

ALEX BEIGUI DE PAIVA CAVALCANTE

DRAMATURGIA POR OUTRAS VIAS: A APROPRIAÇÃO COMO MATRIZ
ESTÉTICA DO TEATRO CONTEMPORÂNEO – DO TEXTO LITERÁRIO À
ENCENAÇÃO

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
SÃO PAULO-BRASIL

2006

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

ALEX BEIGUI DE PAIVA CAVALCANTE

DRAMATURGIA POR OUTRAS VIAS: A APROPRIAÇÃO COMO MATRIZ
ESTÉTICA DO TEATRO CONTEMPORÂNEO – DO TEXTO LITERÁRIO À
ENCENAÇÃO

Tese Apresentada ao Curso de Doutorado da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas da Universidade de São Paulo, Área de Concentração: Literatura Brasileira,
Linha de Pesquisa: Dramaturgia e História do Teatro Brasileiro, como requisito parcial à
obtenção do grau de DOUTOR EM LETRAS

ORIENTADOR: PROF. DR. JOÃO ROBERTO GOMES DE FARIA

SÃO PAULO
2006

“O ator convencional põe um lacre em seu trabalho, e lacrar é um ato defensivo. Quem se protege ‘constrói’ e ‘lacrado’. Quem quer se abrir tem que destruir as paredes”.

Peter Brook

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a Mara (presente soprado até mim pelos ventos do Egito); a Gabriel,
Igor e Ila.

AGRADEDECIMENTOS

Ao término de um longo processo, cabe-me agradecer aos que fizeram parte integrante deste trabalho:

Ao mestre João Roberto Gomes de Faria pelo saber dividido, pela generosa e eficiente leitura que fez dos escritos que compõe a totalidade deste trabalho, pela orientação precisa em torno das questões teórico-metodológicas exigidas pelo tema;

Às encenadoras Celina Sodré e Nadja Turenko pela paciência e disponibilidade com que me receberam em seus espaços de trabalho, pelo carinho e amizade com que discutiram aspectos importantes do teatro contemporâneo, aqui alentados e pelas entrevistas concedidas;

A João Gilberto Noll pelo encontro no Instituto Moreira Sales e pelo interesse pelas questões por mim levantadas.

À atriz Maria Mariguella por não ter medido esforços em nos colocar diante do material original do grupo Teatro por um Fio;

A Daniel Shenker e Dinah pela profícua discussão realizada no espaço sagrado do Studio Stanislavski;

À Aurora Fornoni Bernardini e ao Prof. Boris Schnaiderman por terem interferido no horizonte metodológico de minha estadia profissional em São Paulo;

Às professoras Silvia Fernandes e Yudith Rosenbaum pela leitura dos primeiros capítulos da Tese e por seus decisivos comentários;

À profa. Maria Sílvia Betti pelo interesse sobre minha pesquisa e pelo espaço concedido em seu curso para apresentação, discussão e reflexão sobre a mesma. Pelo convite ainda para apresentação de *Anima*.

A todos os meus alunos da oficina *Contatos e Corpografias* (2005-2006), projeto realizado no Teatro da Universidade de São Paulo.

Aos amigos Eliezer Faleiros, Rogério Cândido, Ana Martins, Flávia Couto, Maria Paula Brandão, Mariana Leite, Isabel Oliveira, Lucineide Silva, pela justa luta e vitória alcançadas.

Ao amigo Everton Correia Castro (Tonton) pelo reencontro na Pós e pelos caminhos percorridos juntos.

À Universidade de São Paulo-USP e à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas-FFLCH, em especial aos seus servidores, pelo acolhimento de nosso projeto de pesquisa.

À FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo) por ter-nos concedido uma bolsa integral durante os trinta e seis meses de realização do projeto.

RESUMO

O presente trabalho procurou conciliar a reflexão teórica sobre o fenômeno da “apropriação” de textos literários para o palco, tomando como ponto de partida a leitura cênica dos seguintes textos da literatura brasileira: *Um Sopro de Vida* (1978) de Clarice Lispector e *A Fúria do Corpo* (1980) de João Gilberto Noll, ambos conduzidos à ribalta pelas encenadoras Nadja Turenko e Celina Sodré, respectivamente. Dentro da proposição teórico-prática, buscamos aprofundar, suplementar e, quando possível, substituir o conceito de “adaptação”, terminologia que consideramos inadequada aos fenômenos teatrais aqui abordados. Fez parte do nosso propósito, desde o início da pesquisa, realizar a análise crítico-descritiva dos índices de teatralidade contida nos universos literários dos autores, bem como refletir acerca do posicionamento das leitoras-encenadoras frente às suas opções, escolhas e recortes diante dos extratos literários. Procuramos ainda, contribuir, a partir dos estudos sobre essas experiências para um melhor e mais abrangente conceito de “dramaturgia”, assim como refletir sobre os limites e as fronteiras entre a linguagem literária e a linguagem cênica sem separá-las de antemão, mas percebendo-as em seus territórios verbal e visual, fusão altamente presente nos processos que partem dessa via, premissa e procedimento.

ABSTRACT

The present work seeks to conciliate the theoretic thought about the “appropriation” phenomenon of literary texts to the stage, starting with the scene reading of the following Brazilian literature texts: *Um Sopro de Vida* (1978) by Clarice Lispector and *A Fúria do Corpo* (1980), by João Gilberto Noll, both conducted to the performance by the play directors Nadja Turenko and Celina Sodré, respectively. In the practical-theoretic proposition, we search to deepen, to supplement and whenever possible, to substitute the concept of “adaptation”, term that we consider unsuitable to the theatre phenomena approached here. It is part of our goal, since the beginning of the research, to make a critical-descriptive analysis of the theatrecality indicators contained in the authors’ literary universe, as well as to ponder about the posture of the directors as readers in relation to their options and related to the literary extract. We also aim to contribute, from the studies about these experiences, to a better and broader concept of “dramaturgy”, as well as to ponder on the limits and boundaries between the literary language and the scenical language without separating them at first place, but perceiving them in their verbal and visual territories, fusion highly present in the process that arises from this path, premise and procedure.

RÉSUMÉ

Le présent travail a cherché à concilier la réflexion théorique sur le phénomène de l' "appropriation" des textes littéraires pour la scène, ayant comme point de départ la lecture scénique des textes suivants de la littérature brésilienne: *Um Sopro de Vida* (1978) [Un souffle de vie] de Clarice Lispector et *A Fúria do Corpo* (1980) [La furie du corps] de João Gilberto Noll, tous les deux mis en scène respectivement par les metteuses en scène Nadja Turenko et Celina Sodré . Dans la proposition théorique pratique, nous cherchons à approfondir, à suppléer et, quand il est possible, à substituer le concept d' "adaptation", une terminologie que nous ne considérons pas adéquate aux phénomènes théâtraux qui sont abordés ici. Nous nous sommes proposées, depuis le début de la recherche, à réaliser l'analyse critique et descriptive des indices de théâtralité contenues dans l'univers littéraire des auteurs, aussi bien qu'à réfléchir à propos de la position des lectrices-metteuses en scène face à leurs options, leurs choix et leurs coupures devant les extraits littéraires. Nous avons aussi cherché à contribuer, à partir des études à propos de ces expériences pour un meilleur et plus vaste concept de "dramaturgie", aussi bien qu'à réfléchir sur les limites et les frontières entre le langage littéraire et le langage scénique, d'abord sans les séparer, mais en les apercevant dans leurs territoires verbaux et visuels, une fusion très présente dans les processus qui partent de cette voie, de cette prémisse et de cette procédure.

SUMÁRIO

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

INTRODUÇÃO

CAPÍTULO 1 - A APROPRIAÇÃO COMO MATRIZ ESTÉTICA DO TEATRO CONTEMPORÂNEO

- 1.1 Em Vias com o Sujeito do Discurso
- 1.2 Em Vias com o Nome
- 1.3 Em Vias com os Antecedentes Teóricos

CAPÍTULO 2 - A TEATRALIDADE EM CLARICE LISPECTOR

- 2.1 O Teatro em Crise
- 2.2 O Teatro em Desistência
- 2.3 O Teatro em Carne Viva
- 2.4 O Teatro em Contornos

CAPÍTULO 3 - A MÃO QUE TUDO VÊ

- 3.1 O Teatro em Gestos (Entre a Cena e o Texto)

CAPÍTULO 4 - A TEATRALIDADE EM JOÃO GILBERTO NOLL

- 4.1 Teatro de Fuga
- 4.2 Teatro Minimal

4.3 Teatro Bio-Semântico

4.4 Teatro de Fraturas

4.5 Teatro de Fronteiras

CAPÍTULO 5 - OS PÉS QUE TUDO ALCANÇA

5.1 O teatro Mitofísico (Entre a Cena e o Texto)

CAPÍTULO 6 - CONSIDERAÇÕES FINAIS

7 - BIBLIOGRAFIA

8 - ANEXOS

8.1 Entrevista com Nadja Turenko

8.2 Entrevista com Celina Sodré

8.3 Entrevista com Suzana Amaral

9 - APÊNDICE

9.1 Programa do Espetáculo “Clarices” de Nadja Turenko

9.2 Encarte do Espetáculo “O Evangelho de Nossa Senhora de Copacabana”

Presente no Programa de Comemoração dos 10 Anos do Studio Stanislavski

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

IMAGEM 01: ENCONTRO ENTRE AS MÃOS (CRIADOR E CRIATURA)

IMAGEM 02: MESA-TEATRO

IMAGEM 03: O ESCRITOR

IMAGEM 04: O BRANCO EM CENA

IMAGEM 05: O VERMELHO EM CENA

IMAGEM 06: ESBOÇO 01 DO CADERNO DE DIREÇÃO

IMAGEM 07: ESBOÇO 02 DO CADERNO DE DIREÇÃO

IMAGEM 08: ESBOÇO 03 DO CADERNO DE DIREÇÃO

IMAGEM 09: ESBOÇO 04 DO CADERNO DE DIREÇÃO

IMAGEM10: NADJA TURENKO EM UM DOS MOMENTOS DA ENTREVISTA

IMAGEM 11: CELINA SODRÉ EM UM DOS MOMENTOS DA ENTREVISTA

IMAGEM 12: SUZANA AMARAL EM UM DOS MOMENTOS DA ENTREVISTA

IMAGEM 13: CARTAZ E PROGRAMA DO ESPETÁCULO “CLARICES”

IMAGEM 14: PROGRAMA DE COMEMORAÇÃO DOS 10 ANOS DO STUDIO STANISLAVISKI

IMAGEM 15: ENCARTE DO ESPETÁCULO O “EVANGELHO SEGUNDO NOSSA SENHORA DE COPACABANA”

INTRODUÇÃO

1. ENTRE LEITURAS, PALAVRAS E PROCESSOS

O conceito de apropriação surge como forma de discussão acerca de seus princípios e meios de realização através de uma prática que ajudou e vem consolidando pensar a dramaturgia e o teatro brasileiro com certa autonomia dos padrões de emancipação da estética teatral normativa, herdada dos grandes centros. O trabalho que vem unindo, por parte da crítica especializada, textos, processos, teorias aponta para uma dramaturgia comparada não apenas entre textos e autores, mas entre textos e cenas, sujeito e obra. Cada processo responde a um panorama específico, desafiando os teóricos a adentra-se nas escolhas e nos diferentes materiais postos à cena, assim como aos práticos a invadirem o campo conceitual e simbólico advindos de suas criações. Em um ponto todos concordam: não há mais espaço para um teatro fora da pesquisa.

A combinação entre prática e teoria obedece, nesse sentido, a um procedimento dialético. No caso da crescente utilização de textos fora do gênero dramático, observamos a forte presença do hibridismo como via de acesso ao dramaturgício, fato que requer um olhar mais sistemático e analítico em torno das opções ético-estético-criativas que os engendram e os põem em movimento. A idéia de experiência como forma de construção e elaboração da idéia de criação é a principal tônica da apropriação como matriz estética do teatro contemporâneo.

Nela depositamos a trajetória das linhas de demarcação entre a materialidade do texto e a simbologia da cena, contraponto necessário para entendermos os *leitmotives* e os operadores de montagem e desmontagem entre os planos cênico e literário. No caso das apropriações por nós analisadas, a relação nunca é direta ou transpositiva, mas absolutamente comprometida com os níveis de leitura oferecidos pelo conjunto da máquina teatral envolvida: grupo, ator, diretor, autor, história narrada, história vivida, personagens, sujeitos etc. Escolhemos dois pontos de partida: as obras e os seus respectivos extratos cênicos. No conjunto da obra de cada autor, a saber: Clarice Lispector e João Gilberto Noll,

procuramos percorrer a tônica da obra no que ela revelava de explícita e implicitamente teatral, pensando a teatralidade sempre como urgência, potência, predisposição a algo, no caso, o palco. Sem o horizonte, mais seguro, da estrutura dramática, percorremos os textos narrativos como forma de escavação à busca de seus embriões cênicos.

O objetivo não era determinar ou limitar as condições de sua realização, mas demonstrar, circunscrevendo no texto e no estilo dos autores parte do germen das realizações em jogo. Nesse estágio, optamos por uma leitura mais aberta das obras, ampliando quando possível o campo de uma escritura teatral complexa, cuja mimese épica se transubstancializa em diferentes vetores, arriscamos aqui pontuar alguns deles. Cada obra foi lida e atravessada por intertextos da crítica teatral e da crítica literária como forma de discussão da “literariedade” e da “teatralidade”, sem comprometer uma em detrimento da outra.

1.2 ENTRE O IMAGINÁRIO VERBAL E O IMAGINÁRIO VISUAL

A palavra e a imagem foram trabalhadas sempre dentro da tensão que se estabelece quando códigos são confrontados. Embora o conceito de teatralidade encontre sua relação direta na parte concreta do discurso, isto é, na oralidade e nesse sentido na própria *performance* da fala, geralmente os estudos acerca de reescrituras para o palco negligenciam tal premissa. E ainda que quando falamos de oralidade não estejamos nos referindo apenas aos enxertos dialógicos presentes em determinadas estruturas predominantemente narrativas, mas, sobretudo, ao conjunto complexo de indicadores que vão desde a pontuação até as imagens sugeridas no texto (espécie de rubrica oculta), é na proposição de leitura que os elos se estabelecem, se contradizem, se lêem um ao outro. Na tentativa de entendimento do cênico a partir da imagem, arriscamos pensar a imagem teatral a partir da idéia de roteiro, advinda do cinema, atentando para as suas respectivas diferenças. Nesse sentido, as referências partiram do estímulo presente no próprio depoimento das encenadoras e da contribuição fornecida por Suzana Amaral sobre seu processo de criação acerca das obras de Clarice Lispector e João Gilberto Noll. Nesse sentido, contribuíram de modo decisivo os estudos que fizemos sobre o movimento

Modernista (antropofágico) e Concretista não como forma de sistematização, mas de abertura para a inserção da palavra como fonte de investigação material, física.

Deparamo-nos com dois escritores resultado exemplares dessa tensão pós-modernistas, para os quais o princípio de incerteza, de densidade e de crise convive com uma necessidade de marca individual do sujeito que vai da articulação à desarticulação metafísica. No teatro, a obra como reinvenção de modelos subjetivos de atuação, experiência concretizada tanto em *Macunaíma* de Antunes Filho como em *O Rei da Vela* de José Celso Martinez, marcos desse caminho por outras vias e da problematização da questão autoral.¹ Apropriar é reinventar a palavra como forma de interdiscursividade e de alteração do suporte lingüístico em suas possibilidades de uso e de manipulação.

A idéia de sujeito autoral e de sujeito atoral foi por nós explorada através das interferências mútuas entre obra-leitor e leitor-obra advindas das montagens *Clarices* e *Nossa Senhora de Copacabana*. Pensamos o plano cênico e o plano literário como alquimia entre substâncias diluídas no interior da investigação e condensadas nas cenas-quadros de um teatro enquanto pintura em movimento; exercício contínuo de interpretação.

1.3 ENTRE PRODUÇÃO E RECEPÇÃO

Ainda que partamos da contextualização e do conceito de “Apropriação” o que está em jogo é sempre a experiência de leitura, ou seja, de adesão aos elementos que constitui não apenas a trama presente no extrato literário, mas todo o universo de referências dos escritores em jogo, além de um permanente confronto entre olhares: de um lado a relação com a obra no imaginário das leitoras-encenadoras; de outro a elaboração apropriativa das camadas, símbolos e significados advindos de suas referências e matrizes. A idéia de “matriz”, vocábulo por nós introduzido no título do trabalho, não pode ser confundida com a idéia de modelo. Embora constatem pontos semelhantes entre os processos de apropriação por nós estudados, eles só podem ser compreendidos em seus processos de

¹ A partir dessas propostas de consolidação da pesquisa cênica como ponto de partida da exploração sobre a obra literária seja ela de gênero épico, lírico ou dramático, percebemos não apenas um forte e progressivo hibridismo entre os estilos, mas uma alteração nos caminhos da cena teatral brasileira, consolidados em diversas proposições de trabalho nas décadas de 80 e 90, cujo exemplo mais próximo a nós e significativo desse período foi a montagem do conto *Vau da Sarapalha* de Guimarães Rosa, realizada pelo Grupo Piollin.

leitura singularizados dentro de escolhas e de organização próprios. A apropriação opera com o conceito de matriz naquilo que toca a apreciação acerca do lugar onde se gera:² “onde se gera o feto; útero”; ou mais precisamente da observação sobre um amálgama de “elementos variáveis”, dispostos em “filas (linhas horizontais) e em colunas (linhas verticais)”; lugar para a “fundição de tipos”; “fonte”, “origem”, “principal”, “primordial”. É nesse sentido que a noção de matriz relaciona-se com “contramolde”, isto é, com aquilo que resulta de combinações enxertos e supressões a partir de algo, mais especificamente, de experiências radicais com o texto. Daí a importância que demos a análise da teatralidade em Clarice Lispector e João Gilberto Noll.

A epigrafia (forma de inscrição) da cena não como representação, mas como dinâmica entre o código literário e o cênico ajudou-nos a refletir e a acompanhar de modo mais intertextual o percurso do teatral por outras vias.

² Ver o verbete de “matriz”. In: *Dicionário Brasileiro de Língua Portuguesa* de Aurélio Buarque de Holanda.

CAPÍTULO 1

PRÉ-CONDIÇÕES: A APROPRIAÇÃO COMO MATRIZ ESTÉTICA DO TEATRO CONTEMPORÂNEO

*“Quando saímos da dramaturgia importada para a produção local, essa dificuldade acaba se intensificando, pois a nossa matéria teatral moderna se torna vítima dessa espécie de arbítrio de segundo grau que é a simples dificuldade de dar às coisas o seu nome próprio”.*³

1.1 EM VIAS COM O SUJEITO DO DISCURSO

Originalmente, “apropriação” deriva do verbo “apropriar”. Sua significação bifurca-se em duplo sentido: no primeiro, “apropriar” [dar de propriedade], [tornar próprio ou adequado, adaptar, acomodar, proporcionar]; no segundo, apropriar [tornar próprio, tomar para si, apossar-se]. Já no caso do verbo “adaptar”, este traz consigo o sentido de [ajuste];

³ COSTA, Iná Camargo. *Sinta o Drama*. Petrópolis, Editora Vozes, 1998. p. 48.

[equilíbrio entre fatores internos e externos]; [relação que a língua escrita mantém com a língua falada]; [capacidade gerativa de adequar estrutura e conhecimento intuitivo das regras que o locutor possui]; [valor aproximativo de ambigüidades produzidas pelo enunciado]; [correspondência exata com a natureza da coisa]. “Adaptar” designa uma ação genérica, sendo sua utilização ainda não devidamente refletida pelos estudos teatrais como fenômeno histórico e estético.

O fenômeno da “adaptação” no Brasil desenha-se enquanto concepção a partir do Modernismo Brasileiro e solidifica-se no amálgama de movimentos subseqüentes, entre eles, o Experimentalismo e o Concretismo, desenvolvendo-se como idéia a ser concretizada. Alguns elementos vigentes dentro dessas tendências foram diretamente responsáveis pela mudança de perspectiva, outrora baseada na memória e no drama burguês. Passa-se a pensar o ato de compor como totalização de suas partes, isto é, a idéia de modelo é substituída pela de processo e, o mais importante, ocorre uma preocupação cada vez maior, por parte do artista, com os instrumentos por ele selecionados, além da diferença indelével entre o ato de produção e o ato de consumo na escala temporal e qualitativa da obra.

Contraditoriamente, a perspectiva antimemorialista dos costumes, tão bem expressa por Oswald de Andrade - “A experiência pessoal renovada” -, influenciará a pesquisa sobre a linguagem, redirecionando o próprio estatuto da representação de si e do outro.⁴ O lugar do artista dentro de sua composição. Essa desagregação traz as marcas de uma individualidade verticalizante, cujo paradigma passa a ser o princípio de incerteza que já aparece resenhado por Ledo Ivo em *Orfeu*:

“Uma geração só começa a existir no dia em que não acredita nos que a precederam, e só existe realmente no dia em que deixam de acreditar nela. O modernismo e o pós-modernismo, que fixam o maior período de densidade, pesquisa e criação já

⁴ ANDRADE, Oswald. “Manifesto Antropofágico”. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e o Modernismo Brasileiro*. São Paulo, Vozes, 1994. p. 358.

atingidos no Brasil, comprovam hoje a existência de um novo movimento cultural, ainda incerto em sua significação e em seus objetivos”.⁵

O princípio de incerteza conduz inevitavelmente, no plano estético, ao experimentalismo das formas como transferência do plano tipográfico, ou seja, a expressão verbal desloca-se gradativamente para a expressão visual (poesia concreta e o poema-processo). A construção desse ideário experimentalista constitui a transição de modelos para formas cada vez mais fragmentadas e multireferencializadas, agregando como princípio condutor do seu desenvolvimento a esfera do sujeito, sua identidade e suas formas de inserção em contextos sócio-cultural díspares.

A crítica a esse afunilamento da arte para o registro de uma marca individual, sem a originalidade tão cara aos românticos e mesmo ao modernismo mais conservador, implicará na supervalorização da posição marginal e dos subgrupos como alavanca e mesmo do descentramento e da subjetividade, ambas encaradas como arma, ainda que silenciosa, ou como melhor explicou Sergio Milliet, perpétua, vagarosa, sem barulho revolucionário. De um lado a história como desdobramento de fatos sucessivos, de outro a história como ato prático de uma subjetividade.

A dialética, nesse sentido, pautada numa consciência da tensão entre o Eu e a realidade do mundo, encontrará refúgio nos modelos pós-estruturalistas depositários da busca contínua por novas grafias, sendo o principal objetivo o desvio dentro da própria estrutura. Uma história revisitada, menos enquadrada nos seus movimentos de base e mais livre, pra não dizer dispersa, aos olhos do sujeito.

O olhar para fora revela, mais uma vez, uma carência de dentro já apontada em nossa literatura de formação, trazendo consigo o problema da utilização da palavra como espaço para a justaposição e para a simultaneidade. A metáfora extinta Eu/Mundo vai aos poucos perdendo força dramática; não mais um eu no mundo ou um mundo dentro do eu, mas um eu sem mundo e um mundo fora do eu. A desarticulação metafísica incide sobre a

⁵ *Idem*, p. 376.

própria questão do Sujeito cindido por constantes rupturas: oralidade/escrita, ator/personagem; texto/cena, arte/vida.

Trata-se, pois, no caso específico do teatro, de perceber o que leva estruturas e matrizes a sua inerente condição de processo e o que conduz o posicionamento do artista na reinvenção de modelos, guiados pela urgência de respostas individuais e sociais. O efeito dominó, isto é, o relacionamento entre as partes aponta ora para um estado de equilíbrio ora para um estado de desequilíbrio do todo, no qual os problemas de conteúdo e de forma ligam-se não apenas aos problemas de criação como preconizou Décio Pignatari, parafraseando a Estética de Benjamin, mas às condições de reprodutibilidade de produtos culturais e sua respectiva sobrevivência em determinados contextos.

“O problema de novos conteúdos está ligado diretamente ao problema de criação de novas formas lingüísticas, novas linguagens. Toda linguagem por mais ampla que seja, é limitada. Possui um conjunto de signos e de relações sintáticas limitados. Portanto, quando pensamos ou nos comunicamos por meio de uma certa linguagem não conseguimos referir-nos a coisa alguma nem estabelecer qualquer relação a não ser aquelas subordinadas à forma da linguagem em questão.”⁶

A crítica teatral no Brasil elegeu o nível pragmático de interpretação, apontando o intérprete dos signos como baluarte do desenvolvimento da dramaturgia brasileira. Em outras palavras, aquele que manipula o signo, no caso o encenador, opera sobre a sua própria consciência a autofagia dos signos numa sociedade de privilégios. Assim, a tradição teatral é recolocada em curso, surgindo como resposta ao abismo de quase vinte anos que

⁶ PINTO, Luiz Ângelo & PIGNATARI, Décio. “Nova linguagem, nova poesia”. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. Petrópolis, Vozes, 1992. p. 419.

separa a Semana de 1922 dos grupos voltados para a modernização do teatro brasileiro, entre eles, Os Comediantes, o TBC, o Teatro de Arena. Cada um, mais ou menos comprometido politicamente com a realidade brasileira, tornou-se testemunha da verticalização da noção de Grupo e, conseqüente, unificação da *persona*, isto é, o teatro em torno de um único sujeito criativo.

Os ideais coletivos não resistiram à marca imperativa do “Eu”, resultado de uma longa tradição dramaturgica personificada (a tragédia de Shakespeare, a tragédia de Racine, o drama de Ibsen, de Tchekhov, de Strindberg e assim sucessivamente), tradição também imposta à encenação (o teatro de Peter Brook, o teatro de Ariane Mnouchkine, o teatro de Antunes Filho, o teatro de José Celso Martinez Corrêa, o teatro de Gerald Thomas e assim por diante).

Reconhecemos que parte dessa junção entre o processo e seu idealizador se deve tanto no caso do texto quanto no caso específico da cena à importância que esses nomes representam no âmago das questões teatrais, mas, principalmente, a questões de ordem histórica. A fusão entre método e sujeito dificultou a definição de movimentos teatrais e dramaturgicos no Brasil. Diferentemente da Europa, não acompanhamos a evolução da cena paralela à evolução do drama ou vice versa e não chegamos a Samuel Beckett no nível dramaturgico. Tudo indica que permanecemos em Nelson Rodrigues e ainda tateamos, no caso da dramaturgia, por modelos textuais aproximativos intermediários, já presentes é verdade em um Qorpo-Santo, mas ainda distante na equivalência texto-cena. Diferentemente do texto, a cena surge soberana engolindo, para usar um termo antropofágico, tudo que lhe aparece pela frente, inclusive fraturas textuais dissonantes.

A necessidade tardia do teatro brasileiro em assumir atores socialmente definidos e a apropriação dos meios de ação da sociedade como técnica oposta à estética tradicional da hierarquia texto-palco levaram a definir marcos do teatro moderno a partir da introdução de técnicas stanislavskianas, sobretudo as alicerçadas na “memória afetiva” da personagem, de certo modo já combatidas no teatro de vanguarda europeu e mesmo no norte da América. O descompasso entre texto e cena liga-se, nesse sentido, sobretudo ao abismo entre a estética do drama e a sua situação histórica.

O mais clássico exemplo dessa relação, no Brasil, é a montagem realizada por Ziembinski da peça *Vestido de Noiva*. Aqui, o texto desenha-se sobre diversos planos o que

indiscutivelmente descaracteriza as unidades de tempo e lugar; contudo, mantém-se a unidade de ação aristotélica (entendida aqui como rigor do movimento interno), tendo em vista o próprio cunho do drama analítico herdado de Ibsen, cuja tendência consiste trazer à tona um vasto passado. O tema permanece na esfera tradicional do amor-morte-casamento-infidelidade, tudo permanece no seio da família sem o espelho da sociedade tão caro a Flaubert. Dito de outro modo, as idéias fora do lugar abrem o leque para o paradoxo do lugar fora das idéias, onde personagem não se confunde com sujeito histórico.⁷ Todavia, tal ausência não impediu a grande conquista que tanto o texto de Nelson quanto à encenação de Ziembinski alcançaram no campo da atualização formal do teatro brasileiro, aproximando técnicas distintas (do teatro e do cinema). Ainda assim a sensação de conquista dividia espaço com a de “descompasso”. O resultado já apontava para as tendências do teatro moderno pautado, sobretudo, na necessidade de articulação entre o texto e a cena. Se o teatro havia tão bem servido ao cinema no início de sua legitimidade enquanto arte, agora ele estava predisposto a absorver da sétima arte todos os recursos possíveis.⁸

O esforço de diminuir o déficit em relação à produção internacional já munida das principais transformações que o conceito de drama sofreu na Europa e também nos Estados Unidos desde a inserção do processo político e estético impelido pelo teatro épico de Bertolt Brecht e pelas idéias iconoclastas de Antonin Artaud; e a própria dificuldade de nomear e mesmo de definir as bases de um “teatro nacional” contribuíram para a necessidade de apropriação por parte da dramaturgia brasileira de gêneros mais maduros de nossa produção literária.

O olhar paralelo e pela tangente encontrou na encenação e não na dramaturgia um modo de reflexão e de compreensão dos nossos problemas culturais e de nossa

⁷ Sobre isso esclarece-nos Robert Schwarz: “A reprodução de soluções de ponta responde a necessidades culturais, econômicas e políticas de que a noção de cópia, com sua conotação psicologizante, não dá idéia e as quais não especifica. Em decorrência o exame desta noção, se ficar no mesmo plano, sofre de limitação igual, e a radicalidade de uma análise que passa ao largo das causas eficazes tem por sua vez alguma coisa de enganoso. Digamos que a fatalidade da imitação cultural se prende a um conjunto particular de constrangimentos históricos em relação ao qual a crítica de corte filosófico abstrato, como essa a que nos referimos parece impotente.. Ainda aqui o nacionalismo é argumentativamente a parte fraca, mas nem por isso sua superação filosófica satisfaz, pois nada diz sobre as realidades a que ele deve a força. Schwarz, Roberto. “Nacional por subtração”. In: *Que Horas São?* São Paulo, Companhia das Letras, 1987. p. 36.

⁸ Sobre o entrecruzamento de linguagens e da influência do teatro no cinema, o filme *Les Enfants du Paradis* de Marcel Carné (1945) continua sendo o melhor exemplo. A partir da década de 30, o cinema influenciará ainda mais o teatro e algumas de suas técnicas serão definitivamente apropriadas pelo teatro.

miscigenação ideológica. De modo mais ou menos consciente, a exploração da cena e dos arranjos de palco, incluindo a improvisação concretizou a primeira e mais importante contribuição do teatro épico no Brasil, ou seja: aproximou a crise da representação à crise da consciência ligada, sobretudo, às transformações ocorridas no drama. Paralelamente à crise da consciência, a materialidade cênica revelou os problemas de produção e as limitações técnicas, o que de modo pouco justificável, mas inegável, contribuiu para uma maior valoração da criatividade tanto do diretor quanto do ator.

1.2 EM VIAS COM O NOME

A palavra “adaptação” tornou-se mais influente e de uso corrente entre os profissionais e teóricos do teatro, sobretudo quando se trata de processos de reescritura de escritos literários a princípio não voltados para o palco, embora seu uso raramente seja explicado a partir dos processos criativos que contribuíram para a constituição do fenômeno apropriativo dentro da cultura teatral brasileira. O segundo sentido, mais próximo e coerente com nosso objeto de estudo, define o ato de “apropriar” como sendo um ato mais próximo do indivíduo, um ato mais personificado. Apropriar no sentido de [trazer para si] incute alguns desdobramentos, dos quais dois interessam-nos mais de perto. Se o ato de apropriar implica a sobreposição de sentidos, ele introduz também um reposicionamento da questão autoral, questão antiga que no teatro contemporâneo tornou-se, como de maneira incontestável demonstrou Roger Chartier, bastante delicada e problemática:

“A definição legal do conceito de direitos autorais, tal como era concebido no século VIII, pressupunha que a obra fosse sempre a mesma, independentemente da maneira como se materializava. O julgamento estético sobre o qual este conceito legal se funda considera as obras literárias por elas

mesmas, sem prestar nenhuma atenção às suas diferentes formas, publicações ou *performances*.”

Conseqüentemente,

“A ‘abstração’ legal ou estética do texto, que sublinha ou reforça a definição de direitos autorais, não entra no processo de apropriação cuja análise requer tanto a construção do leitor, ou do espectador, enquanto membros de comunidades específicas que compartilham as mesmas habilidades, códigos, hábitos e práticas, quanto a caracterização dos efeitos produzidos pelos diferentes modos de transmissão e de inscrição dos textos.”

O teatro brasileiro passou por um longo período de adequação e ajuste entre sua produção textual, sua produção cênica e crítica. Após estudos basilares para o entendimento de determinados períodos, constatamos uma tendência, desde o teatro romântico, passando pelo teatro realista, em estudar-se o texto paralelamente ao estudo da cena. Dito de outra maneira, as pesquisas mais substanciais, mesmo quando a primazia da palavra era absoluta, vêm pelo espetáculo.⁹ Movimento contrário da crítica contemporânea que tenta na maior parte das vezes, excluir a análise do texto da análise da cena, mesmo quando aquele se revela parte fundamental do processo.

A ruptura com o texto, advém sobretudo como forma de emancipação da cena e da afirmação do poder criativo do encenador, mas também de todo um vínculo entre o teatro e

⁹ A parte mais significativa desses estudos encontra-se nos textos dedicados ao teatro no Romantismo, realizada por Décio de Almeida Prado e, também na longa e profunda pesquisa sobre o teatro produzido no século XIX, mais especificamente do teatro realista, realizada por João Roberto Faria. Vale ressaltar que todo o estudo sobre o teatro no romantismo parte de uma figura presente apenas no espetáculo, o ator. É por meio da presença de João Caetano que todo esse período se mostra e é ao mesmo tempo analisado. Logo, direta ou indiretamente a cena sempre esteve, desde que se pensou o teatro como elaboração crítica, presente na linha de horizonte dos teóricos.

as novas experiências (uso da metalinguagem e das novas poéticas, incluindo o cinema). A preocupação de pensar a si mesmo como construção levou o teatro a uma dessacralização do drama, inclusive na sua forma dialógica tradicional. O século XX presencia um teatro dividido por três classes: a do dramaturgo, a do diretor e a do ator. Cada um a seu modo, buscando demarcar, assinar sua parte no espetáculo.

A marca autoral tão cara ao século XVIII constituía não apenas um dos elementos essenciais do entendimento da obra como também fazia parte integral de um sistema complexo de relações, além de constituir, já no século XVII, um dos *leitmotive* da discussão teatral encenada entre autores, diretores e editores. É interessante observar que o problema da autoria no teatro é recorrente no ocidente desde o teatro grego, só que nele a questão é direcionada ao problema da crítica e da função mimética da arte.

A presença do desvio sempre esteve presente na relação registro oral/registo escrito, aparecendo como um dos principais fatores para a desconfiança e mesmo esforço de aproximação entre aquilo que era lido (declamado) e o que tornava a atividade da leitura como uma experiência singular (a leitura silenciosa do texto). A tentativa de diminuir a distância entre o texto impresso e o texto representado aponta não apenas para um *status quo* adquirido pela escrita teatral até o final do século XIX, como para uma insubordinação do registro oral em relação a esse mesmo estatuto atribuído à escrita.

E é nesse sentido que a textualidade foi organizada através de registros de oposição à teatralidade, isto é, dos diversos modos de materialização de um texto. No entanto, a marca de oposição se intensifica, sobretudo, quando a crítica teatral se adianta em aproximar e confundir teatralidade e *mise en scène*, teatralidade e acontecimento cênico ou como querem alguns, teatralidade e espetáculo. É importante perceber que a teatralidade entendida como fonte de oralidade antecede a própria idéia de palco, demarcando muitas vezes o seu campo de atuação cênico-representativa no próprio texto. A teatralidade pensada a partir da oralidade passa a determinar o modo de circulação e de apropriação não apenas das obras como também dos próprios gêneros literários. É graças à materialidade presente no texto que a tessitura textual é posta em movimento, seja ela de matriz dramática, lírica ou romanesca.

A oralidade aposta na manipulação do texto haja vista sua inscrição em outros códigos. Se o registro escrito determina o grau de permanência e estabilidade tanto de estilo

quanto de conteúdo, é a manipulação oral e performática, no sentido de Paul Zunthor, que permite a sobrevivência e perpetuação, sempre “apropriada”, de um mesmo texto dentro do universo da linguagem.

“Todo texto poético é, nesse sentido, performativo, na medida em que aí ouvimos, e não de maneira metafórica, aquilo que ele nos diz. Percebemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos. Essa percepção, ela está lá. Não se acrescenta, ela está. É a partir daí, graças a ela que, esclarecido ou instilado por qualquer reflexo semântico do texto, aproprio-me dele, interpretando-o, ao meu modo; é a partir dela que, este texto, eu o reconstruo, como o meu lugar de um dia”.¹⁰

No caso do teatro, torna-se imprescindível pensar a teatralidade muito mais como força atuante dentro do texto do que em conformidade às regras ou mesmo em oposição ao mesmo. A apropriação reflete um duplo movimento: o de uma experiência singular e uma experiência social do texto. Singular no sentido que já apontamos anteriormente, de estar ligada a um sujeito histórico e a um contexto seja ele real ou imaginário; social, no sentido dos meios de emancipação e valores simbólicos e ideológicos que determinada experiência estética engendra e veicula. Entre texto e teatralidade a relação é simultaneamente de dependência e autonomia, porque menos que a força de uma polaridade entre elementos de cena e elementos lingüísticos importa o reconhecimento do espaço ficcional como

¹⁰ ZUNTHOR, Paul. “Performance e Recepção”. In: *Performance, Recepção, Leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo, EDUC, 2000. p. 63-64.

potencialidade do espaço imaginário criado pelo leitor-encenador. A apropriação de textos literários revela um cruzamento entre o imaginário do texto e o imaginário da cena, fortemente marcado pelo jogo de alteridade estabelecido no ato da leitura.

A encenação que advém do processo apropriativo de outras linguagens, no caso a literatura, ergue-se sobre a interferência de múltiplas vozes, causando uma polifonia, para retomar a expressão de Mikhail Bakhtin. Nessa ordem, o encaminhamento do texto literário para o palco configura-se como resultado de um conjunto de planos: discursivo, emotivo-sensorial, semiótico, simbólico, pragmático, entre outros. No prefácio à edição francesa de *A Estética da Criação Verbal*, Todorov esclarece o ponto de partida de Bakhtin:

“Mais do que ‘construção’ ou ‘arquitetônica’ a obra é acima de tudo heterologia, pluralidade de vozes, reminiscência e antecipação dos discursos passados e futuros; cruzamento e pontos de encontro; ela perde de repente sua posição privilegiada. Portanto, Bakhtin reencontra a transtextualidade, não mais no sentido dos ‘métodos’ formalistas, mas a um pertencer à história da cultura”.¹¹

No Livro *Aspectos do Drama Contemporâneo* (2001), Jung amplia ainda mais o aspecto dramático, quando demonstra que “adaptação” também se relaciona com a tensão entre exigências pessoais e coletivas. Essa tensão revela um aspecto importante dentro de nossa pesquisa: o ato apropriativo de leitura como elemento condutor dessa tensão, também dramática, entre o mundo do texto e o mundo individual do leitor.

A noção de leitura como “ato de intervenção” permite-nos pensar a apropriação cênica como recomposição, ou seja, a reescritura como uma das funções do leitor-encenador. Função que se dá através de “mergulhos” no texto, colocando-o, juntamente à

¹¹ BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. Introdução e tradução do russo: Paulo Bezerra; prefácio à edição francesa Tzvetan Todorov. 4ª ed. São Paulo, Martins Fontes, 2003.

sua experiência, inevitavelmente no núcleo do jogo narrativo. Entenda-se como “jogo narrativo” a tendência por parte de dramaturgos contemporâneos como Heiner Müller, Bernard-Marie Koltès em casar perfeitamente formas narrativas a formas teatrais numa escrita híbrida e heterogênea, revelando cada vez mais a ausência de modelos exclusivamente prescritivos. É certo que a apropriação de textos literários para o palco conduz a um jogo de desconstrução, cuja personagem central é sem dúvida o encenador, pois é ele quem detém a responsabilidade de criações de sentido para o campo da leitura cênica.

Ao trabalharmos com o termo “apropriação”, duas questões surgem de antemão. Uma diz respeito à idéia do sujeito-encenador como receptor do texto literário e aos diversos modos, pelos quais ele opera sobre o texto; o outro diz respeito aos níveis estético, ideológico e figurativo, por meio dos quais o texto-base repercute no plano cênico. Nos dois casos, a apropriação enquanto “ato de tomar para si” aponta não apenas para um deslocamento de código, mudança de plano para outro, mas para um descortinamento e para uma transformação da mensagem. Tal operação envolve dois movimentos autorais: o do referente, signo permanente dentro da linguagem, e o da desconstrução, signo modificador, atuante dentro da mesma.

1.3 EM VIAS COM OS ANTECEDENTES TEÓRICOS

O primeiro trabalho de peso e relevância nesse campo corresponde a uma proposta de organização dos principais recursos que favorecem a “transcrição” de um código em outro, a saber, o literário no cênico. A discussão da terminologia apresentada por Linei Hirsch perpassa por um panorama das principais “transcrições” realizadas entre 1978 e 1985.¹² A sua terminologia não envolve o emprego do vocábulo “apropriação”, ausência que procuraremos aqui explicar.

Ainda que se pautem num corpus significativo de peças “transcritas” para o teatro, a pesquisa da autora não analisa os processos criativos e seus engendramentos no palco. O

¹² Refiro-me à Dissertação de Mestrado defendida na ECA em 1998 intitulada *Transcrição Teatral: da narrativa literária ao palco*.

que se justifica, talvez, pelo próprio objetivo do estudo, o de apresentar um horizonte metodológico para o processo de transcrição de gêneros. A preocupação em estabelecer um método geral a partir de práticas recorrentes na passagem de um gênero a outro ofusca dois pontos imprescindíveis do fenômeno estudado: o da experiência do leitor-encenador com a obra e o da leitura cênica da obra como diálogo com o texto de base.

Antes de pensar a “adaptação” ou “transcrição”, como requer a autora, utilizando-se do termo proposto por Haroldo de Campos para os estudos acerca da tradução, o que está em jogo são os índices de teatralidade presentes no texto. O que passa despercebido na leitura proposta por Linei é o fato de que a leitura cênica de um texto literário nem sempre é imposta pelas regras do teatro, mas muitas vezes pelo próprio texto. Se por um lado, Linei afirma que no processo de transcrição das peças, vistas por ela em conjunto, o que prevalece são as leis que regem o teatro, ou seja, “a narração deve se converter em ação” (p. 33), por outro lado, o conceito de ação dramática por ela apresentado está baseado num limite muito claro entre o livro e o teatro, chegando a afirmar que: “o espetáculo teatral dispõe de um apelo sensorial que o livro não tem.” (p.36). Limite que preferimos encarar como fronteira.

Nem toda obra apropriada ou transcrita – não convém aqui diferenciar um termo do outro uma vez que ambos expressam a insuficiência do vocábulo “adaptação” para dar conta do fenômeno problematizado – corresponde a uma “adequação” para o palco da obra de base. E mesmo quando ocorre a adequação nem sempre se dá pelo mesmo recurso ou caminho.

As peças por mim selecionadas apontam para um corte, no sentido de aprofundamento, com a obra de base, sem representarem com isso uma ruptura. A leitura cênica de *Um sopro de vida* de Clarice Lispector e *A fúria do corpo* de João Gilberto Noll parte da inclusão dos elementos teatrais presentes nas obras para sua formalização no palco. Essa teatralidade muitas vezes implícita nos textos, quando descoberta, aponta para soluções cênicas de alto impacto. O texto nesse caso torna-se indispensável como princípio de organização cênico-dramatúrgica, atuando em todas as fases da montagem como elo norteador.

De outro lado, ambas as encenações apresentam no palco um alto índice de literariedade, ou seja, as qualidades do discurso literário dispostas em cena, relativizando a

própria estrutura do drama e suas pressupostas leis de realização. Esse jogo, contrário à idéia de limite entre ação/narração, leva-nos para um outro campo de discussão que não aquele apontado por Linei.

A escolha do texto, nesses casos, longe de arbitrária, comunga com as posições estéticas e ideológicas das encenadoras, comprometidas com a evolução dos princípios norteadores do teatro contemporâneo e o seu poder de inserção na realidade, bem como suas experiências pessoais. O entrelaçamento das categorias do literário e do teatral obedece a uma ordem de disposição e reflexão. Ou seja, a ação dramática entendida como síntese e evolução do conflito passa a não mais ser o ponto de partida da diferenciação entre os gêneros, criando um espaço em que o desgaste da palavra e o esvaziamento temático assumem-se enquanto auto-referentes. A síntese cede espaço para a justaposição de elementos, o que torna inócua qualquer tentativa de classificação que privilegie uma instância “essencialista” seja do texto, seja do teatro. Todavia, para Linei:

“Uma peça teatral ‘autônoma’ e com suas ‘próprias qualidades’ é aquela que é regida pelas leis do teatro (da dramaturgia e da encenação), é aquela que se utiliza da linguagem teatral e de seus signos e não da linguagem da obra de base, enfim é aquela que percebe ‘o ponto de chegada’ como resultado de uma criação teatral verdadeira, sem amarras à obra que lhe deu origem, sem o ‘ranço’ de certos espetáculos que procuram ajustar, acomodar, amoldar, adaptar o livro ao palco, mas sim com a autêntica essência do teatro, encontrada apenas, e tão somente, no código teatral”.¹³

¹³ *Idem.* p. 24.

O problema é de outra ordem. A pesquisa acerca da apropriação aponta para uma necessidade de atualização do texto-referente a partir de um estudo minucioso da obra de base. Foi assim com *Vau da Sarapalha*, reescritura do texto de Guimarães Rosa, e assim ocorre com *Clarices* de Nadja Turenko e *O Evangelho de Nossa Senhora de Copacabana* de Celina Sodré. O movimento de atualização a que aludimos está intrinsecamente ligado, além do contato e pesquisa, com o texto e com uma filiação estética que direciona a criatividade do encenador. Só a partir de uma leitura comparativa que não exclua, nem mesmo coloque em oposição um código ao outro e, sobretudo, analise cada processo em si, poderemos encontrar os dispositivos que justificam o ato apropriativo e a sua exeqüibilidade.

A disposição entre conteúdo e forma, trama e fábula, causa e efeito, não deve ser somente encarada a partir do ponto estrutural. Trata-se também de perceber o contexto como suporte material da obra. Ao falarmos de processo de criação, e preferimos aqui utilizar a expressão “processo de manipulação”, estas divisões diluem-se na montagem da peça, não sendo a unidade estilística, no sentido apontado por Linei, mais responsável pelo efeito estético do todo. A criação teatral dentro do contexto da apropriação textual, isto é, que parte da premissa do texto literário – (conto, romance, poema, ficção-biográfica, cartas com valor literário e mesmo drama que ao serem lidos no palco são reescritos, dividindo sua marca autoral com o diretor e às vezes com o ator) –, só pode ser mais bem compreendida na relação interdependente texto-leitor-cena.

Logo, o leitor-encenador revela-se um sensor criador, violentando o imaginário do texto-referência e abrindo possibilidades, no próprio texto e fora dele, de materialização. A autonomia da peça teatral torna-se, no caso da apropriação, sempre relativa. Assim podemos dizer que o texto cênico, quando advindo do extrato literário, permite ao leitor-encenador, sempre que oportuno, um retorno aos estágios do texto. Para Dominique Maingueneau (1995; p. 92):

“O escrito permite a leitura individual e, no outro pólo, liberando a memória, uma criação mais individualizada, menos submetida aos modelos coletivos. Libera

igualmente uma concepção diferente do texto que, em vez de ter de suscitar uma adesão imediata, pode ser apreendido de modo global e confrontado consigo mesmo. A distância que se estabelece dessa maneira abre um espaço para o comentário crítico. Nessas obras que se tornam relativamente autônomas com relação a sua fonte, o leitor pode impor seu modo de consumo, seu ritmo de apropriação.”¹⁴

No jogo via cena, o texto passa a se constituir no palco de modo volátil, o que proporciona fissuras em suas partes e, conseqüentemente, em suas redes de sentido. A idéia de conjunto (estrutura textual) cede lugar à idéia de texto-simulacro (espaço figurado); um campo de interseções configurativas, através das quais cada elemento é experimentado no mesmo instante em que participa diretamente da experiência estética. Daí a feitura do texto ser sempre inaugural, não importando o número de vezes que apareça na cena; a própria possibilidade de modificação impõe um “risco”, este passando a integrar a própria composição em jogo. Temos, então, a repetição (prova de permanência) e o risco constante de mudança (espaço de alteração), provocando assim uma espécie de descentramento, apelo direto ao interpretante que passa a operar não mais por meio de um sistema definido de sentidos, mas de uma rede de sobreposições, simultaneamente, livre e atrelada à referência que a originou, no caso o texto literário.

Dito de outra forma, a apropriação do texto literário para o plano cênico pressupõe, mesmo quando ocorre pela negação explícita do signo textual, a compreensão do texto. A apropriação estimula o pensamento independente, ao mesmo tempo em que o localiza

¹⁴ Na parte denominada “Veículo e Obra”, mais especificamente no capítulo intitulado “Oral, escrito, impresso” do livro *O contexto da Obra Literária*, Maingueneau desenvolve algumas considerações sobre a leitura e seus modos de produção e transmissão. Utilizando-se de alguns conceitos desenvolvidos por Roger Chartier sobre o movimento entre a literatura oral e a literatura escrita, Maingueneau desenvolve o argumento: “Decerto as obras aparecem em algum lugar, mas deve-se levar em consideração sua pretensão constitutiva de não se encerrar num território.” (p. 84).

dentro de uma referência: o texto. E é exatamente nessa tensão que se processa o ato condutor responsável pela interpretação das imagens literárias às imagens cênicas. No mesmo plano, a leitura cênica dos textos, por nós analisados, não se deixa revelar apenas por uma mudança de linguagem, código, registro ou moldura, mas coloca o texto dentro de um prisma compósito: “o produto, não de um único ato, mas de uma série maior ou menor, conforme os casos, de atos de falas sucessivas, que sucessivamente se corrigem, produzindo vários textos, que se sobrepõem...”. (José Herculano de Carvalho, 1983, p. 222).

A multiplicidade de vozes e interferências sígnicas, icônicas, imagéticas, arquetípicas, transformam o processo de apropriação cênica em um encontro de operações paralelas e intermediárias. Daí a nossa escolha pelo termo “apropriação” no lugar de adaptação, uma reescritura que ocorre no confronto simultâneo dos diversos sistemas envolvidos. Doravante, a apropriação constitui, enquanto recurso criativo, escolha e construção, um fenômeno interativo que não se esgota na atividade do emissor, projetando-se para além de si mesma como ação direcionada e organizada pelo receptor, no caso, o encenador.

Nos processos de apropriação, por nós estudados, percebemos inúmeras interferências e ampliações advindas de cortes e seleções cuja base interpretativa e cujo aprofundamento das formas textuais (obras) foram determinantes para o movimento operacional condutor do texto à cena.

A apropriação encarada enquanto técnica, recurso e procedimento teatral, coloca-se *para além de e diante de*. Esse duplo movimento corresponde ao distanciamento que em maior ou menor grau ocorre do texto referente, passando pelo ato de leitura proposto pelo encenador, até a identificação responsável pela re-interpretação e avaliação dentro do contexto histórico em que aquele se vê encenado.

Mesmo quando o texto destina-se ao palco, falamos da literatura dramática. Isso ocorre por uma operação apropriativa, ou seja, mesmo quando há um propósito (ideal) de se condicionar a leitura cênica *ipsis verbis* ao extrato dramático, o que está em jogo é sempre uma tentativa de esclarecimento, de preenchimento, de dizê-lo melhor.

O signo permanente, texto-base, obra escolhida para a leitura cênica obedece a uma lógica paradigmática, enquanto o signo da desconstrução, no caso, o teatro, a uma lógica

sintagmática. Uma não se sobrepõe a outra, mas ambas dependem do jogo estrutural para serem postas em movimento. Neste caso, o sujeito-encenador conduz inevitavelmente uma inferência na referência, o texto apropriado é o resultado de uma atividade cognitiva complexa.

Enquanto a adaptação constitui uma atividade criativo-figurativa, ilustrativa, trabalhando quase sempre via aproximação, a “apropriação” se concretiza pela ruptura, isto é, por uma atividade crítico-criativa-interpretativa. Em ambas ocorrem, em maior ou menor grau, desvios, o que torna improdutiva a questão muitas vezes levantada de “fidelidade autoral”, medida pelo grau de aproximação ou distanciamento da encenação em relação ao texto. Não se trata de estabelecer parâmetros de aproximação ou de distância entre um código e outro. Uma apropriação difere de uma adaptação não pela proximidade ou distanciamento com a obra de base, mas pela elaboração formal responsável por redimensionar, postos em movimento, os elos que constituem o diálogo entre as duas linguagens.

Enquanto a adaptação liga-se ao texto como roteiro da encenação, a apropriação atravessa o texto, recortando-o. Enquanto a primeira tenta dizer melhor o texto, a segunda procura ultrapassá-lo sem, contudo, abandoná-lo. A apropriação reedita-o sob a luz de um novo prefácio. Dessa atualização, própria ao movimento apropriativo, surgem os parâmetros de leitura, por nós assumidos, no decorrer desse trabalho. Vamos a eles. As peças escolhidas justificam-se, nos dois casos, pelo processo de inferência assumido pelas encenadoras; pela filiação de ambas a estéticas teatrais específicas, pelo grau de intimidade das mesmas com o universo prático e teórico que envolve a pesquisa teatral e dramaturgica; por tratar-se de trajetórias consolidadas e marcadas por intenso e persistente horizonte metodológico; por tratar-se de produções que colocaram o teatro brasileiro contemporâneo como fonte de discussão sobre sua realidade tanto histórica como estética; por representarem avanços importantes na discussão acerca da natureza do drama, sua crise e susceptibilidade.

A palavra, nesse sentido, sugere uma atividade intensa e redobrável, fazendo-se representar por imagens, lembranças, conceitos, fatos etc. O processo de apropriação coloca objeto e sujeito em permanente jogo. Dessa maneira, a apropriação resulta em um *teatro*

dos Ajustes, no qual o ato apropriativo agrega um certo número de elementos, fundindo-os à experiência do sujeito. Acerca disso observa Jean-Pierre-Ryngaert:

“O leitor, se não é cenógrafo nem diretor, trabalha, no entanto, para construir imagens na relação entre o que lê e o estoque de imagens pessoais que detém. É ainda necessário que ele organize as imagens persistentes impostas pela concepção dominante do teatro e que ouse recorrer a um imaginário não convencional”.¹⁵

O próprio posicionamento do encenador não pode ser visto como processo autônomo do conceito de sujeito histórico. A autonomia atribuída ao encenador é fruto de uma sucessão de avanços que se dão fora e dentro do campo da estética teatral. A necessidade de posicionamento do sujeito no mundo, gerada pela própria insatisfação do lugar do homem dentro da relação espaço-temporal originou uma descontinuidade desconfortável às leis deterministas do naturalismo. Logo, a crise estética do drama e suas formas de representação estão associadas à crise histórica do sujeito, desencadeada a partir da complexa relação dialética Eu/Mundo.

No teatro contemporâneo, a partir de Brecht e de Beckett, as formas regentes do teatro se tornaram, paralela à crise histórica do naturalismo e do próprio conceito de sujeito, cada vez mais intercambiáveis e resistentes a uma taxionomia. A crise da representação, gerada pelo descortinamento de suas formas, forçou o teatro e todas as artes a repensarem sobre si mesmas. Esse movimento proporcionou, no caso específico do teatro ocidental, o questionamento sobre a organização dramática fora do âmbito exclusivamente textual, revelando pactos de outra ordem e por outras vias.

¹⁵ RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o Teatro Contemporâneo*. Trad. Andréa Stahel. São Paulo, Martins Fontes, 1998. p. 31.

A encenação da dramaturgia de criadores modernos como Gordon Craig, Antonin Artaud, Heiner Muller, Bob Wilson, Gerald Thomas perpassa pela consciência de estruturas que, forçadas a gerarem novos sistemas diante da problemática da referência histórica, impulsionaram um novo papel ao leitor-diretor: aquele que não apenas recria o texto durante o processo de montagem, mas apropria-se da mensagem a fim de marcar seu lugar de sujeito-histórico.¹⁶

A apropriação surge com um grau de complexidade muito maior que a adaptação, uma vez que ela abre sempre rupturas no texto-referente, rompendo com a idéia teleológica e pré-nietzschiana de “modelo original”. Aquilo que é considerado “modelo” torna-se referência móvel, desdobrável e pluridimensional. Logo, o ato de se apropriar de um texto para o teatro implica o direito de, em maior ou menor grau, modificá-lo, reordená-lo, violentá-lo. A complexidade do ato apropriativo no processo texto/palco reside justamente na dificuldade que se tem de determinar qual é o centro gravitacional que serve de elo entre a obra e sua disposição cênica. Assim, só através do acompanhamento de como determinados signos são re-agrupados, por meio de escolhas, acréscimos e supressões, realizados pelo encenador, podemos medir o nível de interdependência, de diálogo, inovação e liberdade no que diz respeito ao seu percurso texto/cena.

As montagens que utilizam a apropriação como processo fundante na travessia do substrato literário para o substrato cênico, além de demonstrar a experiência criativa do encenador, resultam de um esforço constante de entendimento das formas de composição dramática e do próprio teatro enquanto agente e produtor de significados. A função do leitor, num primeiro momento e com base no corpus analisado, pode ser relacionada à metáfora do “diluidor”. “Diluir” significa, nesses casos, submergir o texto no horizonte simbólico, no conhecimento enciclopédico, na memória e repertório do encenador.

Tanto no caso de Nadja Turenko quanto no de Celina Sodré, a diluição ocorre pela sinonímia (extensão de significados) como pela antinonímia (contração, trocas, supressão de significados). Daí, a importância de percebermos a apropriação não apenas a partir dos níveis recorrentes de determinados recursos (eliminação, condensação, ampliação etc.),

¹⁶ É curioso como Gerald Thomas se apropria de fatos históricos a partir de sua relação, muitas vezes, *in loco* com os mesmos. Lembremos o episódio da queda do Muro de Berlim e a derrubada das torres gêmeas, nos quais o diretor estava presente, gerando inclusive no caso do episódio de 11 de setembro um documentário para TV intitulado: *A Primeira Guerra do Século XXI: Relato de uma testemunha*.

ênfatisados por Linei Hirsch, mas, sobretudo, sem esquecer de por em relevância o estado de consciência do leitor em relação à obra e o seu *modus operandi* sobre o universo ficcional em questão. A noção de procedimento formal cede lugar à noção de *work in progress* ou procedimento intertextual.

Por exemplo, quando observamos os processos de apropriação em *Macunaíma* e *Augusto Matraga*, realizados por Antunes Filho, logo se percebe que os elementos visuais do espetáculo não visam complementar os seus substratos literários, mas operam sobre eles hipercodificando-os, sem retirar-lhes, em nome da ação, sua força poética (literária). Exposto de outra maneira, a possibilidade mesmo que virtual de qualquer texto submeter-se à leitura cênica não o priva de sua literariedade. No caso das apropriações cênicas, aqui estudadas, trata-se menos de uma relação de transposição de gêneros do que de suplementariedade, aprofundamento, deslocamento a partir de um desejo operante sobre o texto.

Nesse sentido, a apropriação distancia-se do sentido de adaptação, aproximando-se cada vez mais do sentido de “intertexto”. Sobre isso atenta Fernanda Maddaluno (1991; p.27): “A intertextualidade é a irrupção de um texto no outro. As relações existentes de texto para texto são de ordens diversas e estabelecem os limites da intertextualidade”. Desse modo, “um autor utiliza os processos de invenção de outros autores para a criação de um novo texto, fazendo esta apropriação de forma consciente e, muitas vezes, até explicitando esse procedimento através de marcos”.¹⁷

A apropriação cênica estabelece uma conexão com o texto literário, com o contexto de elaboração do texto e suas ressonâncias no processo criativo do encenador, além de atualizá-lo no contexto da encenação. O modelo apropriativo dialoga diretamente com a capacidade que a obra literária tem de alimentar o universo criativo do leitor-encenador. A noção do texto literário como sucessão de atos sugestivos leva-nos a estabelecer um importante paralelo entre o teatro e a literatura. Assim como a obra dramática, como bem observou Antoine Vitez, é um enigma que o teatro deve resolver, o texto literário é para o leitor-encenador um enigma a ser decifrado. Logo, o teatro que se apropria de textos

¹⁷ Analisaremos mais adiante a apropriação de *Antígona* em Brecht como fonte de manipulação do texto no horizonte de expectativa do leitor-espectador. *Antígona* é e continua sendo o grande exemplo de manipulação textual não apenas pelo teatro, mas como bem demonstrou George Steiner, nas artes de um modo geral. No plano da encenação, temos as cinco apropriações de Peter Brook sobre o mesmo texto, *Hamlet* de Shakespeare.

literários passa a ser um discurso sobre a realidade textual que lhe é apresentada; alusão e ilusão, culto e desvio. Só por meio do acompanhamento desse movimento (culto e desvio), podemos apreender as proposições e redes de sentido textuais-teatrais, envolvidas na passagem da obra à cena, uma vez que inexoravelmente,

“a cena se apropria de todos os ‘textos’ existentes, sejam quais forem seus regimes e até com alguma frequência, sem se preocupar com suas adaptações em formas teatrais conhecidas”.¹⁸

As possíveis matrizes estéticas do teatro contemporâneo, e aí inserimos a apropriação cênica tanto de textos dramáticos como de outros, não previstos para o teatro, mostram-nos tanto o texto literário quanto o palco como lugares de fronteira, nos quais a adição e multiplicação de propriedades subjetivas e de transformação apontam para o uso cada vez mais recorrente de referências paratextuais.

De antemão, não se trata de retomar a discussão, muito em voga no início do século XX, sobre o estatuto do texto no espetáculo, bem como seu grau de importância na própria constituição do fenômeno teatral, como fez a semiologia do teatro e mais especificamente os estudos de Patrice Pavis e Anne Übersfeld ao entender o texto e o espetáculo como sendo parte da “dupla natureza” do fenômeno teatral. Em vez disso, propomos pensar a teatralidade como potencialidade e disponibilidade de algo (drama, conto, poesia, romance, biografia etc.) É nessa potencialidade que reside, acreditamos, a chave de deslocamento de um registro para outro. Assim, o palco não constitui a base da teatralidade, embora seja sempre, em última instância, o seu fim.

Partindo dessa premissa, podemos verificar que alguns textos dispõem de uma maior disponibilidade cênica que outros. Isso mostra-nos que a palavra quando assimilada como veículo de signos formadores de imagens, distante de um sistema fechado em si (mais próximo do denotativo), valoriza a natureza semiológica da representação teatral e o seu caráter conotativo.

¹⁸ *Idem.* p. 227.

Se por um lado a noção de teatralidade evolui, a de literariedade perpassa por diversas esferas, afastando-se de sentido de especificidade e essencialidade do objeto literário e aproximando-se cada vez mais da noção de interdiscursividade.

“Nos nossos dias, a fragmentação do objeto literário é de tal ordem que a sua sectorização pulverizou todos os etnocentrismos da legitimidade. Já não há uma literatura, quer pertencente ao círculo alargado quer ao círculo restrito; há agora objetos particulares que têm cada um a sua forma de se inscrever no literário, de produzir o literário ou de pensar o literário.” (Robin, 1980; p. 62).

De acordo com o pensamento de Régine Robin, acreditamos que só é possível entender um determinado processo artístico, no caso da apropriação e reescritura cênica, a partir da confrontação dos “objetos particulares” neles envolvidos. A obra literária nesse sentido apresenta-se como um acontecimento possível que engendra projeções (sentidos) no imaginário do leitor-encenador. Tais sentidos configuram-se no plano cênico não apenas como leitura de imagens e sim como uma leitura simultaneamente analítica e icônica; o ler torna-se não apenas encontrar no texto condições concretas de representação (técnica de montagem), mas uma forma eficiente de medir o teor de sua teatralidade, além de revelar sua ordenação cênico-discursiva em vias de realização no palco.

Faz-se necessário, portanto, esclarecer que o paradigma literariedade/teatralidade funciona não como único critério, mas como um dos principais instrumentos teórico-metodológicos da apropriação e reescritura cênica.

Sendo o teatro uma escrita hipertextual, a apropriação enquanto matriz vem ampliar o quadro das poéticas hipertextuais, chamando para si um olhar mais apurado sobre sua dinâmica. Nesse sentido, a noção de “hipertexto”, proposta por Gerard Genette e os seus modos operantes, pareceu-nos significativa, para melhor delinear alguns dos

procedimentos adotados na apropriação cênica de textos literários para o palco, ainda que a ele interesse apenas o ponto de vista exclusivamente textual.

Para Genette (1982, p. 07-67), a hipertextualidade está contida nas relações “transtextuais” e corresponde a toda relação entre um texto derivado **B** (designado *hipertexto*) e um texto anterior **A** (denominado *hipotexto*). O texto derivado *enxerta-se* de uma forma que não é a do comentário e sim a do deslocamento¹⁹. Transpor, no caso da apropriação, desvincula-se do sentido de “passagem”, “transcrição”, aproximando-se do sentido de desvio. No caso das apropriações por nós analisadas, esse “enxerto” corresponde a um conjunto de ressignificações no plano da enunciação, ocorrendo a elaboração cênica via continuidade seguida de transformação.

A referência com os *hipotextos* (o romance *Um Sopro de Vida* de Clarice Lispector e *A Fúria do Corpo* de João Gilberto Noll) em nenhum momento é perdida de vista, uma vez que as releituras propostas por Nadja Turenko e Celina Sodré ocorrem, em ambos os casos, por meio de um aprofundamento e reorganização dos signos e símbolos presentes no texto. Diferentemente de algumas “adaptações”, as quais o *hipotexto* só se deixa perceber pela observação de um espectador mais atento e cujo jogo consiste em desviar o resultado cênico de sua significação inicial, em “Clarices” de Nadja Turenko e *Nossa Senhora de Copa Cabana* de Celina Sodré, o pacto com as obras de base é assumido como técnica dramaturgica, uma vez que o diálogo com os romances se dá através de deslocamentos sem a perda do eixo temático.

Nas apropriações cujos desvios são estruturas intencionais que visam à seleção e construção dos elementos constitutivos da cena, torna-se importante observar o que Alain Garcia (1999, p.136-137) denominou como sendo *les situations de base* ou *le point de vue* – condutores da ação:

¹⁹ Há outros tipos de deslocamentos, Genette utiliza-se do termo “transposição” para explicar as transformações de caráter histórico e estético na produção hipertextual. A realização de obras como *Doutor Fausto* de Thomas Mann, *Antígona de Sófocles* de Bertold Brecht, *Antígona* de Jean Anouilh, *As moscas* de Jean Paul Sartre, *Electre* de Giraudoux, aparecem como realizações dessa *transposição hipertextual*. O autor refere-se ainda a uma “transposição diegética”, isto é, transferência de um enredo para outra época. (Genette, 1982, p.07-81). O termo “transposição” é utilizado pelo autor no plano textual, mas sua operacionalidade no âmbito da relação texto/cena é, reservadas as especificidades exigidas pelo plano cênico, perfeitamente viável. Entendemos ainda que o termo “transposição” deva, nesse contexto, ser entendido como “re-criação” de um texto em novos contextos sócio-culturais.

“Les situations de base, comme leur nom l’indique, jouent un rôle décisif et primordial dans la progression des événements et ce sont ces mêmes situations de base que l’on retrouve lorsqu’on étudie le squelette de l’intrigue. Quant aux autres situations, les situations, dites complémentaires, elles ne sont pas en général déterminantes pour l’évolution de l’histoire comprise en son déroulement normal. On peut les considérer comme un simple ornement, un vulgaire remplissage mais elles contribuent, en fait, non seulement à rendre le récit plus incisive et varié mais aussi à permettre ces plages de repos entre les moments forts et les temps de l’action.”

E específica:

“Et c’est à l’intérieur des diverses situations de l’intrigue et de l’histoire que nous allons découvrir la notion d’action, généralement de base pour les situations du même nom et complémentaire pour les situations idoines. Les actions sont exécutées et motivées par les personnages et c’est ainsi qu’ensemble, actions et

personnages vont définir les situations du récit”.²⁰

Diferentemente do cinema, no teatro essa relação se dá de modo mais complexo, por não depender exclusivamente das escolhas do diretor-leitor, por ser o teatro mutante a cada apresentação, mas, sobretudo porque as cenas estão alicerçadas em imagens literárias de base presentes nos seus respectivos substratos literários, com a agravante de transformar situações aparentemente secundárias em grandes eixos de criação dramática, seja por meio da palavra seja por meio do corpo do ator. Aqui o que está em jogo não é o que separa o drama do épico, mas o que os aproxima enquanto processo cênico.²¹ A reescrita força pensarmos a dramaturgia do ponto de vista de sua elaboração. No que toca a questão acrescenta Doc Comparato :

“... a adaptação é uma transcrição de linguagem que altera o suporte lingüístico utilizado para contar a história. Isto equivale a transubstanciar, ou seja, transformar a substância, já que uma obra é a expressão de uma linguagem. Portanto, já que uma obra é uma unidade de conteúdo e forma, no momento em que fazemos nosso conteúdo e o exprimimos

²⁰ “As situações de base, como o nome indica, têm um papel decisivo e primordial na progressão dos acontecimentos e são essas mesmas situações de base que encontramos quando estudamos o arcabouço da intriga. Quanto às outras situações, ditas complementares, elas não são em geral determinantes para a compreensão da evolução da história em seu desenvolvimento normal. Podemos considerá-las como um simples ornamento, um vulgar preenchimento, mas elas contribuem efetivamente, não somente para tornar a narração mais incisiva e variada, mas também para permitir esses espaços de repouso entre os momentos fortes e os tempos da ação”. “E é no interior das variadas situações da trama e da história que nós vamos descobrir a noção de ação, geralmente de base para as situações do mesmo nome e complementares para as situações idôneas. As ações são executadas e motivadas pelos personagens e é desse modo que juntos, ações e personagens vão definir as situações da narração”. Tradução nossa.

²¹ Nosso trabalho de Dissertação com Encenação (resultado de nossa pesquisa de Mestrado), enquadra-se exatamente nesse tipo de apropriação que visa não somente a um aprofundamento temático, mas a uma transferência do *point de vue* para uma *situation complémentaire*. O monólogo *Anima* explora a ausência da personagem Luísa tanto no conto de Guimarães Rosa, quanto no espetáculo *Vau da Sarapalha* do Grupo de Teatro Piollin. Aqui há uma substituição de motivo, justificada no *hipotexto* (extrato literário) e na *mise-en-scène* (espetáculo).

noutra linguagem, forçosamente estamos dentro de um processo de recriação, de transubstanciação”.²²

Ainda dentro da perspectiva da recepção, os processos de apropriação das obras *Um Sopro de Vida* de Clarice Lispector e *A fúria do Corpo* de João Gilberto Noll dão-se em decorrência dos cortes e da tensão exercida entre duas visões (textual e pessoal), visões que nos espetáculos *Nossa Senhora de Copacabana* de Celina Sodré e *Clarices* de Nadja Turenko se misturam. Paralelamente às investigações acerca do fenômeno da apropriação, buscaremos mais adiante delimitar os índices de teatralidade presente nas obras e seu grau de aproveitamento e ressignificação cênica, evidenciando, sempre que necessário, a qualidade e a organização particular das unidades percebidas na ótica das encenadoras. Em outras palavras, o conjunto de “intenções teatrais” dispostas nos extratos literários, bem como a materialidade cênica deles extraída.

Abordaremos aqui esses pontos diluídos no interior da investigação, sobretudo, a partir das escolhas e do tratamento dado ao registro literário como fonte de expansão da linguagem teatral propriamente dita. Partiremos de um olhar crítico sobre os poucos estudos que se debruçaram sobre a temática, encarando-a (para discuti-la) do ponto de vista da “trans-criação”, associada às principais vertentes teóricas, por nós assinaladas, e pela experiência estético-ideológica subjacente ao processo criativo: no caso de Nadja Turenko, sua experiência com *Mímica Corporal Dramática* e a escola de Decroix; no caso de Celina Sodré, sua experiência com a *Dramaturgia Física* e o *Teatro Laboratório* de Jerzy Grotowski.

A cena contemporânea se distancia da estrutura tradicional do drama à medida que seus processos de montagem engendram-se a partir de esforços constantes de síntese visual. Cada cena deve ser construída a partir de uma noção clara do que se quer passar ao espectador, a fórmula quase sempre é o máximo de impacto e intensidade num menor intervalo de tempo. Soma-se ainda à equação a precisão conceitual da cena e sua carga temático-ideológica. Para tanto, nota-se o uso cada vez mais frequente de roteiros e cadernos de direção que mais parecem cadernos de pintura. A utilização do roteiro de modo

²² COMPARATO, Doc. “Outros Roteiros”. In: *Da Criação ao Roteiro*. Rio de Janeiro, Rocco, 1995. p. 330.

muitas vezes simultâneo ao texto aproxima o teatro da linguagem cinematográfica, cobrando-lhe de certa forma sua dívida outrora com o Teatro Óptico, pai do cinema. É ainda nesse sentido que a noção de “quadros”, que se suplementam uns aos outros, ocupa lugar proeminente na escolha dos Grupos por nós selecionados. Para eles, a cena passa a ser não apenas o que engendra e estimula o processo de criação sobre o texto, mas aquilo que resulta do seu campo de visão.

O trabalho de elaboração do encenador-criador, nesses casos, ocorre a partir de um duplo movimento: o do pacto estabelecido com o hipotexto (texto de base) e sua possibilidade de imersão no histórico através de imagens que convidam o leitor a interligar fatos e desejos num exercício constante de interpretação. No caso da apropriação que tem por estímulo o texto literário, tal esforço se dá em mão dupla: o da decodificação da cena e o do reconhecimento dos resíduos textuais advindos da obra. Como demonstrou Syd Field: “o roteiro é uma experiência de leitura”.²³ Além das condições de escolha, a cena contemporânea abre mão da noção de conflito, pondo em seu lugar a supremacia da experiência e da experiência em particular. Todavia, apesar de ter uma visão clara do conceito de “roteiro”, o autor resiste à modificação da noção de “adaptação” como “desvio”. Para ele:

“A adaptação é definida como habilidade de fazer corresponder ou adequar por mudança ou ajuste, modificando alguma coisa para criar uma mudança de estrutura, função e forma, que produz uma melhor adequação”.²⁴

Pensamos que não se trata no caso da apropriação de “fazer corresponder” ou “adequar”, mas de reconhecer uma potencialidade imanente já no código literário e que é

²³ Ainda que Syd Field trabalhe sobre a idéia de “adaptação” e não de “apropriação” e, como Doc Comparato, parta do princípio de “manual” e “paradigma”, alguns pontos levantados por esses autores tocam diretamente à temática em questão. No entanto, preferimos a noção de “arquétipo” que de “paradigma”, uma vez que no paradigma, o conceito se aplica aos elementos; já nos arquétipos os elementos apontam para o conceito.

²⁴ FIELD, Syd. “Adaptação”. In: *Manual do Roteiro: os Fundamentos do Texto Cinematográfico*. Trad. Álvaro Ramos. Rio de Janeiro, Editora Objetiva, 1995. p. 174.

redimensionada no plano cênico pelos cortes, supressões e acréscimos realizados. Essas alterações não são de ordem apenas seletiva e formal, mas em alguns casos de ordem pessoal. O sujeito do discurso vê-se obrigado a dialogar com sua fonte de inspiração ou estímulo, estabelecendo-se, assim, um “pacto” entre o texto e o leitor-encenador. Tanto a interpretação e o exercício de leitura sobre a obra são dramáticos, ou melhor, teatrais. A noção de cena, nesse caso, afasta-se da noção de drama enquanto proximidade com o real e aposta no campo imaginário construído pelo Grupo.

A releitura só é possível devido à despotencialização do herói – no caso o autor que passa a ter domínio parcial sobre sua obra –; é a dessacralização em torno dessa figura central da criação, no sentido mais fiel do termo, que levou o teatro do final de milênio a recorrer à “alienação” como forma temática de resistência, processo que contribuiu para a conclusão no mínimo problemática de David Mamet:

“Não é função do dramaturgo provocar mudanças sociais. Há grandes homens e mulheres que causam mudanças sociais. Fazem isso por meio de custosas demonstrações de coragem pessoal – arriscando-se até a levar umas cacetadas na cabeça durante a passeata rumo a Montgomery. Ou então se acorrentando a pilastras. Ou enfrentando a ridicularização ou o desdém. Arriscam suas vidas, coisas que pode inspirar o heroísmo em outros. Mas a finalidade da arte não é mudar, e sim encantar. Não acho que sua finalidade seja nos esclarecer. Não acho que seja nos mudar. Não acho que seja nos ensinar”.²⁵

²⁵ MAMET, David. *Os Três Usos da Faca: sobre a Natureza e a Finalidade do Drama*. Trad. Paulo Reis. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2001. p. 30.

A desistência do herói que marca também de certa forma o enfraquecimento do dramaturgo no pacto autoral aponta para uma transferência de hierarquia, ao mesmo tempo em que possibilita maior comunicação entre esferas antes tão distintas. O problema do herói é também o problema do sujeito histórico. Como historicizar um sujeito incapaz de se reconhecer nas verdades a ele apresentadas? A impossibilidade de escolhas ou o medo trágico da existência como algo simultaneamente vivido e inalcançável, necessário e inútil, real e inapreensível distancia a personagem da ação, dificultando a representação desta em categorias estáveis (conflito interno, conflito externo). Pelo contrário, toda afirmação sobre o lugar da personagem no teatro dos anos 90 aponta, inevitavelmente, para o lugar transitório do sujeito, seja ele autor, diretor, ator ou mesmo espectador. O mesmo ocorre com as demais categorias do drama; o contexto passa a ser apresentado não mais por via das sucessões e das linhas de desenvolvimento das personagens, mas por meio de deslocamentos cada vez mais radicais em relação ao tempo e ao espaço, dispondo o leitor sempre a uma posição de desconforto, exigindo-se dele uma via interpretativa analítica da cena, quando não participativa.

Outro aspecto importante dentro dessa descaracterização sofrida pelo drama diz respeito ao movimento de independência e interdependência de suas partes. Cada quadro, cada bloco, cada plano se desenrola de modo autônomo com relação ao sentido geral da “peça”. Contudo, por outro lado, busca-se manter a coerência com os aspectos simbólicos, principalmente os de ordem visual em jogo.²⁶

A busca do simbólico revelou-se não apenas no teatro e de um modo geral nas poéticas da imagem, como uma forma de distanciamento das práticas realistas, mas também como uma necessidade de revisão, por parte de seus precursores, acerca das estruturas que emergiram nos experimentos modernos. A rejeição ao cinema falado e ao teatro do texto consolidou parte decisiva desse movimento impedindo, por outro lado, explorações importantes que só uma revisão da tradição oriental e ocidental, comparativamente, seria capaz de elucidar. No caso do cinema, explica Luís Miguel Oliveira de Barros Cardoso:

²⁶ Sobre isso constata Syd Field: “Evoluímos para uma sociedade visual; menos de 30 anos atrás éramos ainda essencialmente uma sociedade literária. Isso mudou com a expansão da televisão e agora está mudando novamente enquanto adentramos a era do computador. Estamos no meio de uma revolução da informação”. In: *Os Exercícios do Roteirista*. Trad. Álvaro Ramos. Rio de Janeiro, Editora Objetiva, 1996. p.175.

“Quer abordemos o domínio semiótico, na linha de Metz, Lotman, Garroni ou Chatman, quer abordemos as vertentes estética ou histórica, na linha de Eisenstein, Bazin ou Mitry, o cinema não deixa nunca de estabelecer relações com a literatura”.²⁷

Para além de uma novidade tecnológica, segundo Cardoso, o cinema:

“Por imperativos de afirmação em termos de estatuto, procurou conjugar-se com as artes de nobreza inquestionável, nomeadamente o teatro e o romance, desenvolvendo a sua essência narrativa. O cinema nasce, assim, sob influência de um conjunto de vetores históricos e sociais que o aproximam da literatura”.²⁸

Tal proximidade se dá menos no nível do dramático propriamente dito, que do narrativo e do lírico. Trata-se antes da exploração sobre a palavra e sua forma de preenchimento no espaço que do seu valor semântico. Esse olhar ideográfico sobre a palavra, a palavra posta em movimento, adquire forte importância no desdobramento do sentido do texto fronteiro (apropriado); lugar no qual o término de uma linguagem é também a marca irrefutável do começo de uma outra. Uma coisa que finda e recomeça *Il tempore*.

Entendemos que é nesse sentido que os estudos semióticos desde Barthes e Kristeva encaram o texto como “sistema de signos”. A ideia de sistema por mais atraente e

²⁷ CARDOSO, Luís Miguel Oliveira de Barros. “Literatura e Cinema: Dissídios e Simbioses”. In: *Literatura em Perspectiva*. Org. Evandro Nascimento, Maria Clara Castellões de Oliveira e Terezinha V. Zimbrão da Silva. Juiz de Fora, Editora UFJF, 2003. p. 61.

²⁸ *Idem*. p. 62.

conveniente conduz à inevitável sobreposição do imaginado sobre o ideológico, fato que repercute de modo intenso no ocultamento do dado cultural da linguagem. A mão dupla da influência de uma linguagem sobre a outra aponta não apenas para a influência do verbal sobre o visual, como também de um contra-fluxo ou no dizer, ainda, de Cardoso:

“A alquimia da imagem foi capaz de atrair o próprio texto literário, levando o romance a dois tipos de reação: a aproximação da letra à imagem (quando o romance reflete a visão da câmara cinematográfica) ou o distanciamento da letra face à imagem (quando o romance valoriza o monólogo interior, p.ex., impedindo a tradução pela imagem do fluxo de consciência da personagem). Letra e imagem encontram-se muitas vezes unidas, principalmente pela relevância social, histórica e cultural que possuem, bem como pelas capacidades de representação ideológica”.²⁹

A proximidade entre as poéticas visuais (teatro, cinema, dança, performance, artes plásticas) através da exploração sonora e plástica da palavra, enquanto via sugestiva de criação, pode ser constatada em vários momentos das artes contemporâneas. No caso do teatro e do cinema, o retorno ao texto aparece como possibilidade de exploração dos limites entre as linguagens, incluindo também, nesses casos, a exploração de campos “não-verbais” como força propulsora da realização material da cena, seja ela teatral ou cinematográfica.

²⁹ Ibidem. p. 67. No artigo, já citado anteriormente, “Literatura e Cinema: Dissídios e Simbioses”, Luís Miguel Cardoso acompanha a influência das artes visuais sobre a literatura, apontando em Jorge Luís Borges, os aspectos plástico-visuais, acrescentamos “sensoriais”, explorados desde a literatura de James Joyce. Nas palavras de Cardoso: “Podemos assim falar de um aspecto plástico da literatura” característico da segunda metade do séc. XIX posterior a Flaubert”. p. 70.

Os processos teatrais sobre os quais nos deparamos afastam-se de uma idéia de “manual” ou “metodologia da adaptação”. Pelo contrário, eles inserem-se dentro de um processo histórico de mutação e recepção, cujo sentido de “adequação” e de “transposição” cedem lugar ao de “pacto com a obra”, incluindo seus riscos e desvios de leitura.

Ainda nos casos por nós analisados, os “desvios” revelam-se como pontos de investigação sobre a obra. As encenadoras elegem a obra como forma de indagação sobre o texto e sobre si mesmas. A apropriação surge como leituras visuais do romance, questionando a própria estrutura do drama versus narrativa. Cada encenação corresponde a um modelo de leitura que nos faz retornar à obra, de modo que o texto-base ou o hipotexto, terminologia que adotamos anteriormente, permanece sempre em movimento, criando um paralelismo que só pode ser comparado em termos de indagação e profundidade, mas jamais de equiparação qualitativa, uma vez que o que está em jogo não é a afirmação ou negação do espetáculo em relação ao texto de base, mas a sua capacidade de leitura sobre o mesmo – aonde pode chegar determinada leitura cênica de um texto literário? – A questão, nesse caso, não é se a encenação faz jus ao texto, mas se ela consegue de modo eficiente e inovador recolocá-lo em movimento via uma outra linguagem. Vale o “Se” e o “como” com o texto a cena foi capaz de dialogar e em quais parâmetros se dão esses diálogos.³⁰

A complexidade das relações aponta para um novo modelo de dramaturgia que se desprende das formas prontas à medida que assume riscos de confrontação com campos paralelos.

O movimento sempre em mão-dupla, proporcionado pela “apropriação”, desestabiliza o lugar do referente, diferentemente da “adaptação” que mantém com este, na maioria das vezes, uma relação fiel de aproximação. A apropriação, ao contrário, permite

³⁰ Chamamos atenção para o fato de que as influências nem sempre se dão do texto para o espetáculo como é o mais provável de deduzir, já que o processo de apropriação consiste em eleger um texto ou vários textos como ponto de partida. Na entrevista realizada com a diretora Celina Sodré, ela nos fala das reações que os escritores tiveram ao ver seus textos apropriados para o palco, espécie de contra-fluxo por meio do qual a obra também passa a ser alterada pós-leitura cênica. No caso de João Gilberto Noll e José Saramago as reações, nesse sentido, são bastante curiosas em termos de recepção. Outro aspecto relevante é que, em determinados casos, a encenação supera a potencialidade imagética e visual do texto, como é o caso, por exemplo, da encenação realizada pela diretora alemã Nehle Franke de *Divinas Palavras*, obra inspirada no texto do autor espanhol Ramón Del Valle-Inclán. Em outros casos, a “adaptação” limita-se a decodificação do texto-base, anulando a possibilidade de expansão da obra. A montagem de *As Cidades Invisíveis* de Ítalo Calvino adaptada por Renata Pallottini e dirigida por Márcia Abujamra é um bom exemplo da ausência de exploração do campo visual e imagético subjacente ao texto. A encenação nivela-se ao literário, anulando uma possível troca entre as linguagens.

uma subversão, operacionalizada no próprio ritual de passagem de uma linguagem à outra. Se há comparação, esta ocorre sempre pela via do recorte e da parte que se faz todo. Hermenêutica às avessas. A parte que se faz todo, só consegue autonomia porque o reconhecimento do texto está dialeticamente posto ao lado do ato de leitura, proposto pelo encenador. Reconhecer exige assim, do espectador, duplo movimento: a transfiguração da coisa reconhecida (no caso o texto-base) e a parte (extrato) reconfigurada no palco.

Se como vimos anteriormente a “adaptação”, nos termos postos por Linei Hirsch e a maior parte da tradição crítica vigente das décadas de setenta e oitenta, propõe um limite mimético entre o texto e a cena; o ato apropriativo desloca esse mesmo limite ao lugar de fronteira. Daí a necessidade de uma distinção mais sistemática entre os dois termos uma vez que “adaptação” sugere um movimento mais conciliatório, o que de certo modo justifica e explica as inúmeras tentativas de precisar uma metodologia para a “transcrição” obra-peça. Ao passo que “apropriação” revela um movimento mais desestabilizador, o que se não inviabiliza tais tentativas de criação de uma metodologia da “transcrição”, leva-nos a questionar sua exequibilidade e mesmo aplicabilidade. Cada apropriação desenha seu próprio método, sendo impossível detê-lo *a priori*. Antes de “métodos”, trata-se de processos criativos, pautados em pactos de leitura e, nos casos por nós analisados, envolvendo um alto grau de interferência Sujeito-Obra / Obra-Sujeito.

Cada espetáculo, advindo do “ato apropriativo” mantém uma sintaxe própria, cujo desenvolvimento raramente acontece de modo linear ao desenvolvimento da obra apropriada. No entanto, a tendência de alguns processos se manterem na esteira de uma seqüência linear, muito provavelmente, advém da herança do cinema em sua forma embrionária. Sobre isso esclarece-nos Maria Esther Marciel:

“quando o cinema – até então um amálgama de formas extraídas dos espetáculos populares, integrado ao mundo circense e teatral das feiras de variedades – começa a desenvolver as leis de sua própria sintaxe narrativa, à luz do romance do séc.XIX. Isso graças a habilidade do

cinasta norte-americano David W. Griffith que, como se sabe, foi buscar nos livros de Charles Dickens os elementos constitutivos de seu método de montagem, baseado sobretudo na articulação linear e contínua das imagens e nos princípios miméticos da representação.”³¹

No caso específico da cena contemporânea, presenciamos uma tendência cada vez mais forte do reconhecimento de tais princípios “miméticos da representação” como insuficientes para dar conta do “teatral” e do “dramático”, principalmente, no que diz respeito às estratégias de montagem e elaboração do verbal e do visual. A fronteira cada vez mais estreita entre esses campos aponta para um distanciamento dos procedimentos realistas, “ilusórios de referencialidade”, chamando-nos insistentemente à questão da montagem como resultado de uma atividade subjetiva e conceitual do encenador. Se para a obra literária, aprendemos com a Teoria da Literatura, a “intenção” do autor nos é de pouca valia como chave interpretativa da obra; no teatro, a “intenção” do encenador torna-se fator imprescindível, funcionando muitas vezes como guia de acesso ao entendimento da cena.

Ainda dentro da experiência individual do artista como fonte de criação voluntária, o procedimento da justaposição, tão bem explicado por Sílvia Fernandes nos espetáculos de

³¹ Maria Esther Marciel em artigo cujo título é mais que sugestivo: “Para Além da Adaptação: Formas Alternativas de Articulação entre Literatura e Cinema” localiza os indícios dessa articulação nas produções de Sergei Eisenstein e David W. Griffith. Referindo-se a Griffith diz-nos: “Interessante observar que, ao mesmo tempo em que pensava as equivalências entre a literatura e o cinema, Griffith já realizava trabalhos precursores no campo da adaptação, como atestam seus filmes baseados em obras de Jack London, Stevenson, Maupassant, Victor Hugo, Tolstoi e Mark Twain, dentre outros, todos realizados antes de *O Nascimento de uma Nação*, de 1915, considerado o que inaugura o cinema narrativo, de inspiração ‘dickensiana.’” p. 109. Já para Eisenstein conclui: “Ao tratar a montagem como ‘jogo de detalhes justapostos’, Eisenstein apostou sobretudo na força de ‘tangibilidade física’ da imagem, em detrimento de seus poderes (ilusórios) de referencialidade, visto que, para ele, a imagem era um dado de natureza plástica, advindo especialmente do processo criativo de justaposição/combinção de fragmentos visuais, que, por sua vez, se aproxima do ideograma chinês e das formas poéticas concentradas da poesia japonesa.” p.111. Aqui não é forçoso nem exagero frisar que a “fiscalização” ocorre em todos os campos das artes, incluindo a literatura. Além de precisar seus indícios, a autora reconhece a literatura como fonte dos principais representantes do “cine-poema”, atendo-se a comentários sobre Resnais, Peter Greenaway, Wenders e Jamusch. In: *Literatura em Perspectiva*. Org. Evandro Nascimento, Maria Clara Castellões de Oliveira e Teresinha V. Zimbrão da Silva. Juiz de Fora, Editora UFJF, 2003. p. 108-109.

Gerald Thomas, traz subjacente a questão autoral acrescida da noção de hipertextualidade, imagens dentro de imagens. O mesmo movimento é apontado na escritura de Heiner Muller por Ruth Röhl; textos dentro de textos.³² Logo, a diferença entre texto e cena perde em ambos os casos importância. Em vez disso, interpõe-se à questão do Sujeito e seu lugar no mundo supracitado.

A aproximação entre os planos verbal e visual pode metaforicamente ser apresentado como a mediação cultural oriente/ocidente que as artes de natureza plástica sofreram nos últimos dois séculos. A palavra tornou-se um campo de exploração não apenas de imagens, mas de elementos sensoriais. A expressão cada vez mais em voga “poéticas da imagem” aproxima o texto da cena, forçando uma revisão dos termos que separam desde o século XVII a dramaturgia da encenação como campos não só distintos, mas também, em muitos casos, oponentes. O entrecruzamento entre as fronteiras, cada vez menos nítidas, corresponde também, historicamente falando, ao surgimento de dramaturgos-intelectuais-criadores esforçados em tornar cada vez mais estreitos os domínios da produção textual, prática e teórica.

O esforço para se chegar à materialidade da cena escorreu por todos os poros da ribalta, imprimindo muitas vezes o uso de novas denominações, na ausência de um dicionário da cena, tais como, “teatro narrativo” e/ou “narrativa teatral”, “teatro lírico” e/ou “teatro poético” para nomear entrecruzamentos cada vez mais comuns. A apropriação, enquanto matriz estética, busca um teatro pré-textual, no qual as indicações que o texto desenha extrapolam o domínio da palavra, conduzindo o encenador para um nível de leitura “ideal”, por meio do qual o entendimento dialogue com a criação, permitindo que a leitura do texto funcione como desenho, formato, geometria, quebra-cabeça. Só a partir da observação sobre o entrecruzamento desses fatores, é que poderemos precisar os planos de atuação e movimento arqueológico que liga realidade textual/realidade cênica, assim como acompanhar os pontos nevrálgicos dessas “escavações”.

³² Referimos aos livros: *Memória e Invenção: Gerald Thomas em Cena*, de 1996 e *Heiner Muller: Modernidade e Pós-modernidade*, de 1997, ambos editados pela Editora Perspectiva.

Capítulo 2

A Teatralidade em Clarice Lispector

“Vou continuar, é exatamente de minha natureza nunca me sentir ridícula, eu me aventuro sempre, entro em todos os palcos.”

“... um instante antes da cena e um instante depois.”³³

³³ LISPECTOR, Clarice. *Perto do Coração Selvagem*. 9ª Edição. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980. (p. 122 e p. 192). Todas as citações utilizadas no corpo do texto foram retiradas dessa edição.

2.1 O TEATRO EM CRISE

A matéria fugidia com que nos deparamos ao ler os romances e contos de Clarice pode parecer, enquanto princípio e num primeiro momento, contraditória ao objetivo deste trabalho: buscar as marcas da teatralidade, lidas aqui como materialidade com que se tecem a construção literária e o universo ficcional em questão. Paradoxo sustentado, sobretudo, pelo campo árido e pouco demarcado de sua escrita e pelo próprio movimento de incompletude dos enredos, além de um conjunto de intertextos, citações e imagens que ampliam e enfatizam, por meio de arqueologismos e anacronismos, o fértil campo da subjetividade tão explorado pela crítica especializada. No entanto, ainda que sua obra recuse a síntese e evoque a pluralidade de modo excessivo, desde o seu primeiro romance, *Perto do Coração Selvagem* (1944), tal teatralidade já aparece enquanto questão subjacente ao tema. Com ele, a “crise da representação” inaugura uma diferente forma de preocupação com o ato da escrita, o recurso do fingimento abre paulatinamente espaço para a representação do real intercalada à experiência ou, em alguns casos, assume-se a própria experiência como condutora da realidade aparente do mundo e das coisas.³⁴

Poderíamos dizer que o problema da mimese marca uma primeira discussão no campo parateatral da escrita clariciana. Vejamos como a questão nos é oferecida à maneira platônica e aristotélica do modo de criação e legitimidade do artista/criador.³⁵

O primeiro capítulo intitulado “O Pai” traz em primeira instância a preocupação com a origem da experiência e seu modo de apreensão pela lente do escritor (Artista), sem, contudo, privar pela regra de afastamento que dispõe de modo confortável sujeito e objeto, criador e criatura, escritor/personagem: “A máquina do Papai batia tac-tac... tac-tac-tac”.

³⁴ Para Alain Touraine: “As crises de mutação que fazem passar da sociedade industrial à sociedade programada correm o risco de fazer desaparecer a consciência de historicidade, e assim a própria idéia de modernidade, mas é também através dessas crises que a idéia de sujeito se desprende do historicismo”. In: *Crítica da Modernidade*. Trad. Elia Ferreira Edel. Petrópolis-RJ, Vozes, 1994. p. 263. No Brasil, a obra de Clarice é responsável por essa mutação na estética narrativa e, conseqüente, estreitamento das fronteiras entre os planos da história e o plano do discurso.

³⁵ Aludimos à relação do artista com a sua obra e o efeito da mimese enquanto conceito de valoração de sua produção na discussão iniciada por Platão e desenvolvida mais tarde por Aristóteles na *Poética*.

(p. 11). O problema da identidade a ser construída assume o movimento de desconstrução, do não-lugar do sujeito dentro da referência, tanto no plano da enunciação quanto no plano do enunciado.³⁶ Essa interferência do narrador traz as marcas de sua escolha, reveladas estas por meio de estratégias narrativas cada vez mais híbridas, colocando o problema da criação de forma dialética: modelo e ruptura, referência e inferência, criação e imitação.

A teatralidade desse modo constitui um ponto de articulação entre o locutor e o locatário, este último estendendo-se às personagens por meio de deslocamentos: “sempre arranjava um jeito de se colocar no papel principal exatamente quando os acontecimentos iluminavam uma ou outra figura.” (p. 13). A ambivalência do discurso acompanha a trajetória testemunhal de Joana que busca, sempre através da palavra-ação, concretizar sua experiência, materializar sua vivência, tornar palpável seu lugar no mundo. Tentativa sempre barrada pela dificuldade de uma identidade fixa, estável: “Nunca é homem ou mulher? Porque nunca não é filho nem filha?” (p.15). A busca de si é para Joana a busca do vital. Seu reconhecimento como sujeito passa por inúmeras tentativas de despersonalização: “sim ela sentia dentro de si um animal perfeito. Repugnava-lhe deixar um dia esse animal solto. Por medo talvez da falta de estética.” (p. 17). O estágio primitivo da escritura que lida a todo o momento com algo que a ultrapasse exige por parte do leitor atenção sobre a releitura interna da obra, realizada paralelamente à consolidação da *persona* de Joana, sempre incompleta e teatralizável.

O ato de fingir como forma de atuar no mundo torna-se para Joana a única possibilidade de encontro consigo mesma. Ao contrário de Hamlet que persegue a verdade até suas últimas conseqüências, Joana abre mão da prerrogativa de um “Eu”: “Quem sou? Bem isso já é demais”. (p. 20). Talvez pela dura condição imposta pelo narrador: “Mente-se e cai-se na verdade”. (p. 20). Outro ponto que dificulta, pelos sucessivos atos de representação de Joana, o seu reconhecimento enquanto sujeito, são as perguntas impostas de modo beckettiano à professora de Joana: “O que é que se consegue quando se fica feliz?”; “Querida saber: depois que se é feliz o que acontece? O que vem depois?”. (p. 30);

³⁶ “Em narratologia, retoma-se o conceito de *enunciação* para caracterizar o ‘ato narrativo produtor’, a *narração* (v.) (cf. Genette, 1972:72). No interior do universo espaço-temporal dos eventos narrados, o *discurso das personagens* (v.) funciona, por seu turno, como um simulacro do ato de *enunciação*, no interior do próprio discurso narrativo. (p. 108)”.

“o que deve fazer alguém que não sabe o que fazer de si?” (p.73).³⁷ Tais questões, incluindo as de caráter mais intimista – “E havia um meio de ter as coisas sem que as coisas a possuíssem?” – conduzem sempre e inevitavelmente ao intervalo e nunca ao encontro entre as demais personagens do romance. Intervalo que, diferentemente do modelo trágico e renascentista do herói cuja trajetória o conduz ao abismo depois de uma seqüência ascensional ou condição privilegiada, leva a “heroína” de Clarice a partir de antemão do abismo, como se de lá jamais ela tivesse saído. O abismo é sempre um ponto de partida para a dúvida e a dispersão. Ele é criado não em torno da personagem, mas está dentro dela, fazendo parte integrante de sua composição.

O movimento sempre indeterminado advém do esforço quase sempre inútil por parte de Joana de apreender o tempo passado, restando-lhe a experiência no ato de sua realização. O tempo teatral, isto é, o tempo da eternidade do agora:

“A imaginação apreendia e possuía o futuro do presente, enquanto o corpo restava no começo do caminho, vivendo em outro ritmo, cego à experiência do espírito... Através dessas percepções – por meio delas Joana fazia existir alguma coisa – ela se comunicava a uma alegria suficiente em si mesma”. (p. 45).

A posição de Joana, nesse sentido, caminha para o não-lugar do drama: “onde o que amava não era trágico, nem cômico”. (p. 46). A consciência dramática desse “não-lugar” aponta, já em *Perto do Coração Selvagem* para uma situação intermediária, nem trágica nem cômica da existência. Visão reforçada pela força da teatralidade assumida como recurso narrativo. Talvez por esse motivo seja tão presente a situação dialógica nos romances claricianos, invadindo a narrativa como forma de quadros, cenas e acontecimentos. A indeterminação do estado emocional das personagens abre espaço para o

³⁷ Essas perguntas funcionam como recurso de trazer o olhar do leitor para a maquete imperfeita do mundo. Equação que nas personagens de Samuel Beckett gera um movimento de esfacelamento da idéia de identidade, levando os personagens, mas impedindo-os de alcançar o que se quer.

uso de recursos próprios ao teatro como, por exemplo, o da “máscara neutra”: “E não estou contente nem triste.”. (p. 52). A indeterminação e o meio-termo aparecem como forma de permanecer no discurso, mantendo-o e condicionando-o a uma visão tragicômica do mundo. É pela consciência do estar “entre” o julgamento e o infortúnio, a redenção e a culpa que a dúvida, como corolário da crítica sobre a relação causa/efeito, aparece e se fixa.

O “distanciamento” ou “estranhamento”, tão caros a Brecht, funcionam através do “espanto”, estado em que o gesto se intensifica de acordo com o grau de comprometimento que se tem diante da situação. É o que notamos no diálogo que Joana mantém com o Professor:

“ - Não é valer mais para os outros, em relação ao humano ideal. É valer mais dentro de si mesmo. Compreende Joana?

- Sim, sim...

Ele falava a tarde toda:

- Afinal nessa busca de prazer está resumida a vida animal. A vida humana é mais complexa: resume-se na busca de prazer, no seu temor, e sobretudo na insatisfação dos intervalos. É um pouco simplista o que estou falando, mas não importa por enquanto. Compreende? Toda ânsia é busca de prazer. Todo remorso, piedade, bondade, é o seu temor. Todo o desespero e as buscas de outros caminhos são a insatisfação. Eis aí um resumo, se você quer. Compreende?

- Sim.

- Quem se recusa o prazer, quem se faz de monge, em qualquer sentido, é

porque tem uma capacidade enorme para o prazer, uma capacidade perigosa – daí um temor maior ainda. Só quem guarda as armas a chave é quem receia atirar sobre todos.

- Sim...
 - Eu disse: quem se recusa... Porque há os... os planos, os feitos de terra que sem adubo nunca florescerá.
 - Eu?
 - Você? Não, por Deus... você é dos que matariam para florescer.
- Ela continuava a ouvi-lo e era como se os seus tios jamais tivessem existido, como se o professor e ela mesma estivessem isolados dentro da tarde, dentro da compreensão.
- Não, realmente não sei que conselhos eu lhe daria, dizia o professor. Diga antes de tudo: o que é bom e o que é mau?
 - Não sei... (54-55).”

Apesar de longo, o diálogo demonstra a inserção dentro do romance de enquadramentos e núcleos dramáticos que, como assinalamos anteriormente, invadem a estrutura narrativa. O cerco dramático construído em torno de Joana revela a formação da personagem como algo inquisidor do ponto de vista da criação. Toda a ambiência do romance conduz Joana a assumir uma identidade de si mesma. O esforço causa-lhe vertigem, revelando ora pelo exercício de consciência ora pela experiência do fracasso diante o desamparo da vida, simultaneamente, humana e inanimada: “Depois de não me ver há muito quase esqueço que sou humana, esqueço meu passado e sou com a mesma

libertação de fim e de consciência quanto uma coisa apenas viva”. (p. 72). Essa despersonalização do humano frente à fragilidade de identidade ou ao fracasso do entendimento acerca da experiência finita e incompleta, ao contrário do que se poderia supor, aproxima a obra de Clarice do teatro, pois a trajetória da personagem, mesmo sem movimento definido está elaborada no plano da ação. Aqui, cabe a retomada da acepção da palavra “drama” por Stanislavski³⁸:

“A vida é ação. Por isso é que a nossa arte vivaz, que brota da vida, é preponderantemente ativa. Não é sem motivo que nossa palavra ‘drama’ é derivada da palavra grega, que significa ‘eu faço’. Em grego, isso se refere à literatura, à dramaturgia, à poesia e não ao ator ou sua arte. Ainda assim temos muito direito a nos apropriar dela”.

No livro *A Criação de um Papel*, o mestre russo pontua com precisão seu conceito de “ação” que, segundo ele, difere de “movimento”:

“Na maioria dos teatros, incorretamente, toma-se ação no palco como sendo ação externa. Acredita-se, em geral, que as peças têm muita ação, quando as pessoas chegam e partem constantemente, casam-se, separam-se, matam-se ou salvam-se umas das outras. Em suma, que uma peça é rica em ação quando tem um enredo exterior interessante e habilmente tecido.

³⁸ STANISLAVSKI, Constantin. *A Criação de um Papel*. Trad. Pontes de Paula Lima. 6ª ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1999. p. 69. Eis um adendo importantíssimo para a configuração do conceito de ação e de drama em Clarice.

Mas isso é um erro. Ação cênica não quer dizer andar, mover-se para todos os lados, gesticular em cena. A questão não está no movimento dos braços, das pernas ou do corpo, mas nos movimentos e impulsos interiores”. (p. 69).

A proximidade com que a crítica aproximou a obra de Clarice de autores como Virginia Woolf e James Joyce, em alguns pontos plenamente justificada, inibiu uma leitura pela via negativa das obras da autora e, em contrapartida, estimulou a exploração do lado intimista de sua escrita, retirando-a às vezes do seu próprio tempo de realização. Dado evidente, mas que não se esgota no espelho subjetivo e epifânico frente ao qual sua obra quase sempre é refletida. Chamo de “via negativa” a necessidade de materialização da experiência em Clarice, a idéia não apenas de realização, mas de processo inacabado ou, nas próprias palavras da autora, do “movimento que explica a forma”. (p. 74).

As vozes que marcam o tempo mnemônico no romance, e que são responsáveis pela própria memória da personagem principal, dão-se em forma de *play-back*. Joana, assim como o protagonista de *Krapp's Last Tape* (1958) de Samuel Beckett, “sentia vozes, compreendi-as ou não as compreendia. Provavelmente no fim da vida, a cada timbre ouvido uma onda de lembranças próprias subiria até sua memória, ela diria: quantas vezes eu tive...”. (p. 78). A dualidade entre o mundo interno de Joana e o mundo externo se torna cada vez menos demarcada, mesmo quando há esforço para reconhecê-la: “Na verdade ela sempre fora duas, a que sabia ligeiramente que era e a que era mesmo, profundamente. Apenas até então as duas trabalhavam em conjunto e se confundiam.”. (p. 82). Há aqui todo um esforço de compreensão sempre frustrado no plano exclusivamente metafísico da palavra, ocorrendo sobremaneira com a experiência do plano físico, o que explica a forte presença do corpo e das marcas por ele deixadas na experiência de Joana. Esse apelo concreto aos sentidos já marca um primeiro desvio do plano narrativo em sentido ao dramático. Na observação de César Mota Teixeira: “A ênfase na apreensão do ‘instante já’ é outro indício de radicalização do projeto (existencial e estético) inaugurado em *Perto do*

Coração Selvagem: novamente à maneira de Joana, narradora-pintora abre e fecha ‘círculos de vida’, incapaz de alcançar uma totalidade psicológica ou biográfica”.³⁹

A fala e a ação são os mecanismos que acoplados ao gesto antecedem à palavra em Joana, talvez “porque a percepção do gesto vinha-lhe apenas no momento de sua execução – uma bofetada de suas próprias mãos em seu próprio rosto”. (p. 87). A experiência com o absurdo é revelada na impotência frente a qualquer organização justificável e plausível da existência pelo hábito puro do discurso. No entanto, a experiência com o absurdo se mostra como forma de libertação anárquica e perversa para com o mundo tanto no que abarca sua estabilidade, enquanto uma referência externa ao sujeito, quanto no que toca a mente auto-sugestionável da personagem: “Às vezes ouvia palavras estranhas e loucas de sua própria boca. Mesmo sem entendê-las, elas deixavam-na mais leve, mais liberta”. (p. 87). Aqui, torna-se importante e sintomático o que diz Beckett no ensaio sobre Proust:

“Assim, a distração é felizmente compatível com a presença ativa de nossos órgãos de articulação. Repetindo: a rememoração, em seu sentido mais alto, não se aplica a esses extratos de nossa ansiedade. Estritamente falando, só podemos lembrar do que foi registrado por nossa extrema desatenção e armazenado naquele último e inacessível calabouço de nosso ser, para o qual o Hábito não possui a chave”.⁴⁰

Disto segue-se o plano contra o campo do conhecido e do perspectivismo que em Clarice se altera pelo desvio. Por outro lado, abre-se o horizonte da irrecuperabilidade do passado, estando o tempo sujeito ao processo de decantação. Outro recurso importante em

³⁹ TEIXEIRA, César Mota. “O Monólogo Dialógico: Reflexões sobre *Água Viva*, de Clarice Lispector. In: *Leitores e Leituras de Clarice Lispector*. Org. Regina Pontieri. São Paulo, Editora Hedra, 2004. pp. 165-173. O aspecto plástico da narrativa clariciana pode ser considerado o primeiro indício da teatralidade que aqui pretendemos formular.

⁴⁰ BECKETT, Samuel. *Proust*. Trad. Arthur Rosenblat Nestrovski. São Paulo, L&PM Editores, 1986. p. 24.

Perto do Coração Selvagem está concentrado na forma dialética movimento / imobilidade, ponto sob o qual colidem a inquietação da busca e o desamparo do desencontro, este último sempre triunfando sobre o encontro:

“A covardia é morna e eu a ela me resigno, depondo todas as armas de herói que vinte e sete anos de pensamento me concederam. O que sou hoje, nesse momento? Uma folha plana, muda, caída sobre a terra. Nenhum movimento de ar balançando-a. Mal respirando para não se acordar. Mas por que, sobretudo por que não usar as palavras próprias e enovelar-me, aconchegar-me em imagens? Por que me chamar de folha morta quando sou apenas um homem de braços cruzados?” (p. 89).

Antes de pensar o conceito, pensemos o movimento da obra não como dilatação da experiência narrada, mas de afunilamento da mesma; a expansão, presente e ativa no gênero épico cede, gradativamente, lugar à constrição do lugar intermediário da personagem, nem completamente dentro nem completamente fora. Cria-se assim, uma espécie de “foco” que delimita a área de atuação da personagem e, no caso de Clarice, encontra o seu apogeu em *A Paixão Segundo G. H.* (1964), mais precisamente no quarto de empregada que G. H. resolve visitar. Ainda no caso específico de Joana, o espaço de uma pressuposta liberdade de atuação (os diferentes planos espaço-temporais pelos quais ela se desloca) só acontece com o reconhecimento do aprisionamento na linguagem: “Era uma falsa revolta, uma tentativa de libertação que vinha, sobretudo, com muito medo de vitória”.(p.95). O fracasso diante da experiência como auto-realização e enquanto drama histórico, em Clarice, corresponde à queda dos valores humanos tão presentes nas

manifestações literárias do pós-guerra e ao conseqüente redimensionamento da idéia de sujeito e de sua identidade em crise. Acerca disso, esclarece-nos Júlio Galharte:

“Há uma crescente atmosfera de crise com relação à linguagem que atinge o artista moderno. Tal atmosfera se faz presente nos textos de Lispector e Beckett no aflorar de alguns verbetes-chave em comum, como ‘fracasso’ ou ‘falha da linguagem’, por exemplo”.⁴¹

No entanto, em Clarice assim como em Beckett, os valores apesar de trazerem ressonâncias históricas que culminam com a sua negação, eles não perdem a conotação positiva de denúncia, ainda que sem caráter panfletário. Trata-se antes de uma constatação deliberada da vida em seu estado puro de crueldade, sem nostalgia ou utopias.⁴²

“- Só depois de viver mais, ou melhor, conseguirei a desvalorização do humano, dizia-lhe Joana às vezes. Humano – eu. Humano – os homens individualmente separados. Esquecê-los porque com eles minhas relações apenas podem ser sentimentais. Se eu os procuro, exijo ou dou-lhes o equivalente das velhas palavras que sempre ouvimos, “fraternidade”, “justiça”. Se elas tivessem um valor real,

⁴¹ GALHARTE, Julio Augusto Xavier. “Na Trilha da Despalavra: Silêncios em Obras de Clarice Lispector e Samuel Beckett”. In: *Leitores Leituras* de Clarice Lispector. Org. Regina Pontieri. São Paulo, Editora Hedra, 2004. p.70. Ainda no que diz respeito à linguagem beckettiana acrescenta o autor: “Fracasso e falha. Esses são nomes dados pelos ‘eus’ dos textos beckettianos para o resultado da busca de uma linguagem que mostre sua alma. Os enunciadores do autor assumem sua inépcia comunicativa e um indicativo desse aspecto é a repetição exaustiva de palavras uma ao lado da outra, como que para mostrar que o enunciado foi acometido de um acesso de gagueira”. p. 71. Percorreremos esses “riscos” e “falhas” no corpo do texto clariciano como índices latentes de teatralidade.

⁴² Nesse sentido o conto “Mineirinho” é uma construção exemplar.

seu valor não estaria em ser cume, mas base de triângulo. Seriam a condição e não o fato em si. Porém terminam ocupando todo o espaço mental e sentimental exatamente porque são impossíveis de realizar, são contra a natureza.”. (p. 100).

Em Clarice, a quebra de utopias e a ausência de uma conotação nostálgica contradizem a própria idéia de busca, mas a amplia e a redimensiona. Pelo menos, a “busca” no sentido de transição, de entrega total à fisicalização da linguagem. A experiência com a palavra surge, então, sempre de uma organização proposital de torná-la plástica (visível, sonora, auditiva, olfativa, tátil), o que dificulta a leitura estritamente estrutural de sua obra. Para Joana, o pouco entendimento que tem de si mesma vem pela indistinção entre corpo e espírito e os seus respectivos lugares na experiência: “E foi tão corpo que foi puro espírito”. (p. 104). A tentativa de tornar presente a experiência insurge no romance sob vários aspectos, incluindo o estatuto filosófico. Só que ao contrário do que a filosofia pode explicar, interessa à narradora exatamente o que escapa à razão e à inteligência, pois:

“É necessário certo grau de cegueira para poder enxergar determinadas coisas. É essa talvez a marca do artista. Qualquer homem pode saber mais do que ele e raciocinar com segurança, segundo a verdade. Mas exatamente aquelas coisas escapam à luz acesa. Na escuridão tornam-se fosforescentes”. (p. 126).⁴³

⁴³ A analogia ao par “luz” / “escuridão” aparece também sob o argumento filosófico da citação Spinoza”/”Dante”, respectivamente introduzida em *Perto do Coração Selvagem*. Sobre isso é relevante o esclarecimento que Marilena Chauí fez da questão em Espinosa: “...em Espinosa, a luz (a substância) se refere e sempre se reflete nos modos finitos, porque estes são expressões determinadas dela: não só o intelecto finito conhece o mesmo e da mesma maneira que o infinito, do qual é parte, como também conhece a essência e potência do ser absoluto tais como são em si mesmas, e a diferença entre idéia inadequada (parcial, mutilada,

A experiência negativa adotada pelo ponto de vista narrativo corrobora para um melhor entendimento da posição anti-heróica de Joana. Aqui, ao contrário de Édipo, a cegueira deixa de ser um ato-punitivo fruto da inconsciência do herói sobre os fatos e passa a se configurar como aceitação do abismo sendo este fato encarado com “defeito desejado” no curso dos acontecimentos referentes à experiência da protagonista:

“Sim, sim, foi isso, não fugir de mim, não fugir de minha letra, como é leve e horrível teia de aranha, não fugir de meus defeitos, meus defeitos, eu vos adoro, minhas qualidades são tão pequenas, iguais às dos outros homens, meus defeitos, meu lado negativo é belo e côncavo como um abismo”. (p. 127)

Esse desnudamento da personagem frente à lente do leitor menos atento pode expressar apenas uma forma de contraposição com o real, mas levado a cabo junto à própria concepção de criação da obra aponta para uma imprecisão formal: a desarticulação da experiência da personagem com o foco narrativo. A voz de Joana se espalha pelo campo narrativo de modo contraproducente ao efeito de unidade. Esta, tal qual na tragédia moderna, dissipa-se e os acontecimentos narrados passam a existir em função de uma soberana consciência dramática: “A tragédia moderna é a procura vã de adaptação do homem ao estado de coisas que ele criou”. (p. 129).

abstrata) e adequada (total, genética, concreta) é a diferença entre a luz quando difratada pela imaginação e quando refletida pelo intelecto, pois a primeira é aquela que possuímos quando o absoluto não constitui apenas a essência de nossa mente singular e sim muitas mentes singulares simultâneas (a pluralidade de ondas que se cruzam e se interrompem no ponto de refração), enquanto a segunda é aquela que produzimos quando o absoluto constitui apenas a essência singular de nossa mente (a infinitude de ondas vindas de todos os lados e de todas as direções refletindo-se, sem perda nem desvio, num único ponto singular.” (p. 62). In: *A Nervura do Real: Imanência e Liberdade em Espinosa*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999. Esse “ponto singular” em Clarice é sempre o “Sujeito” reconhecido na contínua dualidade Sujeito/Outro.

Se a procura é vã, não o é menos o caráter assistencialista das instituições a começar pela célula *mater*.⁴⁴ A família acaba em Clarice na própria base que a alicerça: a incomunicabilidade. Nesse sentido a posição de Joana quando indagada por Lúcia em situação dialógica, mais do que uma crítica ao casamento, mostra-se como atestado do seu fracasso enquanto instituição:

"Eu pensava: nem a liberdade de ser infeliz se conservava porque se arrasta consigo outra pessoa. Há alguém que sempre a observa, que a perscruta, que acompanha todos os seus movimentos. E mesmo o cansaço da vida ter certa beleza quando é suportado sozinha e desesperada – eu pensava. Mas a dois, comendo diariamente o mesmo pão sem sal, assistindo a própria derrota na derrota do outro... Isso sem contar com o peso dos hábitos refletidos nos hábitos do outro, o peso do leito comum, da mesa comum, da vida comum, preparando e ameaçando a morte comum".
(p.159)

Qualquer idéia de “felicidade” em Clarice não pode ser encarada sem o transtorno de sua reverberação. A própria questão da origem das coisas que já aparece, aqui, e sobre a qual aludimos no início deste capítulo, não deve ser compreendida fora da idéia de deformação e de fracasso, e da inutilidade da criação que se crer validada por um futuro de respostas positivas. Sobre isso, a imagem de Lady Macbeth trazida por Joana no que tange

⁴⁴ Esse processo de desconstrução das bases institucionais que legitimam a condição social do sujeito no mundo, já presente em *Perto do Coração Selvagem* em forma embrionária, encontrará sua forma mais elaborada nos contos da autora, entre eles *Laços de Família* (1961) e *Felicidade Clandestina* (1971). Sob este aspecto, os mais significativos. Característica que aponta para uma obra que, apesar da “dispersão” que assola as personagens, priva pela continuidade temática e pelos seus aspectos de organização. Elos que se ramificam na escritura clariciana e constroem por meio de camadas o movimento de adensamento de pontos aparentemente superficiais.

à maternidade parece a mais adequada: “Mas depois, quando eu lhe der leite com estes seios frágeis e bonitos, meu filho crescerá de minha força e me esmagará com sua vida. Ele se distanciará de mim e eu serei a velha mãe inútil. Não me sentirei burlada. Mas vencida apenas e direi: eu nada sei, posso parir um filho e nada sei”. (p. 167). O espaço do “nada sei” é também o espaço do “entre”, do “intervalo”, não mais o tempo cronológico, apreendido no fluxo de uma consciência ativa e desperta, mas um tempo invadido pela interrupção do fluxo inconsciente no ato mesmo de sua reflexão-execução; no aqui e agora descomprometidos com a ordem das coisas.

“Deixando depois de si o intervalo perfeito como um único som vibrando no ar. Renascer depois, guardar a memória estranha do intervalo sem saber como misturá-lo à vida. Carregar para sempre o pequeno ponto vazio – deslumbrado e virgem, demasiado fugaz para se deixar desvendar”. (p. 168).

É nesse sentido que a citação de James Joyce na primeira página, logo após o título do livro, mais que uma referência remetida com o intuito de diálogo entre “estilos”, conduz o leitor a enfrentar o desamparo dramatizado na experiência de Joana e na própria solidão do ato criador. Aqui temos mais um ponto de aproximação com o axioma proposto por Beckett e por ele levado a cabo no processo formal de sua obra: “Estamos sós. Incapazes de compreender e incapazes de sermos compreendidos”. (p.53). É no enfrentamento de si que a existência de Joana se dá de modo muito próximo do teatral; o “como se” tão caro a Stanislavski e que aparece inúmeras vezes no interior do romance conduz ao ato de representação: “Como se fosse mentira a sua existência” (p. 175). Em Clarice a personagem é sempre encarada do ponto de vista da criação, ou melhor, da relação imperfeita Criador/criatura.

A identidade da personagem oscila em todos os níveis possíveis, afastando-se de qualquer relação de dependência entre os fatos narrados e sua verossimilhança. Desse modo

a dissolução da identidade, impossível de ser apreendida em sua totalidade, aparece até no plano sexual da personagem: “homem assim era Joana, homem. E assim fez-se mulher e envelheceu” (183). Mais que uma crítica ao universo masculino, como, aliás, a crítica feminina sobre Clarice não cansa de repetir, o que está em jogo não é apenas a questão de gênero, mas, sobretudo, a matriz de uma escrita andrógina referente, sobretudo, ao não-lugar do sujeito: “Eles dois eram duas criaturas. Que mais importa?” (p. 182). Matriz responsável pela condição insuficiente do sujeito no mundo: “É que tudo o que eu tenho não se pode dar. Nem tomar. Eu mesma posso morrer de sede diante de mim”. (p.191). A aceitação da solidão como único caminho possível se caracteriza de modo determinante no espaço fechado, palco italiano, foco ainda que imaginário, no qual as personagens claricianas se vêem. Nesse sentido, Joana é um exemplo primoroso: “havia um círculo intransponível e impalpável ao redor daquela criatura, isolando-a”. (p.194.).

A interposição de diálogos abundantes nos textos narrativos de Clarice, juntamente, com o isolamento típico de suas personagens, forma um paradoxo da escrita que beira o estiolamento da narrativa, salvo não fosse o ímpeto analítico da “busca” que a mantém.

A tentativa de aproximação nunca consegue transpor o limite anteposto pela fronteira do ser. Todas as tentativas de ajuste entre esses limites fracassam, restando por vezes apenas a consciência de síntese: “tu és um corpo vivendo, eu sou um corpo vivendo, nada mais”. (p. 201). Daí resulta a imperfeição do movimento assumido como matéria de expressão: “... e eu só sei usar palavras e as palavras são mentirosas...”, ou ainda mais contundente: “... serei brutal e mal feita...” (p. 2.16). O ser-personagem é-nos dado em forma de exercício, um laboratório de criação e de novas simetrias em andamento.

2.2 O TEATRO EM DESISTÊNCIA

“... quando todos os membros da companhia vêm ao palco”.

“O próprio crime tinha sido uma performance esgotante”.⁴⁵

Livro dividido em três partes, o romance *A Maçã no Escuro* apresenta em sua divisão uma idéia de organização temporal que não se cumpre, apesar do esforço reconhecido do narrador em tornar cada parte interdependente. As partes do romance são intercaladas por intervalos que mais se aproximam de “atos”, seqüências teatrais postas lado a lado, de modo que o leitor se vê obrigado à releitura caso não queira correr o risco de perder-se nos inúmeros objetos de cena. O jogo entre “abstração” e “concretude” conduz-nos a uma experiência cumulativa, cujas reverberações da consciência do protagonista esbarram no campo da imaginação criadora. A articulação entre a ficção e a própria estrutura da composição apela para o uso recorrente da “representação”, como manutenção da obra e da própria condição do sujeito-personagem, e o seu espelhamento na condição do sujeito-criador.

Logo na “Apresentação” do livro Lúcia Helena adverte-nos: “O crime de Martim é posto como violência necessária, como ruptura inaugural que impulsiona o ser humano para o caminho em que caráter e destino (o embate entre o *ethos* – caráter – e o *daimon* – destino – que é central na tragédia grega) polemizam e urdem sua trama em drama”.⁴⁶ Não há separação entre sujeito e representação do sujeito, ou seja, Martim é o seu próprio ato. A equação (intenção e extensão) é indissociável, o que leva a personagem a se confundir com o jogo teatral que o circunda, jogo em que cada elemento corresponde à aproximação do símbolo à própria coisa: “... a voz do grilo era o próprio grilo...” (p.12); “... um vago alarme, cujo centro irradiador era o próprio homem: ‘assim, pois, eu’, pensou seu corpo se comovendo.” (p.12); “O corpo inteiro do homem subitamente despertou.”(p.15). A idéia permanente de um corpo atento e catalisador em Clarice, capaz de agir e pensar simultaneamente, conduz à ruptura com o paradigma cartesiano “Penso, logo existo”⁴⁷:

⁴⁵ LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*. 9ª Edição. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1995. Todas as citações foram retiradas dessa edição. (pp. 306-307).

⁴⁶ *Idem*. p. 04.

⁴⁷ No artigo intitulado “A Consciência e o Corpo”, Denis Huisman esclarece a posição cartesiana do problema: “Descartes querendo distinguir muito claramente aquilo que Aristóteles confundira, e insistindo sobre a noção de um espírito puramente espiritual e de uma matéria puramente geométrica e mecânica, torna incompreensível a união, no homem, de uma consciência e de um corpo. Estas duas substâncias que formam o nosso ser não são apenas distintas, mas opostas”. Para Huisman ainda: “Do ponto de vista metodológico, para

“Com o corpo advertido o homem esperou que a mensagem de seu pulo fosse transmitida de secreto em secreto eco até se transformar em longínquo silêncio; seu baque terminou se espalhando nas encostas de alguma montanha. Ninguém ensinara ao homem essa convivência com o que se passa de noite, mas um corpo sabe”. (p.16).

A credibilidade depositada ao corpo que sente, mas também sabe, surge como forma de preparação do leitor para uma narrativa que explora, com a mesma intensidade com que o faz sobre a palavra, a construção do gesto. Em Clarice parte da elaboração da narrativa como estratégia de drama baseia-se na idéia de um sujeito, pensado na sua totalidade físico-psíquico-cultural, atuando em um espaço propício ao desenvolvimento daquilo que Eugenio Barba explicou como sendo o *sats* do ator. Para ele:

“O trabalho sobre os *sats* é o caminho para penetrar no mundo celular do comportamento cênico, e eliminar a separação entre pensamento e ação física, que freqüentemente caracteriza, por economia, o comportamento na vida cotidiana: é essencial, por exemplo, saber andar sem pensar em como se anda. O *sats* é uma descarga minúscula na qual o

fundamentar, de um lado a metafísica do *cogito*, de outro, a ciência mecânica da natureza, a distinção entre espírito e matéria se impõe. Porém não é menos verdade que, em nós, espírito e matéria se unem, e unem-se tão intimamente que Descartes propõe-se a considerar ‘a união da alma e do corpo’ como uma terceira ‘substância’. In: *Compêndio Moderno de Filosofia*. Trad. Freitas Bastos. Vol. II, 3ª ed. Rio de Janeiro, Editora Freitas Bastos. 1978. p. 324. O movimento corpo-mente e mente-corpo revela-se, em Clarice, como via de acesso, percurso entre a pré-expressividade e a palavra sempre postas em permanente tensão.

pensamento inervar-se na ação e é experimentado como pensamento-ação, energia, ritmo espaço”.⁴⁸

Cada sensação é descrita como condição para o desenvolvimento das personagens, muitas vezes, sendo a narrativa interrompida em função da cena: “O chão era tão longe que, abandonando o corpo, este por um instante experimentou a queda no vácuo”. (p. 17); “Mas em duas semanas aprendera como é que um corpo não se mexe e no entanto está todo ali.” (p.19). Mesmo quando o corpo não diz a que veio, ele está lá: “Mas às vezes, àquele corpo que os passos haviam tornado mecânico e leve, um mar deserto, um mar deserto já nada mais dizia”. (p.22). O drama difícil ou o “equilíbrio difícil” de Martin torna-se reflexo também da escrita difícil, sempre transitória no gênero que ocupa. Aliás, este é um dos pontos centrais da obra de Clarice: como manter ação e pensamento interligados mesmo numa ação sem movimento aparente. A imagem do cisne, criada por Barba para descrever tal modelo no campo de atuação do ator a partir das práticas de Etienne Decroix, Vsevolod Meyerhold, Jerzy Grotowski, Pina Bausch e Zeami, ajudou-nos a melhor entender esse procedimento na escrita clariciana: “O modelo é o cisne sobre a água: desliza impassível, mas as patas escondidas trabalham sem descanso. No movimento imóvel; na quietude, inquieto”.⁴⁹

A permanência em Clarice é sustentada, seja na construção de suas personagens, seja na própria manutenção do efeito frasal, às custas de muito esforço. A própria idéia de originalidade sustentada paralelamente á idéia de mimese revela uma preocupação com a questão da representação, sendo esta hipercodificada pelo recurso da teatralidade como desdobramento do ato “imitativo”:

“Na verdade, concluiu então muito interessado, apenas imitara a inteligência, com aquela falta essencial de respeito que faz com que uma pessoa imite. E com ele,

⁴⁸ BARBA, Eugenio. *A Canoa de Pape – tratado de AntropologiaTteatra*. Trad. Patrícia Alves. São Paulo, HUCITEC, 1994. pp.87-88.

⁴⁹ *Idem*. p. 82.

milhões de homens que copiavam com enorme esforço a idéia que se fazia de um homem, ao lado de milhares de mulheres que copiavam atentas a idéia que se fazia de mulher e milhares de pessoas de boa vontade copiavam com esforço sobre-humano a própria cara e a idéia de existir; sem falar na concentração angustiada com que se imitavam atos de bondade ou de maldade – com uma cautela diária em não escorregar para um ato verdadeiro, e portanto incomparável, e portanto inimitável e portanto desconcertante”. (p.31).

Num primeiro momento, a “imitação” em Clarice recebe contorno platônico: o ato de existir é tratado como uma ilusão de existir. A temática da mimese se verticaliza dando origem mais tarde, nesta e em outras obras, à crise da representação enquanto temática, despojando-se aos poucos da idéia de *pattern* e aderindo a de “desvio”, “transgressão” e “distanciamento”. Tal “crise” ocorre, como já assinalamos, pelo modo como a escrita investe na rasura da distinção entre os planos abstrato e concreto, mas também pela forma como a narrativa é levada ao suicídio devido ao enfraquecimento dos fios narrativos e das linhas de organização da própria referência, passando esta última a ser manipulada, teatralizada. Traço que em *A Maçã no Escuro* (1961) se desdobra em discurso crítico sobre a própria literatura e seu ofício. O cruzamento de forças entre a moldura objetiva (diástole) e a moldura subjetiva (sístole) da narrativa conduz à impossibilidade por parte de Martim e o do próprio narrador de permanecerem em pólos separados (narrador/personagem), pondo em risco a fronteira que separa “Criador” e “Criatura”, “modelo” e “cópia”, “tradição” e “ruptura”.

Ao investir-se na diminuição da fronteira entre essas categorias, opera-se uma espécie de mímica corporal dramática, através da qual o mundo torna-se um ritual de

passagem: “Era uma profunda sonolência em guarda, e uma meditação quase metafísica sobre o próprio corpo, no que ele parecia estar atentamente imitando as plantas de seu terreno”. (p.79). Recurso que será explorado e dele tirado suas mais intensas conseqüências, passando por um teatro realista e anti-realista no sentido brechtiano, absurdo no sentido beckettiano e físico no sentido artaudiano.⁵⁰

Ainda que cada obra traga em si seu próprio conteúdo temático, elas matem entre si um elo de continuidade, acúmulo de tensões. Esses potenciais, núcleos teatrais aparecem nos textos claricianos e se acumulam de modo progressivo, passando por diferentes vertentes dramáticas e postulados oriundos do teatro.

Nesse sentido, o diálogo que Martim mantém com as pedras aproxima-o da personagem Molloy de Samuel Beckett, principalmente no que diz respeito à tentativa de organização do sujeito através do seu próprio discurso, o que gera no caso de Beckett e Clarice um “Eu” obsessivo, incapaz de elaborar um plano ordenado da existência, ou seja, um plano que separe interior e exterior. A indefinição da identidade leva, no caso específico de Martim, a impasses cujo centro está no uso excessivo de aporias no interior do próprio movimento mimético.

Assim, o mundo interior é extraído de um mundo muito superficial, dando-se pela superfície o retorno do reprimido. O corpo de Martim é um corpo nômade que transita dentro de uma falibilidade original, geradora não apenas da gratuidade dos atos como do próprio *non sense* que a personagem de *A Maçã no Escuro* procura inutilmente explicar/entender:

“As grandes e pequenas pedras esperavam. Martim estava muito confiante porque, não sendo seu auditório mais inteligente que ele, se sentiu à vontade. Aliás, aquele homem nunca tivera auditório, por estranho que parecesse. É que nunca se lembrava de

⁵⁰ Nesse sentido veremos mais adiante e no decorrer das leituras como alguns dos conceitos fundamentais desses dramaturgos e homens de teatro encontram-se desenhados na obra de Clarice.

organizar sua alma em linguagem, ele não acreditava em falar – talvez com medo de, ao falar, ele próprio terminar por não reconhecer a mesa sobre a qual comia”.(p.38).

Aqui também a analogia com Krapp, já apontada anteriormente em Joana, é inevitável. O ambiente fronteiro entre “ser” e o impulso de sobrevivência através da fala e de uma memória fraturada obedecem a uma seqüência narrativa que acumula dificuldades. Nesse sentido, Martim, como Krapp, encontram-se sempre no meio do caminho, uma voz confessa dentro do enredo rarefeito de um narrador perplexo, agônico. As sucessivas identidades da personagem, reveladas pelo exercício analítico sobre o ato incansável da fala e a tentativa frustrada de retorno e de alternativas concretas de intervenção no real, uma vez que este se apresenta também de modo figurado, causam no leitor uma sensação de desequilíbrio permanente. Daí o colapso e a entropia como caminhos possíveis de exploração da escrita e de suas falências sucessivas.

A insuficiência da linguagem leva à arbitrariedade do signo como protesto sobre a incomunicabilidade dos mundos individuais. Talvez, por isso, recorra Martim às pedras: “As pedras esperavam. Algumas eram arredondadas e mortas como pedras da lua; eram de algum modo vesgas, pacientes aquelas crianças. Mas as outras eram pedrarias do sol e olhavam direto”. (p.38). Ou ainda, tentando descrever quem o ouve: “Um pedras eram pequenas e infantis, outras grandes e pontudas, todas sentadas no comício da inocência. Era um auditório desigual onde se misturavam infância e maturidade”. (p.39); e mais: “Com um choque o homem olhou para as pedras que agora não passavam de pedras, e ele de novo não passava de um pensamento”. (p.44). Se por um lado, a crise da representação em Clarice aponta sempre para um estreitamento de fronteiras entre o ato imitativo e o ato original; por outro, a forma material com que trata a esfera do inanimado e do próprio tempo cria para o leitor, em forma de impedimentos, advertências sobre o processo de montagem / desmontagem. Logo, de materialização empregado em sua obra.

O pensamento é deslocado para algo concreto e é exatamente aí que o real sobrevive em Clarice. Mesmo o tempo, no caso de *A Maçã no Escuro*, é convertido em

sensação física: “O tempo ia afortunadamente passando. Até que acontecia como a comida que de dia se comeu e depois se vai dormir e no meio da noite a pessoa acorda vomitando. O tempo ia afortunadamente passando”. (p. 42). As indicações funcionam como autênticas didascálias que, semelhantemente ao texto dramático, constitui prolongamentos da narrativa, espécie de comentário esclarecedor sobre os “choques” que o jogo frasal em Clarice instaura.

Não é apenas pela construção que a fisicalidade, encarada aqui como materialidade, se desenvolve. O corpo é também matéria sensível ao espaço, modificando-se com este de modo simétrico: “As raízes eram grossas e cheirosas naquele fim de tarde – e provocaram em Martim uma inexplicável fúria de corpo como um amor indistinto.” (p.54). Doravante, o corpo age não apenas como elemento de ressonância do espaço, como ele mesmo converte-se em espaço:

“E sua cara tinha uma sabedoria horrivelmente secreta como a de um puma quieto. Como um homem que só não violentou em si o seu último segredo: o corpo. Ali estava ele, totalmente á tona e totalmente exposto. O que havia de unicamente inteiro nele, remotamente reconhecível pela mulher naquele instante de estranheza, era a barreira final que o corpo tem”. (p. 61).

Se o corpo liberta, ele também delimita o campo de atuação de cada personagem, espécie de marcação teatral voluntária criada pela narradora como técnica de focalização e apreensão dos pormenores da cena. A relação, já complexa entre as personagens, principalmente entre as que figuram como elos principais de contato com o mundo interrogativo de Martim, chega ao limite de demarcação nas personagens que dividem o espaço ficcional com ele. A fisicalidade pontua as relações no interior do romance, estabelecendo inclusive o grau de envolvimento entre Vitória e Ermelinda, aquilo que as caracteriza. Daí o estranhamento na forma com que cada uma delas se aproxima e se distancia uma da outra:

“Vitória se apressara a lhe ensinar o essencial a respeito de si própria: a primeira coisa que tivera severamente que cortar na prima fora a tendência a procurar apoio e contatos físicos, a pousar a mão em seu ombro, a procurar seu braço quando caminhavam juntas, como se ambas partilhassem da mesma deliciosa desgraça. Estabelecida essa primeira distância física, uma espécie de ausência de relações se formara.” (p. 66).

Sempre a idéia de construção de personagem em Clarice é dificultada pela maneira como ação e vontade de agir se digladiam, ou melhor, não coincidem. Logo, a sensação de incompletude se intensifica. Ainda que a desordem preocupe de modo diferente cada personagem, ela passa a atuar como próprio fundamento de suas construções. Assim como Malone⁵¹ que narra sua história através de uma fantasia sem comprometimento com os fatos narrativos, há em Martim uma desconexão entre o seu crime e a fabulação contaminada pela experiência subjetiva, bem como pelos desvios sucessivos de sua trajetória.

As personagens esbarram em limitações físicas que apontam para um mundo fora da narrativa, mundo que, com base na narrativa, arriscamos atribuir ao mundo do escritor, este sempre portando-se como um diretor-ator da palavra em forma do gesto, isto é a palavra teatralizada: “A palavra que ele esperara não lhe viera, pois, em forma de palavra”. (p.283). Ou no final do romance em que: “Martim já não pedia mais o nome das coisas”. (p.284). A feitura da personagem esbarra num teatro existencial, onde a máscara ultrapassa a ordem aparente com que se organiza a personagem: “- seu rosto de novo atingira uma extrema nota aguda e tenra como se para chegar um dia a essa expressão é que um rosto tivesse sido feito”. (p. 71). O momento é captado a título de cena e não mais da perspectiva narrativa;

⁵¹ Personagem principal de *Malone Meurt* (1948) de Samuel Beckett.

seu elo com o narrado se rompe, momentaneamente, para aderir à estrutura plástica, pictórica: “Embora a muda cena do quadro desse ao depósito uma perspectiva”. (p. 75). Os elos que unem aspectos da teatralidade na obra de Clarice Lispector são recorrentes o que ao nosso ver facilita o olhar teatral sobre sua obra.

A estrutura dramática e trágica, já apontada pela crítica especializada (tendo Benedito Nunes como seu principal expoente)⁵², e a forma com que a narrativa é, no sentido atribuído por Paul Valéry, posta em “camisa de força”, além do modo aleatório com que as personagens claricianas surgem (ausência de dados biográficos sobre a personagem), contribuem para tal assertiva. Talvez as explorações desses recursos tenham sido um dos motivos pelos quais um crítico experiente como Luiz Costa Lima apontara “irregularidades” no texto clariciano.

Algumas interpretações acompanham no caso de escritores como Beckett e Clarice (autores segundo os quais forma é conteúdo e conteúdo é forma), um forte grau de estranhamento. Tensão premonitória que conduz a veredictos, cujos pressupostos ainda que coerentes não se aplicam à totalidade da obra. A “falha” como elemento de construção do romance revela uma consciência do uso múltiplo de gêneros, mas mais que isso, aponta para uma androginia estilística que tem sua matriz em Beckett.

“A androginia no encontro de corpos aparece claramente nas narrativas da fase final, em que o narrador aparece disposto a corrigir o sexo de suas personagens, sem que isto lhe cause espécie ou modifique o rumo da história dos desencontros entre dois seres, infrutífero em ambos os casos”.⁵³

⁵² Refiro-me ao clássico e imprescindível estudo sobre o estilo dramático em Clarice, *O Drama da Linguagem: Uma leitura de Clarice Lispector* (1989). Primeira referência crítica a apontar tal tendência em forma de estrutura na obra da autora.

⁵³ ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: O Silêncio Possível*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2001. Mesmo que o foco do seu amplo e profundo estudo seja as modulações do silêncio na narrativa e dramaturgia beckettiana, Fábio Souza Andrade de maneira sucinta pontua o estágio embrionário dessa androginia. pp. 138-139.

Nesse sentido, a androginia no terreno da prosa beckettiana surge como potência de desintegração da ordem e da busca (errância), assim como tensão intersubjetiva entre criador e criatura. Tanto na tradição órfica quanto babilônica, o esquema de equação do sujeito andrógino aparece metamorfoseado e indefinido.⁵⁴ Este movimento transgressor, presente na linguagem dos dois autores, pode e deve ser considerado menos como esperança de totalização ou de redenção; e mais como recurso que problematiza o lugar da criação, pondo em dúvida sua referência. Ao recusar o princípio de unidade responsável por ligar as partes separadas do discurso, tanto Beckett quanto Lispector nos fornecem o Ser partido, cuja unidade está cada vez mais irrecuperável.

O entrecruzamento de vozes oferece ainda, no caso específico de Martim, a alusão à própria condição do homem moderno: “... essa coisa dúbia que nunca foi de uma margem a outra”. (p.91). A androginia estilística ultrapassa os limites do próprio corpo, recurso bastante utilizado nas personagens “curinga” do teatro, acentuando o forte valor alegórico presente no texto: “Lembrou-se de que mulher é mais que o amigo de um homem, mulher era o próprio corpo do homem. Com um sorriso um pouco doloroso, acariciou então o couro feminino da vaca e olhou em torno: o mundo era masculino e feminino”. (pp.102 – 103); “Como um modesto hermafrodita, Martim abaixou os olhos escondendo o fato de estar tão complexo e perfeito”. (p.304). Por sua condição, sempre a definir devido à multiplicidade do(s) “Eu(s)” e sua divisibilidade infinita os elos para a personagem são impossíveis de se estabelecerem. Martim é o homem cujos elos escapam, sua condição de “passageiro” e “errante” permanece até o final de sua peregrinação.

A noção de “papel” em Clarice é fundamental, funcionando como explicação da função das personagens como “palimpsestos”, isto é, histórias que se repetem em tempos diferentes. A troca de papéis de uma mesma personagem abre espaço para o comentário sempre incisivo do narrador. A questão da “origem”, aqui também aparece como forma de questionamento sobre os papéis que nos são atribuídos no teatro da existência. Assim, Martim não entende por que necessita cumprir uma promessa, entendida por ele como “papel pré-estabelecido” – “Embora ele não entendesse por que cabe a nós cumprir uma

⁵⁴ “Nas duas tradições encontram-se o mesmo esquema: perfeição original de uma unidade dual, transgressão orgulhosa do homem, mutilação realizada pela divindade ofendida, andanças trágicas das metades divididas do homem, esperança de nova aproximação da unidade perdida no tempo e no sofrimento”. A citação foi tirada do *Dicionário de Mitos Literários*. Org. Pierre Brunel. Trad. Carlos Sussekind... [et al.]. 3ª. ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 2000. p.27.

promessa que, no entanto, nos foi feita”. (p.109) –, o que impossibilita o leitor, a partir do texto, de criar sobre ele e acerca de si mesmo qualquer visão apaziguadora. Se a existência é teatral para as personagens claricianas, isto é, só possível de ser apreendida em um instante, no “aqui e agora” de um ato – “... se em um instante se nasce, e se morre em um instante, um instante é bastante para a vida inteira”. (p.110) –, o leitor se vê obrigado a conviver com uma falta de equilíbrio e a fazer a recapitulação do lugar e sempre que possível, dos campos de ação, já que um “papal” nunca é inteiro. Cada personagem contendo dados de outros personagens.

Personagens em delirio, mesmo quando este é o “simples” ato de matar uma barata, ou em situação de crise, crise dentro da linguagem, parece ser uma das regras dos romances claricianos. A situação transgressora sob a ótica da narrativa facilita o jogo dos contrários e o efeito de estranhamento causado pelo excesso de exteriorização de sua obra. Nesse sentido, a comunicação opera sobre contornos imprevisíveis. Assim como no palco, o espaço funciona como meio de comunicação entre as personagens; é o caso, por exemplo, de Ermelinda: “Mas aos poucos a moça espiritualizara a distância e terminara por torná-la um meio perfeito de comunicação”. (p.98). O que muitas vezes é declarado como “efeito de subjetivação” em Clarice é o próprio esforço de tornar material o abstrato e um esforço intenso de síntese para dar conta do essencial, espécie de cena de um teatro cujo objetivo é tocar diretamente a “coisa viva”.

O processo de evoluir pela própria falta de desenvolvimento (aliás, os conceitos de “evolução” e de “desenvolvimento”, em Clarice, não só não são sinônimos como muitas vezes antagônicos) aproxima muito seu estilo ao dos dramaturgos do Teatro do Absurdo. Daí sua narrativa apelar, muitas vezes, para a desistência, para o fracasso: “Um homem tinha uma vez que desistir.” (p.102). Ou ainda: “... se a história de uma pessoa não seria sempre a história de seu fracasso.” (p.136); “Martim falhara.” (p.166); “...ele soube que o resultado mais acertado era falhar.” (p.167). O “Fracasso” é entendido como caminho para a manutenção da crítica ao esgotamento de modelos prescritivos e é tecido a partir do reconhecimento da incapacidade de elaboração de um modelo organizado da existência.

Se nos encontramos em algum lugar é porque deve existir um motivo, essa espera que em Clarice quase sempre frustra o espectador, uma vez que ela faz parte de uma dupla negação: onde esperamos a forma nos é dada a experiência formal, onde esperamos o

conflito encontramos a argumentação acerca da dúvida. É assim que Ermelinda constrói-se no tempo dramático da narrativa: “Havia anos aquela moça não tinha a satisfação de um sucesso”. (p.144). A historicidade do sujeito pela “falha” e não pela “conquista” gera uma leitura sempre fraturada em Clarice, descondicionando o leitor de uma posição confortável de mera contemplação.

A falha é encarada também como “erro físico”, marcando mais uma vez o modo de aproximação entre o pensar e o agir, assim como as marcas da materialidade do texto, como já assinalamos anteriormente, em forma didascálica: “Deixou então de rir porque a sensação da saliva ter entrado no nariz lhe deu a desagradável sugestão de erro físico: era como se também seu corpo estivesse falhando”. (p.170). Seguindo pelo plano mental: “... lhes entregando a própria consciência, ele afinal estava entregando uma consciência que falhara...” (p. 295). A imagem beckettiana que Ermelinda faz do fracasso é, nesse sentido, elucidativa: “Se falhasse, voltaria esfrangalhada, com os sapatos na mão: era essa a idéia que Ermelinda fazia de uma pessoa falhando.” (p.145). A idéia de retorno, de algo que se repete está não só presente no pretérito do verbo “voltar”, mas na própria construção de uma literatura que, por um lado, trava luta com a linguagem; e, por outro, assume a derrota nessa luta.

A idéia de “fracasso” e de “falha” em Clarice acompanha dois símbolos: um, tipicamente beckettiano – os sapatos; outro, clariciano – as mãos. Os sapatos assim como o chapéu em Beckett correspondem ao caminho físico e intelectual do homem, cujo sentido se perdeu e não se avulta procurar.⁵⁵ O espaço intervalar da figura sem um corpo inteiro, focalizado sobretudo nos extremos (mãos, pés, cabeça, boca), marca tanto na prosa quanto na dramaturgia de Beckett um teatro sem centro. No caso de Clarice, o leitor frustra sua expectativa, à medida que se vê obrigado a sair do seu lugar confortável para adentrar no campo do desencontro e do desamparo. Assim como a voz narrativa parece sugerir, é-nos vedada a possibilidade do encontro entre as partes; mais precisamente entre as mãos.⁵⁶

⁵⁵ Há ainda correlações em Beckett entre o uso desses símbolos e o rito de passagem para a vida adulta. No que se refere à passagem do tempo, a analogia está sempre presente seja por meio dos “sapatos” símbolo de passagem, seja por meio do “chapéu”, símbolo de ponto de chegada, de algo alcançado ao longo do tempo. Outro ponto que aproxima Clarice de Beckett é que os objetos são invariavelmente processados pela mente analítica do narrador.

⁵⁶ No capítulo intitulado “A mão que tudo vê”, daremos especial atenção à “mão” como parte constituinte do gesto (in)voluntário em Clarice, além dos níveis simbólicos e de sua importância na configuração do universo cênico proposto por Nadja Turenko.

De outro modo, o leitor experimenta “falhar” porque reconhece que: “... a vida se fazendo era difícil como arte se fazendo”. (p.137). A desistência como ponto de partida para o enfrentamento consigo mesmo impede a leitura cursiva da obra, a todo tempo interrompida pela necessidade ou ameaça de silêncio.

O desistir para viver figura como paralelismo da narrativa que sobrevive a espasmos, não havendo um movimento progressivo, mas um *work in regress*, o que facilita, no caso da apropriação cênica dos textos claricianos, as intervenções no interior da obra. São paradas que nos chamam à reflexão: “Preferia então o silêncio intacto. Pois o que se bebe é pouco; e do que se desiste, se vive”. (p. 165). Essa forma de indagar sobre a própria existência das personagens, infringindo muitas vezes as regras da própria narrativa, conduz o leitor a se colocar dúvidas sobre a ordem natural das coisas e dos limites que marcam as fronteiras do “dentro” e do “fora”, bem como da “vida” e da “morte”, da “ficção” e da “realidade”, do “consciente” e do “inconsciente”.

Desse modo, os textos de Clarice pedem um tipo de teatralização dialógica entre “quem fala” e “quem ouve” a matéria ficcional. Logo, desistência como risco lembra a clássica parada da terapia lacaniana, na qual o relato é interrompido na parte em que o todo se fundamenta: “Mas também se dizia que aquele que perde a sua vida, ganha a sua vida”. (p.132). Cada situação elabora um estado de auto-análise que atrai o leitor para a cena. Tal atração, longe de ser confortante como no teatro realista em que platéia e palco identificam-se mutuamente pelo teor de verdade que lhe é apresentada, ela ocorre pela via negativa, ou seja, a partir do ponto de vista sobre o qual a realidade é deslocada e a verdade deformada: “Porque suas verdades não pareciam suportar muito tempo de atenção sem que se deformassem.” (p.124). Ou pensando acerca da atitude de Martim: “... que importava se a verdade já existia ou se era criada, pois criada mesmo é que valia como ato de homem...”. (p.129).

Mais que personagens cuja trajetória existencial é o próprio conhecimento e crescimento de si mesmos, eles são sujeitos de personalidade transitória, transitoriedade assumida como recurso de autopreservação: “O crescimento é cheio de truques e de autoludíbrio e de fraude; poucos são os que têm a desonestidade necessária para não se enjoar. Com autopreservação feroz, Martim não podia mais se dar o luxo da decência nem se interromper com uma sinceridade”. (p.132). O “teatro” de Clarice é um teatro amoral,

um teatro da apresentação e não da representação, cujo efeito didático, quando ocorre, ocorre pela via de uma compreensão negativa do humano enquanto escolha, condição.

Ser humano é um ato de condição e de papel assumido. Martim “... aceitara, como sendo seu, o papel de homem”. (p.134). Aqui entra um dado importante na construção do “papel” em Clarice. A transmutação dos papéis aponta para um movimento processual e não conceitual. A ênfase nesse caso recai na trajetória e não na configuração estrutural da personagem, esta passando a agir a partir do fluxo de instabilidade do próprio ato da escrita, posto enquanto processo: “Quem sabe se o nosso objetivo estava em sermos o processo. O absurdo dessa verdade então o envolveu”; ou de maneira mais enfática: “... se nós formos apenas o processo”. (p.166). O trajeto de Martim é também o trajeto do “escritor involuntário”, daquele cuja busca se realiza na própria busca e não no encontro: “... como se uma pessoa só soubesse o que procurava quando achasse”. (p.168).

A maneira como as personagens são enxertadas por conteúdos vários diversifica sua forma de atuação dentro da narrativa: ora falando de si mesmos, ora colocando-se em cenas paralelas, cria-se uma sensação de afunilamento, restrição do espaço pelo excesso de liberdade. Como “Alice” diante de muitas portas, elas não sabem qual abrir. O deslocamento excessivo nesse sentido gera uma paralisia, espécie de peso maior do que pode a fragilidade humana suportar: “Pela primeira vez, teve alívio de não ser tarefa sua a criação do mundo; pois na sua construção ele se via de repente como um homem que tivesse construído um quarto sem porta e ficasse preso dentro”. (p.174).

O isolamento como forma de aprisionamento sugere a ausência de referência como forma de legitimação do vivido. O homem enquanto “papel”, em Clarice, insurge como estado provisório, cujo diálogo com o Criador não pode ser confundido com culpa ou cumprimento ético da experiência, mas como um homem em estado “prometeico”, marcado pelo advento da consciência e dos tormentos de uma Era anunciada: “ – dividindo o caminho da humanidade em etapas, podemos chegar à conclusão de que estamos hoje na etapa da perplexidade. Diríamos que o homem moderno é um homem que não encontra mais uma lição na perene lição dos antigos.” (p.205).⁵⁷ A ruptura com a referência abre

⁵⁷ Em o *Dicionário dos símbolos* de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant encontramos uma passagem significativa do mito: “O sentido do mito se esclarece pelo próprio sentido do nome de Prometeu, que significa o pensamento que prevê. Descendente dos titãs, ele carregaria dentro de si uma tendência à revolta”. p. 746.

espaço para a revolta e para a descontinuidade, ao mesmo tempo em que marca a posição emoliente do sujeito, avesso a tipologias classificatórias e a situações acomodatórias. A redenção acontece não mais pela culpa, mas pela experiência e pelo intenso apelo sensorial.

Em Clarice, a consciência de desamparo psíquico, afetivo e físico (lembramos que sob esse ponto de vista Martim é um agregado) surge como forma de protesto sempre revisitado, espécie de caminho, trilha ao conhecido/desconhecido. Assim, as personagens comungam de uma mesma falta que parece ser o grande tema de *A Maçã no Escuro*: falta de identidade, falta de respostas e de certezas que justifiquem sua permanência enquanto sujeitos de uma ação que não se realiza. Cada personagem funciona como abrigo provisório um do outro. E é nessa não-realização, tecla incisiva, que a narrativa de Clarice, através da voz de Vitória, insiste em tocar: “... e o único modo como eu tinha aprendido a estar viva era me sentir sem amparo, eu estava viva, mas era como se não houvesse resposta para se estar viva”. (p.256). Vejamos como a vigilância dos passos e a premissa de um julgamento teológico incidem no diálogo entre criador e criatura como forma de revelação:

“... porque Deus com sua bondade permite, ouviu, permite e aconselha que as pessoas sejam covardes e se protejam, seus filhos prediletos são os que ousam mas Ele é severo com quem ousa, e é benevolente com quem não tem coragem de olhar de frente e Ele abençoa os que abjetamente tomam cuidado de não ir longe demais no arrebatamento e na procura da alegria, desiludido Ele abençoa os que não têm coragem.” (pp. 257-258)

A voz narrativa assume o segundo papel, o da criatura que devolve de certa forma ao leitor a dúvida sobre sua própria condição. O uso do pretérito “ouviu” como forma

imperativa, diretamente direcionada ao leitor, adquire uma forma dramática oculta⁵⁸, mostrando que o estilo indireto de Clarice não diminui a força testemunhal em sua obra, muito pelo contrário, a reforça. Em *A Maçã no Escuro* testemunhamos o jogo de forças pelo qual a narradora insere-se como autor/ator; criar e atuar remete-nos à questão da mimese, formando um paralelismo gerador de reverberações, por meio do qual a palavra/ação surge como mecanismo de protesto e de denúncia contra toda causalidade simplista e facilmente reversível.

A despersonificação nesse caso diz respeito não apenas à desconstrução das personagens, como ao próprio modo de enfrentamento com o outro, uma vez que esse outro, no caso de Martim, pode ser tanto Deus quanto ele mesmo, podendo ainda ser o leitor: “... porque uma pessoa não é ela mesma, uma pessoa é outra...” (p.271). Daí, porque o problema de despersonificação pode ser encarado pela via de uma “escrita atoral” em Clarice.

A falha trágica nesse sentido reside na incapacidade de sermos nós mesmos o tempo todo, o que justifica, apesar do uso verbal em todos os tempos, a maior incidência do tempo presente. Martim vive, nesse sentido, o tempo da narradora, o instante teatral: “A senhora olhou aquele homem que era cruamente o dia de hoje, o impossível dia de hoje, e como tocar diretamente o dia de hoje, nós que somos hoje?” (p. 274). Ou de modo ainda mais significativo: “um dia depois que nascemos nós nos inventamos...” (p.208).

Só através do instante teatral é possível desvincular o papel emancipável da palavra diante da força da ação não como pólos distintos, mas intercambiáveis. Aqui a palavra cede à força dos sentidos, o signo mais uma vez é deslocado para o campo da realização, da materialidade: “porque entender, aliás, é uma atitude”. (p. 284). Ou talvez, porque “Martim já não pedia mais o nome das coisas. Bastava-lhe reconhecê-las no escuro”. (p. 284). A busca do ato em si e não mais de algo que lhe sobrepunha, cava no ato da escrita o “despojamento de alguma coisa viva”. (p. 266).

⁵⁸ O termo “teatro oculto” foi cunhado por Maria Augusta H. W. Ribeiro no seu estudo sobre *O Teatro Oculto na Ficção Narrativa de Machado de Assis* (1981). A autora faz uma detalhada abordagem estilística da obra na tentativa de mapear os elementos teatrais embutidos nos romances: “Ao nosso estudo, essa singularidade de estilo nos interessa, exatamente por se tornar indicativa de uma dramaturgia oculta, seiva subterrânea no romance, que alimenta a narração, com elementos cênicos, e revitaliza os elementos dramáticos do diálogo”. p. 71. Apesar de referir-se aos “elementos cênicos” o estudo não os valoriza à luz dos textos, não há entrecruzamento entre os planos literário e cênico.

Buscar “apenas os atos!” (p. 288) coloca a narrativa de Clarice em crise. Narrar para mostrar e não simplesmente entender abre o campo ótico sobre sua obra, reforçando a importância do gesto como um dos seus principais elementos de composição. “Amor”, “bondade”, “grandeza”, “liberdade”, “coragem”, “honestidade” são para além de sentimentos, máscaras do Teatro-Mundo, objetivos inalcançáveis pela luta da personagem de *A Maçã no Escuro*.

Martim, nesse sentido, caminha para o protótipo do herói epifânico, pós-apocalíptico, nem em ascensão nem em queda, nem trágico nem heróico; o homem, simplesmente o homem enquanto consciência falha: “E a verdade é que, lhes entregando a própria consciência, ele afinal estava entregando apenas uma consciência que falhara; não era muito”. (p.295). Dessa forma, as personagens claricianas afirmam-se como processos inacabados, analogia da própria escritura sempre em curso, mas também forma de experimento dos limites e fronteiras entre um “Eu” urgente de sentido e um “outro” impotente, mas imprescindível na sua condição de escuta, de testemunha: “nós somos as nossas testemunhas, não adianta virar o rosto para o outro lado”. (p. 300).

É interessante perceber que o movimento teatral em Clarice opera sobre regras de montagens distintas da estrutura tradicional do Drama. A tensão ou clímax como categorias perdem a relevância; em seu lugar temos um roteiro rumo à apoteose e ao campo do espetáculo, fratura que no caso de Martim funciona como mecanismo de projeção do seu fracasso: “... sempre ansiara por uma generosa apoteose, sem nenhuma economia, como no final das revistas musicais, quando todos os membros da companhia vêm ao palco”. (p. 306). Ou, de modo ainda mais direto: “O próprio crime tinha sido uma *performance* esgotante”. (pp. 306-307). A experiência encenada, imitada, é em última instância a que o “Eu” afirma na sua relação com o “outro”.

O fim do ato original ou a consciência e a viabilidade pela imitação nos dão uma espécie de conhecimento, de saber: “... sabiam que toda a questão está em saber profundamente imitar, pois quando a imitação é original ela é a nossa experiência”. (p. 311). A estrutura dialógica entre Martim e o Pai que, bem à maneira de Strindberg, encerra o romance *A Maçã no Escuro*, retoma a discussão entre Criador e Criatura, merecendo por nós, apesar de sua extensão, uma maior atenção enquanto espaço da teatralidade sugerida na obra de Clarice:

“- Você está consciente, meu filho, do que está fazendo?”

“- Estou sim, meu pai.”

“- Você está consciente de que, com a esperança, você nunca mais terá repouso, meu filho?”

“- Estou sim, meu pai.”

“- Você está consciente, meu filho, de que, com a esperança, você perderá todas as outras armas, meu filho?”

“- Estou sim, meu pai.”

“- E que sem o cinismo você estará nu?”

“- Estou sim meu pai.”

“- Você sabe que esperança é também aceitar não acreditar, meu filho?”

“- Estou sim, meu pai.”

“- Você está consciente de que não acreditar é tão pesado a carregar como uma maldição de mãe?”

“- Estou sim, meu pai.”

“- Você sabe que o nosso semelhante é uma porcaria?”

“- Sei sim, meu pai.”

“- E você sabe que você também é uma porcaria?”

“- Sei sim, meu pai.”

“Mas você sabe que não me refiro à baixeza que tanto nos atrai e que admiramos e desejamos, mas sim ao fato

de que nosso semelhante, além do mais é muito chato?”.

“- Sei sim, meu pai.”

“- Você sabe que esperança consiste às vezes numa pergunta sem resposta?”

“- Sei sim, meu pai.”

“- Você sabe que no fundo tudo isso não passa de amor? Do grande amor?”

“- Sei sim, meu pai.”

“- Mas você sabe que a pessoa pode encalhar numa palavra e perder anos de vida? E que esperança pode se tornar palavra, dogma e encalhe e sem-vergonhice? Você está pronto para saber que olhadas de perto as coisas não têm forma, e que olhadas de longe as coisas não são vistas? E que para cada coisa só há um instante? E que não é fácil viver apenas da lembrança de um instante?”

“- Esse instante...”.

“- Cale a boca. Você sabe qual é o músculo da vida? Se você disser que sabe, você está ruim; se você disser que não sabe, você está ruim. (O pai estava começando a descarrilhar.)”.

“- Não sei, respondeu sem convicção, mas porque sabia que esta é a resposta que se deve dar”.

“- Você tem ‘descortinado’ muito ultimamente, meu filho?”

“- Tenho, pai, disse contrafeito com a intrusão de intimidade, toda vez que o pai quisera compreendê-lo, deixara-o constrangido”.

“- Como vão suas relações sexuais, meu filho?”

“- Muito bem, respondeu com vontade de mandar o pai para o inferno de onde o tirara”.

“- você sabe que o amor é cego, que quem ama o feio bonito lhe parece, que seria do amarelo se não fosse o mau gosto? E que em casa de ferreiro espeto de pau, e quem não tem cão caça com gato, e boca-não-erra? Disse o pai descarrilhando um pouco mais, não faltava muito para começar a contar o que fazia com mulheres antes naturalmente de ser casado com tua mãe. Você sabe que esperança é duro combate que aos fracos abate, e aos fortes etc.?”

“- Sei sim, meu pai”.

“- Meu filho você está consciente de que de agora em diante, para onde você vá, será perseguido pela esperança?”

“- Estou sim, meu pai”.

“- você está disposto a aceitar o duro peso da alegria?”

“- Estou sim, meu pai”.

“- Mas, meu filho! Você sabe que é quase impossível?”

“- Sei sim, meu pai”.

“-Você ao menos sabe que a esperança é o grande absurdo, meu filho?”

“- Sei sim, meu pai”.

“- você sabe que há de ser adulto para ter esperança!!!”

“- Sei, sei, sei!”

“- Então vai, meu filho. Ordeno-te que sofras a esperança. Mas já na primeira nostalgia, a última como antes de nunca mais, Martim gritou pelo amparo.”

“- que luz é essa, papaizinho! Perguntou gaiato, com o coração batendo de solidão”.

“O pai hesitou severo e triste no túmulo”.

“- é a do fim do dia, disse apenas por piedade”. (pp.318-320).

Após a trajetória performática de Martim desde o seu crime como ato transgressor, a personagem é chamada para uma conciliação com sua máscara. Abre-se um teatro dentro do teatro no qual a forma mais uma vez escapa à alegoria, causando um efeito desconcertante do todo. Só a partir deste teatro do absurdo Martim se reconhece no vácuo e na descontinuidade de uma esperança que não se realiza nem em si, nem nos outros homens, restando-lhe a vertigem, ou melhor, a sensação vertiginosa que liga “culpados” e “estúpidos”.

A lente de aumento imposta no final da narrativa marca a desistência do projeto inicial: reutilização da palavra de Deus como síntese de reflexão da autonomia do sujeito. Há, pelo contrário, identificação do ato de narrar com o narrado como forma de recusa a uma visão explicativa. Em seu lugar, afirma-se a inconsistência da criação, opção que se mantém coerente com a idéia contida na obra clariciana: sendo à arte vedada a afirmação, ela só pode interrogar. O texto é aliterado não pelos fonemas que retoma, mas pela questão que retorna, gerando uma construção associativa. Rompe-se assim com o projeto inicial

(manter-se no rigor do intertexto bíblico), surgindo a partir do objetivo e da ordem que não se cumprem, a idéia de intervenção em forma alegórica.

2.3 O TEATRO EM CARNE VIVA

*“Era o domínio do ‘aqui e agora’”.*⁵⁹

A seleção dos treze contos que Clarice nos apresenta no livro cujo título possibilita-nos dar continuidade à reflexão que pretendemos aqui abordar, introduz-nos numa forte experiência sensorial. A palavra-corpo surge mediada pela vingança do corpo sobre o verbo. O caminho sugerido entrevê a tentativa de tornar ausente a metáfora frente à realidade dos acontecimentos e à crueldade da vida. Em *A via Crucis do Corpo*, deparamo-nos com descaminhos que conduzem ao olhar estupefato da narradora sobre o mundo, espécie de contemplação catártica porque plenamente participativa: “Eu mesma espantada. Todas as histórias desse livro são contundentes. E quem mais sofreu fui eu mesma. Fiquei chocada com a realidade”. (p. 11).

O livro passa a ser, a partir da nota explicativa, um exercício não apenas de estilo, mas da própria experiência. No sentido teatral, um laboratório no qual a manifestação do enigma incita, no sentido edipiano, a troca do deciframento da Esfinge pela decodificação do real: “Já tentei olhar bem de perto o rosto de uma pessoa – uma bilheteira de cinema.

⁵⁹ LISPECTOR, Lispector. *A Via Crucis do Corpo*. Rio de Janeiro, Rocco, 1998. p. 17. Todas as citações foram retiradas dessa edição.

Para saber do segredo de sua vida. Inútil. A outra pessoa é um enigma. E seus olhos são de estátua: cegos”. (p. 12). A imagem da estátua (Esfinge) em Clarice aparece como símbolo recorrente de uma indiferença cortante diante de um outro imprevisível.⁶⁰

A consciência dessa não apreensão do real e do humano em sua inteireza, totalidade, ocorre nos contos como reflexo de uma “crueldade” que, não contente em revelar sua indignação, projeta no outro seus recalques e culpas, abrindo de antemão um fosso entre o que se vive e o que se espera da vida. É assim, por exemplo, que Miss Algrave vê no mundo e nas experiências que a circundam um grande “agravo”, pois, “sentia-se ofendida pela humanidade”. (p. 14). Contra sua figura casta e intocável desenhar-se-á uma nova realidade na configuração do destino incerto da personagem, marcando o momento de sua teatralização num “outro” que a faz se reconhecer em si mesma. O encontro com Ixtlan simboliza o próprio retorno ao primitivo, ao instinto sem forma; é nele que Miss Algrave se reconhece: “- Quem é você? E a resposta veio em forma de vento: - Eu sou um eu”. (p. 16) A resposta marca de antemão a presença de um outro que é também a “via” de acesso a si mesma: “- Mas vou morrer de saudade de você! Como é que eu faço? – Use-se.”. (p. 18). A indicação de usar-se a si mesma é seguida à risca pela personagem. Miss Algrave troca o verbo, a Bíblia, pela experiência, pelo contato carnal e lucrativo com corpo.

Podemos afirmar que em *A Via Crucis do Corpo* o elo que assimila a palavra para devolvê-la em protesto é o corpo em sua realidade visual, tátil e sonora, presença advinda não apenas explicitamente da temática, como do conjunto de referências que permeiam o livro, apenas para citar algumas: “*O último tango em Paris*” (p. 21); “O bolero de Ravel” (p. 22); “... os três mosqueteiros.” (p.22); “... estátua de Eros,...” (p.13); “Schubert” (p. 25); “*They do kill horses, don’t they?*” (p. 40); “Bruno Giorgi” (p.43); “Danúbio Azul” (p. 49); “Valsa Triste de Sibellius” (p. 49). A forte presença da musicalidade e plasticidade nos contos aponta para uma visão ritualística da palavra em estado de absorção pelo corpo, espécie de transe, incorporação do texto pela experiência narrada. Uma metafísica no sentido artaudiano do termo:

⁶⁰ No texto primoroso “O Primeiro Beijo”, conto que fecha o volume de contos de *Felicidade Clandestina* (1971), a estátua aparece como representação de um outro e seu papel nas transformações das etapas do vivido. Aqui o tema da imobilidade da estátua é colocado em ação sob outro prisma.

“Fazer a metafísica da linguagem articulada é fazer com que a linguagem sirva para expressar aquilo que habitualmente ela não expressa: é usá-la de um modo novo, excepcional e incomum, é devolver-lhe suas possibilidades de comoção física, é dividi-la e distribuí-la ativamente no espaço, é tomar as entonações de uma maneira concreta absoluta e devolver-lhes o poder que teriam de dilacerar e manifestar realmente alguma coisa, é voltar-se contra a linguagem e suas fontes rasteiramente utilitárias, poder-se-ia dizer alimentares, contra suas origens de animal acuado, é, enfim, considerar a linguagem sob a forma do *Encantamento*.”⁶¹

A porta de entrada para o inconsciente vem focalizada a partir da realidade que extrapola a “inocência” aparente das coisas, daí porque se cria a partir do foco, no caso o corpo, a necessidade de encenação, pela qual o perverso dos seres e das coisas aparece. A realidade encenada em *A Via Crucis do Corpo* é também uma forma de convenção encontrada para abarcar aquilo que a ela escapa. Neste caso, o texto em si torna-se caminho, mecanismo de apreensão dos desníveis do real e da estrutura inconsciente que o funda.

Em Clarice toda montagem e interpretação, antes de serem acolhidas, de modo mais ou menos confortável pelo sentido (percepção), devem passar por seu contraposto, avesso, isto é, pelos sentidos (sensações). Assim, a montagem abre espaço inevitável à

⁶¹ ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo, Martins Fontes, 1999. pp. 46-47.

desmontagem, a figuração à desfiguração, a *persona* à despersonificação. A apropriação cênica, sob este prisma e como veremos mais adiante, valoriza as imagens sensoriais do extrato literário e os seus desdobramentos no interior da narrativa.

No conto o “Corpo” temos a dramatização de temas tipicamente rodriguianos: sexo, traição, morte. Tais canais como temática diretamente relacionada ao corpo, longe de constituírem pontos originais, apontam para um teatro físico diante do qual o desfecho presumivelmente dionisíaco cede ao inexorável encanto de Tântatos. Xavier é descrito como um homem rude, carnal, para quem a única forma de comunicação possível é o sexo. O sexo é o seu modo de existir e de interagir, fazendo-o sentir-se um “super-homem”, puro desejo e potência.

O corpo como mecanismo de disposição, assumindo muitas vezes a função fática da linguagem, canal e via de acesso no sentido percebido por Roman Jacobsom, revela-se como ponto da linguagem em que “remetente” e “destinatário” se cruzam.⁶² O corpo está todo tempo presente sob a forma inscrita e inaugural em Clarice. “Inscrita”, no sentido de uma referência anteposta ao próprio desejo (necessidade primária) de escrever e ao desejo manifesto das personagens de se entenderem fisicamente, uma vez que toda indagação passa por uma ordenação espaço-temporal do corpo; “inaugural” porque a todo o momento esse desejo manifesto é re-visitado pelos olhos atentos do narrador.

Desse modo: “Os três na verdade eram quatro”. (p. 22) Ou “Ao teatro os três não iam” (p. 23). A experiência sexual em grupo marca em Clarice um esforço de demarcar o percurso da experiência cruel da carne em estado de transformação. Por isso é pelo desejo que a linha seqüencial dos contos do livro se desenvolve, cada texto ao seu modo, mas todos ligados à experiência física da ação. Essa experiência ao contrário do que num primeiro momento se poderia entender (mergulho direto no profano), é o ponto preciso a partir do qual toca-se o sagrado, bem como em todo entendimento possível e permitido sobre a “coisa viva”, primordial e essencial do homem. Daí, desenhar-se um Teatro da Crueldade no sentido que lhe atribuiu Antonin Artaud:

⁶² Em *Linguística e Comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo, Editora Cultrix, 1999. O esquema das funções aparece como resultado do imbricamento de gêneros e estilos: “As particularidades dos diversos gêneros poéticos implicam uma participação, em ordem hierárquica variável, das outras funções verbais a par da função poética dominante”. p.129.

“É com essas estranhezas, esses mistérios, contradições e aspectos que se deve compor a fisionomia espiritual de um mal que corrói o organismo e a vida até a ruptura e o espasmo, como uma dor que, à medida que cresce em intensidade e se aprofunda, multiplica seus acessos e suas riquezas em todos os círculos da sensibilidade”.⁶³

A literatura de Clarice, sob esse aspecto, aponta para um fluxo anti-horário; o presente como um estado de ser, perdido na transitoriedade do conceito que tenta construir sobre si mesmo. A ação está sempre condicionada a uma força simultaneamente humana e divina, não havendo polaridade assumida entre estas duas categorias. Pelo contrário, prevalece a indeterminação do lugar de cada uma delas, o que leva o leitor àquela desconfiança primordial, base da reflexão sobre a “verdade” e da idéia de “intelecto” em Clarice. Pois adverte-nos a narradora, ainda no conto “Corpo”: “Matar requer força. Força humana. Força Divina”. (p. 26). “Pensar” e “agir” fazem parte de um mesmo processo, junção que aparece explícita no projeto teatral artaudiano:

“Esta separação entre o teatro de análise e o mundo plástico parece-nos uma estupidez. Não se separa o corpo do espírito, nem os sentidos da inteligência, sobretudo num domínio em que a fadiga incessantemente renovada dos órgãos precisa ser bruscamente sacudida para reanimar nosso entendimento”.⁶⁴

⁶³ *Idem.* p.18.

⁶⁴ *Idem.* p. 98.

A separação entre o divino e o humano em Clarice só ocorre, quando ocorre, de modo irônico ou por meio da paródia, recurso raro na autora, mas contundente se o pensarmos a partir e, sobretudo, da questão teleológica do diálogo entre criador e criatura, origem e imitação, bem e mal. Um exemplo do uso de paródia é o conto que recebe o mesmo título do livro “Via Crucis”. Nele, o nascimento de “Jesus”, nomeado mais tarde “Emanuel”, por opção de sua mãe que teme que o filho reviva a saga de Cristo, é narrado/encenado de modo irônico e bestial. Maria das Dores, depois de descobrir, através da sua ginecologista, que mesmo virgem e com um marido “meio impotente”, está grávida assume em tom cômico: “- Quando chegar a hora, não vou gritar, vou só dizer: ai Jesus! E comia jabuticabas. Empanturrava-se a mãe de Jesus”. (p.31). A dessacralização de uma “verdade” assumida como ficção pela teatralização dos acontecimentos é um dado recorrente na escrita clariciana. Ironia que faz parte do modo como a escritora distribui, para o leitor, sua discussão ininterrupta sobre a questão da origem e do ato de criar por meio de um labirinto de gestos.

A intertextualidade bíblica não pode ser encarada apenas como aspecto religioso presente na obra. Aqui, como também no caso de *A Maçã no Escuro*, ela traz a sua negação, ou melhor, revela-se pelo movimento dialético de uma compreensão mais complexa e, por isso mesmo, menos completa das coisas, ainda que mais intensa. Talvez porque em Clarice saber conta pouco, ainda que ela nos conte muito para saber. Se passamos todos pela via crucis, “todos passam” (p. 33), é a ritualização da experiência narrada como exercício de exorcismo que sustenta a “pancada”, a “bofetada” de seu teatro-narrativa, aqui tomado como forma de ressignificação do real.

Esse teatro que desterritorializa o leitor do seu lugar confortável instaura também uma crise de referência outorgada pela simples ação de “nomear”, motivação que tem como intuito descentralizar o lugar da palavra: “- não estou com medo. Qual o seu nome? Ele respondeu com um sorriso triste, em inglês: o que importa um nome?” (p.35). Por trás da indagação, aparentemente sem propósito da personagem do conto “O Homem que apareceu”, atentamos para a desconfiança com que a narradora se aventura nas veredas do verbo, utilizando-se assim como aconselha Ixtlan ora como criadora ora como criatura. Verificamos que o próprio estatuto do ofício de escrever é colocado em risco devido à condição fronteiriça: qualquer gato, qualquer cachorro vale mais do que a literatura.” (p.

37), “Se este livro for publicado com *mala suerte* estou perdida. Mas a gente está perdida de qualquer jeito. Não há escapatória” (p.50), “Não sei porque as pessoas dão tanta importância à literatura.” (p. 50).⁶⁵

Essa condição cria uma sensação de instabilidade que a desobriga do papel convencional de escritor, ao mesmo tempo em que sugere sobre sua obra fendas infindáveis de acesso. Aqui podemos, mais uma vez, perceber uma forte ligação com o projeto literário artaudiano, principalmente no que diz respeito a uma matriz antiescritural, através da qual a própria força da palavra é tematizada no corpo e no processo, sempre insuficiente, da linguagem: “Via-se que havia fracassado. Como todos nós”. (p.38). Talvez isso ocorra porque temos com a leitura de Clarice a mesma sensação de vertigem da Dona Cândida Raposo, personagem de “Ruído de Passos”, para quem “dor” e “prazer” são inseparáveis do ser.

Ao contrário de qualquer ideário mais fácil de absorção, em *A Via Crucis do Corpo* encontra-se em jogo sempre a função de um duplo atento e vigilante autor/ator, sedento de vencer-se a si mesmo, tal qual o grande guerreiro que ao final da batalha, ainda que vitoriosa, descobre-se vencido. Ou como queria Artaud:

“Esses atores com suas roupas geométricas parecem hieróglifos animados. E até a forma dessas roupas, deslocando o eixo do porte humano, cria, ao lado das indumentárias desses guerreiros em estado de transe e de guerra perpétua, uma espécie de roupa simbólica, de segunda roupa, que inspira uma idéia intelectual e que se relaciona, através de todos os cruzamentos de suas linhas, com todos os cruzamentos das perspectivas do ar”.⁶⁶

⁶⁵ O diálogo com o teatro desenha permite uma metaliteratura como exercício de estilo paralelo à edificação dos fatos narrados.

⁶⁶ *Idem.* p.56.

A “segunda roupa” é uma espécie de duplo corpo, metáfora também da segunda pele com que autor e personagem tentam se conciliar, cada um ao seu modo, com a aparente realidade das coisas. Tentativa que segue à risca a indicação do livro: passar pela “Via Crucis” para conhecer-se. Para cada roupa um personagem, para cada artista uma possibilidade de deciframento, justificando assim a criação de simulacros, pois, segundo Artaud: “o hieratismo das roupas dá a cada ator como que um duplo corpo, duplos membros – e em sua roupa o artista embrulhado parece ser apenas a efigie de si mesmo”.⁶⁷

Escrever como um estado de sobrevivência e viver a experiência pelo corpo como caminho a ser explorado parecem ser os dois pólos principais de *A Via Crucis do Corpo*. Se para Clarice, imitação e criação caminham juntas no que diz respeito à apreensão do real, sempre “aos poucos”, isto é, em cenas costuradas ao longo de sua escrita, temos também uma equação que não só aproxima o ato imitativo do ato criativo, como acresce à fórmula a magia: “Peço desculpas porque além de contar os fatos também adivinho e o que adivinho aqui escrevo, escrevã que sou por fatalidade. Eu adivinho a realidade”. (p.57).

Ainda em “Antes da Ponte Rio-Niterói” verificamos as intervenções do narrador-ator, aquele que observa comportamentos e os traduz por meio de gestos. O que está em jogo é o olhar atento da narradora às pessoas, perdendo muitas vezes em função disso o próprio fio condutor da narrativa, perda que desse ponto em diante torna seu esclarecimento desnecessário, mas que mesmo assim é tacitamente colocado para o leitor: “Acho que me perdi de novo, está tudo um pouco confuso, mas que posso fazer?” (p.59). O olhar de Clarice sobre o gesto humano, sua catarse para com o outro, o estranho como matéria, combustível para linguagem, consolida sua “atuação”, “performance” sobre o texto.

Percebemos, então, ocorrer dois movimentos eminentemente teatrais: um em direção ao distanciamento, a repulsa diante do humano; e o outro, em vias com a assimilação, compaixão, empatia, reconhecimento diante do humano. Longe de antagônicos, tais movimentos são colocados pelo gesto consciente da “Mão que tudo vê”: “Às vezes me dá enjôo de gente. Depois passa e aí eu fico de novo toda curiosa e atenta”. (p.60).

Se a estrutura trágica não é de todo abandonada pelo elemento puramente dramático da escritura Clariciana, pois nela “O destino é implacável” (p.70), ainda que em

⁶⁷ *Idem*. p.61.

A Maçã no Escuro o homem seja sua escolha, é pela materialização das ações físicas que reconhecemos seu contraponto, isto é, a consciência modificadora do destino, o acaso e a interferência como fatores anti-trágicos da existência. Só pela via crucis do corpo o destino pode ser cumprido ou abnegado. É por isso que Madre Clara, personagem central do conto “Via Crucis” declara: “Não podia mais ver o corpo quase nu do Cristo” (p. 72). A idéia de revelação como acontecimento em Clarice aponta para um estado de consciência e mesmo de inteligência advindo de um certo tipo de abalo no organismo, provocado por uma imagem, “abalo” que só uma psicanálise moderna, capaz de intervenções imediatas, mais dinâmicas e menos conclusivas pode melhor esclarecer.⁶⁸

A esse respeito é interessante observar que em todos os contos, sem exceção, há um elemento presente: a crueldade como lente de assimilação do real em sua violência essencial. A mesma “violência” na acepção de “crueldade” revelada pelo teatro de Artaud:

“... ‘teatro da crueldade’ quer dizer teatro difícil e cruel antes de mais nada pra mim mesmo. E, no plano da representação, não se trata da crueldade que podemos exercer uns contra os outros despedaçando mutuamente nossos corpos, serrando nossas anatomias pessoais ou, como certos imperadores assírios, enviando-nos pelo correio sacos de orelhas humanas, de narizes ou narinas bem cortadas, mas trata-se da crueldade muito mais terrível e necessária que as coisas podem exercer contra nós. Não somos livres. E o céu ainda pode desabar sobre nossas cabeças.

⁶⁸ Em *A Via Crucis do Corpo*, Clarice aponta para uma necessidade de retomada, pelo presente da ação, da questão do “determinismo” do lugar do sujeito, propondo uma analogia direta entre o caminho do sagrado e o desvio incisivo da transgressão. Ou como idealizou Artaud: “No teatro, proponho a volta à idéia elementar mágica, retomada pela psicanálise moderna, que consiste, para conseguir a cura de um doente, em fazê-lo tomar a atitude exterior do estado ao qual queremos conduzir”. p. 90.

E o teatro é feito para, antes de mais nada, mostrar-nos isso.”⁶⁹

A literatura proposta por Clarice também é uma literatura de risco. Nisso reside sua condição de teste, de laboratório incessante na sua obra.

2.4 O TEATRO EM CONTORNOS

*“Sentia-se como quando era criança e tomava parte em representações teatrais, e nos bastidores, antes de entrar no palco, estremecia de pavor porque simplesmente havia esquecido as primeiras linhas do que devia dizer. Embora, uma vez entrando no palco, falasse de repente como uma sonâmbula, e só mais tarde fosse aos poucos tomando consciência de si e do público e conseguisse representar seu papel”.*⁷⁰

Mesmo quando o tema da narração é a relação entre o “Eu” e o “Outro”, podemos dizer que o processo de criação que tece a estrutura narrativa consolida um percurso de um “Eu” no singular. O “nós” em Clarice está sempre sobreposto à questão do “Eu”, o que favorece o monodrama contido por trás da estrutura narrativa. O apelo à representação como ferramenta, peça-chave de montagem, traz para o leitor dados que a simples narração como ato de contar ofuscaria e inibiria, por tratar-se de uma escrita que se auto-problematiza devido à própria indeterminação do “Eu” e de seu efeito de “borrão”, “reformulação”, “emenda”, “ensaio”. Daí, resultar a sensação de uma escrita sempre inaugural apesar do uso da repetição nos planos paradigmático e sintático e do caráter instável que a envolve. Acresce o já conhecido recurso de migração textual utilizado pela autora no sentido de tornar ainda mais tênue as fronteiras entre os gêneros.⁷¹

⁶⁹ *Idem.* p. 89.

⁷⁰ LISPECTOR, Clarice. *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* (1998). Rio de Janeiro, Rocco, 1998. p. 47. Todas as citações foram tiradas dessa edição.

⁷¹ Para César Mota Teixeira: “Esse processo de migração textual, familiar ao modo composicional essencialmente fragmentário de Clarice Lispector, ajuda a preparar o terreno para a completa indiferenciação de gênero que será a tônica de *AV*”. p. 169. O autor refere-se ao romance *Água Viva* de 1973.

No caso de Loreley, a personagem é construída nessa seqüência de ensaios, ritual de preparação para o ato final: “Mas sua busca não era fácil. Sua dificuldade era ser o que ela era” (p.125); “... se eu fosse eu...” (p. 125). Um dos principais paradoxos desse “ensaio” exaustivo de Lóri é a tentativa de formar um desenho nítido de algo que é processual, logo, em constante movimento. Onde se espera a versão final, encontra-se o “borrão”.

O sujeito como imagem desenhada não aparece, seu contorno é impreciso, dado à mobilidade da experiência que o abarca. A formulação do conceito de personagens-atores, cuja existência segue um plano sucessivo de papéis rumo à construção de si mesmos é perfeitamente cabível. Perder-se em outros para se reconhecer. A experiência, sempre encenada em Clarice, acompanha um ritual que se cumpre no momento de um “aqui e agora” não mais narrativo no sentido de seqüência, mas teatral no sentido de efeito produzido pela cena que muitas vezes atravessa a narrativa sem nada que a justifique.

O ponto crucial dessa não-identidade instaurada pela cena dividida entre o “choque” e o “reconhecimento”, o “estranhamento” e à “identificação” em *A Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, encontra-se na fronteira em que o sujeito se vê localizado: proposição do enigma pela máscara: “... e havia também algo em seus olhos pintados que dizia com melancolia: decifra-me, meu amor, ou serei obrigada a devorar...” (p.17). Ou de modo ainda mais preciso: “Teu rosto, Lóri, tem um mistério de esfinge: decifra-me ou te devoro.” (p.89). O movimento de expansão da personagem Lóri parece ter sua origem, ou melhor, ponto de partida, nesse intertexto com o teatro. O “olhar para si” é antes de tudo, em Clarice, o “olhar para um outro”, o que leva não raramente as suas personagens para uma insatisfação crônica de viver uma única existência: “... ser um único corpo dava-lhe, como agora, a impressão de que fora cortada de si mesma”. (p. 19).

A necessidade de um outro corpo, como simulacro, via de acesso a existências múltiplas, carregadas de significados, marca um tempo inverossímil, entrecortado por sucessivos planos:

“Haviam-se passado momentos ou três mil anos? Momentos pelo relógio em que se divide o tempo o tempo, três mil anos pelo que Lóri sentiu quando com pesada

angústia, toda vestida e pintada, chegou á janela. Era uma velha de quatro milênios.” (p.22).

As metamorfoses acompanham as personagens-sujeitos em Clarice de modo que cada papel transforma-se em senha de acesso, espécie de “deixa” no sentido teatral, segundo a qual o discurso do outro se apóia. Cada personagem cria um esboço de realização de si próprio, sendo o projeto concretizado a partir do (des)encontro com o outro. Esse encontro com o outro pode surgir também em forma de desencontro com o supostamente conhecido: “A mais premente necessidade de um ser humano era tornar-se um ser humano.” (p. 32). Assim como o ator que a cada encontro e despedida com sua personagem torna-se mais ator, o encontro com o Eu exige um processo de “desaprendizagem”, a busca de uma pré-expressividade⁷²:

“Sobretudo aprendera agora a se aproximar das coisas sem ligá-las à sua função. Parecia agora poder ver como seriam as coisas e as pessoas antes que lhes tivéssemos dado o sentido de nossa esperança humana ou de nossa dor”. (p.35)

O Arquiteatro da criação insurge como forma de ultrapassar a representação do vivido pela própria representação da linguagem, colocada em crise pela via negativa do “não-entender” que, em Clarice, torna-se apelo à materialidade / fisicalidade de um conhecimento que antecede à palavra e que revela um estágio pré-humano: “... pois de quase tudo o que importa não se sabe falar”. (p.99) Mesmo no plano abstrato da memória a busca da materialidade persiste em forma de metáfora teatral.

⁷² “Pré-expressividade” no sentido empregado por Eugênio Barba: “O trabalho e a pesquisa confirmam a existência de princípios que, no nível pré-expressivo, permitem gerar a presença teatral, o corpo-em-vida do ator capaz de fazer perceptível aquilo que é invisível: a intenção”. p. 21. In: *A Canoa de Papel: Tratado de Antropologia Teatral*. Trad. Patrícia Alves. São Paulo, HUCITEC, 1994.

“Atuar” em Clarice é sinônimo de mergulho, de proximidade com o objeto, de escavação a partir da partitura de palavras de todos mecanismos possíveis da personagem. Seu esquema, ainda que de modo aberto, cerca os limites da criação sobre o sujeito ficcional, movendo-se desde o “homem-macaco ao *antropus erectus*.” (p.74). Esse teatro do Eu parece ser o caminho de reconhecimento de estágios progressos de elaboração, trajetória que faz com que o “invisível” cole-se no “visível” por meio da análise e da transfiguração. Lóri percebe-se a partir de uma diferença sempre imposta pela narradora, o que de certo modo reveste o “Eu” de camadas cada vez menos reconhecíveis fora da máscara teatral:

“... – pintou demais os olhos e demais a boca até que seu rosto branco de pó parecia uma máscara: ela estava pondo sobre si mesma alguém outro: esse alguém era justamente desinibido, era vaidoso, tinha orgulho de si mesmo. Esse alguém era exatamente alguém que ela não era.”
(p.83)

A mutabilidade das máscaras é assumida por Lóri, incluindo sua espécie de “Alter-Ego” Ulisses, espécie de lugar, réplica por meio da qual o discurso da personagem se organiza; “segundo-corpo” que mantém a força da cena, insurgindo sob a função “atoral” do desdobramento, tal qual o desmembramento da boneca russa *ba-busca* que é a um só tempo multiplicidade e busca da menor parte do “Eu”. No nível da sucessão de histórias e de sua incursão na tradição literária, Yudith Rosenbaum, referindo-se ao conto “Os Desastres de Sofia”, sintetizou a questão de forma esclarecedora:

“Como se vê, as variantes se multiplicam a partir de um ponto único, origem desdobrável que acaba por buscar-se a si mesma interminavelmente. Se é verdade

que uma única história guarda dentro de si, como nas bonecas russas, milhares de outras, o inverso é igualmente factível: as mil e uma não são mais do que uma só história. O uno e o infinito, portanto, encontram-se no novelo da literatura”.⁷³

Observemos agora mais atentamente como se organiza esse teatro minimalista na obra clariciana; do mais para o menos; do maior para o menor; do todo (corpo) para as partes (membros). Dito de modo teatralmente, como se dá a transição do diálogo impressivo para o monólogo expressivo.

⁷³ ROSENBAUM, Yudith. *Metamorfoses do Mal: uma Leitura de Clarice Lispector*. São Paulo, Edusp, 1999. p. 133.

CAPÍTULO 3

A MÃO QUE TUDO VÊ⁷⁴

*“... na vida nós somos artistas de uma peça de teatro absurdo escrita por um Deus absurdo. Nós somos todos os participantes desse teatro: na verdade nunca morreremos quando acontece a morte. Só morreremos como artistas”.*⁷⁵

3.1 TEATRO EM GESTOS (ENTRE O TEXTO E A CENA)

Se as personagens, em Clarice, bifurcam-se no jogo de auto-reconhecimento com um outro, nem sempre sendo este “outro” um ser humano articulado dentro da linguagem, elas estão atreladas ao movimento que as constrói como prolongamentos, bifurcações e gestualidades de um Eu em incessante jogo de mutações. O gesto como mecanismo de

⁷⁴ A palavra hebraica *Yada*, “conhecer”, é construída sobre a raiz *Yad* – a mão – à qual se acrescenta a letra *Ayin*, que quer dizer “olho”. Poderíamos dizer que a mão é dotada de visão e que o olho possui uma certa qualidade de toque. Visão e tato levam ao conhecimento que liberta. Nessa perspectiva, a iconografia cristã, que jamais representa a Pessoa do Pai da Revelação trinitária, porque Ele é o Incognoscível, significa-O contido por uma mão: é como tal que o Incognoscível se faz conhecer”. In: SOUZENELLE, Annick de. *O Simbolismo do Corpo Humano: da Arvore da Vida ao Esquema Corporal*. Trad. Frederico Ozanam Pessoa de Barros e Maria Elizabeth Leuba Salum. São Paulo, Editora Pensamento, 1995. p. 220.

⁷⁵ LISPECTOR, Clarice. *Um Sopro de Vida (pulsações)*. Rio de Janeiro, Editora Rocco, 1999. p. 154-155. Todas as citações que seguem foram retiradas dessa edição.

apreensão da atenção do leitor-espectador é mantido até o último momento de tensão, sustentando toda carga dramática que une os sentidos (tátil, olfativo, visual, e no caso da barata de G. H. palatal) presentes em sua literatura e em intenso diálogo com o próprio ato de escrever que os sustenta. É na elaboração da união entre o plano físico e mental que se dá o apelo teatral de sua obra e que se ergue parte de sua metafísica difícil.

A obra de Clarice foi construída por etapas, revisões, substituições, acréscimos e irregularidades cronológicas. Um exercício incessante de compreensão através de uma mão atenta aos desvios e contornos imprecisos da realidade, pois “ter nascido era cheio de erros a corrigir” (FC, p.104). Sendo uma obra nômade, cheia de idas e vindas, marcas condicionadas a uma vida também nômade, e o desenho que dela obtemos é sempre retorcido, delicado e comprometido. Retorcido por somar às marcas do percurso inúmeros desvios, campo das incertezas em sua obra; delicado, por compartilhar de modo imperativo sua dificuldade em narrar com o leitor, fragilizando-o diante da leitura e apelando para sua participação no drama; comprometido por expor cruelmente e independentemente de seu contorno e de seu resultado a figura advinda desse movimento com as mãos.

“Dá-me a tua mão desconhecida, que a vida está me doendo, e não sei como falar – a realidade é delicada demais, só a realidade é delicada, minha irrealidade e minha imaginação são mais pesadas”.⁷⁶

A mão como símbolo de todo um campo tátil e imperativo do gesto está em Clarice de modo variado, apontando ora para um campo de aproximação entre o escritor e o leitor, nestes casos, demarcando o espaço de necessidade entre ambos; ora como elemento de interferência dentro de uma ordem pré-estabelecida, cujo questionamento opera como elemento catalisador “... – então estendo a mão e salvo uma criança”.⁷⁷ A função redentora da mão participa do efeito de reorganização do mundo cujo caos parece estar na própria

⁷⁶ LISPECTOR, Clarice. (1964) *A Paixão Segundo G.H.*. Edición crítica. Coord. Benedito Nunes. Madrid-Paris-México-Buenos Aires-São Paulo-Rio de Janeiro-lima, ALLAC XX, 1996. Todas as citações foram retiradas dessa edição. p. 24.

⁷⁷ LISPECTOR, Clarice. “A Legião Estrangeira”. In: *Felicidade Clandestina*. 5ª edição. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981. p.66.

ordem das coisas. O paradigma da ordem e da desordem recebe tratamento dialético em Clarice. A mão que escreve por meio de G. H – “Arrumar é achar a melhor forma” (p. 23) – é a mesma que desenha o caminhar de Ofélia “para o delicado abismo da desordem”. (p. 63). Do paralelismo entre os sons (ordem) e os ruídos (caos) no universo clariciano nasce o gesto teatralizado de sua escritura, a marca daquilo que Edgar Morin chamou de “pensamento complexo”, isto é, o “conhecimento” indissociável da “ação”. Acerca disso esclarece-nos Izabel Petraglia:

“Para Morin, a palavra complexidade lembra problema, e não solução. Não é utilizada para designar idéias simples, nem tampouco reduz-se a uma única linha ou vertente de pensamento. Pensamento complexo é aquele capaz de considerar todas as influências recebidas: internas e externas. O pensamento que é complexo não pode ser linear. A complexidade integra os modos simplificadores do pensar e conseqüentemente nega os resultados mutiladores, unidimensionais e reducionistas. A dificuldade do pensamento complexo é justamente ter de enfrentar a confusão, a incerteza e a contradição e, ao mesmo tempo, ter que conviver com a solidariedade dos fenômenos existentes em si mesmo.”⁷⁸

⁷⁸ PETRAGLIA, Izabel Cristina. *Edgar Morin: A educação e a Complexidade do Ser e do Saber*. Petrópolis-RJ, Vozes, 1995. pp. 46-47. Interessante observar a fase de desenvolvimento da pesquisa empreitada por Morin (década de 70) sobre o pensamento complexo a partir das idéias de Pascal acerca do axioma entre o todo e as partes e as partes e o todo. “Um exemplo muito interessante: até os anos 70, todo pensamento era fundado inconscientemente num princípio de ordem. O universo físico era totalmente determinado. Era uma espécie de uma máquina perfeita que girava por toda a eternidade. A vida era totalmente determinada e acreditava-se mesmo que a história seguia um progresso automático, em função de leis pré-estabelecidas”. p. 97. O diálogo entre “ordem” e “caos” nas obras de Clarice aponta para o gesto dialético como fuga da determinação de um sobre o outro. Neste sentido, a mão que escreve, organiza e manipula é a mesma que apaga, rasura e reescreve as fronteiras da palavra sobre o papel.

A mão aparece ainda como forma de representação abstrata de uma carência e de um desamparo, próprios da condição humana. O jogo entre determinação e acaso delimita o campo de ação das personagens e do próprio narrador que entre a ação de “soltar” e “pegar” adere sempre à segunda; “porque tenho duas mãos para sacrificar a melhor delas e porque não tenho escolha. Então estendi a mão e peguei o pinto”. (FC, p.67). Esta forma de abarcar a experiência ao invés de renunciá-la acentua a força com que a mão (escrita) se debruça sobre as ações de caráter sensorial e de risco, estimulando no leitor o mesmo prazer assumido pelo narrador: o “gosto de pegar nas coisas”. (FC, p.95). A mão, símbolo de totalização do gesto que tenta incansavelmente abarcar o todo “num único gesto total” (FC, p. 143), revela também o seu movimento antagônico, a possibilidade de apreensão do todo. Restam, nesse caso, fraturas que somadas ao longo dos textos revelam um destino de desencontro entre as personagens, pois com exceção de Lóri e Ulisses de *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* (1969), as personagens claricianas cumprem um destino de solidão ou de um encontro perverso como é o caso das personagens sem nome do conto “A mensagem”, cuja falta de identidade e incompreensão de si mesmas será o principal vínculo entre ambas: “E nunca, nunca acontecia alguma coisa que enfim arrematasse a cegueira com que estendiam as mãos e que os tornasse prontos para o destino que impaciente os esperava, e os fizesse enfim dizer para sempre adeus”. (FC, p. 131). A mão demarca o lugar de aproximação e distanciamento entre as personagens, ocupando também o espaço da convenção entre dois modos diferentes de ação: “Despediram-se e eles, que nunca se apertavam as mãos porque seria convencional, apertaram-se as mãos, pois ela, na falta de jeito de em tão má hora ter seios e um colar, ela estendera desastradamente a sua. O contato das duas mãos úmidas se apalpando sem amor constrangeu o rapaz como uma operação vergonhosa, ele corou”. (FC, p.138). Ao aproximar as mãos uma da outra, o espaço do diálogo é substituído pela ação, a comunicação passa a ser pelo gesto que não apenas é trabalhado como prolongamento da palavra, mas como forma de texto físico paralelo, prenhe de teatralidade.

Se a presença da mão como símbolo maior do jogo gestual em Clarice aparece de modo abundante em seus textos, ela não ocorre pelas mesmas vias nem com as mesmas funções. A mão que escreve, a mão que prepara, a mão que segura, a mão que brinca, a

mão que mata, faces ativas da ação, são também exploradas pelo seu lado passivo como a mão assustada de Carlota do conto “A Imitação da Rosa”: “Mas quando viu as horas lembrou-se, num sobressalto que a fez levar a mão ao peito, que se esquecera de tomar o copo de leite”. (LF, 36); ou, ainda, como súplica no conto “O Búfalo”: “por um momento a mulher quis, num cansaço de choro mudo, estender a mão para a terra difícil: sua mão se estendeu como a de um aleijado pedindo”. (LF, p. 130). Os contornos oscilam e os traços que dele surgem são transitórios. A “mão” nesse sentido opera o movimento de determinação e indeterminação, ordem e caos. Símbolo da exterioridade, revelada no próprio ato da escrita como forma de manifestação do conteúdo latente e ritualístico, a mão é responsável pelo elo de contato entre o mundo externo e interno das personagens, ou seja, pela ação condutora que liga o animado ao inanimado, o sujeito à matéria, o orgânico ao inorgânico, o ser à “coisa” como a Mulher em “As Águas do mundo”: “Com a concha das mãos faz o que sempre fez no mar, e com altivez dos que nunca darão explicação nem a eles mesmos: com a concha das mãos cheia de água, bebe em goles grandes, bons”. (FC, p. 153). O ingerir pelas mãos que conduz o momento antropofágico em Clarice, corpo dentro do corpo, sugere o espaço da comunhão ritualística com o outro através daquilo que Mario Perniola identificou como sendo o “pensamento ritual”:

“‘Pensamento mítico’, ‘pensamento pré-lógico’, ‘pensamento simbólico’... com essas e outras expressões semelhantes foi definida a atividade intelectual dos membros das sociedades primárias, em oposição ao pensamento racional, lógico e discursivo das culturas históricas. A expressão ‘pensamento ritual’ parece somar-se ao primeiro conjunto com o intuito específico de chamar mais atenção sobre a ação e os comportamentos do que

sobre o conhecimento e as funções mentais”.⁷⁹

A demarcação do espaço da escrita por uma “mão” em trânsito, sem direção determinada, oscilante entre o passado comum da experiência coletiva e a situação individual reflexiva em que se situam as personagens claricianas colabora para a formação de um estilo performático, cuja marca indelével encontra-se na disposição da simultaneidade e na dilatação do presente, o que marca o estado de provisoriedade da escrita clariciana. A mão é tomada às vezes pela própria totalidade da personagem como a parte que pela hermenêutica da escrita se faz todo. Tendência que se instaura desde Joana, primeira personagem clariciana: “Essa mesma mão que agora repousava sobre o espaldar de uma cadeira, como um pequeno corpinho à parte, saciado, negligente”. (PCS, p.209). O presente da cena marcado pelo advérbio “agora” é dilatado para o passado simbolizado pelo “espaldar de uma cadeira”. A mediação é realizada pelo corpo, ou melhor, por uma parte do corpo, autônoma e em constante movimento cênico: “Quando era pequena costumava fazê-la dançar, como uma mocinha tenra. Dançara-a mesmo para o homem que fugia ou fora preso, para o amante – e ele fascinado e angustiado terminara por apertá-la, beijá-la como se realmente a mão sozinha fosse uma mulher”. (PCS, p. 209). Esse “movimentar” através das mãos como metonímia do próprio ato da escrita, aparece em *O Lustre* como mergulho: “... se tivesse nascido, mergulhado as mãos na água e morrido...”. (p. 29). Ou em *A legião Estrangeira* em que o narrador declara que “... nascera com mão dura...” (pp. 28-29). O nascer da ação-pensamento aponta para um ritual de iniciação sobre o qual a parte mais uma vez substitui o todo da experiência como no inesquecível conto “Amor”, em que após o gesto desorientador do cego, ela encontra o outro gesto apaziguador do marido: “... segurou a mão da mulher, levando-a consigo sem olhar para trás, afastando-a do perigo de viver”. (p. 29). O ritual de iniciação pelas mãos aparece tanto na forma como na expectativa da criação, lançada como método de preparação do leitor-expectador à obra. Exemplo disso é a forma como o narrador tenta explicar a feitura “trabalho de carpintaria” da personagem

⁷⁹ PERNIOLA, Mario. *Pensando o Ritual: Sexualidade, Morte, Mundo*. Trad. Maria do Rosário Toschi. São Paulo, Studio Nobel, 2000. p. 23. O conceito de “trânsito” para Perniola descarta a divisão tácita entre “tradição” e “inovação”: “O trânsito diverge dessas duas direções opostas não só porque mantém um caráter essencialmente dinâmico e itinerante, mas também porque implica um deslizamento para a dimensão espacial, para a experiência do deslocamento, da transferência, da descentralização”. p. 25.

Macabéia; “Estou esquentando o corpo para iniciar, esfregando as mãos uma na outra para ter coragem” (p.18-19). O gesto lembra o aquecimento teatral da escrita que se prepara para entrar em cena.



Imagem 01: cena em que o encontro entre as mãos revela a indissociabilidade, ainda que em permanente conflito, entre Criador e Criatura.

Em *Um Sopro de Vida*, livro póstumo e escrito, paralelamente, ao livro *A Hora da Estrela*, tem-se de modo mais definido o recurso da teatralidade em Clarice, através do gesto de uma mão que tudo vê, revela e questiona. O problema da criação e crise do criador são encenados pela mão infalível do narrador determinado em infringir os hábitos da escrita, colocando-se como personagem em crise:

“Eu queria escrever um livro. Mas onde estão as palavras? Esgotaram-se os significados. Como surdos e mudos comunicamo-nos com as mãos. Eu queria que me dessem licença para eu escrever ao

som harpejado e agreste a sucata da palavra. E prescindir de ser discursivo”. (p.14)

Há uma busca de liberdade que só o gesto desconfiado sobre as coisas pode dar. A desconfiança sobre o verbo, já assinalada no capítulo anterior, somada à ânsia diante do conflito viver/escrever, instaura um novo tipo de experiência literária: a escritura forjada, isto é, teatralizada como parte de uma investigação simultaneamente pessoal e ficcional.

Apesar de contar com o recurso da metalinguagem, estando ele presente em vários momentos do livro, o pacto estabelecido entre autor e personagem, criador e criatura é de outra ordem. Há todo um movimento para além da explicação puramente formal ou mesmo temática da obra, a invenção é posta como elemento de sobrevivência frente à dúvida, quer-se romper com a própria idéia de construção, ultrapassar o enigma: “Eu queria iniciar uma experiência e não apenas ser vítima de uma experiência não autorizada por mim, apenas acontecida. Daí minha invenção de um personagem. Também quero quebrar, além do enigma do personagem, o enigma das coisas”. (p. 19). A idéia de ruptura aparece desmembrada sobre diversas analogias que têm sob pano de fundo a dissolução da identidade ficcional que resiste ao tempo.

A escolha pela identificação direta entre narrador e personagem aparece como condição: “Escolhi a mim e ao meu personagem – Ângela Pralini – para que talvez através de nós eu possa entender essa falta de definição da vida”. (p.19). O movimento de articulação entre “palavra” e “ação” perdura por todo texto, sendo para cada ruptura, de imediato, convocada uma ação equivalente que desdobra o signo sobre ele mesmo, palavras em retalhos para um livro “que suponho será um livro feito aparentemente por destroços de livro” (p.20). O excesso de entradas, a fragmentação com que o livro vai gradativamente se erguendo, juntamente à voz confessa “eu trabalho em ruínas” (p.20), permite que o leitor, sob o ponto de vista do encenador, capture cenas autônomas sem risco ao sentido geral da obra. Para cada frase, desenha-se parte do esboço de uma cena independente, pois, o que importa para o narrador “são os instantâneos fotográficos das sensações”. (p.21). Esse modo peculiar de projetar-se na realidade através de um outro a quem delego parte de minha necessidade de tornar-me claro, através do discurso, “Eu tenho que ser legível quase

no escuro” (p.25), cria por meio da personagem uma segunda camada, espécie de reflexo que, em Clarice, é o próprio outro da criação.

A criação de Ângela nos é dada como parte de um esforço, matéria criada artisticamente a partir de uma idéia e de uma prática desconfiada da identidade como território visível e palpável. Se por um lado o diálogo textual aponta para Ângela enquanto personagem que revela a estrutura didascálica, enquanto segundo texto; por outro, o narrador investe em sua ocultação: “Ângela por enquanto tem uma tarja sobre o rosto que lhe esconde a identidade. À medida que ela for falando vai tirando a tarja – até o rosto nu”. (p.27). O processo de auto-conhecimento de Ângela torna-se lento e sôfrego, contrariamente ao ato marginal do narrador que se dá de modo ágil, quase desesperado: “Estou tão assustado que o jeito de entrar nesta escritura tem que ser de repente, sem aviso prévio. Eis, portanto, que começo com o instante igual ao de quem se lança no suicídio: o instante é de repente”. (p.28). Esses dois movimentos constituem dois tempos diferentes na forma de agir das duas personagens do livro, o que de certo modo já aponta para sua caracterização no palco, isto é, para a forma de *pulsção* de cada uma. Ponto favorável à partitura da cena, uma vez que a relação entre criador e criatura, autor e personagem é explorada por todos os contornos da encenação proposta por Nadja Turenko.

“Às vezes sinto que Ângela é eletrônica. È uma máquina de alta precisão ou nascida em proveta? Ela feita de molas e parafusos? Ou é a metade viva de mim. Ângela é mais do que eu mesmo. Ângela não sabe que é personagem. Aliás, eu também talvez seja personagem de mim mesmo. Será que Ângela sente que é um personagem? Porque, quanto a mim, sinto de vez em quando que sou personagem de alguém. È incômodo ser dois: eu para mim e eu para os outros. Eu moro na minha ermida de onde saio apenas para existir em

mim: Ângela Pralini. Ângela é minha necessidade”. (p.29)

O jogo de identidades coloca em suspenso a noção do sujeito perdido na experiência de um outro, mantida, sobretudo, pela idéia do escritor preso à tríade idéia/ação/verbo/linguagem. O aprisionamento, aqui, é resultante do fluxo de projeções que se instaura: “Até onde vou eu e em onde já começo a ser Ângela? Somos frutos da mesma árvore? Não – Ângela é tudo o que eu queria ser e não fui. O que é ela?” (p.30). As fronteiras entre o espaço interno e externo misturam-se, culminando com o veredicto final: “Ângela é a minha vertigem. Ângela é a minha reverberação, sendo emanção minha, ela é eu. Eu, o autor: o incógnito. É por coincidência que eu sou eu. Ângela parece uma coisa íntima que se exteriorizou. Ângela não é um ‘personagem’. É a evolução de um sentimento”. (p. 30). Por se tratar de espaços abstratos (interno e externo; consciente e inconsciente) e por lidar com um nível psíquico da ação⁸⁰, a projeção de tais espaços no plano cênico exigiu, por parte da encenadora, um forte grau de comprometimento tanto com o campo abstrato quanto com o plástico da obra.

Ao contrário do que é esperado pensar, a estrutura predominantemente dialógica da obra não constituiu, no caso de *Clarices*, um facilitador para a organização das cenas no palco, principalmente por haver antes dela a estrutura de um Eu (monológica) que quer se conhecer. Sobre isso observa Nadja Turenko ao ser convidada pelas atrizes Débora Moreira e Maria Marighela para a montagem:

“Elas me deram o texto *Um Sopro de Vida*, e eu disse: essas meninas enlouqueceram, isso aqui não será teatro nunca, isso aqui é

⁸⁰ Para Laplanche e Pontalis: “Freud atribui um papel essencial à projeção, de par com a introjeção, na gênese da oposição sujeito (ego)-objeto (mundo exterior). O sujeito “... assume no seu ego os objetos que se apresentam a ele na medida em que são fonte de prazer, introjeta-os (segundo a expressão de Ferenczi) e, por outro lado, expulsa de si o que no seu próprio interior é ocasião de desprazer (mecanismo de projeção). Esse processo de introjeção e de projeção exprime-se ‘na linguagem da pulsão oral’, pela oposição ingerir-rejeitar. É essa a etapa daquilo que Freud chamou de ‘ego-prazer-purificado’. Os autores que consideram esta concepção freudiana numa perspectiva cronológica se perguntam se o movimento projeção-introjeção pressupõe a diferenciação entre dentro e fora, ou se a constitui”. p. 377. Ainda que nosso foco não seja o psicanalítico, e sim o teatral, alguns pontos permiti-nos melhor precisar a lógica utilizada na construção das imagens cênicas, muitas delas provindas de imagens literárias de forte teor psicanalítico.

e deseja ser literatura, o encadeamento de palavras tornado sensações, pensamentos. Que é exatamente o que Clarice Lispector foi depurando ao longo de sua vida. Se você pega alguns livros de início e esse que é um dos últimos ou se não é o último, é como se ela chegasse à abstração; a palavra encadeada sem nenhum compromisso com a lógica racionalista. Ela tem o compromisso apenas com ela mesma, espécie de sinestesia, um encontro de sensações. É como alguém escovando os dentes, que a gente olha e vai fazendo o mesmo movimento com a boca, você sente a escova passando na sua própria gengiva. É a mesma coisa. Quando li aquele livro, eu disse: é o tempo da palavra, da literatura aqui. O livro é extremamente denso, tenso, com alguma tristeza, eu sinto. E quanto mais eu lia menos eu via aquilo como teatro e tal”.⁸¹

Ainda que a reação diante do livro pareça inibir de imediato sua apreensão em termos teatrais, a encenadora aponta, impressão primeira, um forte elo plástico na obra. A imagem culmina em uma sensação física diante do livro. Esse olhar guiará a mão do grupo sobre o material, acompanhando todas as etapas de consolidação do projeto. A própria estrutura “aberta” da obra, para usar uma tipologia de Umberto Eco, contribui para a ausência de um ponto de partida. A busca de um ponto de partida tornou-se ela própria material de montagem:

⁸¹ Nadja Turenko. Ent. Cit.

“O teatro tem que ter um ponto de partida. Ele quer falar o quê? Esse livro como é extremamente abstrato, ele é quase uma pintura de Modigliane; você olha e são linhas, são volumes, são cores. Conta uma história, mas são muitas histórias ali dentro porque a abstração tem essa propriedade, a propriedade da abertura, não tem o limite da concretude, ou melhor, o limite que a concretude dá”.⁸²

Cada diálogo contém inúmeras redes de analogia, marcando a interferência direta da narrativa e expandindo sobremaneira o campo de opções. Todavia, entre as inúmeras redes de sentido, a relação entre as personagens “Autor” e “Ângela” permitiu, no campo da encenação, a reflexão acerca do ato criador como ato individualizado (mundo solitário do criador), bem como da crise inevitável de todo isolamento (mundo difuso da criatura).

A definição dos campos de atuação em *Um Sopro de Vida* segue um fluxo binário, cuja precisão foi muito bem explorada por Nadja Turenko. Enquanto para o “Autor” a idéia de claustrofobia só é violada através da criação e do contato com “Ângela” (exteriorização do “eu” autoral), para esta a liberdade é tolhida, melhor dizendo, pontuada a partir de um elo indissolúvel com sua origem. Essa dependência entre o macrocosmo e o microcosmo, o começo e o fim, o externo e o interno, o consciente e o inconsciente, o processo e o que dele resulta ao mesmo tempo em que marca diferenças afirma a idéia de uma literatura fraturada:

“A diferença entre mim e Ângela se pode sentir. Eu enclausurado no meu pequeno mundo estreito e angustiante, sem saber como sair para respirar a beleza do que está fora de mim. Ângela, ágil, graciosa,

⁸² Nadja Turenko. Ent. Cit.

cheia do badalar de sinos. Eu, parece que amarrado a um destino. Ângela com a leveza de quem não tem um fim. Ângela está continuamente sendo feita e não tem nenhum compromisso com a própria vida nem com a literatura nem com qualquer arte, ela é desproposital. Ângela se consola de existir pensando: ‘eu pelo menos tenho a vantagem de ser eu, e não uma outra pessoa estranha qualquer’. Eu desbravo Ângela. Tenho que transpor montanhas e áreas desoladas, batidas por ciclônicas tempestades, inundadas por chuvas torrenciais e crestadas sob um alto e voraz sol inclemente como a justiça ideal. Eu percorro essa mulher como um trem fantasma, por colinas e vales, através de cidades adormecidas. Minha esperança é encontrar o esboço de uma pessoa. Avanço com cuidado”. (p.32-33)

A diferença criada, no plano literário, para distanciar as personagens e marcar seus planos de atuação e de expansão no interior do livro acaba por demarcar linhas de desenvolvimento e de caracterização físicas das mesmas no plano cênico, o que justifica determinadas escolhas por Nadja Turenko. A forma livre de pensamento de Ângela favorece a criação de sua mímica corporal no palco, elaborada a partir de movimentos abertos que ocupam todos os planos do espaço (horizontal, vertical e Sagital); enquanto o universo claustróforo do “Autor” sugere uma movimentação lenta, sem grandes alterações de planos, limitando-o aos eixos de base e aos movimentos de chão. É através da ação advinda do próprio extrato literário que Nadja adere à Mímica Corporal Dramática como elemento propulsor de sua montagem.

“A Mímica Corporal Dramática nada mais é do que o exercício de tornar físico e palpável o pensamento, através da linguagem teatral. Então qual é o principal instrumento dela? O movimento, quer dizer, o corpo em ação, é movimento e ausência de movimento, é como na música: o som e o silêncio; como na pintura: a cor e a ausência de cor. É essa alternância entre movimento e ausência de movimento que nos faz chegar num determinado tipo de tensão, através da qual podemos vislumbrar o pensamento daquele homem ou daquilo que está sendo projetado e que pode não ser necessariamente humano”.⁸³

Essas determinantes ajudam a configurar, a partir da apurada sensibilidade da encenadora, uma atmosfera de contrastes que vão desde a confecção do figurino (branco-preto-cinza / vermelho) até a musicalidade cênica de cada personagem em cena.



⁸³ Na *Clara*, o objeto clarificado nível corpóreo simplificado mímico

imagem de quanto do metafísico alha com ente outro vento, ou us que a

**Imagem 02: Foto da personagem Ângela (Maria Mariguela) de joelhos diante do criador (Débora
Moreira).**

A arquitetura se configura a partir de quadros dentro de quadros, cada cena interpõe-se uma a outra de modo rítmico e descontínuo. Há por meio da proposta cênica de Nadja uma tentativa de intercambiar dois universos aparentemente díspares, dois tempos distintos, duas concepções, dois campos de uma mesma jornada, o consciente e o inconsciente. Para tanto a montagem se vale do texto não como pretexto, mas campo de pesquisa de uma linguagem, *corpus* de investigação que cruza o texto de modo analítico e elíptico com a descoberta da cena. Cada recorte é reordenado não mais pela seqüência do texto, mas por seu grau de equivalência dentro da proposta, fazendo-se do texto um “suposto concreto”.

Seria mais fácil obedecer aos planos definidos pela organização dialógica da obra, o que tornaria sua apropriação uma adaptação, isto é, um ajuste a partir do acompanhamento do texto. Longe disso, Nadja procura dificultar o jogo das relações, levando tal dificuldade ao seu ponto máximo de estrangulamento. Na primeira cena já somos colocados na crise existencial do “Autor-Criador”, da dúvida, da espera de anos por uma resposta. A noção de esforço e de tempo é concretizada no palco com simplicidade e maestria, as bolinhas amassadas de papel que se acumulam ao lado da mesa de trabalho do “Autor” informa-nos

sobre seu tempo de inquietação, seus fracassos acumulados, sua labuta. É simultaneamente objeto da ação e do registro temporal.



Imagem 03: Cena em que a personagem “Escritor”, interpretado por Débora Moreira pontua o tempo subjetivo da ação.

A idéia de esforço recebe sua versão na síntese da ação-imagem produzida no espectador, sensação que se prolonga por uma idéia de espera, lembrando-nos no exato momento de nossa entrada no teatro a busca e a procura tão enfáticas da personagem G. H. que começa seu relato de sobreaviso: “_____ estou procurando, estou procurando”. (p. 09). Nadja preserva a idéia de limite, de ponto de chegada, de morte e estagnação criativa, mas ao mesmo tempo conserva viva a idéia de continuidade como forma de sobrevivência diante da ruína dentro da linguagem; Ângela é um projeto, um projeto de criação, simultaneamente preso e livre a uma referência. Isso gera um duplo incompleto, cuja ambigüidade da identidade é mantida, no texto, entre a lógica da criação e a sua crença: “Ângela ao contrário de mim, raramente raciocina: ela só acredita”. (p.37). Poderíamos, para melhor desenhar os rumos da montagem cênica partir de uma divisão mais precisa

entre o universo do criador e da criatura respectivamente. No entanto, é na confluência dessas duas vozes que vemos surgir a maior parte das indicações de cena organizadas no palco.

A metáfora assumida como caminho da cena ao texto revelou a base da pesquisa da encenadora que percorreu os registros de uma teatralidade latente no texto e explícito no tema: o confronto do criador com sua forma de representação (as palavras), ou seja, para aquele cujas palavras “lhe causam medo e ao evocá-las elas não respondem. Ele tem medo, simultaneamente, que elas desapareçam e que elas apareçam. Ele está nesse meio”.⁸⁴

A fusão gradual e paulatina dos planos e de suas redes de sentido é responsável pelo apagamento da linha de demarcação da identidade de cada uma das personagens: “Ângela é a minha tentativa de ser dois” (p.36), ou pelo próprio desvio sintático: “Meu não-eu é magnífico e me ultrapassa. No entanto ela me é eu” (p.37). É interessante notar como tais marcas textuais servem de roteiro às entradas do texto, às camadas mais profundas, incluindo aquelas que apontam para sub-temas presentes, desde os primeiros livros de Clarice, entre eles: a presença de um “Pai” simbólico, cujo poder gira em torno da ambivalência entre a proteção e o desamparo de seus filhos; a dialética entre pensar e agir sempre posta em paradoxo; a constante preocupação com a origem das coisas, estas vistas tanto pelo lado determinista quanto arbitrário da existência; e, finalmente, o traço da transgressão como forma de aprendizado pela via negativa.

Uma das preocupações do Grupo Teatro por Um Fio foi com aquilo que no texto clariciano se fazia intraduzível, pois diferentemente do teatro, onde as rubricas possuem a função primeira de esclarecimento, a rubrica em Clarice, apesar de presente, torna o texto ainda menos circunstancial, qualidade que para Nadja é própria do poético: “Ângela – Eu gosto tanto do que não entendo: quando leio uma coisa que não entendo sinto uma vertigem doce e abismal”. (p. 40). Daí ser o compromisso da obra ser com a literatura e não com o teatro, apesar de indiscutivelmente dialógica.

No caso da apropriação quanto menos teatral melhor, mais chances da encenação se tornar visível, de caminhar lado a lado e não atrás do texto de base. A apropriação realizada por Nadja Turenko funciona justamente por dispor do texto como sistema de investigação e de deixar-se guiar por um sentido contrário ao da fala e da audição. É na relação tátil

⁸⁴ Nadja Turenko. Ent. Cit.

(física) com o mundo de Ângela, do Autor e da própria Clarice que a diretora acerta a mão, encontrando o seu alicerce de sustentação e de descoberta. O sacrifício de tornar palpável o que só ocorre pela abstração exige uma leitura de mão-dupla, atenta tanto ao que de explicitamente teatral há no texto, por exemplo, a afirmação de Ângela: “Eu sou uma atriz para mim...”; quanto, logo em seguida, aquilo que obscurece a apreensão teatral fácil da frase: “... Eu finjo que sou uma determinada pessoa mas na realidade não sou nada”. (p.40).

A desarticulação com o plano do signo estimula a produção de símbolos. A morte da palavra enquanto aprisionamento dos seres e das coisas dentro dos limites da linguagem força a leitura (exploração) plástica da obra. Exploração facilitada pela forma de composição presente na visão teatral defendida por Nadja Turenko:

“É tão concreto quanto essa mesa, quanto sua roupa, quanto a sua caneta, quanto ao fato de que você está aí anotando, entendeu. Por isso que quando eu morei em Paris, eu visitei mais museus do que assisti peças, de um modo geral. Interessava-me, tanto em Paris, quanto nos lugares em que eu pude ir, estar em contato com as artes plásticas como uma maneira de realimentar o teatro. E foi exatamente dessa cultura das artes plásticas que eu adquiri o viés de encenadora: ser capaz de através de uma concretude e da metáfora concreta, traduzir conflitos em imagens”.⁸⁵

Aqui mais uma vez a idéia da palavra como alegoria sobreposta ao concreto e como forma de organização hierárquica do vivido cede à idéia de quadro: “Ângela – Estou pintando um quadro com o nome de ‘Sem Sentido’. São coisas soltas – objetos e seres que

⁸⁵ Nadja Turenko. Ent. Cit.

não se dizem respeito, como borboleta e máquina de costura”. (p.42). A apropriação cênica de Nadja soube valorizar esse paradoxo, imprimindo-lhe novas cores e perspectivas. O estado de “espera” em que algumas personagens claricianas se encontram dificulta o tempo da ação em cena. A espera no teatro ocidental significa ausência de ação devido, sobretudo, à ligação estreita e muito comum que fazemos entre ação e movimento. Contudo, estar parado em cena envolve toda uma tensão que só a experiência de um teatro comprometido com o corpo do ator é capaz de capturar.

O movimento das atrizes em “Clarices” está acoplado à leitura das imagens corporais das personagens: “Autor – Ângela é uma curva em interminável sinuosa espiral. Eu sou reto, escrevo triangularmente e piramidalmente”. Os perfis estão definidos por analogias que no plano cênico assumem os arquétipos do Criador e da Criatura e suas ramificações: o computador/a estrovenga; a janela/ a porta; o grave/o agudo; o claro/o escuro, entre outras. Ao centrar-se nos símbolos de oposição, Nadja recupera parte do extrato verbal e de sua pré-figuração:

“O que Ângela escreve pode ser lido em voz alta: suas palavras são voluptuosas e dão prazer físico. Eu sou geométrico. Ângela é espiral de finesse. Ela é intuitiva, eu sou lógico. Ela não tem medo de errar no emprego das palavras. Eu não erro. Bem sei que ela é uva sumarenta e eu sou passa. Eu sou equilibrado e sensato. Ela está liberta do equilíbrio que para ela é desnecessário. Eu sou controlado, ela não se reprime – eu sofro mais do que ela porque estou preso dentro de uma estreita gaiola de forçada higiene mental”. (p.44).

Percebe-se que a transformação de um código a outro ocorre pela via da leitura invasiva do texto. Ao transpor símbolos a objetos concretos de manipulação, a encenadora assume a voz autoral do texto, manipulando suas relações de sentido. O próprio “teatro” enquanto recurso de metalinguagem dentro do espetáculo surge como fruto dessa tentativa de se manter não na esteira do texto, mas em pé de igualdade com ele, ampliando seu campo visual e multiplicando-o. O título do espetáculo “Clarices” já aponta para essa necessidade de soma, de desdobramento da identidade, tanto do Criador quanto da Criatura. O fracasso diante da unidade perdida e, mais tarde, a troca de papéis entre o “Autor” e “Ângela” denunciam a luta pela sobrevivência da palavra e sua persecução até o silêncio que, aqui, reflete o enfraquecimento do poder teleológico e de sua referência:

“Ângela é muito parecida com meu contrário. Ter dentro de mim o contrário do que sou é em essência imprescindível: não abro mão de minha luta e indecisão e o fracasso – pois sou um grande fracassado – o fracasso me serve de base para eu existir. Se eu fosse um vencedor? Morreria de tédio. ‘Conseguir’ não é o meu forte. Alimento-me do que sobra de mim e é pouco. Sobra porém um certo secreto silêncio”.⁸⁶

A simulação é três vezes aplicada. O Autor que se personifica em Ângela, Ângela que se personifica no Autor e o escritor que se despersonifica, isto é, assume as vozes de suas personagens, pondo-se compatível com as suas formas de pensar e agir. A capacidade de representação do real por intermédio de simulacros que transitam de um espaço narrativo a outro indica que, lado a lado ao plano de construção, existe um plano de desconstrução da forma em Clarice. A mão, nesse sentido, interfere no real de modo a desestruturá-lo. A desfiguração das formas caminha paralelamente à idéia, por nós acima

⁸⁶ Idem. p. 46.

mencionada, de um anti-projeto, ou seja, a via negativa de força perante a vida. Este modo pragmático de lidar com o material literário, ficcional, faz tremer a visão do leitor-espectador, desestabilizando-o do seu lugar confortável.

Em *Um Sopro de Vida*, Ângela se torna canal por onde melhor tal deformação acontece: “Minha vida é um reflexo deformado assim como se deforma num lago ondulante e instável o reflexo de um rosto. Imprecisão trêmula. Como o que acontece com a água quando se mergulha a mão na água”. (p.47). Essa imagem traz a idéia nítida de interferência, de transformação do tempo todo sobre o discurso. Nesse sentido, não há pontos seguros de interpretação para a obra de Clarice, o que há são pistas, às vezes falsas, de um caminho, cujo ponto de chegada é sempre desconhecido. Essa capacidade de manter o efeito “surpresa” no interior de cada texto ocorre, ao contrário do que se poderia supor, por meio da entrega de seus mecanismos de funcionamento. Não há segredos e na mesma proporção não há certezas, o movimento da mão que mergulha na água não visa físgar o peixe, mas tão somente fazer tremer em ondas cada vez mais densas nossa frágil superfície.

Tanto para Ângela quanto para o estilo clariciano: “nas grandes aspirações é inerente o grande risco”. (p.48). Risco que é assumido de modo a circunscrever a própria existência do texto ao estrangulamento. A escritura se auto-indaga, espécie de auto-fragelação pelo verbo, opróbrio ante qualquer âncora de reconciliação com o mundo. Contrária à idéia que o modelo de literatura pautado no mito de Robinson Crusoe instaura – aquele em que o universo de signos é construído a partir de um sujeito, dentro de um espaço a ele estranho –, a obra clariciano cria um abismo entre o Ser e a fala, mesmo estando muitas vezes em terra absolutamente conhecida e explorada. O sujeito, nesse sentido, é também físgado por seu objeto de procura. Daí, o espanto que o encontro entre duas palavras provoca no jogo aparentemente casual da frase: “Escrevo muito simples e muito nu. Por isso fere...”. Para logo em seguida “Sou uma paisagem cinzenta e azul. Elevo-me na fonte seca e na luz fria”. (p.16). Embora dispense um conflito temático, daí a ausência de conflito no enredo de suas narrativas, pelo menos o conflito como resultado de uma tensão, o conflito está no entrave com a própria linguagem e com a necessidade de se fazer entender: “Eu tenho que ser legível quase no escuro”. (p. 25). Escrever e viver são dois lados, na escritura, da mesma questão. Sobre isso, constrói-se o medo do Autor sobre

sua criação: “Ângela acrescenta um: a da escrita compulsiva. Ela acha que parar de escrever é parar de viver”. (p.50).

Por isso, termos em Clarice uma escrita compulsiva no sentido mesmo da repetição dos mesmos elos em diferentes obras; da presença de algo que retorna como a própria experiência com as baratas como sintoma-diálogo-conflito recorrente. Aqui entra um dado importante no que apontamos como teatralidade em Clarice. Há em seu funcionamento composicional uma espécie de ritual que devolve através de uma atitude ou ato presente uma experiência passada, muito antiga, primordial. Quase nunca esse retorno através da experiência encenada (escrita) é reconciliador. Charles Maurom já apontava para essa capacidade que o escritor tem em exorcizar seus fantasmas pela linguagem, demonstrando em suas obras imagens obsedantes, ou seja, centradas em pontos fixos ainda que identificadas dentro de um conjunto de variantes.

Esse modo de se resolver através da linguagem obedece a um esquema curioso em Clarice, é sempre pelo desagradável que o exercício de elaboração do ficcional ocorre. Talvez aí resida a vinculação de sua literatura como o teatro do inconsciente proposto por Nadja Turenko, um teatro cujos objetos não têm lugar definido, onde os resíduos textuais operam também sobre a desordem da compulsão posta concretamente em cena pela forma de atuação do corpo das atrizes. O corpo ou a atitude corporal, essencial ao teatro de Nadja Turenko encontra na obra de Clarice, especificamente em *Um Sopro de Vida*, um forte esquema de pontuação, quase um exercício de aquecimento já postulado na voz de Ângela: “Senti a pulsação da veia em meu pescoço, senti o pulso e o bater do coração e de repente reconheci que tinha um corpo”. (p. 50). Ou na própria exigência teatral que a personagem se impõe: “Não quero ser somente eu mesma. Quero também ser o que não sou” (p.51).

Essa luta entre o lugar que cada personagem ocupa no ritual de passagem da escritura clariciana é também a luta do corpo como espaço de transição de uma experiência teatralizada: “para que quero meu corpo?” (p.56); “Ver é a pura loucura do corpo”. (p.57); “Enquanto eu tiver corpo ele me submeterá às suas exigências”; (p. 58). “Sinto-me desconfortável neste corpo que é bagagem minha”. (p. 71). O corpo da experiência teatralizada é sempre um corpo simbólico, dividido entre a dor individual da personagem e a dor coletiva: “Sou uma atriz perfeita”; “O drama de Ângela é o drama de todos”. (p.63).

O texto é repleto de imagens corporais que auxiliam no trabalho de cena do ator, vindo conjugar-se de modo direto ao método de trabalho seguido por Nadja Turenko.

A frase elíptica aparece como forma de recuo diante da palavra, sua utilização parece a todo tempo querer lembrar ao leitor que o exercício da escritura deve ser sempre encarado como desafio e nunca como certeza: “Por isso eu me exponho a um novo tipo de ficção, que eu nem sei ainda como manejar”. (p.72). A problemática em volta com a questão do hibridismo entre os gêneros, fator de imprescindível importância na obra clariciana, ocorre tanto no plano de realização consciente de um novo projeto de linguagem, quanto no redimensionamento da questão do escritor volátil diante da escrita desconexa: “Ajo como uma sonâmbula. No dia seguinte não reconheço o que escrevi. Só reconheço a própria caligrafia. E acho certo encanto na liberdade das frases, sem ligar muito para uma aparente desconexão”. (p.72). A palavra acaba se tornando movimento: “Todas as palavras aqui escritas resumem-se em um estado sempre atual que eu chamo de ‘estou sendo’”. (p. 75). A palavra-atitude está colada na idéia que apontamos do pensar e agir, em Clarice, como coisas indissociáveis, sendo ela manipulada sempre em estado de surpresa “... nunca sei o que me acontecerá em forma de palavras...” (p.77), pois “... as palavras saem de mim vindas de um fluxo que não é mental”. (p.80). É exatamente através de uma leitura corporal de *Um Sopro de Vida* que o trabalho de Nadja se consagra como apropriação de destaque na lida com o texto e sua execução junto ao plano cênico.

Concretizar a partir de uma tessitura textual tão densa exige não apenas a apreensão da obra naquilo que ela traz de explicitamente teatral, mas de questões que tocam diretamente o estilo do escritor eleito. Afinal alerta-nos Ângela: “Não é a todos que é dado o fugaz mergulho na própria e misteriosa carne”. (p. 81). O desejo de transpor o campo da transcendência pelo da imanência, ou seja, de tornar material a experiência da escrita é revelado no próprio ato ficcional. Na apropriação cênica, o princípio de mergulho defendido por Nadja obedece às mesmas regras do jogo proposto pela literatura clariciana:

“E quem mergulha no próprio teatro descobre que não existe crise para ele, para pintura, não existe crise para a música, existem caminhos novos e pessoas

mergulhando, quer dizer, encontrando vetores e caminhos, e direções a partir de suas escolhas e em função de como elas fizeram esse mergulho. Mas quem mergulha vai para o fundo e não tem jeito. É uma condição física e ao mesmo tempo mística”.⁸⁷

A abertura ao campo sensorial já antecipa a materialidade cênica da obra, pois “Cada livro é sangue, é pus, é excremento, é coração retalhado, é nervos fragmentados, é choque elétrico, é sangue coagulado escorrendo como larva fervendo pela montanha abaixo”. (p. 96). Essa experiência radical da leitura como fisicalização, experiência que o próprio texto antecipa, reverbera-se no palco através do acúmulo de tensões entre as personagens do Criador (o Autor) e da criatura (Ângela). Quanto menos definida a linha de separação entre ambos, mas a cena acumula-se de tensões, o que instaura um horizonte diferenciado de perspectiva no leitor-espectador. Este passa a ser cúmplice na busca e na procura das cicatrizes do texto, marcas presentes desde a infância do Autor: “Desde criança procuro o sopro da palavra que dá vida aos sussurros”. (p. 97). A infância primordial antes mesmo da infância manifesta devolve-nos, enquanto leitor e espectador, a idéia da palavra como exercício de sobrevivência, partícula móvel no espaço e no tempo da existência.

A palavra-corpo, via de experimentação e exploração do poeta, é abatida pelo seu desejo insaciável: “...enquanto eu gostaria de tirar a carne das palavras...” para logo em seguida realizar o seu desnudamento “...Que cada palavra fosse um osso seco ao sol...” diante do reconhecimento perverso do Autor: “... Eu sou o dia” (p. 103). Ainda que pareça absoluto, o papel do Autor em sua condição de personagem apresenta-se como projeto

⁸⁷ Nadja Turenko. Ent. Cit. Ainda sobre esse ponto explicita Nadja no que toca diretamente, de maneira mais ampla, sua relação com a “crise do teatro”: “O teatro não está em crise, de jeito nenhum, eu acho que o que às vezes acontece é que algumas pessoas distorcem ou não querem aprofundar determinados encaminhamentos e por isso não conseguem encontrar a fonte, e a fonte é sempre inesgotável. Isso é um princípio místico. Eu sou profundamente mística. Mas, independentemente disso, além de ser um princípio místico é também um princípio científico. Todos os cientistas que chegaram à raiz de um problema, que eles estavam procurando, ao chegarem nessa raiz eles simplesmente descobriram um mundo atrás dessa raiz. Ou seja, atrás desse indício do problema, existe uma abertura para muitos outros problemas, isto é, inesgotável. Se você realmente vai ao lugar, se você vai à fonte. Agora, se você se dispersa, como dizia Decroux, se você está mais interessado pela embriaguez boêmia que existe em torno da arte, a crise existencial e a crise criativa são inevitáveis”.

diante da realização de Ângela – também projeto de construção da ação – espécie de *mise en abyme* dentro da qual o eu atoral vai se exprimir: “Eu vejo a coisa na coisa”. A busca pelos graus de imanência, ou o que mais precisamente Olga de Sá expressou como sendo “a concretude sensível do ser”⁸⁸, cria uma identificação indireta com o leitor, que se vê ante a corrente de dessacralização do herói que arrasta a personagem do romance. Já, no difícil jogo teatral proposto em *Um Sopro de Vida*, vê-se intercalar múltiplas vozes com um plano de recuperação da trajetória criativa da autora, forma de revisão de sua “alegria difícil”, recuperando um lado “objectual” importante de sua escritura, crítica desta vez efetuada sobre outras obras dentro da própria obra:

“O objeto – a coisa – sempre me fascinou e de algum modo me destruiu. No meu livro *A Cidade Sitiada* eu falo indiretamente no mistério da coisa. Coisa é bicho especializado e imobilizado. Há anos também descrevi um guarda-roupa. Depois veio a descrição de um imemorable relógio chamado Sveglia: relógio eletrônico que me assombrou e assombraria qualquer pessoa viva no mundo. Depois veio a vez do telefone. No ‘Ovo e a Galinha’ falo no guindaste. É uma aproximação tímida minha da subversão do mundo vivo e do mundo morto ameaçador”. (p.104)

⁸⁸ Ainda sobre o aspecto da desrealização em Clarice, esclarece-nos: Ela privilegia certos núcleos metafóricos-metafísicos que como pólos ou ‘pulsões’, procuram recuperar no abstrato da ‘linguagem racional’ a concretude sensível do ‘ser’. Esta vocação analógica da escritura de Clarice (pois ela escreve com o corpo) exprime-se em aliteraões, comparaões, metáforas, paronomásias, sinestésias”. p. 217. Olga de Sá aponta ainda, neste sentido, *A Paixão Segundo G.H.* como: “o sofrido resultado das indagaões pessoais de Clarice, na direção da imanência”. p. 223.

O mecanismo de atuação do pensamento-ação no movimento da escrita clariciana alerta-nos sobre a dificuldade em se separar esferas que só no nível gramatical e semântico colocam-se como antônimas. A própria filiação a uma literatura de cunho “psicofilosófico”⁸⁹ que se centra na reflexão, mesmo quando esta põe em risco os rumos do ficcional, vai ao longo da trajetória literária da autora abrindo espaço para um equilíbrio entre os pólos que distanciam espírito e matéria, pensamento e realização, mãos e gestos:

“Mais misteriosa do que a alma é a matéria. Mais enigmática que o pensamento, é a ‘coisa’. A coisa que está às mãos milagrosamente concreta. Inclusive, a coisa é uma grande prova do espírito. Palavra também é coisa – coisa volátil que eu pego no ar com a boca quando falo. Eu a concretizo. A coisa é a materialização da aérea energia. Eu sou um objeto que o tempo e a energia reuniram no espaço. As leis da física regem meu espírito e reúnem em bloco visível o meu corpo de carne”. (p.104)

O olhar que recorta, pelo árduo e incansável trabalho das mãos as palavras, remonta à vertente plástica da Clarice escultora. Mais importante que a referência a esse traço de cunho biográfico é a forma de transmutação do insólito (idéia) para o sólido (a coisa) presente em todos os momentos de sua escrita: “O que se chama de ‘coisa’ é a condensação sólida e visível de uma parte de sua aura”. (p.105); “Nada precisa ter forma. Mas a coisa precisa estritamente dela para existir”. (p.113). Não é exagero perceber a “coisa” como o elo de tensão, fatia do bolo que situa o campo de exploração entre o desejo e a frustração de totalizar o real, real sempre teatralizado pela forma peculiar de olhar o mundo: “entre-frechas”. (p.111). A co-dependência entre sujeito e objeto, fusão entre humano e inumano,

⁸⁹ Termo utilizado por Assis Brasil para marcar a linha evolutiva da personagem G.H.

Autor e personagem em *Um Sopro de Vida*, especificamente, extrapola o campo do teatral aderindo ao da *performance* textual. Nesse sentido explica Evelyne Dogliani:

“O texto tanto pode ser a notícia quanto o tom em que foi lida, ou a própria assistência. Essa construção sempre provisória de signos permite a demarcação contínua de novos tempos/espacos de performance, em que sujeito e objeto se alternam dialeticamente”.⁹⁰

Alternância clara entre Autor/Ângela/narrador e os objetos (campos inanimados) da narrativa dialógica que reconhecemos em *Um Sopro de Vida*. A lista de objetos que aparecem no final do livro é oferecida ao leitor como roteiro e articulação saussureana entre o significado e o significante, espécie de sinopse pelo avesso: primeiro a expressão, depois o conflito. Assim, (“Caixa de Prata” = “Não sei o que nesse silente objeto imóvel me faz entender-lhe a solidão e o castigo da eternidade” (p.113); “A casa” = “A coisa maior que se pode ter é a casa. Beethoven compreendeu isso e fez uma abertura sinfônica resplandecente chamada ‘A Consagração da Casa’” (114); “O Relógio” = “... enquanto eu olho as horas no relógio a vida vai se esvaindo e meu coração passa a ser um objeto que tremeluz” (p.114-115); o “Gradil de Ferro” = “Não sabia por que o olhava com tanta concentração. E de repente pareceu-me que o gradil me olhava” (115); “O Carro” = “O carro escarlate soltou um uivo púrpura” (p.116); a “Vitrola” = “O disco eu o pego e perpasso de leve por pêlos de meu braço e os pêlos se arrepiam eriçados” (117); a “Lata de Lixo” = “A lata de lixo é um luxo. Porque quem não tem coisas para pôr fora na rua as coisas que não prestam?” (118); “A Jóia” = “Ela é sempre única . E tem sagrada cólera” (p.119); o “Elevador” = “simplesmente passava entre um andar e outro, abria sozinho a porta e me dava de presente a bofetada de uma parede” (p.123), todos trazem mobilidade e imobilidade, inspiração e expiração, a expre(ação) colada no conflito, cada imagem está colada a uma fisicalidade.

⁹⁰ “Artes Performáticas e Aquisição da Norma Culta”. In: *Corpo em Performance: Imagem, Texto, Palavra*. Orgs. HIDELBRANDO, Antonio. NASCIMENTO, Lyslei. & ROJO, Sara. Belo Horizonte, NELAP/FALE/UFMG, 2003. p. 181.

O material teatral advindo da escritura clariciana consiste justamente nesse jogo triádico, envolvendo abstração, percepção e os sentidos, presente em construções frasais cada vez menos em conformidade à regra: “Meu silêncio fede” (p.118). A co-dependência entre o sujeito, o objeto e a ação e mesmo a ausência de hierarquia entre eles no plano textual aponta para uma forma de aprendizagem do viver, caráter construtivista, da obra clariciana: o apreender pela coisa ou o aprender de

“Descobrir uma nova maneira de viver. Creio que a chave está em ver a coisa na coisa, sem transbordar dela para frente ou para trás, fora do seu contexto. O resultado de um processo tão novo de olhar o momento que passa seria muitas vezes estranhar uma coisa como se pela primeira vez a víssemos. Olhar a coisa na coisa hipnotiza a pessoa que olha o ofuscante objeto olhado. Há um encontro meu e dessa coisa vibrando no ar” (p.124).

Esse encontro que é também desencontro, estranhamento e “espanto” forma o cruzamento e sem ele a narrativa clariciana não é possível. O espetáculo “Clarices” focaliza sua estrutura dentro desse paradoxo, melhor, oxímoro, segundo o qual, cada página escrita é esforço de reatar o elo entre o criador e a criatura, espírito e matéria, fazendo assim com que o cruzamento de forças que move a ação se intensifique à medida que o elo entre ambos se fragiliza. Movimento paradoxal de projeção que encontra no mundo das coisas seus “êxtases provisórios”. (p.138). Acerca dessa relação assinala Benedito Nunes, referindo-se a Martim, personagem gênese desse movimento:

“Cada vez mais distante do personagem quando mais dele se aproxima, o sujeito-narrador não se identifica com Martim

nem dele possui efetivo conhecimento. É o discurso narrativo que os une e que os separa. Como se entre eles a linguagem formasse um *écran*, a romancista só pode ver o personagem em projeção”.⁹¹

O apelo visual exercido pelo universo clariciano favorece a vertente teatral explorada por Nadja Turenko em sua obra e abre o campo também de exploração do cênico, sem equalizar a leitura a uma dinâmica texto-palco, mas problematizando-a. O Grupo centra-se na pesquisa sobre a articulação e desarticulação da palavra no corpo; objeto e abrigo da alma que a Mímica Corporal Dramática, enquanto técnica e método de apreensão procura e consegue, com a apropriação de *Um Sopro de Vida*, dar conta. Em vez de renunciar ao texto, Nadja procura redimensioná-lo, travando com ele um duelo plástico de adesão e distanciamento. A exploração dos aspectos concretos da palavra com ênfase no significante reverberam, no palco, em forma de resultado, isto é, pura afinação rítmica dos movimentos das atrizes. Conseqüentemente, nada é sobreposto, tudo surge como extensão e dilatação da pesquisa em torno da palavra-corpo. Pois,

“A mímica corporal dramática é, como diz Decroux, arte dilatada. Quer dizer, é o teatro que admite como ponto de partida a fisicalização, ela dilata esse princípio que para Decroux é o princípio do teatro e com o qual eu também concordo. Porque as palavras soltas elas não dizem nada, quando você se senta numa cadeira de teatro para ver, você está vendo alguém fazer alguma coisa, quanto mais coisas

⁹¹ *Idem.* p. 54. “Intérprete de Martim, que se enreda às palavras, a romancista, que a acompanha, interpreta desse espaço agônico que também ocupa, o drama da linguagem, no qual se acha envolvida. Ela participa, como agente da narração, do plano mesmo da ação romanesca que dirige. O autor se torna ator por desdobramento dramático”.

esse alguém pode fazer com o seu corpo, com a presença física dele ou com as metáforas, ou com os símbolos (e aí a gente entra de novo no domínio da idéia), mais o espectador vai ser capturado”.⁹²

A tentativa de mapear os elementos simbólicos do texto, cartografando o que neles resiste à fusão matéria e espírito, faz do espetáculo *Clarices* um eco que nos conduz de volta ao texto pela via negativa, bem ao estilo clariciano segundo o qual: “a carência se renova inteira e vazia” (p.142). A leitura que o teatro de Nadja Turenko propõe remonta à renovação proclamada por Artaud que só um teatro dos sentidos seria capaz de realizar, a montagem de *Clarices* nesse sentido é sintomática. Primeiro por partir de um mundo paralelo, segundo por creditar a esse mundo caótico o seu roteiro de montagem, ou nas palavras de Ângela Pralini: “Antes tinha acontecido o caos e desse caos é que saiu o espetáculo” (p.151).

No papel de leitora-encenadora Nadja Turenko dialoga com as camadas do texto, unindo a diretriz mística do estilo clariciano a sua própria experiência de artista.⁹³ O lançar-se sobre as palavras é capturado como forma de lançar-se sobre o corpo do ator, veículo de transposição do campo imaterial ao material; do dizer e do ser, da transcendência à imanência, agora como campos intercambiáveis de troca.

⁹² Nadja Turenko. Ent. Cit.

⁹³ “O sentimento místico atribuído à personagem Ângela pelo Autor: “Só que vida não é a vida que a gente pensa ter e a morte tem outro nome. Há quem saiba disso porque enxergou num vislumbre a própria ignorância do que é vida e morte. Essas pessoas vivem num estado de inquietante curiosidade enquanto os outros, pensando que VIDA é sua vida e a morte é o fim. E nunca adivinharão uma outra verdade. Sem falar na teoria da Física da antimatéria, tudo tem verso e reverso, tudo tem sim e tem não, tem luz e tem trevas, tem carne e espírito, será nessa antimatéria que cairemos depois de mortos? Como se explica que cada corpo nascido tenha espírito? Acontece sempre o inesperado pois nunca ninguém pôs uma alma na vida que nasce”. p. 154).

CAPÍTULO 4

A TEATRALIDADE EM JOÃO GILBERTO NOLL

*“Eu gosto tanto de crianças, eu gostaria tanto de publicar um filho chamado João!”*⁹⁴

4.1 TEATRO DE FUGA

Mesmo sendo difícil afirmar, sem reservas, o elo de continuidade entre os diferentes momentos da literatura brasileira, seja devido a pouca estudada relação entre obras e autores, tanto naquilo que os aproxima quanto nos que o distancia um dos outros, seja pelo próprio descompasso entre apreensão de modelos e sua execução no momento histórico, podemos não sem cautela, imprimir elos de uma corrente de forças que aproxima a narrativa de João Gilberto Noll à escritura clariciana. O projeto de interpretação passional do real, trazendo para o espaço da materialidade alcançada pelo próprio itinerário da condição psicológica e material da existência encontra-se, em ambos os autores, como suporte de inquietação sobre a aparência e a essência, sobre a idéia e a ação, sobre o corpo e o pensamento; forma dialética de vislumbre sobre si mesmo.

O sujeito em Noll assume o drama da existência a partir de uma superação entre a teatralidade como porta de fuga e sua decepção diante do cotidiano. Daí a vibração de um

⁹⁴ LISPECTOR, Clarice. *Um Sopro de Vida (Pulsações)*. Rio de Janeiro, Rocco, 1999. p. 98.

movimento pulsante que tenta exorcizar pela linguagem todos os elos da credibilidade de um “Eu” auto-suficiente. A “(des)heroização” do homem é aqui compreendida à luz de um projeto que assim como em Clarice Lispector falhou. É sobre a “falha” característica da maior parte da produção literária pós-guerra que o sujeito passa a ser tomado como forma de exploração para além da angústia e da metafísica woolfiana, passando à exploração de uma ausência de subjetividade quase sempre revelada pela incomunicabilidade dentro e diante da linguagem.

A justificativa sobre essa falha difere não por seus graus de consciência, apuradíssimos em ambos, mas pelas portas de entrada no mundo da identidade assumida e negada, simultaneamente, diante de um suposto estado de normalidade do mundo e das coisas. Tanto em Noll quanto em Clarice representamos papéis, figurações como esboços de uma identidade que não se cumpre completamente. Em Clarice, vemos o sujeito autoral se verticalizar no monólogo paradoxal sobre si mesmo, enquanto em Noll a identidade se pulveriza numa orgia coletiva de gestos cada vez mais performáticos, levando os índices de teatralidade ao extremo de suas pulsações.⁹⁵ A teatralidade em Noll é uma teatralidade de resistência, último apelo ao outro, em um jogo, cuja identidade se vê absorvida na mutabilidade geográfica e histórica dos acontecimentos, um mapeamento de ilhas desfeitas pelo despropósito do encontro, da insuficiência do ato comunicativo e da indissociabilidade coletiva. Vivemos a mesma tragédia, estamos todos sob o mesmo palco parecem ser as principais bandeiras levantadas pelo autor, assumidamente descrente do seu tempo. Ou como tão bem revelou Raymond Williams (2002, p. 91):

“À medida que reconhecemos a história, somos submetidos à história, e achamos difícil admitir homens como nós. Antes, não conseguimos reconhecer a tragédia

⁹⁵ Para David Treece, principal tradutor do autor para a língua inglesa: “o verdadeiro na narrativa de Noll não se resume ao localismo nem à denúncia social, embora nem de longe possa ser acusado de se omitir diante das premências do mundo social imediato. Pelo contrário, assim como no seu *A Hora da Estrela* (tantas vezes contraposto ingenuamente ao resto da obra como exemplo único de empenho social) Clarice Lispector mostrou a indivisibilidade das instâncias social, cultural e existencial em se tratando da pobreza, do anonimato e da sobrevivência do ser humano, também na ficção de Noll a anomia social se revela como inelutavelmente existencial, e vice-versa”. In: Prefácio à edição: *Romances e Contos Reunidos* da Companhia das Letras, publicada em 1997. p. 10.

como crise social; agora, comumente, não conseguimos reconhecer a crise social como tragédia. A nova ideologia se apropria dos fatos da desordem e cancela o sofrimento no momento em que encontra o nome de um período ou fase”.

Há aqui uma tentativa de despersonalização pelo desnudamento ético da linguagem. Noll assume a via negativa sobre a gênese do primeiro contato (o sexual), gênese da criação em sua falha primordial. É na tentativa de despersonalização pelo corpo que o teatro anônimo em João Gilberto Noll acontece e se manifesta: anônimo, por trazer as suas ações sempre carentes da prerrogativa da referência, tornando claro o esforço em negar o lugar do sujeito como sendo espaço pronto, habitat fixo e imutável de sua existência; teatral, por redimensionas a partir da vida como ficção em si, a real possibilidade de mudança. Paradoxalmente, o tratamento dado às personagens corresponde à própria estrutura casual da frase, nunca bem comportada, nas obras do autor.

4.2 TEATRO MINIMAL

*“Eu poderia até fazer as caras mais variadas. Como um inesperado clown escondido na sombra”.*⁹⁶

O ato de representar a si mesmo no percurso da narrativa instaura um teatro comprometido com a dupla face do clown. Ao mesmo tempo que encena, Noll busca apagar os traços da sua própria assinatura como forma de vingança sobre o ato original da escrita, ou mais precisamente: “Os seres especiais que pensávamos ser na juventude, todos uns perfeitos fracassados” (p. 213). No entanto se a consciência do papel no mundo institucionalizado das convenções encontra seu ponto, estágio de entropia, no

⁹⁶ NOLL, João Gilberto. “Bandoleiros” (1985). In: *Romances e Contos Reunidos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997. p. 220. Todas as citações referentes à obra *Bandoleiros* foram tiradas dessa edição.

reconhecimento de impotência, ele caminha como refúgio lado a lado à “esperança” de poder renunciar: “Eu queria passar pelo menos vinte e quatro horas fora da jogada. Não pertencer a ninguém nem a algum fato, puro bebedor de dreher” (p. 215). O ponto de fuga parece ser a linha de sustentação desse teatro mambembe, que peregrina de corpo em corpo, de página em página, buscando realizar-se nas partes que o compõe.

O erotismo desse transitar insurge como rasgo de atitude, espécie de *body art*, no jogo orgástico próprio da natureza primeira do teatro. Neste teatro de fronteiras, o sexo assume a função fática da linguagem, fonte última de um humanismo deteriorado pelas máscaras de decantação do real, onde não há mais lugares para grandes temas e menos ainda grandes atos, restando o coito como leitura de um mundo minimizado, cujos elos foram perdidos na própria e pretensa instância que deveria assegurar-lhes a razão: a humanidade. Resta, pois, o ato purificado da teatralização do corpo em situação limite entre o trágico e cômico, o sublime e o profano, o ridículo e a seriedade contidos na crítica do ato:

“Uma vez quis viver só a performance de um ato suicida: derramou um vidro de ketchup inteiro pelo corpo, e deitou-se na banheira nu com o quepe do pai trazendo as Armas da República sobre o peito. E deu um puta berro. Ele não trancara a porta de propósito, e ao banheiro acorreram pai e mãe a pegar seu pulso e escutar seu coração”. (p.218)

A cena construída a partir de seu contraponto, forjando dentro da própria ficção um pacto de realidade instantânea, conduz-nos inevitavelmente à função autobiográfica que a escritura nolliana aos poucos revela: a teatralidade das personagens como forma de prolongamento, ato extensivo, da vida do escritor-ator-personagem. O romance em primeira pessoa desarma, ao mesmo tempo em que prepara o leitor para a ruptura com a

“quarta parede”: “Eu andava arrasado porque meu último livro, não tinha vendido nada. Alguns críticos destacaram o romance no panorama do ano. Mas eu não tinha leitores” (p.213). A idéia de jogo narrativo estabelecido, sobretudo, por um narrador dividido entre o poeta suicida e o narrador clawnesco, concretização do princípio de duplicidade entre o apolíneo e o dionisíaco, do figurado e do não-figurado tão caros a Nietzsche em *A Origem da Tragédia* (1992),⁹⁷ e que acompanha passo a passo às contradições entre o sujeito e o tempo histórico da ação. Doravante, conclama para si o tempo da cena, o instante, contrário ao tempo de “uma duração sem fim” (p.215).

A narrativa de Noll foge, por estilo, a um mergulho profundo na vida psíquica das personagens, o que não quer dizer que tais personagens constituam quadros vazios de subjetividade ou mesmo blocos de experiências isoladas. Há uma necessidade de conduzi-las através da ação e não do comportamento, este sempre volátil e transitório. Ao optar pela estratégia do movimento e do transitório nos romances evidenciamos que todo sentimento brota do ato (satisfação mediata) e não da atitude (comportamento cristalizado) das personagens. Nesse sentido, os verbos ganham força, condensando o predicado e o próprio sujeito à precariedade da identidade, nunca fixa e definida: “Não pertencer a ninguém nem a algum fato, puro bebedor de dreher” (p.215). O princípio dionisíaco aponta para o predomínio da ação e a conseqüente radicalidade com que os verbos aparecem denuncia a fragilidade dos sistemas fechados de significação, o próprio discurso é recolocado em cena como desprezo ao sentido de referência.

Esse paradoxo condiciona o olhar do leitor a uma experiência de saturação para com o código: “O fato é que as pessoas se procuram cheias de feridas e se iludem com uma conversa. Acham que de conversa em conversa vai se agüentando até morrer” (p.216). A descrença como ação, espécie de decantação brechtiana, torna-se ela mesma matéria de protesto; escrever não sobre o real, mas a escrita como sendo a própria realidade decantada. Afinal é o próprio narrador que nos diz: Brecht andava na moda. Os colegas não compreenderam a intenção e riram” (p.222). Isto é, uma performance de intervenção, cujo

⁹⁷ Para Nietzsche: “O êxtase do estado dionisíaco, com sua aniquilação das usuais barreiras e limites da existência, contém, enquanto dura, um elemento ‘letárgico’ no qual imerge toda vivência pessoal do passado. Assim se separam um do outro, através desse abismo do esquecimento, o mundo da realidade cotidiana e o da dionisíaca. Mas tão logo a realidade cotidiana torna a ingressar na consciência, ela é sentida como tal com náusea; uma disposição ascética, negadora da vontade, é o fruto de tais estados”. In: *O nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. Trad. J.Guinsburg. São Paulo, Companhia das Letras, 1992. pp. 55-56.

objetivo é contra-atacar a si mesma num duelo político-corporal cuja metáfora em *Bandoleiros* está assentada nas figuras do narrador-clownesco e do poeta-suicida: “E o garoto veio me contar uma coisa: que era um poeta-suicida. Que já não tinha forças para a poesia num país como o nosso. Iria cometer o único ato político possível: o poema suicídio” (pp. 216-217).⁹⁸

O caminho de fuga é sempre a melhor opção, mesmo quando fugir exige a ficcionalização ou o ato de representação de um real insuportável. As personagens nollianas, neste caso, abusam dos campos paralelos da narrativa em que estão expostas. Outra figura simbólica que abrange melhor o problema da fuga e da decantação em *Badoleiros* é a de “Carlitos”: “No clarão informe só vejo um homem que vem vindo – parece Carlitos” (p.222), espécie de canal pelo qual, o narrador expõe a fragmentação das classes no Brasil e dos seus precários meios de ajustes em relação à fragmentação do “operário bra-si-lei-ro” (p.222). Ada, personagem síntese da fuga entre a realidade social e o representacional: “Ada era socióloga na época. Depois se bandeou meteórica para o teatro”. (222), é quem melhor define a figura de Carlitos: “... essa miragem de Carlitos não passa do velho fascínio dos classe-média pelo excedente, o di-fe-ren-te” (p.222). A teatralidade aqui torna-se emblemática da passagem de um o espaço a outro, cujo elo de transição consiste no infinito movimento entre ser, estar e se representar no mundo.

Toda crise individual e coletiva em Noll passa pelo problema da identidade política do sujeito e pelo espaço de fuga da subjetividade, impossibilitada de mudar os contornos de sua própria existência.. Daí, o tom, muitas vezes absurdo, com que altera a trajetória das personagens sem prévia explicação ao leitor, frustrando-o de uma coerência que justifique as constantes mudanças de plano:

“Nunca mais Ada esqueceu essa manhã. Saiu da prisão, continuou mais um tempo incomunicável por conta própria. Um belo dia, não mais que um belo dia abriu a janela do quarto e disse que ia entrar numa

⁹⁸ Para a especialista em linguagem de clown Cristiane Paoli-Quito: “O clown é aquela figura que não deu certo, e não dando certo, ele se deu bem. É uma inversão do que se espera”. Entrevista realizada com personalidades do teatro paulista. Material ainda não publicado.

trupe de teatro experimental. Tão logo entrou percebeu-se deslocada. Hoje ela aprende a pescar” (p.223).

A destruição da referência espaço-temporal como fluxo contínuo da experiência vivida assume ela mesma, estado de inquietação diante da escrita, causando no leitor a sensação de perda da referência dada. Nesse sentido, Noll não se detém demasiadamente sobre as suas personagens, elas se pulverizam no conjunto de atitudes e situações, sua narrativa trilha o caminho do sujeito pela experiência *in lócus*, dificultando qualquer possibilidade de coerência entre os fatos presentes e os fatores motivadores da ação, daí a dificuldade de uma memória clara e linear sobre o passado das personagens. É assim que a personagem Steve de *Bandoleiros* constata assustado: “Não lembrava ao menos o recentíssimo assassinato de Kennedy” (p. 232). A velocidade com que os acontecimentos são relatados e a força com que eles são sobrepostos têm a função de apagar as pegadas do sujeito do discurso, o leitor enquanto seguidor fica desorientado, tentando a cada bifurcação, encontrá-lo novamente.

Este movimento proposital e clownesco instaura um tipo de jogo excitante de construção e desconstrução da referência, passando o contexto a dialogar com os intertextos, o que enfatiza por vezes a noção da ficção como aventura da linguagem. Entretanto, o eixo político assentado através do posicionamento do narrador imprime, mesmo quando o faz com o intuito de colocar em cheque o real como referência diretiva do signo lingüístico, um comprometimento com os aspectos ideológicos contidos na mensagem poética, o que afasta a tese, segundo a qual sua obra é de natureza falaciosa e verborrágica, para aproximá-la de um outro tipo de ficção, que tem por principal objetivo questionar os modos de apreensão da realidade.⁹⁹

A idéia de intertextos enquanto possibilidade de diálogos com mundos paralelos desloca o discurso para uma conotação fortemente política sem perder de vista o imaginário que o sustenta. Através do narrador clownesco, Noll brinca com as estruturas de poder,

⁹⁹ Acerca da questão da referência, é oportuno pensar o conceito de “metaficção historiográfica”, amplamente discutido por Linda Hutcheon no capítulo “O Problema da Referência” em que chama atenção para: “Embora nos instigue com a existência do passado como realidade, a metaficção historiográfica também sugere que não existe acesso direto a essa realidade que seria não- mediada pelas estruturas de nossos diversos discursos a seu respeito”. (p. 189).

trabalhando com conceitos fugidios, mas nem por isso menos engajados. Exemplo dessa fuga pela imagem é a temática da cultura livresca e dos percalços da peregrinação que a personagem de *Bandoleiros* faz pelas universidades. O saber para Noll está sempre relacionado com o marginal. Em *Bandoleiros* a personagem Ada apóia-se na estrutura acadêmica da *Boston University* para a criação de um novo mundo: a *Minimal Society*: “Um núcleo comunitário, onde só circulassem suas próprias mercadorias, completamente vedado às injunções do comércio exterior”. (p.238). O teatro que se abre para criação de mundos possíveis elege um roteiro, cuja mão pesa sobre a idéia de “construto”, numa tentativa clara de reflexão sobre as contradições que unem e separam o conceito de história. *Bandoleiros*, sob este aspecto, é o entreato que põe em cheque o próprio *status* do referente enquanto entidade discursiva, paradoxalmente, livre e presa, independente e simultaneamente dependente dos códigos e operadores instaurados pela tradição e subvertidos pelo sujeito.

O minimalismo ocupa, sob este prisma, ponto fundamental da discussão acerca da qual investe-se contra a validade do pensamento arquivista e documental, isto é, contra a história factual (balizada através da irrefutabilidade dos fatos). Todavia, a literatura de Noll também, nesse sentido, não absorve ou se enquadra facilmente na idéia dos fatos como relatos subjetivos fadados à interpretação dos sentidos atribuídos. Logo, o minimalismo em Noll não pode ser interpretado como adesão involuntária aos movimentos pós-estruturalistas, sem antes um minucioso acompanhamento das temáticas que povoam sua escolha enquanto recurso. Exemplo desse fundamento crítico, com forte tom irônico, são os temas decorrentes da criação desse tipo de sociedade, teatralizada em *Bandoleiros*:

“Não via mais na nacionalidade um critério avaliador de qualquer conteúdo humano. As nações sem exceção estavam condenadas. Restava o ingresso nas Sociedades Mínimas. O fato de ser brasileira ou americana já não a comovia. Ter nascido aqui ou ali um mero acidente. O futuro viveria das migrações. O cara só

tinha que decidir que Sociedade Minimal escolher. E para lá então se dirigir. Não importava se estivesse na Terra do Fogo e escolhesse uma Minimal na Groelândia. Os fundos mundiais lhe garantiriam os gastos da locomoção. Uma vez ingresso na Minimal, o indivíduo entraria num processo gradual de recolhimento. A tarefa era de reconstruir o Universo no espaço de sua Minimal. Ali o derradeiro refúgio contra os espectros do Mundo Exterior. A minimal auto-suficiente: pródiga fornecedora das necessidades humanas de cada um. E o indivíduo poderia então morrer em paz: sem rancor, servidão ou cobiça”. (p.239).

A teatralização como caminho possível de uma crítica contundente à inversão dos valores humanos enquanto categorias facilmente manobráveis atesta o poder dos sub-temas dentro da narrativa, espécie de didascália vigilante do enredo fragmentado e de uma estrutura alicerçada na flexibilidade da palavra e nos saltos da sintaxe. Os fatos não são relatados como deveriam, havendo sempre, por parte do narrador clawnesco, a necessidade de produzir imagens em lugar à vigilante coerência ditada pelo sentido, ou para usar expressão mais adequada, a necessidade do que Ítalo Calvino chamou de “visibilidade”: “a parte visual de sua fantasia, que precede ou acompanha a imaginação verbal”.¹⁰⁰ Porta por meio da qual o cênico se instaura.

No caso de *Bandoleiros*, percebemos que a dificuldade reside em demarcar, devido à própria velocidade com que todas as coisas sem hierarquia ou discriminação estão postas,

¹⁰⁰ Calvino, Ítalo. “Visibilidade”. In: *Seis Propostas para o Próximo Milênio: Lições Americanas*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo, Companhia das Letras, 1990. p. 99.

os pontos de separação entre o verbal e o visual. No entanto, podemos por outra via – a do recorte – arriscar em delimitar seus pontos de fuga.

É pela fuga que as cenas se organizam, motivo pelo qual sua obra é diretamente associada ao cinema¹⁰¹. Mas, é, também, pela força da teatralidade que ela se impõe, haja vista a concentração dramática que cada frase ocupa no imaginário do leitor, articulando personagens não por linhas de conflito, mas por ações corporais que desenham aos poucos o sujeito narrado: “Ada tinha medo de se viciar em Alice”. (p. 241). Diferentemente do drama convencional em que as ações apontam e preparam o leitor para o encontro, clímax, entre as personagens, a teatralidade em Noll abre mão muitas vezes do encontro e do próprio enredo, para lançar-se no improvisado da cena, espécie de *contact improvisation* entre corpos anônimos sem referência prévia ou destino absoluto.

Cada corpo carrega as marcas de sua experiência solitária e singular, frágil e nômade. Desse modo, Noll se apropria do seu próprio texto, relação autofágica em que escrever não se traduz em ato de força, mas de fraqueza, de inconstância, de submissão, de vulnerabilidade. Afinal de contas, adverte-nos o narrador, citando e contrapondo-se a Dostoievski¹⁰², através do comentário:

“Os tempos são outros, não cabe mais o jato de sangue explodindo na mão que segura firme o machado. Por que nos sujarmos do sangue da velha, Ernesto? Por que não esmagamos com vagar os comprimidos e não derramamos o pó na garrafa térmica? Tudo limpo, branco, sem

¹⁰¹ Sobre a questão ver a interessante Dissertação de Marinize das Graças Prates de Oliveira intitulada: *E a Tela Invade a Página: Laços entre a Literatura e o Cinema em João Gilberto Noll*. Salvador, UFBA/FACOM/PPCC, 1996.

¹⁰² A citação parece querer contrapor ao universo da culpa inevitável, explorado em Dostoievski ao da responsabilidade factual. É interessante o fato de Celina Sodré ter-nos revelado em entrevista: “Mas é porque quando eu li *A Fúria do Corpo*, ele foi muito marcante para mim. E eu falei isso para o Noll, porque eu li os dois livros muito perto um do outro, eu acho que eu li ao mesmo tempo, foram *Crime e Castigo* e *A Fúria do Corpo* e eles se misturaram na minha memória. Então esse cara aí do livro *A Fúria do Corpo* pra mim é Raskólnikov também”. In: Celina Sodré. Ent. Cit. Como veremos no capítulo que trata da encenação, intitulado “Os Pés que Tudo Alcança”, o problema da memória-caminho faz parte de todo jogo posto em cena.

problemas. Que tal Ernesto? Achas que não podemos renunciar ao sangue da vítima? Ao sangue escuro e grosso da megera? Não, Ernesto, dissolveremos os comprimidos vestidos em longos jalecos brancos, talvez num laboratório vazio, enquanto bebemos calmamente nosso café. Nenhum olhar dramático, nada. Frios como convém a dois bons pesquisadores”. (p. 245).

Há um esforço de anticlímax como forma intencional de estranhamento, sugerido pela clara intenção de crítica sobre a impositiva clareza dos fatos, imposta por um “novo homem minimal” (p.246). A sociedade minimal projetada no interior do romance *Bandoleiros* representa não apenas a necessidade de conduzir o ato de narrar ao extremo de sua ficcionalização, mas faz parte do próprio projeto nolliano de teatralização do real como forma de sobrevivência da escrita dentro da linguagem.

Para entendermos o quanto a escrita proposta por Noll encontra-se comprometida com a representação é preciso alçar um vôo panorâmico pela cronologia da obra. Desde *A Fúria do Corpo* (1981) até *Minimos, Múltiplos, Comuns* (2003) ocorre visivelmente um fechamento do plano narrativo, espécie de minimalização do acontecimento, brevidade das ações, condensação das personagens e dos lugares. Se as personagens traziam poucas referências sobre sua origem, agora elas tornam-se simulacros: “Pois o fato é que os grandes temas já não me despertam nenhum autêntico interesse” (p.248). A essa simplicidade clownesca soma-se a metáfora cada vez mais forte do teatro em sua obra.

A coisificação do homem pelo sistema de comercialização dos seus sentimentos aparece também enquanto recurso formal. Conhecido por ser um escritor das minorias, Noll amplia o jogo, procurando através da negação histórica dar conta do nosso tempo: “É disso que precisamos. Juntar esses três elementos: exatidão no pensar, clareza no dizer, e realização” (p.250). Conforme seu projeto se consolida, percebemos a intensificação do

tom provocativo, contido em seus textos: “Isso está previsto como o primeiro momento da Minimal no mundo: os povos começam a viver a Minimal sem sentir” (p. 251).

A afirmação retórica faz parte do jogo brechtiano, dirigindo-se sempre ao leitor como forma de desafio da compreensão acerca das relações e dos fatos, daí a intensificação do desamparo, herdada da influência clariciana e apropriada por Noll ao que Terry Eagleton denominou: “Prioridades conjunturais ou provisórias”.¹⁰³ Conforme a narrativa se desenvolve, o que permanece são os resíduos, espécie de sinais dentro de uma arena cujo leitor percorre: “Como um cego descobrindo que não vale a pena vir à luz” (p.254). Coerente com sua proposição inicial – se o mundo torna-se insuportável, a única coisa a fazer é teatralizá-lo - Noll explora a realidade deixando entrevê seus contrapontos de base, visando se não a historicidade dos fatos em desuso nos tempos atuais, pelo menos a “serenidade histórica”, sentimento do qual não abre mão.

Cada enxerto comporta aspectos desse comprometimento e da vivência através do discurso. No campo do processo criativo, a escrita como ato de intromissão, teatraliza a própria vida do poeta clawnesco, alimentado pelos *gestus* de sua época e sufocado por sua própria condição de delator: “Sim, João, tá certo, mantereí minha serenidade. É sempre bom ouvir de novo que no bojo das crises nasce, nasce o quê, João? Pobre João, estava com o ar tão abatido quanto o de um boxeur estatelado no fim do último round” (p. 261). Por outro lado, a escolha pelo fatalismo da escrita não resulta em entropia para o leitor, sua adesão ao jogo teatral ocorre pela via do testemunho crítico e não pela catarse, é por meio do estranhamento que o escritor visivelmente cansado, mas não de todo vencido, prepara seu contra-ataque. Nesse sentido, o acaso é determinante, como bem observou Octavio Paz: “uma colaboração fatal e inesperada”.¹⁰⁴

O permitir-se jogar com o próprio extrato da palavra em suas diferentes possibilidades de direção revela nos textos de Noll uma via pré-expressiva, alicerçada numa poética do sentir, descomprometida com a percepção determinante do conceito. A forma

¹⁰³ “O pós-modernismo critica, entretanto, talvez menos a noção de classificação prática de prioridades do que a suposição de que tais prioridades são eternas e imutáveis. Prioridades conjunturais ou provisórias, tudo bem, prioridades visando a certos fins e dentro de certos contextos; o pós-modernismo só acha insidiosas as hierarquias ‘absolutas’. Mas também não parece haver nada terrivelmente censurável nas hierarquias absolutas. É difícil imaginar uma situação em que fazer cócegas nos esfomeados mostrar-se-ia preferível a alimentá-los, ou torturar pessoas menos repreensível que implicar com elas. A política radical adota necessariamente uma perspectiva hierárquica, em que precisa de alguma maneira calcular a distribuição mais eficaz de suas energias limitadas entre uma série de questões” (p. 94).

¹⁰⁴ PAZ, Octavio. “A inspiração”. In: *O Arco e a Lira*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.

em Noll constitui-se como uma luta esquizofrênica, sobre a qual o pacto autobiográfico com a linguagem se dá pelo poder dinâmico e transformativo da própria existência volátil e, em certo sentido, nômade do sujeito: “Olham como se eu fosse um forasteiro” (p. 226). Ao introduzir em seus textos o ato da escrita como um caminho a percorrer, o narrador assume a página como “Féretro”, o espaço do vencido, ou melhor, do quase-vencido, transformando a escrita no lugar do incerto e, em certo sentido, do “erro”.¹⁰⁵

Diferentemente do herói trágico, que conduz seu comportamento através de uma *Paidéia* moral e regenerativa, na qual a ação está diretamente ligada ao caráter, o sujeito em Noll opta pela *hamartia* (erro trágico), não como infortúnio, mas escolha consciente, portanto, irreversível. Ao reconhecer e assumir o erro como forma de trilhar suas próprias escolhas, o sujeito nolliano rejeita a noção de *anagnorisis* (reconhecimento), situando-se numa espécie de tempo intermediário, cujo movimento agônico do sujeito não se restringe mais a um ato ou ação específicos, mas ao conjunto de suas experiências.

Mesmo quando procura situar historicamente a ação em *Bandoleiros*: “... possuir a verdade que fez Pio XII desmaiar” (p.231); o autor opta pela citação e não pelo argumento. Daí, Ada se sentir como uma “Medéia sem causa” (p.267), ou seja “... sem forças para sair caminhando e saber” (p.277). A rotatividade com que distribui suas citações compromete o texto, no sentido de conduzir o leitor ao lugar do espectador, convertendo aquele que “ler” naquele que “ver”. Ao lado dos fatos, distribuídos em velocidade cinematográfica, encontramos nos atos descontínuos e fora da lógica seqüencial das ações, construtos e enxertos que deslocam as referências dadas e, simultaneamente, negadas para além do contexto histórico em que estão inseridas.

Essa linha de fuga compõe aquilo que no momento podemos denominar gesto mínimo em Noll, a dispersão não amplia os dados narrados, mas funciona como quebra na identificação, por parte do leitor-espectador com os mesmos. Se por um lado, os aspectos niilistas da obra do autor apontam para um teatralidade beckettiana: “Já não quero dar em

¹⁰⁵ Ver JAPIASSU, Ricardo. *Metodologia do Ensino do Teatro*. Campinas, Papirus, 2001. A importância do erro no processo de desenvolvimento da personalidade assume, no teatro, a síntese da relação espaço-temporal da imaginação criadora. É próprio do “erro” a força desviante do hábito e do comportamento padronizado; o desvio de regras e convenções produzido pelo discurso artístico se vê intimamente ligado ao pensamento-ação. O princípio de incerteza pode ser considerado o ponto de partida de toda a obra nolliana e o agente primeiro de sua força poética: “Nunca se sabe, Ada. Há tantas espécies de acaso. Há os muito leves, como o que poderia atrasar nosso jogo por alguns minutos. Há os mais incisivos, que suscitam novos rumos, como o que poderia nos afastar definitivamente das cartas” (p.267).

lugar nenhum” (p.286), “Mas eu tinha pernas, e precisava andar” (p.286); por outro, os aspectos potenciais de sua escritura instauram uma desconfiança crítica brechtiana: “... era mais uma peça inútil, ali, a cortar grama de um mundo que não precisava mais de seus serviços” (p.293), “Para se chegar a alguma coisa é preciso ver aquilo que estamos mais habituados a ver: as feições” (p.311). Para Brecht (2002, pp. 48-49):

“A noção do ato artístico é em si mesma muito produtiva. Se eu opto por uma certa atitude narrativa (talvez fosse melhor dizer: se me vejo compelido a adotar uma certa atitude narrativa), então só certos efeitos muito precisos me são franqueados, meu assunto se organiza espontaneamente numa determinada perspectiva, meu material verbal e meu material imagético estendem-se numa determinada linha, procedentes de um determinado acervo, uma certa quantidade (e não mais) da imaginação do meu ouvinte está ao meu dispor, compete a eu apelar para suas experiências até um ponto específico, suas emoções podem ser disparadas nesta ou naquela direção etc. A atitude, é claro, não é uma coisa unificada, ou constante”.

A atitude clownesca do narrador está apoiada no princípio da contradição. O horizonte aberto e em permanente manipulação em *Bandoleiros* aponta para a experiência plástica da palavra oriunda da ironia apropriada tão cara aos artistas plásticos da década de sessenta (*Minimal Art*), fortemente comprometidos com os materiais contraditórios que a compõe. Sobre isso esclarece-nos David Batchelor:

“Com relação à ampla periodização da arte do pós-guerra, a arte minimal foi apontada por alguns comentadores como a apoteose do ‘idealismo modernista’, embora, é preciso dizer, não pelos críticos modernistas. (...). Outros viram na arte minimal o início de uma ‘crítica pós-modernista de suas condições institucionais e discursivas’ (Foster, 1987). A própria arte foi vista muitas vezes como uma espécie de movimento cultural de temperança. (...). Assim, por extensão, o minimalismo foi considerado por alguns como o epítome de ‘um mundo sem fragmentação, um mundo de unidade sem costura’ (Colpitt, 1990), ao passo que para outros mostra-nos ‘um mundo sem centro, um mundo de substituições e transposições em parte alguma legitimado pelas revelações de um tema transcendental (Krauss 1977)” (p. 7-8).¹⁰⁶

Talvez seja redundante enfatizar que a teatralidade minimal e clownesca que percorre a narrativa de Noll corresponda mais diretamente a segunda vertente do movimento apontado por Batchelor – crítica pós-modernista –, vindo esta sempre acrescida de seu contorno “sensual”, “irracional” e “obsessivo”. Ainda que a idéia de quadro e de cena esteja mais próxima de um teatro aberto e extensivo à estrutura dos Autos Medievais, tanto em sua horizontalidade, ampliando aquilo que poderíamos denominar pontos-de-vista, a ruptura com a seqüência promove um estado de fratura na horizontalidade, distribuindo uma perspectiva ótica descomprometida com o esforço de síntese ou de fixação.

¹⁰⁶ BATCHELOR, David. *Minimalismo*. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo, Cosac & Naify, 2001.

O que interessa são os “instantes ficcionais” e sua força sinérgica; é para eles que caminha a literariedade da escrita de João Gilberto Noll. Nesse sentido, obra do autor: *Mínimos, Múltiplos, Comuns* (2003) é o ponto máximo desse alcance.¹⁰⁷ A narrativa teatral do menos se instaura não como busca de uma essencialidade perdida, origem, ponto de partida, mas na busca do entendimento daquilo que nos “desconecta da origem”, através da “desmemória”. A desconexão que a narrativa de Noll propõe e acata joga-nos para a abertura de fluxos e intervalos, atos teatrais sucessivos, dificultando o registro mnemônico dos gestos marcados/narrados. Em seu lugar propõe o jogo improvisacional de uma escrita cênica.

4.3 TEATRO BIO-SEMÂNTICO

*“... o certo é que a cena é assim, de um colorido pesado e dramático”.*¹⁰⁸

Ainda que as personagens em Noll estejam diretamente ligadas à errância e ao deslocamento, elas estão ligadas por fios condutores umas às outras, sendo um deles a inscrição obscena no real. O obsceno reflete-se em diálogo direto com o corpo em estado ora de virilidade (Eros) ora em estado de entropia (Tânatos). Temos como resultado desse diálogo a tensão entre o corpo e a palavra. É “... a sensação de miséria das palavras” (p.329), que induz à escavação sobre o corpo como lugar de diferentes correntes idiossincráticas. Busca-se, através da tensão corpo/palavra, romper com todos os índices de referencialidade possíveis, passando o espaço a funcionar como intervalo, lugar do “entre” discurso; um não-lugar simultaneamente endógeno e exógeno:

“... queria um espaço imenso por onde eu pudesse andar, onde o tempo ocorresse pela ação dos meus pés, o meu corpo existindo para percorrer, onde eu parasse também e na manhã radiosa prosseguisse,

¹⁰⁷ NOLL, João Gilberto. *Mínimos, Múltiplos, Comuns*. São Paulo, Francis, 2003.

¹⁰⁸ NOLL, João Gilberto. “Rastros de Verão” (1986). In: *Romances e Contos reunidos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997. p.349. Todas as citações utilizadas nesse tópico foram tiradas dessa edição.

onde a vida fosse sempre um novo lugar”.¹⁰⁹

A utopia topográfica da própria experiência narrada funciona como espacialidade teatral, lugar onde o real abre-se e se desdobra para um imaginário cênico-discursivo. O corpo como palco das palavras manifesta-se como amálgama de sensações que estimulam o leitor-espectador à feitura de uma cartografia, espécie de mapa bio-semântico, cuja força dramática mobiliza o texto enquanto possibilidade cênica.

A permanente mobilidade das cenas, “Uma sucessão de equívocos acima de qualquer controle” (p.347), sempre quebrada pela inserção da imagem corpórea: “Um corpo cheio de fúria...” (idem), introduz-nos numa dialética sem síntese, no sentido deleuzeano: “Uma causa só é um meio para um sujeito que tende a unir-se ao efeito”.¹¹⁰ É unindo o efeito do corpo sobre as palavras que Noll põe a psicologia da personagem em questão; o corpo torna-se tanto causa como efeito, sua função incide em decompor as regras de composição, fundindo sujeito e circunstância.

Se há em Noll um princípio de unidade, este definitivamente não se localiza nem no sujeito nem no objeto, mas na própria relação circunstancial e transitória entre ambos. Daí não haver desfecho (síntese) possível.

A narrativa em aberto dificulta a memória do leitor frente às diretrizes do texto, povoado de citações que rompem com o horizonte de expectativa do leitor em *Rastros de Verão*: “gibis de Flash Gordon” (p.338); “Pink Floyd” (p.340); “Hora do Brasil” (p.idem); “Dire Straits” (p.341); “Festa da Uva em Caxias do Sul” (idem); “Elza Soares” (p.345); “Grace Jones” (idem); “Legião Urbana” (idem); “Claudia Cardinale” (p.349); “Janis Joplin” (p.351); “B. B. King” (p.353); “Bach” (p.354); “Rolling Stones” (idem); “Led Zeppelin” (p.355); “Gal Costa” (p.356); “Meryl Streep e Roberto de Niro” (p.361); “Jimi Hendrix” (p.366); “Bing Crosby” (p.370), entre outros. O leitor é assaltado por um espaço multireferencial que dificulta a preservação da memória, comprometendo o percurso

¹⁰⁹ Ibidem. p. 334.

¹¹⁰ DELEUZE, Gilles. *Empirismo e Subjetividade: Ensaio sobre a Natureza Humana segundo Hume*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo, Ed. 34, 2001. p. 141. Ao refletir sobre a questão da experiência no ensaio dedicado a David Hume, Deleuze observa que: “os princípios conjugados fazem do próprio espírito um sujeito, fazem da fantasia uma natureza humana; eles estabelecem um sujeito no dado” (p. 143).

narrativo, ao lermos temos a impressão de ficarmos sempre na metade do caminho, sensação compartilhada com o narrador:

“Era antigo isso em mim: ter a noção de que eu precisava fazer alguma coisa sem saber exatamente o quê. O meu costume era ficar no meio do caminho, entretido com algum detalhe que acabava mudando o meu rumo. Hoje já perdi as esperanças de recuperar a memória do que eu tinha que fazer lá no princípio” (p.353).

A única alternativa para acompanhar a viagem vertiginosa causada por essa dispersão é “examinando a cicatriz” (p.346) que liga os corpos em jogo. O corpo-memória desenha-se não em linha seqüencial e descritiva, mas em seus aspectos puramente fisionômicos:

“Então eu disse que o meu pai tinha essa linha de nariz aqui. E passei o dedo na linha do meu nariz. Depois falei da boca do meu pai, dos olhos. Os cabelos eu disse que não sabia se tinham embranquecido muito. Falei de um sinal na mão esquerda, de uma mancha azulada no pé direito. De sardas pelas costas, de uma velha verruga no peito. O garoto disse que estava bem, que poderíamos entrar. Mas antes me lembrei ainda de um detalhe, uma cicatriz roçando o olho esquerdo” (p. 359).

A memória-corpo ou corpo-memória do pai atravessa todo o romance, além da função de estabelecer um paralelo possível entre a tradição e o novo, sua presença convoca o leitor para uma aliança entre campos aparentemente distintos, sobrepondo ao tempo histórico o tempo do vivido. A metáfora do corpo viril e do corpo em estado de entropia ressurgem como tentativa, por parte do narrador, em criar “um espelho que pegava o corpo inteiro” (p.366). O despojamento com que Noll compõe a partitura corporal de suas personagens aponta para um virtuosismo do ato da escrita como ato de entrega. Talvez Noll não proponha um romance sem texto, mas sua composição inegavelmente exige o improvisado a partir de um desejo de nudez frente ao texto.

4.4 TEATRO DE FRATURAS

*“Falei que eu era um ator, um homem familiarizado com a intimidade dos outros”.*¹¹¹

O desempenho do narrador e a própria performance narrativa das obras de João Gilberto Noll estão definidas pela experiência de um sujeito, geralmente difícil de ser apreendido em suas oscilações psicológicas e, talvez, por isso mesmo, só reconhecido através do corpo como fonte primeira da inscrição (trajetória) no mundo. A vertigem, causada por essa presença agônica e orgânica do sujeito-narrador-personagem em construção, intensifica a fruição enquanto produção de efeitos e não mais de sentidos, espécie de sensação alucinógena: “Se eu ficasse louco eu permaneceria dopado dia e noite, dormindo à hora em que a minha cabeça caísse de torpor” (p.378). O estado físico do personagem-narrador se traduz em “texto-doente”, ou seja, altamente comprometido com o estado do sujeito que o compõe e o atravessa. O sujeito em Noll nunca corresponde a um estado de plenitude ou de conciliação; sua harmonia está a todo o momento ameaçada pela tensão dos opostos em jogo. Espécie de via negativa literária, ou como melhor elucidou, Wolfgang Iser:

¹¹¹ NOLL, João Gilberto. *Hotel Atlântico*. In: *Romance e Contos Reunidos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997. p. 385.

“O hábito da negatividade na literatura moderna age, por isso, como agressão ininterrupta às nossas convenções orientadoras, desde a atitude até a percepção cotidiana. Em consequência sempre acontece algo através dessa arte, e nos cabe perguntar o que acontece. Por isso, a pergunta deve ser alterada, pois ela não visa mais a significação, mas principalmente aos efeitos do texto”.¹¹²

A essa tensão entre os opostos soma-se a permanente crise de identidade em que se encontram as personagens. Cada uma transita agarrando-se em máscaras instáveis e sobrepostas umas as outras, gerando uma literatura fraturada e em blocos, cujo desenrolar dos fatos raramente se dá de modo contínuo e ininterrupto. O verbo “ir” que aparece de modo determinante em *Hotel Atlântico* (1989), sugerindo o caminhar, a travessia, o lugar de passagem, do encontro fortuito entre as pessoas, contato frívolo entre corpos, acaba se desdobrando em afastamento, distância, desencontro: “... mas evitava a idéia de recorrer a alguém. Recorrer a alguém seria o mesmo que ficar, e eu precisava ir” (p.381).

O paradoxo entre o “ir” e o “permanecer” como únicas possibilidades de escolha do sujeito-personagem, única pista de identificação revelada ao leitor que nos é dada através da frase: “Ator desempregado, vivendo nesse momento da venda de um carro...” (p. 387), torna não apenas instáveis os contornos de sua personalidade como da direção que o texto aspira: “A coisa me saiu assim, como poderia ter saído para qualquer outra direção geográfica. O que importa é que eu precisava continuar dando rumos à minha viagem” (p. 392).

A dispersão causada pelo ritmo cinematográfico das cenas e de seus sucessivos deslocamentos dificulta o fechamento da *Gestalt*, sempre aberta, quebrada e submetida a

¹¹² ISER, Wolfgang. *O Ato da Leitura: uma Teoria do Efeito Estético*. Trad. Johannes Krestschmer Vol.1. São Paulo, Ed. 34, 1996. p. 09.

um leque de possibilidades e de planos, cabendo ao leitor selecionar os princípios e as formas de agrupamentos entre eles. Daí a memória estar sempre em risco, uma vez que o narrador adverte-nos: “Eu não guardo nada comigo” (p.401).

A lembrança é sempre um campo de acesso tortuoso, estando toda ela fraturada num corpo também fraturado: “Antes de pedir um anestésico, um sedativo, eu concentrei ao máximo as minhas forças que eram quase nada, e levantei a cabeça: tinham me amputado a perna direita” (p.419). O corpo torna-se, então, equivalência mnemônica, suas marcas, registradas ao longo de *Hotel Atlântico*, aponta o fio condutor da trama que se arma no aqui-agora do tempo teatral. Desse modo, a personagem se corporifica (fiscalização pela linguagem) à medida que se despe de uma psicologia norteadora de caráter e de sentido. Acerca desse fato, explica-nos a cineasta Suzana Amaral:

“Eu acho que ele curte o corpo quando ele sente o corpo. Fora isso, do mesmo jeito que ele transa, ele mijá, ele come. E eu vou dar ênfase a todas as atividades físicas, fisiológicas. No momento certo, mas também sem conexão com o resto. Isso no momento certo, mas uma necessária conexão com o resto. Ele não tem uma metaforização psicológica: porque ele transou com a moça, aconteceu isso, porque ele pegou na mão, não tem nada disso. É tudo instante. É tudo fora do mental. A própria história dele é um caminhar”.¹¹³

¹¹³ Suzana Amaral. Ent. Cit. A cineasta concedeu-nos uma entrevista sobre o seu projeto de apropriação para o cinema, em andamento na época e agora em fase de finalização, do romance *Hotel Atlântico* (1989) de Noll. Na ocasião a cineasta falou-nos de seu contato com a obra e com o autor, apontando o caráter cênico e os elementos nômades presentes em sua narrativa. Para Suzana a narrativa proposta por Noll define-se a partir da problemática do tempo instantâneo da personagem: “Hoje você não pode pensar no futuro, você não está nem aí se você vai se aposentar. Você vive. Você vive. Você queima o seu presente, joga toda a fauna, põe toda a

O tempo da ação passa ser o tempo do corpo em estado de decantação, forma de experimento sobre a escritura que vai se tornando cada vez mais complexa pelo nível de fragmentação. Logo, “seguir” torna-se difícil uma vez que “Tudo agora se complicava, e muito: eu era um mutilado” (p.429). A imagem do ator mutilado acaba funcionando como metalinguagem do caminho interrompido, da representação fraturada e do comprometimento do todo pelas partes quase sempre em desacordo no interior do discurso. Fato claramente expresso na voz da personagem Dr. Carlos de *Hotel Atlântico*: “Vivemos num mundo de estruturas. Como em qualquer outra, quando se extrai uma parte da estrutura óssea toda a estrutura é afetada” (p. 431).

Constatando-se a presença do caminhar e do princípio nômade como formas de atuação das personagens nollianas, faz-se necessário atentar para o fato de que seus percursos (viagens) não ocorrem como forma de conquista do desconhecido (expansão homérica) ou da investigação sobre si mesmo (introspecção joyciana), mas diretamente pelo contato (diálogo/troca) com o outro e pelo jogo improvisacional com o ambiente, ou seja, é na cena que o sujeito em Noll se realiza.

4.5 TEATRO DE FRONTEIRAS

“... o teatro de uma convulsão para afugentar o homem...”¹¹⁴

O ambiente em Noll é sempre mambembe. O leitor é convocado a participar juntamente com as personagens de constantes mudanças de espaço. A mutabilidade espacial não está, como é esperado, diretamente relacionada com o desenvolvimento

lenha na fogueira do seu presente. E eu acho que esse personagem, ele se esgota no presente, ele vai indo, passo a passo. E esse pré-ambular dele é uma realização desse problema. Ele vai indo e um acontecimento não tem nada a ver com o outro. Não é uma narrativa em que alguma coisa acontece, e porque essa coisa aconteceu, vai acontecer, durante outras coisas. Todos os episódios são completamente fragmentados e separados. Então, essa fragmentação dos personagens, dos fatos, da narrativa a mim me atrai muito”. Ainda sobre a dimensão cinematográfica alcançada pela narrativa de Noll, consultar a Dissertação de Mestrado de Marinize das Graças Prates de Oliveira, intitulada: *E a Tela Invade a Página; Laços entre Literatura e Cinema em João Gilberto Noll*. Salvador, UFBA/FACOM/PPCC, 1996.

¹¹⁴ ¹¹⁴ NOLL, João Gilberto. “O Quietos Animal da Esquina”. In: *Romances e Contos reunidos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997. p.349.

temporal proposto pela narrativa. Quase sempre, a memória e o acontecimento caminham em total disjunção, inclusive no que toca à mudança dos ambientes, cujo número de lugares torna-se praticamente impossível de enumerar. O eixo que sustenta a trajetória narrativa é a urgência com que o corpo físico, social e político, enquanto espaço cênico do vivido, manifesta-se. O corpo em Noll é o próprio espetáculo. Essa qualidade aparece desde o primeiro livro do autor *O Cego e a Dançarina* (1980), sobre ela revela Guilherme César em um dos primeiros e melhores artigos sobre o autor:

“A experiência dos sentidos revela-se nestas páginas muito dramática na sua naturalidade. O corpo é ator, palco e, ao mesmo tempo, o *deus ex machina* da ação desencadeada. Entretanto, mesmo nas abordagens mais atrevidas, nos momentos que a moral comum considera mais crespos, a superioridade do narrador se impõe, dominando o incidente, o acessório. Por isso, as notações de ordem erótica, tão numerosas, obsessivas, se encadeiam de sorte a não escandalizar”.¹¹⁵

O desenho da escritura e de seus incidentes e acessórios não ocorre pelos efeitos de um corpo homérico, mas através de um corpo em ruínas, através do qual cada etapa corresponde a um nível de deterioração e performatividade ininterrupto. Pelo corpo, Noll busca reinventar a subjetividade, sufocada pelos discursos opressores da tradição e dos regimes ditatórias próprios das décadas de sessenta e setenta, espécie de libertinagem sufocada e revistada em suas marcas de castração e de tortura e (re)elaboradas pelo anarquismo contido em movimentos como o *punk*, o *happening* e o *body art*, bem como pela tomada e exploração da temática sexual como via de expressão máxima do sujeito.

¹¹⁵ CESAR, Guilhermino. Notas para desenvolver. Correio do Povo. São Paulo, s/d.

Ao apontar as contradições entre as forças reacionárias e libertárias da palavra sobre o próprio discurso literário, o narrador intensifica as propostas estéticas contidas também em escritores como Ferreira Gullar e José Agripino de Paula, principalmente no que diz respeito à construção de um contra-discurso capaz de libertar o sujeito-corpo das forças impostas ora pelo consumo, ora pelas instituições públicas e religiosas. Sobre isto esclarece Norberto Perkoski:

“A análise da obra de Noll permite que se ressaltem aspectos recorrentes voltados para as questões da individualidade. No entanto, tais temas avultam no pano de fundo de um momento histórico-social particular: alguns dos personagens e narradores de João Gilberto Noll tiveram a adolescência – período da trajetória humana contestatório por excelência – marcada pelo golpe das Forças Armadas, em 1964, fato político que instalaria no contexto social brasileiro a censura, a perseguição ideológica e a arbitrariedade de poder como nós indelévels desse momento histórico”.¹¹⁶

Nesse sentido, há uma desterritorialização posta inclusive pela própria experiência do escritor-estrangeiro, problematizado sempre no conflito entre o eu e o outro, e revelados na tensão da escrita como fonte possível de criação da identidade, enquanto lugar de

¹¹⁶ PERKOSKI, Noberto. “A Transgressão Erótica na Obra de João Gilberto Noll”. In: *Prestando Contas: pesquisa e Interlocução em Literatura Brasileira*. Org. Antonio Sansseverino, Cátia Simon, Homero Araújo. Porto Alegre, Editora Sagra: DC Luzzatto, 1996. pp. 176-183. Ainda sobre a presença de temáticas que envolvem o corpo, a imagem, o território e as fronteiras da identidade, ver: HOISEL, Evelina. *Supercaos: os Estilhaços da Cultura em “PanAmérica” e “Nações Unidas”*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, Salvador, 1980.

passagem.¹¹⁷ Como pudemos observar em outras obras, a identidade corporal em Noll é difícil de ser apreendida em uma máscara inteira ou movimento completo, uma vez que tal identidade é posta em estado de fronteira e de caminho. Para identificá-la, precisamos pontuar os elementos que sustentam a sua teatralidade em mosaico, naquilo que ela não só concretiza, mas, sobretudo, naquilo que ela sugere, suscita e aponta.

A escrita em Noll é violenta, ferindo não apenas a norma culta da língua como seus meios de representação. A linguagem é tratada de maneira extensiva ao abandono da relação experimentada pelo corpo e à insuficiência da própria escrita como forma de denúncia. Em *O Quietos Animal da Esquina* (1991), percebemos a intensificação da idéia de desistência e de fracasso; substitui-se o próprio território (espaço de permanência) de luta por uma fronteira (espaço de fuga): “... e o que ele tinha dentro de si começou a doer, como um país cultivado em pensamento, mas para todo o sempre desconhecido” (pp.473-474); “a pensar no meu desespero para acompanhar a passagem do tempo” (p.476); “- Essa gravura evoca com um realismo impressionante a despedida da pátria – ele disse como se estivesse meio sonolento” (p.462). As passagens demonstram uma transição sofrida no ritmo com que a obra de Noll chega à década de noventa, um ritmo nostálgico, intervalar e minimalista.

Tal mudança longe de ser arbitrária, acompanha um fluxo próprio daquilo que Steven Connor (1993, p. 181) evidencia como a passagem do macro para o micropolítico, isto é,

“Em primeiro lugar, sugeri que a cultura já não poderia ser considerada tão somente a esfera das representações, que paira imaterialmente à distância dos fatos brutos da vida ‘real’, já que a teoria do discurso vê as formas e ocasiões das representações como sendo elas mesmas poder (em vez de mero reflexo de relações de poder

¹¹⁷ Só a partir da década de 90, o problema do escritor estrangeiro, assim como do paralelismo entre identidade nacional e identidade artística aparecem como tema central nos livros: *Berkeley em Bellagio* (2002) e *Lorde* (2004).

existentes alhures). Em segundo, sugeriu que o poder é melhor entendido não nos termos macropolíticos de grandes agrupamentos ou blocos monolíticos, de classe ou Estado, mas nos termos micropolíticos das redes de relações de poder que subsistem em todos os pontos de uma sociedade”.

A fronteira passa então a atuar como espaço dialético da representação do “dentro” e do “fora”, do “aqui” e do “lá”, do “nativo” e do “estrangeiro”: “Recomecei a andar, frouxo, sem vontade, como se Porto Alegre já não me interessasse. Se tivesse um jeito de eu permanecer no Rio, ou mesmo na Alemanha, na Europa...” (p.465). O comportamento dado às personagens também sofre modificações através da fusão entre *logos* (a palavra) e *physis* (as ações físicas); para cada estância percorrida do caminho ressurgem a metáfora dos pés como identidade a ser encontrada (Édipo); meio de fuga, parte vulnerável do homem (Aquiles); espaço através do qual a regeneração do homem pode ocorrer (Cristo lava os pés dos Apóstolos). A narrativa de Noll encena o despojamento físico do ser, do lançar-se à busca de si mesmo, trajetória milenar, mítica e física do homem.

CAPÍTULO 5

OS PÉS QUE TUDO ALCANÇA¹¹⁸

*“O teatro de variedades abre a cortina do meu sonho e anuncia o espetáculo. A Cantora careca abre a cena cantando uma canção que diz tudo não passa de um ato fortuito e que o fim está próximo; um guerrilheiro urbano dá um tiro na cantora careca e a aurora boreal que surge ao fundo está manchada de sangue e o teatro de variedades tem que continuar e tudo se apaga para a próxima sessão”.*¹¹⁹

5.1 O TEATRO MITOFÍSICO (ENTRE O TEXTO E A CENA)

Em *A Fúria do Corpo* (1981), primeiro romance de João Gilberto Noll depois de sua bem sucedida experiência com o conto *O Cego e a Dançarina* (1980), vemos surgir diversos aspectos que o colocam dentro de uma literatura do meio, do entre, do não-lugar, de uma identidade difícil de ser apreendida em sua totalidade. Tal dificuldade surge a partir de uma indefinição do próprio gênero narrativo, expandido-se para além da linguagem escrita e do trato com a palavra enquanto produto e produção advindos da necessidade de dar sentido (paladar, olfato, visão, audição, tato) ao mundo e às coisas. “Dar sentido”, aqui,

¹¹⁸ Para Annick Souzenelle: “Primeiro germe, o pé contém todo o corpo. Desde o calcanhar até a extremidade dos dedos, passando pela roda solar, ele tem inscrito em si o devir do homem”. In: *O Simbolismo do Corpo Humano: da Árvore da Vida ao Esquema corporal*. Trad. Frederico Ozanam Pessoa de Barros e Maria Elizabeth Leuba Salum. São Paulo, Editora Pensamento, 1995. p. 66.

¹¹⁹ NOLL, João Gilberto. *A Fúria do Corpo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997. p. 97. Todas as citações por nós utilizadas este capítulo foram retiradas dessa edição.

significa entrar nas camadas dos próprios sentidos que o livro propõe como forma de atuação do corpo, espaço primeiro de comunicação.

O problema onomástico abre o espaço da representação que une o nome à coisa, a palavra ao corpo, contradizendo sua simetria após uma espécie de guerra entre a linguagem e a experiência. O nome rivaliza com o corpo, apontando o lugar da representação como espaço onde, muitas vezes, a personagem abdica de sua própria alteridade discursiva: “O meu nome não”.(p.25); “O meu nome de hoje poderá não me reconhecer amanhã”. (idem); “... da tua garganta nasce uma voz sem nome...” (p.26); “... um nome que não é nada além de todos os outros, um nome, um nome enfim, que não outorga um registro pessoal, mas contém mantra para todos os aflitos...”. (p.29). E assim sucessivamente. A negação do nome confronta o lugar do sujeito-personagem, dificultando sua referência naquilo que ele tem de mais estável e particular.

A instabilidade provocada por essa ausência vai sendo ao longo do texto preenchida pela permanência (presença) do corpo em seus diferentes estados de atuação:

“O coração pulsava feito uma pomba na mão, batia contra o meu tato todo cheio de fantasia madura, prestes a ser mordida: eu mordida o seio que guardava o coração você me dizia vem, e em cada convite mais uma curva do labirinto se desenhava; eu enfrentava mais uma curva e me perdia mais uma vez ao teu encontro. E cada encontro nos lembrava que o único roteiro é o corpo. O corpo”. (p. 35).

Ainda que o corpo em fúria seja o único roteiro possível, vindo muitas vezes substituir o próprio lugar do sujeito na ficção; sua força enquanto material literário, prenhe de teatralidade, revela-se no contraponto entre o Eu-individual-primitivo e o Eu-coletivo-civilizado (consciente e inconsciente); entre o corpo bárbaro e o corpo civilizado. A idéia de civilização e de progresso é ferozmente combatida por Noll, principalmente em sua

sinonímia a polidez, a tornar mais belo, a suavizar. Ao acompanhar a história do termo, explica Jean Starobinsky (2001, p. 26): “Civilizar seria, tanto para os homens quanto para os objetos, abolir todas as asperezas e as desigualdades ‘grosseiras’, apagar toda rudeza, suprimir tudo que poderia dar lugar ao atrito, fazer de maneira a que os contatos sejam deslizantes e suaves.”. A escrita de Noll caminha em sentido oposto, é no atrito que ela se organiza.

Em *A Fúria do Corpo*, Noll procura recuperar a natureza feroz e grosseira, atentando para a dialética entre polir (policiar) e abolir (romper). A tensão dramática entre esses dois pólos é reforçada pelo comprometimento político do narrador: “– Sabe que nós dois não comemos há dois dias e meio e que assim mesmo há um Governo sobre nossas cabeças?” (p.37). O eixo político, sempre presente, passa a operar como espécie de intervenção sempre atenta ao poder das circunstâncias e às diferenças de classe.

A escrita rizomática de Noll tem lhe atribuído, pela crítica, um efeito despolitizante, quando não descomprometido com o real, mas se lido de forma mais atenta vemos que o lugar do simbólico convive com o lugar de protesto, mesmo quando mediados pela anonimia e pelo anti-engajamento próprios de sua escritura. Protesto niilista, mais ainda assim protesto:

“Alguém tropeça no meu sono e eu grito o nome não digo. Nome não. Não adianta retalhar meus nervos, me inquirir, interrogar, nem mesmo torturar. Nome não. Quando criança me ensinaram assim; nome, idade, endereço, escola, cor preferida. Não, não vou entregar ao primeiro que aparece; nome, idade, essas coisas soterram um tesouro: sou todos, e quando menos se espera ninguém. Meu nome não. Sou negro como aquele ali que bebe a pitu no balcão e esgravata com palito de fósforo a falta de dentes pra

rememorar a miséria. Não tenho cor. Sou incolor como uma posta de nada e morro agora neste instante se você vier”. (p.40).

A resistência a dar nome ao sujeito reflete uma presença e uma ausência do signo lingüístico que tanto tem a função de preencher quanto de demarcar uma posição do Eu no mundo. Essa posição (caminho nômade) é a todo tempo colocada sob suspeita pelo narrador. Ainda que encontremos um conjunto de referências espaço-temporais permanentes (Rio de Janeiro, Copacabana, contexto pós-ditadura, anos oitenta, entre outras), é na ambivalência, própria às personagens, que o texto ganha força; força centrípeta que fornece e ao mesmo tempo tritura todas as marcas da identidade, anulando por vezes a linha que separa presente, passado e futuro. Sintoma da desmemória tão presente nos escritos do escritor.

O efeito de encruzilhada advindo da impossibilidade em demarcar uma organização continuada dos fatos narrados corrobora para uma autonomia da escrita em relação ao verbo, eis o ponto de maior complexidade de *A Fúria do Corpo*. Os verbos de ação e de deslocamento povoam o texto, tornando as opções de caminho cada vez mais incertas: “... respondo se soubesse a direção do caminho eu estaria salvo” (p.192).

Com efeito, sua estrutura parece a todo tempo querer se desviar da linguagem, aproximando-se cada vez mais da forma arbitrária da língua, o que contribui para um permanente ciclo de sentidos virtuais que caminha, paralelamente, ao que está sendo dito. O expresso, nesse sentido, opera uma dupla função, ele aproxima o leitor da questão do humano, mas o impõe para um estado pré-humano, pré-expressivo, observado no esforço por parte das personagens em “... ingressarem no prazer do corpo-a-corpo” (p. 135). Pensando na separação entre “signos convencionais” e “signos naturais” proposta por Aristóteles, teríamos a partir dessas duas categorias a distinção entre a linguagem (civilização) e o “urro das bestas” (barbárie). A primeira, estando submetida à convenção e a segunda mais próxima da linguagem animal.

Essa distinção, aparentemente simplista, revela no pensamento do estagirita uma forte determinação cultural entre o apolíneo e o dionísio. Noll parece querer romper com essa perspectiva de estabilidade, proporcionada pelo nome enquanto signo indexial. O

caráter referencial do nome aparece, ainda, como forma de identificação e de classificação para Lacan, que aponta no nome uma marca intraduzível de permanência. Sobre essa característica presente nos nomes próprios revela Francisco Martins (1991, p.15):

“Eles têm por isso um caráter estável no interior das diversas línguas. Em geral, não existe sentido em traduzi-los, sob pena de desnaturar sua própria essência. Em virtude desta qualidade, foi possível a Champollion decifrar a pedra de Roseta, posto que os nomes próprios apresentavam variações bem menores que outras palavras, permitindo a decifração dos hieróglifos a partir destes elementos mais estáveis da linguagem”.

Ao negá-lo, Noll desestabiliza sua ordem hierárquica na frase, ampliando os seus campos de atuação, bem como, aproximando a palavra da coisa, reverte a idéia de deciframento esfíngico “Decifra-me, ou devoro-te”, conduzindo a narrativa para a ação “Devora-me e só assim decifra-me”. A teatralidade corpopfágica contida nessa equação nos mostra um comportamento esquizofrênico repetitivo diante da linguagem, uma vez que, como observa Francisco Martins, é próprio do esquizofrênico e, acrescentamos, do teatro contemporâneo, naquilo que ele tem de mais concreto, tomar a palavra por coisa. Em *A Fúria do Corpo*, Afrodite, personagem-símbolo e mítico representa o esforço máximo desse processo transindividual:

“Esta compulsão de repetição transgeracional envia em geral a um mito que atravessa o sujeito. Este mito é produto de um Outro anônimo, virtual, que nem sempre é perfeitamente encontrável e

definível. Mas, ao mesmo tempo, se o nome é ‘escolhido’ por um Outro, ele não deixa de encarnar no sujeito. Marca invisível. Marca que pode fundir-se ao âmago da alma humana a tal ponto que pode tornar-se o próprio sujeito. Neste sentido o nome próprio é fruto de um discurso que ultrapassa mesmo aquele que o nomeia”.¹²⁰

Afrodite é a personagem por meio da qual o narrador dirá sobre o amor, revertendo sua idealização para o amor corporificado em suas necessidades, usos e apropriações. O imbricamento entre o Eu do narrador e sua musa ocorre por meio da metamorfose que percorre toda a narrativa, a saber: a Afrodite Celeste é subvertida na Afrodite Pandêmica de caráter eminentemente popular, cuja força encontra-se na obra através do corpo e da carne, emblemas do cio e do Eros brutal.

A barbárie lhe acompanha como estigma, sua energia reside na fraqueza e nos desejos desenfreados, matéria primeira do romance. Após a apresentação por meio da via negativa, negação do próprio nome, Afrodite é quem abre as portas do universo simbólico do romance, mais que personagem ela é o próprio fluxo discursivo da trama, é o arquétipo por meio do qual narrador e narrativa unem forças para expurgar a condição em que se encontra o homem, e mais especificamente, o homem brasileiro. A utilização do mito (modelo explicativo de autoridade e de parâmetro) é subvertida pela ordem do dia. Há uma contravenção por meio da qual Noll dessacraliza o verbo, reverte o sentido de origem e ratifica o conceito de presente precário contido no transitar das personagens:

¹²⁰ MARTINS, Francisco. *O Nome Próprio: Da Gênese do Eu ao Reconhecimento do Outro*. Brasília, Editora da UNB, 1991. p.27. Ainda sobre essa questão é interessante observar a citação que o autor faz do volume *A Interpretação dos Sonhos* (1900) de S. Freud: “É assim que Freud sonha com uma frase: ‘É um estilo verdadeiramente NOREKDAL’. Na sua análise deste sonho, ele se volta de pronto para o estranho nome: NOREKDAL. Depois de realizar algumas associações sonoras com os termos ‘colossal’ e ‘piramidal’, ele descobre a fonte verdadeira deste neologismo ‘monstruoso’: ‘Enfim o monstro se quebrou (*zerfiel*) para mim em dois nomes: *Nora* e *Ekdal*, de duas peças bem conhecidas de Ibsen.’”. p. 31.

“Afrodite me pedindo que não morra mas conte, conta que ninguém é perfeito e que a gente se ama à nossa maneira, com dentadas, socos, pontapés, ofensas de humilhar a vida, conta que quando passeávamos outro dia pela Quinta da Boa Vista pra descansar os pés sujos por ruas e ruas surgiu um macaco extraviado que nos olhou como os primeiros irmãos naquele triste jardim, tão vultuoso os rudimentos humanos que carregávamos em nossas pobres imagens” (p. 40).

É através desse presente precário e da contravenção verbal que Celina Sodré configura sua primeira aproximação do material cênico-textual:

“É, por exemplo, eu fiz uma operação muito definida ali no texto do Noll. É a gente tinha essa questão de ter um texto blasfemo, que é uma questão sobre a qual o Grotowski fala bastante, sobre essa questão da blasfêmia. E como lidar com a blasfêmia? Então, por exemplo, uma operação que eu fiz, objetivando junto ao ator (Daniel Schenker) foi que ele tendo esse texto todo decorado e isso ocorreu foi logo no começo do trabalho, tendo todo ele na memória, o texto. Eu pedi para ele fazer o trabalho de trocar todas as palavras mais pesadas por palavras sagradas, substituir. E daí surgiu um novo texto que

era todo ele sagrado: onde você lê “caralho”, você diz “coração”; onde você lê “buceta”, você diz “espírito”. Porque isso é muito presente no Noll, esse circuito do sagrado, ele está o tempo todo, tem a coisa bíblica o tempo todo por dentro da coisa escatológica, sexual, pornográfica. Então eu trabalhei muito isso, a criação dessa espessura”.¹²¹

É importante observar que o trabalho de apropriação, via de passagem de uma linguagem a outra, exige um maior grau de interpretação crítica sobre os elementos dispostos pela obra, bem como sua organização dentro do estilo do autor. Celina explora o código literário a partir da fisicalidade contida no próprio texto (elos de tensão entre o caminhar das personagens, sobreposição de imagens, ritmo frasal disposto na organização sintática e análise acerca dos níveis de associações dispostas no eixo paradigmático dentro da obra). Sua apropriação consegue fundir experiência autoral e experiência atoral, transferindo para o ator, ponto alto de sua pesquisa, toda materialidade e potência teatral advindas do texto.

A obra enquanto quebra-cabeça passa a atuar para a encenadora como campo de investigação e de experimentação, espécie de laboratório da palavra/corpo. Ao apontar a tessitura sagrada, encoberta pela conotação blasfêmica em *A Fúria do Corpo* (1981), Celina delimita seu campo de atuação dentro do amplo extrato narrativo, ao mesmo tempo em que circunscreve, minimalizando no corpo do ator, as ações cênicas de base. A busca do sagrado, aqui, deve ser encarada como o ponto de equivalência entre a apreciação crítica (seleção) da obra e a formação da encenadora (realização) de sua experiência estética. Sobre essa questão, alerta-nos Wolfgang Iser:

“Além do mais, a seleção e a realização de apenas algumas relações da rede relacional

¹²¹ Celina Sodré. Ent. Cit.

instalada pelo próprio leitor são necessárias também por um outro motivo: é que na leitura pensamos os pensamentos de um outro, pensamentos que – independentemente de quem quer que seja – representam em princípio uma experiência estranha”¹²².

Ao resolver intervir à obra como fonte de investigação de sua própria experiência em jogo, Celina refaz o pacto leitor-obra-autor, impondo suas condições e premissa: “encontrar uma dramaturgia física que suporte esse nível literário”.¹²³ Todo o trabalho desenvolvido no Studio Stanislavski (Centro de Pesquisa e Formação Teatral) tem como eixo norteador a exploração sobre extratos não-teatrais, fora do gênero dramático. Essa ênfase no teatral enquanto campo de exploração e não como algo dado e pré-estabelecido gera uma teatralidade da conquista, pautada sobre tudo na manipulação dos detalhes.¹²⁴

Tomando como ponto de partida a noção de relação entre o texto e o leitor como “rede relacional”, proposta por Iser, Celina seleciona o campo mítico do texto e o campo físico do ator como estruturas interdependentes. Ao transformar a narrativa de um pouco mais de 200 páginas em um monólogo de 35 minutos, corte brusco e irreversível na estrutura original do texto, a encenadora opera um afunilamento cujo objetivo é forçar uma intensidade, uma apreensão totalizadora da obra pelos poros do ator e do espectador:

“Eu não posso sonhar nada que não tenha sido impresso realmente na minha memória, no meu inconsciente. Que vire conteúdo meu. Porque eu acho que é isso que a obra de arte, que arte quer. É alguma

¹²² ISER, Wolfgang. *O Ato da Leitura: uma Teoria do Efeito Estético*. Vol. 2. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo, Ed. 34, 1999. p. 41.

¹²³ Celina Sodré. Ent. Cit.

¹²⁴ Nesse sentido, é interessante o que diz Gerald Thomas acerca do trabalho da encenadora: “O detalhe e a preocupação com minúcias nunca foram preocupações teatrais brasileiras e, sinceramente, me comove quando vejo esses detalhes como ‘centertage’ de um trabalho.”. Carta escrita em 20 de maio de 1991. Arquivo do Grupo.

coisa que vire acontecimento na vida psíquica do sujeito que olha para aquilo. Então entra aí essa dimensão do livro do Noll. Porque se não for assim, só o cara lendo o livro, ao tem escapatória, se não acontecer isso. Quer dizer, você pode ter um espetáculo que é baseado num livro, num autor, num conto que leve o espectador a ler o livro, isso é um nível. Outro nível é ele receber a coisa inteira mesmo não tendo lido, quase como se fosse ler o livro. Ele reconhecer e ter a sensação que ele já leu. Tudo são níveis. Eu estou falando de níveis ideais, muito altos, aonde se quer chegar, seria o máximo do máximo da condição”.¹²⁵

Ao insistir no prolongamento da intensidade em detrimento à dilatação imposta pela narração, vence a lógica das ações versus à cronologia dos fatos narrados. A leitora-encenadora passa do macro para o microcosmo da cena, conduzindo o espectador à experiência minimal e ao presente imediato, tão caros, como vimos, à literatura nolliana: “Mas tudo durou um átimo” (p. 46). Não se trata, contudo, de ajuste entre o tempo dilatado do épico e o tempo condensado do drama; a equação é de outra ordem. Para Celina, o comprometimento com o texto se dá pela via analítica e jamais descritiva. Em outras palavras, não se trata de transpor elementos, mas explorar seus desdobramentos e suas qualidades enquanto “signos em rotação”, para usar uma expressão de Octavio Paz. Para cada frase lida, o imaginário cênico atua como máquina de interpretação, responsável não apenas pela reorganização do código como dos sujeitos em jogo, a saber: diretor, ator, autor, público.

¹²⁵ Celina Sodré. Ent. Cit.

Ao eliminar a distância entre público e cena, Celina contradiz o sentido mobilizante contido em *A Fúria do Corpo*. O espaço é revertido em aprisionamento dos sujeitos (ator e espectadores) como condição de sua futura libertação; é na pré-realização e no pré-sentido que a cena se realiza:

“Esse trabalho, especificamente, pela primeira vez, eu tive um problema, digamos assim, na hora de mostrar um extrato. Eu tive uma grande preocupação com os espectadores, eu achava que os espectadores podiam passar mal, podiam se sentir mal, podiam se ofender. Eu tive muita preocupação com isso. Exatamente porque é um material muito mobilizante, exatamente por causa do contraste, é como se fosse uma, é uma bomba. É quase uma bomba que está assim tic-tac-tic-tac, aquele negócio do barulho da bomba que vai explodir.¹²⁶

Dispostos em uma sala de 3m4 o frente a frente com o ator torna-se inevitável á medida que o texto cênico passa ser matéria de intervenção no real do texto literário requisitado e revistado. Ao entramos no espaço, a cena já está colocada como circunstância dada, característica de todos os espetáculos que fizeram parte da turnê comemorativa dos dez anos de trabalho do Studio Stanislavski.¹²⁷ A idéia de intervalo, espaço entre uma coisa

¹²⁶ Celina Sodré. Ent. Cit.

¹²⁷ Entre eles, foram por nós assistidos: *Ispirituincarnadu* com atuação de Denise Stutz, baseado no universo de Guimarães Rosa; *Eremita* com atuação de Elisa Jery, apropriação do conto *A Criada* de Clarice Lispector e *William Wilson* com atuações de Miguel Lunardi e Denise Stutz, apropriação do conto homônimo de Edgar Allan Poe. Vale ressaltar que a junção desses “espetáculos” constituem, uma vez dispostos em seqüência, numa série, reveladora de um ciclo, através do qual o elemento apropriativo impera como eixo entre a linguagem literária e a linguagem cênica. Sobre isso, alerta-nos Sodré: “Essa característica é comum a eles todos. Então, claro que quando eles são colocados juntos eles ganham outra conotação, eles não foram pensados especificamente para serem colocados juntos. No momento que eles são colocados juntos, eles ganham também uma demonstração de trabalho. Porque aí podem ser vistos assim, como facetas de um

e outra, evoca de imediato um dos princípios adotados pela pesquisa realizada por Sodré: o princípio de cena em processo, em andamento, em errância, em peregrinação, em via crucis.

“Tem um sentido. Para mim é interessante que o espectador tenha a sensação, pelo menos a sensação de que quando ele entra, de que aquela coisa já está acontecendo, já existe ali. Que ele não veja o início, que ele não veja o fim. Que isso não crie uma interrupção. Sabe? Daqui até ali. Se ele (o espectador) não vê essas pontas é como se fosse assim: uma pessoa morreu há três anos, você não sabe que ela morreu, então ela não morreu; você não sabe que ela morreu. Você não tem nenhuma relação com esse corte. Então tem uma possibilidade dele, do imaginário dele (do espectador) completar um monte de coisas para antes e para depois”.¹²⁸

Se bem observarmos, Noll também faz uso desse recurso ao negar a identidade nominal do personagem-narrador em *A Fúria do Corpo*. Ao negá-la e adiá-la como forma de aproximação entre o leitor e a coisa narrada, o escritor intensifica o desejo de concretização através da leitura e dos registros em forma de uma corrente em construção, distribuída ao longo da narrativa. Daí o aspecto de ritualização do corpo narrado e de seus diferentes modos de apresentação diante do real. A identidade é apreendida de modo caótico, estando sempre em estado dinâmico e situacional. Para cada situação, vemos surgir

estudo prático. Teórico, mas prático. Mas também eles existem independentes. Podem ser vistos não tão radicalmente vinculados uns aos outros”. In: Celina Sodré. Ent. Cit.

¹²⁸ Celina Sodré. Ent. Cit.

uma nova *persona* e novas camadas dentro do mesmo sujeito se instauram como forma de apresentação volátil do tempo presente.

Daí a fusão entre o plano mítico (seleção do sagrado) e o plano físico (realização do símbolo no corpo do ator).¹²⁹ O universo simbólico em jogo pelo corpo do ator, plano mitofísico na partitura corporal de Daniel Schenker, é explorado até a última instância na elaboração do Evangelho de Nossa senhora de Copacabana. Para melhor entendimento, cabem algumas considerações sobre o papel da escritura atoral, enquanto encaminhamento possível dos índices de teatralidade presentes na obra.

Ao imprimir um tempo lento às ações narradas, tanto no que diz respeito à movimentação do ator em cena, quanto ao ritmo sagrado de sua partitura vocal, Celina comprime o extrato literário, sobrepondo-o uma segunda camada; espécie de enquadramento quase cinematográfico, não fosse a organicidade do quadro e do teatro vivo que se instaura através não de um corpo que abriga ou que contém, mas que é ele mesmo memória e pensamento. E, nesse sentido, Celina retoma o princípio grotowskiano:

“Tem uma coisa que o Grotowski fala que para mim é a coisa fundamental desse pensamento sobre o corpo, ele diz: o corpo não tem memória, o corpo é memória. Então esse é o fundamento do meu pensamento. Eu estou sempre com isso bem ativo aqui na minha consciência, de lidar com esse corpo-memória. Porque o tempo todo, eu estou lidando com o ator dentro desse pensamento grotowskiano, é o ator, esse sujeito ator. O personagem é apenas, digamos assim, uma circunstância. Como se fosse assim: aquele sujeito

¹²⁹ A relação entre o sagrado e o físico corresponde diretamente ao sentido de processo ritualístico empregado por Grotowski ao papel do “ator-santo”, presente já no Teatro-Laboratório em Wrocław e mais tarde ampliada nas experimentações, realizadas no centro de pesquisa e experimentação teatral em Pontedera. Tais experiências envolviam o estudo sobre e a observação das vibrações físicas, visando mapear as partes mais energéticas (expressivas) do corpo do ator.

freqüenta um lugar que tem o nome de personagem, mas o sujeito é sempre o sujeito, o ator, é ele. Não tem personagem como construção, como tinha anterior, é diferente. Então é o corpo dele, então é muito específico”.¹³⁰

O corpo funde-se ao texto como forma de apresentação do relato. As passagens são selecionadas a partir dos registros físicos, depois elas são projetadas como espasmos fora de uma escala cronológica, funcionando como impressões, trocas de subjetividades dentro do jogo cênico. Mesmo a escolha da “mesa” como ponto de concentração do ator e dos objetos cênicos nela dispostos funciona como encontro entre o imaginário do texto, da diretora e do ator. Cada elemento ressoa dentro da cena como rito de passagem, respeitando o aspecto nômade da narrativa; são percursos inter cruzados sob o mesmo foco de atenção: a mesa.¹³¹ Desse modo, a mesa abriga todos os símbolos da peregrinação do anti-herói nolliano (encruzilhada, esquina, rua, calçada, meio-fio, canal, corredor); é também lugar (escrivania) onde se coloca em cheque a validade das idéias, os pontos nos “is”; ponto-de-partida e ponto-de chegada do escritor.

Nela o papel é refeito com as cores da narrativa da infância, das primeiras lições, da imagem do “Menino”, figura presente e imagem obsedante em quase todos os textos do Noll: “..mas fosse o que fosse eu precisava da companhia do menino..” (p.55).¹³² Ou de modo ainda mais incisivo ao caracterizá-lo:

¹³⁰ Celina Sodré. Ent. Cit.

¹³¹ No último ensaio, para o qual fomos convidados a assistir, Celina havia preparado uma segunda versão da primeira montagem. Nela, a encenadora apontava os pés do ator como campo de exploração cênico; campo que se encontrava, na primeira versão, praticamente encoberto pela mesa. Ainda em relação à primeira versão, em que as mãos ganham destaque, pude constatar todo mapeamento e partitura realizada por Daniel em relação aos pés, metáfora presente em toda a obra do Noll.

¹³² Na estréia do Evangelho de Nossa Senhora de Copacabana em São Paulo (Centro Cultural), após o espetáculo recebi da Celina e do ator Daniel Schenker o desenho-ação do início do monólogo. Para minha surpresa lá estava o arquétipo do menino, imagem recorrente na literatura de João Gilberto Noll. Ao entrarmos no espaço cênico Daniel está desenhando em uma folha de papel ofício.

“O menino deve ter no máximo dezessete anos e está nu, apenas o corpo azeitonado sob o lençol que esvoaça de repente jogado pro chão em espasmos, o menino resiste nu às escoriações hematomas e agulha que penetra fina na via e transmite o soro, o menino se debate, rejeita a agulha, o lençol, e quer a nudez completa, nada que o ligue a vida só porrada, a enfermeira se inflama em suas admoestações, quietinho, quietinho bichinho – volta a espetar com todo ímpeto a agulha do soro na veia do menino (que rebate, não quer) e ela estende o lençol como uma lavadeira na manha azul entre varais ao vento como se assim cantasse hosanas ao corpo jovem e desvalido, ó meu menino frescor das carnes seja bem vindo à minha enfermaria, tuas feridas serão saradas, te soprarei saúde...” (NOLL, 1980, p.49).

A figura do menino traz ainda a idéia de “barbárie”: “Em contraposição com a perfeição do *polido*, o bárbaro é uma espécie de criança, a criança é uma espécie de bárbaro.” (STAROBINSKI, 2001, p.28). Celina compõe um quadro a partir das cores do romance, acentuando nos contornos as alterações essenciais e preservando aos olhos do espectador o núcleo de sua fonte.

A experiência é radical, pois o risco de perda de foco, uma vez que se está trabalhando com a confluência de inconscientes, funcionando ora como cortes (sincronia) no interior da obra, ora como enxertos, justaposições, agrupamentos. Neste caso, a sincronicidade, como escolha, revela não apenas a possibilidade de alterações dos sentidos, e eles são muitos em *A Fúria do Corpo*, como aponta também para uma verticalização da

experiência no momento exato da criação de uma imagem cênica capaz de sintetizar todo o horizonte de expectativa do leitor-espectador diante da obra, não escapando a esse jogo os aspectos críticos que a permeiam.¹³³ A questão do “sagrado” encontra-se sobreposta ao uso abusivo de palavras, marca dos escritos de Noll, além da presença de citações e referências bíblicas que funcionam como pontos de apoio para a organização dos retalhos de memória.

“Foi um ano de trabalho, foi longo, um processo longo, porque a gente deixou as coisas virem aparecendo. Foi um trabalho também muito feito com a memória do ator, que é uma coisa que vem do Grotowski, que é a memória pessoal para as ações, memória física”.¹³⁴

Cada símbolo passa a ser lido pela encenadora enquanto descoberta alquímica entre o literário e o cênico, o vital e o ficcional, o particular e o universal, o fenômeno e a idéia, o material e o espiritual. O uso do terno branco pode ser lido como a materialização do “absoluto”, cor de passagem, página a ser escrita: o papel em branco como vestimenta do escritor-ator-narrador; espaço sobre o qual se desenha a idéia. A narrativa cede paulatinamente aos encantos da cena, sob a luz intensa e precisamente delimitada, ouvimos

¹³³ Mesmo o nome escolhido para a apropriação realizada por Celina Sodré traz a marca dessa presença do estudo crítico sobre a obra. O “Evangelho” que abre o longo título do monólogo foi também utilizado em um dos primeiros ensaios sobre *A Fúria do Corpo*. Trata-se do ensaio “O Evangelho Segundo João” do crítico literário Silviano Santiago. O Ensaio encontra-se no volume intitulado *Nas Malhas da Letra*, publicado pela editora Companhia das Letras em 1989. Para Santiago: “A palavra do convertido   profética e marca necessariamente o desvio de uma religião que se estiola em catequismo, bom comportamento, pieguismo e, sobretudo, abstra es. O convertido m i no áspero e no concreto. Exige a a o na religião, o corpo no sacrifício / prazer no cotidiano. Ele desespiritualiza o discurso da religião bem pensante pelo desvio do desejo, dos cinco sentidos, para melhor se chegar ao contato com o divino”. pp. 63-67.

¹³⁴ O percurso do trabalho da encenadora divide-se em dois momentos. O encontro com Grotowski é para Celina um divisor de  guas. “Tudo descende. Tudo que eu faço descende diretamente do meu trabalho com Grotowski. Isso foi a coisa assim, a coisa fundamental no meu percurso. Quando eu fui trabalhar l  em Pontedera na Itália, que ele estava lá e tinha o Centro dele lá, eu já era diretora de teatro, já fazia espetáculos. Mas essa coisa do percurso ainda não estava com uma defini o muito precisa. Eu tinha tido um contato com o Eugenio Barba, foi ele que armou para mim a coisa de eu ir para Pontedera. Então com o contato com o Grotowski, vendo o que ele estava fazendo naquela época l  e depois quando eu fui para Califórnia e que o Seminário era muito objetivamente o método das a es físicas do Stanislavski, foi então que eu tive a oportunidade de estar mais perto dele e de dirigir coisas e dele corrigir a minha dire o e ensinar.”.

o texto blasfemo em tom litúrgico. Seus ecos ressoam na pele do espectador imerso ao cheiro inebriante do esmalte e da acetona, símbolos da materialização do feminino perverso, porta de entrada da Afrodite Pandêmia.



Imagem 04: Daniel Schenker e o branco da cena.

Ainda que a organização dos objetos em cena seja minuciosamente estudada assim como sua utilização, é no confronto com o corpo do ator que eles ganham força e intensidade. O corpo-casa, aonde as objectualidades cênicas são reorganizadas, corresponde à analogia do teatro-lar, um dos principais pilares de sustentação do estilo da encenadora:

“O Václav Havel, dramaturgo e presidente da república Tcheca, diz, num texto seu, que ‘o teatro é o lar espiritual da comunidade humana’, essa é para mim a verdade mais absoluta sobre o lugar do teatro no mundo, então, a crise é

exatamente determinada por esta operação de devolução do teatro ao seu lugar original e único”.¹³⁵

O diálogo com o extrato literário acontece não como forma de acompanhamento ou ajuste de cenas, mas no jogo entre ambos. Há uma idéia de contraponto, forma de descoberta pela metáfora literária. É o caso, por exemplo, da luta entre o branco e o vermelho; entre o estado vazio e o estado preenchido, entre o *yin* e o *yang*, entre o *animus* e a *anima*, entre o Criador-Demiúgo (idéia) e a Criatura (fenômeno), entre vida e arte.

No que diz respeito ao diálogo entre o Criador e a Criatura, a encenação proposta por Celina Sodré aproxima-se da proposta de criação cênica de Nadja Turenko. O contraponto como recurso de intervenção seja no texto clariciano seja no texto de Noll confirma-se na visão das duas diretoras como campo de exploração do imaginário do extrato literário e sua fisicalização no corpo e nas escolhas do ator. É interessante observar como toda simbologia do texto é transformada em didascália para composição da cena. A construção do texto didascálico torna-se passo fundamental na elaboração do ato apropriativo; sua função corresponde não a de indicação cênica, mas a de filtro por meio do qual se pode vislumbrar, com maior precisão, o que de fato é prenhe de teatralidade. Para Celina a didascália não é dada como foco de materialização, segundo texto, mas ela faz parte do conjunto simbólico da obra. Sua apreensão não é só objetiva, mas constitui em si mesma um exercício de imaginação individual e singular.

A cor, enquanto virtualidade cênico-dramatúrgica, passa a ser elemento de composição, significado e significante em “o Evangelho Segundo Nossa Senhora de Copacabana”, podendo o branco ser lido a partir da observação presente no *Dicionário de Símbolos* de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, ou seja, como “a cor de passagem, no sentido a que nos referimos ao falar dos ritos de passagem: e é justamente a cor privilegiada desses ritos, através dos quais se operam as mutações do ser, segundo o esquema clássico

¹³⁵ Correspondência da encenadora, dirigida a Carlos Augusto Nazarereth. Arquivo do Grupo.

de toda iniciação: morte e renascimento”.¹³⁶ O branco pode ser lido, ainda, como porta de entrada do feminino:

“Pois, como se vê, essa brancura neutra é uma brancura de matriz, maternal, uma fonte que deverá ser despertada por um toque de vara. E dela escorrerá o primeiro líquido nutriz, o leite, rico de um potencial de vida ainda não expressado, ainda todo cheio de sonho. E é este o leite bebido pelo lactante, antes mesmo de haver entreaberto os olhos para o mundo diurno, o leite cuja brancura é do lírio e do lótus – ambos, imagens também de devenir, de um despertar rico em promessas e virtualidades; o leite, luz da prata e da lua que, em sua ronda completa, é o arquétipo da mulher fecunda, plena de promessas de riquezas e de auroras”.¹³⁷

O feminino ocupa grande parte da cena inicial do monólogo, alastrando-se por todo ele. É na figura de Afrodite que o se dá o encontro entre os inconscientes tão caros a Celina Sodré. Através dela, a encenadora explora o campo da memória do ator, concretizando suas imagens em direta relação com a metamorfose do mito presente no romance. Afrodite passa a atuar como o vermelho da transgressão vital das pulsões sexuais, contraponto direto ao branco. O vermelho: “é noturno, fêmea, secreto e, em última análise, centrípeto; representa

¹³⁶ CHEVALIER, Jean. & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva... [et al.]. 13. ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1999.

¹³⁷ Idem, pp. 141-144.

não a expressão, mas o mistério da vida”; é ainda pelo vermelho que “se opera a digestão, o amadurecimento, a geração ou regeneração do homem ou da obra”.¹³⁸



Imagem 05: Daniel Schenker e o vermelho da cena.

A encenação realiza a obra sobre o ângulo de sua contravenção. O jogo com as cores dispara em tensão dramática não apenas traduzindo a realidade da obra como impondo sua releitura. Celina vai ao alvo do texto quando disponibiliza o embate entre o vermelho e o branco, sua apropriação desloca o texto de Noll para uma tela minimalista, cujas imagens se aproximam do cinema produzido por Abbas Kiarostami (no Oriente) e Peter Greenaway (no ocidente), principalmente no que tange o requinte das imagens e o rigor com que estas estão organizadas em cena.¹³⁹ A cena, nesse sentido, não elimina a narrativa, mas a explora em seu estado mais puro, mais primitivo, mais genuíno.

¹³⁸ Idem, pp. 944-946.

¹³⁹ Sobre o assunto ver o ensaio de Jean-Clude Bernardet, intitulado *Caminhos de Kiarostami*. São Paulo, Companhia das Letras, 2004. O cinema é uma das referências que mais aparece no conjunto da obra de Celina Sodré, seja por sua formação em Londres, onde estudou reescrituras para o cinema das obras de Shakespeare, seja pela forte admiração que nutre pelo cinema iraniano. Em entrevista chegou a comparar o impacto do conceito de “teatro laboratório” do Grotowski para cena contemporânea com a repercussão e influência do

Trata-se de uma poética do menos e dos detalhes. O detalhe das unhas do ator pintadas de vermelho ressoa como eco advindo da forte androginia presente em *A Fúria do Corpo*, sua elaboração em cena provoca um estado andrógino, cujo sentido primeiro encontra-se na memória de infância, acessada pelo ator. Sobre sua presença, esclarece-nos Celina:

“Ela surgiu. Ela surgiu porque ela surgiu de uma coisa. Ela está muito determinada pela coisa das unhas, é ali que ela transparece. E essa coisa das unhas é uma coisa da memória dele, da infância, das mãos da mãe. Então foi uma das primeiras coisas que apareceu, foi o esmalte das mãos, das unhas pintadas. Então, eu trabalho muito com o inconsciente, o inconsciente da obra, o inconsciente do ator e o meu. Então, eu estou sempre procurando a confluência dos inconscientes, como se fossem rios que de repente encontram-se e aí já é isso”.¹⁴⁰

Ao serem colocados em cena cada inconsciente recebe uma dimensão dialógica e tangencial com o romance. No romance multiplicam-se as referências á androginia: “... e quando por fim ouvi sua voz descobri que era tarde demais para eu ser mulher: não havia mais escolha” (p.159); “... pelas escadas abaixo devidamente fantasiados eu com o vestido de seda branco...” (p.122); “Ainda estou vestido da mulher e ela do homem” (p.76); “... a forma feminina também nunca lhe pertenceu e que vai tentar se apossar da masculina”

cinema de Kiarostami e Mohsen Makhmalbaf para todas as vertentes do cinema: “Eu acho que de uma certa forma o cinema iraniano é a salvação do cinema por que aqueles caras fazem um cinema que repercute para todos os cinemas, mesmo que o cara não faça aquele tipo de cinema, ele não pode mais ignorá-lo, não é possível mais ignorar a existência desse cinema. Porque quando um ator diz que fez “teatro laboratório” ele não sabe que essa expressão vem do teatro do Grotowski. Não sabe, mas não importa. O Grotowski mudou uma coisa, quer dizer, o ator passou a dizer, a fazer laboratório, passou a existir com esse conceito”.

¹⁴⁰ Celina Sodré. Ent. Cit.

(p.75). “... não era macho nem fêmea nem cadela nem galo...” (p.37); entre outras. Para cada referência-imagem ocorre uma confluência com a memória física do ator.

Vale a pena ressaltar a importância do conceito de “inconsciente cênico” para a encenadora, ainda que no processo evite-se discutir teoricamente sobre o texto: “Não tem conversa assim sobre o texto. É muito mais assim: tem o texto para mim, tem o texto para ele (o ator) e a coisa é física o tempo todo, vai fazendo e eu vou meio que escolhendo algumas coisas e vou aprofundando outras”.¹⁴¹ Ao nosso ver, a noção de “inconsciente” presente nos trabalhos do Studio Stanislavski liga-se diretamente ao entendimento jungiano do termo:

“... o inconsciente consiste em primeiro lugar de uma multiplicidade de conteúdos passageiramente obscurecidos. Quando observamos uma pessoa distraída em sua atividade, podemos ver, por exemplo, como ela se dirige a um determinado lugar em seu quarto, com a evidente intenção de pegar alguma coisa. De repente pára, perplexa: esqueceu porque se levantara e o que queria pegar. Começa a mexer inadvertidamente com os dedos das mãos, olhando para um grande sortimento de objetos e não tendo a menor noção do que realmente procura. De repente acorda: encontrou o que procurava, ainda que houvesse esquecido o que era”.¹⁴²

¹⁴¹ Idem.

¹⁴² JUNG, Carl Gustav. *A Vida Simbólica: Escritos Diversos*. Trad. Araceli Elman e Edgar Orth. Petrópolis-RJ, Vozes, 1997. p.200.

Os conteúdos são apropriados e reorganizados na escala cênica. Podemos afirmar que o sistema de enunciação cênica surge a partir do processo de leitura que ao longo do caminho se complexifica. É importante observar que no caso da apropriação realizada por Celina não ocorre recuperação do texto, mas um retorno transformado. A palavra não é revitalizada, mas redescoberta pelo corpo do ator, este passa a movimentar seus sentidos, deslocá-los a partir de um jogo com e pela memória. A memória não é caminho de acesso ao esquecido, mas fisicalização do vivido, bem ao estilo de Noll: “Nada está escrito antes que aconteça”.¹⁴³ O corpo de Daniel é o lugar desse acontecimento bicolor, seu desenvolvimento acompanha toda a movimentação dos símbolos narrativos, lidos pela cena. Ao retornarmos ao texto de Noll, percebemos que o mito de Afrodite sugere a luta entre o vermelho (inconsciente) e o branco (consciente):

“Afrodite. Ela é o Eu do mundo, e num relâmpago o dia é a noite e eu nem vi. Afrodite arregala os olhos, pede um copo d’água porque sente um fogo, pede meu pau, dou meu pau duro com a glande em ferida expulsando vida, Afrodite tem a língua cor de sangue e lambe a excreção da vida, a língua é carnívora, o dente marfim-brilhante, a língua e o pau entram em combustão espontânea, natural é o Amor”.¹⁴⁴

Afrodite, como a figura mais forte no mundo de representação do narrador-personagem, assume o papel de duplo, de outro, anima perversa multifacetada: “- Sou todas as mulheres que já amaram. Sou Afrodite, Greta, Helena, Catarina, sou meu corpo contigo, a esperança de romper o hímen da pessoa que é tu, vem e te espanta com o meu outro”. (p.37). As imagens de fusão entre o Eu do narrador e o Eu da personagem-mítica são lidas e

¹⁴³ Ibidem. p.172.

¹⁴⁴ Idem. p.86.

aprofundadas no plano cênico; são – através do Eu do ator e do Eu da encenadora – passadas a limpo em uma espécie de borrão, sempre inacabado, inconcluso. Ao retirar o esmalte com a acetona, Daniel concretiza a idéia de desistência em Noll ou como bem denominou Wagner Carelli da “desmemória que acomete o que é criado e o desconecta da origem”.¹⁴⁵ O trabalho de construção, realizado pelo Studio Stanislavski, demonstra uma forte preocupação com a imagem do sujeito, sempre em elaboração.

Cada cena, no trabalho de Celina, é marcada e direcionada diretamente e exclusivamente aos atores em jogo. Ao analisarmos os treze cadernos de direção do grupo, pudemos verificar que os primeiros ensaios são marcados por horários e minutos, geralmente recebendo no início da página o nome do espetáculo e do(s) ator(es) envolvido(s), marcando assim a forte idéia de Sujeito que singulariza a direção autoral de Sodré. Paralelo à idéia de Sujeito, encontramos a feitura do esboço, garatuja, logo da tentativa de transformação ao longo da trajetória e da montagem que precedem o extrato cênico.* Desse modo Celina estabelece uma leitura ideal não apenas do texto *A Fúria do Corpo*, mas do universo nolliano naquilo que diz respeito ao percurso dialético do sujeito em busca de si mesmo, através dos caminhos, traçados pelos pés, que a personagem-nômade incansavelmente tenta construir sua identidade.

O trabalho a partir de planos sobrepostos, sobretudo, a partir dos gestos e sensações desenhados (nojo, deglutição, cansaço) nas partes do corpo do ator (cabeça, boca, olho, mãos, unhas e em última instância os pés) permite a pesquisa minuciosa da teatralidade contida no menor gesto.

¹⁴⁵ Prefácio à edição de *Mínimos, Múltiplos, Comuns* (2003), intitulado “Sobre a lógica essencial da edição”. p.23.

* Nas páginas que seguem, selecionamos alguns desenhos e esboços do caderno de direção referente ao Evangelho de Nossa Senhora de Copacabana, identificado pelas iniciais ENSC e pelo nome do ator envolvido (Daniel Schenker).

7/09/00

12:45

15' ATÉ O FIM DO 2º TEXTO

Vocabulário

SINÔNIMO

ALGUMAS PALAVRAS

- 1 - palavras não conhecidas
- 2 - consoantes
- 3 - palavras conhecidas
- 4 - palavras não conhecidas

ORIGENS NÃO É PRESSO

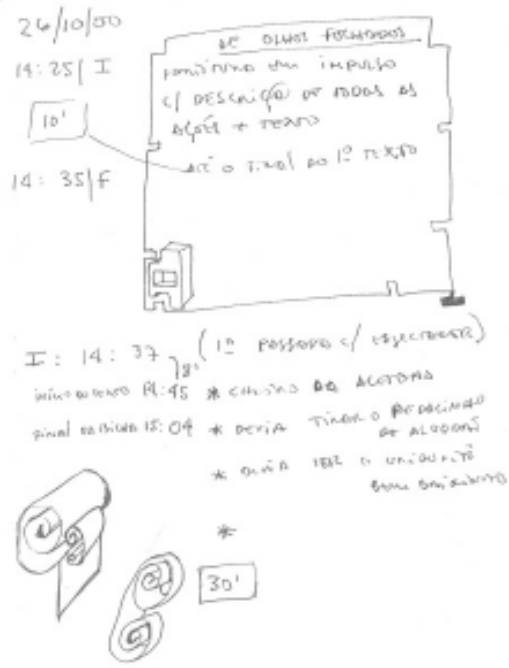
"ALA" nos USABILES + a nível do processo c/ os verbos

OS VERBOS ESTÃO EM MÃOS?

IN DO NOS


que "inscrição" ocorre?

o que antes o falante
e o que falante sempre
(esta palavra)
(com a frase c/ a
verbo no presente)



22 I: 13:40
F: 13:47

- Grafoma ~~de~~ Fisiologia //
do início



começo tirando o arado
tega folhas

{	FOLHA BRANCA
	ONHA BRANCA

NONO [começa c/ o dedo 9º
DESCI → mudo
outro suelte no
aba a braçadeira

35 I: 13:52 1ª PRATE
F: 14:02
CHUMACO MAIOR

ESNS COPCABANA

ensino 14/02/01

I: 10:05

F:

OLHO QUERO
FECHADO
NO INÍCIO

OS PAPEIS C/ AS MÃOS POR
CUM? A JORNADA DAS MÃOS NA MÃO
PARA?

PAQUETE BOM DESTINADO, OMBROS
ENTRADA + O ALGODÃO NA
ÓRBITA / COMO COLOCA
NÃO NO ALGODÃO NA UNHA
É IMPORTANTE

AS UNHAS PRECISAM ESTAR
LIMPAS E LIMPAS

NA ESPUMA DO BOTE DOS
ESMOLTES OUTAR 1 e 2.

A busca dessa essencialidade no caso específico do Evangelho Segundo Nossa Senhora de Copacabana parece estar concentrada no jogo entre o puro e o impuro, simbolizados no algodão (branco) e no sangue (vermelho). Sobre isso esclarece Peter Brook:

“Os verdadeiros problemas muitas vezes se expressam por meio de paradoxos, e é impossível. Deve-se encontrar um equilíbrio entre aquilo que tenta ser puro e aquilo que se torna puro através de sua relação com o impuro. Assim, pode-se constatar até que ponto é inviável a existência de um teatro idealista que teima em permanecer à margem da rude textura deste mundo. No teatro, o puro só pode ser expresso através de algo cuja natureza é essencialmente impura”.¹⁴⁶

A própria disposição das memórias em jogo revela a inserção da encenadora tanto na cena, quanto no texto. Vejamos como isso ocorre na escolha e manipulação dos objetos em cena. Se observarmos, à direita da mesa do ator estão ossos de animais (pequenas partes do corpo animal, um crânio que porta os alfarrábios do escritor e outro, humano). Este conjunto de pequenos objetos revela aspectos importantes da narrativa, eles caracterizam os aspectos sociais que pulverizam o texto nos seus aspectos anti-humanistas e antiassistencialistas. Nesse sentido, a obra de Noll rejeita qualquer forma de ajuste ou medida de reconciliação entre as desigualdades do mundo, transpondo para o campo da palavra a batalha daquilo que considera irreconciliável; a luta entre o sujeito e o verbo:

¹⁴⁶ BROOK, Peter. *A porta Aberta: Reflexões sobre a Interpretação e o Teatro*. 3ª ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2002. pp. 39-40.

“Afrodite responde que ela já desaprendeu o que seja adjetivo, que para uma palavra ser palavra é preciso eu ela tenha submergido na merda e destilado finos licores, que não tem essa de ficar chamando a palavra de adjetivo ou de verbo, que a palavra é como a gente, gente má gente boa, gente louca ou morena, nada disso importa porque existem apenas duas categorias, os mortos-vivos e os que renascem, que para a palavra renascer tem que se reencarnar no seio que a gerou e o resto é palavra morta, dita em bocas deterioradas para a verdadeira fala, aquela que não diz apenas mas proclama...” (NOLL, 1980, p.200).

E completa no sentido que dá a escuta:

“...ouvidos calejados de tantas mentiras, não, não quero essa fala que parece solta mas quando vem se apresenta em escamas que escondem o sentido original, esse pobre sentido que se perverteu no ato de alfabetização, por isso sou analfabeta, analfabeta e muda, ah, tão falando comigo ah tão? Então que falem, falem digam tudo o que quiserem, se esparramem nessa puta feira de letrinhas, digam que a noite vem depois do dia porque o dia chegou

primeiro, digam que vão almoçar daqui a pouco, digam que a Terra tremeu na Rodésia mas no Brasil não...” (NOLL, 1980, p.201).

No plano cênico Celina explora a contextualização, dado altamente preservado em *A Fúria do Corpo*, marcando seu fluxo na contramão da velocidade com que o extrato literário se desenvolve. A encenadora introduz pausas que não apenas demarcam as vias de entrada e de referência na obra e em seus extensos parágrafos, como servem de intervalo para a realização por parte do espectador da ação-pensamento ou de pensamento-ação, pontos fundamentais do teatro desenvolvido no Studio. A apropriação cênica devora todo o texto, recombina-o em seus elementos fundantes (corpo, palavra, visão messiânica, crítica social, anarquismo, identidade, sujeito, entre outros). Forma-se um jogo de espelhos desestabilizador. A duplicidade surge não como forma de transparência, mas de interferência em ambos os códigos, gerando o que Dominique Maingueneau cunhou como “duplicidade enunciativa”:

“Sempre tendo como duplo o *dizer* que o transporta, o que a obra *diz* não pode fechar-se sobre si. O texto não mostra o mundo à maneira de um vidro idealmente transparente cuja existência se poderia esquecer; só faz isso interpondo seu contexto enunciativo, que não é representado. A enunciação deve, assim, gerir uma duplicidade irredutível, articular o que a obra representa sobre o evento enunciativo que esse ato de representação constitui”.¹⁴⁷

¹⁴⁷ MAINGUENEAU, Dominique. *O Contexto da Obra Literária*. Trad. Mariana Appenzeller, São Paulo, Martins Fontes, 1995. p. 157. O conceito de “Enunciação” empregado por Maingueneau relaciona-se ao apresentado por Oswald Ducrot e Tzvetan Todorov, isto é, “um ato no decorrer do qual essas frases se

Não é por acaso que há uma preocupação por parte da encenadora com a visão dos autores sobre as montagens desenvolvidas pela Companhia, Celina não rivaliza com o texto, mas procura dialogar com ele em todos os níveis possíveis. Há, em seu percurso desde a apropriação que realizou do conto *Ilha Desconhecida* de José Saramago, proposta assumida pelos atores Miguel Lunardi e Paula Delecave, uma forte preocupação com a visão que o autor pode ter de sua montagem. Essa preocupação não pode ser considerada como expectativa de algo alcançado a partir do texto, mas de troca entre as linguagens. Não se trata de “agradar” ou “suprir” a expectativa do ator, mas de aprender com ele, instigá-lo ao debate. A aproximação não tem critério de “aprovação”, mas de provocação e revitalização de pontos nevrálgicos da obra.

“Então, o Noll me explicou muita coisa do que eu fiz, no dia em que ele viu o espetáculo. Ele falou muitas coisas que eu falei: Ah! Porque ele disse assim, para ele quando apareceu a bandeira do Brasil, ele disse que ele... E eu vi porque eu estava atrás dele, eu olhei e ele fez assim (gesticulou, suspirando e abrindo os olhos). Eu falei para ele: eu vi a tua reação. Para ele foi uma revelação e ao mesmo tempo uma confirmação. Ele entendeu uma coisa lá da obra dele”.¹⁴⁸

A utilização da bandeira do Brasil como toalha de mesa, cobrindo de certa forma as impurezas da pátria, nada gentil para a escrita nolliana, é resultado da reflexão teatral

atualizam, assumidas por um interlocutor particular, em circunstâncias espaciais e temporais precisas”. In: *Dicionário Enciclopédico das Ciências da Linguagem*. Trad. Alice Kyoko et. al. São Paulo, Editora Perspectiva, 1998. p. 298.

¹⁴⁸ Celina Sodré. Ent. Cit. A idéia de epifania encontra-se também no depoimento sobre a encenação que para Noll correspondeu ao “espaço mágico da encenação”. Sobre sua sensação podemos ler no programa da peça: “e será que eu teria alguma coisa mais a dizer sobre o que vi, já que a minha ficção possível sobre a noite já está aí, feita – o resto não seria silêncio?”.

elaborada por Celina sobre o contexto das obras (cênica e literária) e sua inserção no imaginário do ator. A catalisação dos elementos cênicos obedece a um rigoroso exercício de reflexão, só a partir dele podemos estabelecer de modo menos simplista o sistema de correlação entre a potência literária e a cênica, ou melhor, do evento que constitui o encontro da experiência resultante entre o leitor e o texto.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo da apropriação como matriz estética do teatro contemporâneo está condicionado ao estudo dos processos de leitura e de montagem dos diferentes textos e suas respectivas leituras. Ainda que a idéia de gênero ceda espaço à idéia de hibridismo, a singularidade de cada proposição deve ser vista dentro de suas escolhas, recortes, referências e capacidade de organização. O ato criador, nesse sentido, já é revelador em sua própria escolha inicial. A partir dela já se desenha uma possibilidade de horizonte estético e metodológico. Cada caminho merece ser percorrido a partir de seus pontos de contato e de distanciamento, o que torna difícil o olhar analítico acerca de todos os componentes envolvidos entre o extrato literário e o extrato cênico, restando-nos os fundamentais, aqueles cujo sentido não se pode negligenciar se não quisermos correr o risco de sobrepor uma linguagem à outra. Ainda assim, trata-se sempre de uma leitura dentro de inúmeras outras possíveis. Ao partirmos da discussão acerca do termo e de sua problemática, enquanto capacidade de precisar um fenômeno artístico de natureza tão complexa, optamos não pela ruptura entre o texto e a cena, mas pelo movimento de seus canais de valoração e de força produtiva, consolidados nas versões cênicas de cada texto. A crítica que fizemos a conceitos utilizados como sinônimos: “adaptação”, “transcrição”, “transposição”, entre outros, vale mais pelo esforço que consiste em buscar medir a força do fenômeno e de seus desdobramentos no teatro contemporâneo.

7. BIBLIOGRAFIA

Obras:

LISPECTOR, Clarice. *Um Sopro de Vida (Pulsações)*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1978.

_____. *Perto do Coração Selvagem*. Rio de Janeiro, Editora A Noite, 1943.

_____. *O Lustre*. Rio de Janeiro, Editora Agir, 1946.

_____. *A Cidade Sitiada*. Rio de Janeiro, Editora A Noite, 1949.

_____. *Alguns Contos*, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, 1952.

_____. *Laços de Família*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1960.

_____. *A Maçã no Escuro*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1961.

_____. *A Legião Estrangeira*. Rio de Janeiro, Editora do Autor, 1964.

_____. *A Paixão Segundo G. H.*. Rio de Janeiro, Editora do Autor, 1964.

_____. *O Mistério do Coelho Pensante*. Rio de Janeiro, Editora José Álvaro, 1967.

_____. *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*. Rio de Janeiro, Editora Sabiá, 1969.

_____. *A Mulher que Matou os Peixes*. Rio de Janeiro, Editora Sabiá, 1968.

_____. *Felicidade Clandestina*. Rio de Janeiro, Editora Sabiá, 1971.

_____. *A Imitação da Rosa*. Rio de Janeiro, Editora Artenova, 1974.

_____. *Água Viva*. Rio de Janeiro, Editora Artenova, 1969.

- _____. *A Vida Íntima de Laura*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1974.
- _____. *A Via Crucis do Corpo*. Rio de Janeiro, Editora Artenova, 1974.
- _____. *Onde Estivestes de Noite?*. Rio de Janeiro, Editora Artenova, 1974.
- _____. *De Corpo Inteiro*. Rio de Janeiro, Editora Artenova, 1975.
- _____. *Visão do Esplendor – Impressões Leves*. Francisco Alves, 1975.
- _____. *A Hora da Estrela*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1977.
- _____. *Para não Esquecer*. São Paulo, Ática, 1978.
- _____. *Quase de Verdade*. Rio de Janeiro, Rocco, 1978.
- _____. *A Bela e a Fera*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1979.
- _____. *A Descoberta do Mundo*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.
- _____. *Como Nasceram as Estrelas*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1987.
- (1987)

NOLL, João Gilberto. *A Fúria do Corpo*. In: *Romances e Contos Reunidos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

- _____. *Canoas e Marolas*. Rio de Janeiro, Objetiva, 1999.
- _____. *Berkeley em Bellagio*. Rio de Janeiro, Objetiva, 2002.
- _____. *Mínimos, Múltiplos, Comuns*. São Paulo, Editora Francis, 2003.
- _____. *Lorde*. São Paulo, Editora Francis, 2004.

ALBUQUERQUE, Paulo Germano Barrozo de. *Mulheres Claricianas: Imagens Amorosas*. Rio de Janeiro, Editora Relume Dumará, 2002.

ALMEIDA, Maria Cândida Ferreira de Almeida. *Tornar-se Outro: o Topos Canibal na Literatura Brasileira*. São Paulo, Annablume, 2002.

ARÊAS, Vilma. *Clarice Lispector com as Pontas dos Dedos*. São Paulo, Companhia das Letras, 2005.

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo, Martins Fontes, 1999.

AUERBACH, Erich. *Figuras*. Trad. Duda Machado. São Paulo, Editora Ática, 1997.

BADER, Wolfgang. (Org.). *Brecht no Brasil*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987.

BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo, Cultrix, 2005.

- BATISTA, Orlando Antunes & MARTINS, Alfredo Peixoto. *Teoria da Adaptação Textual*. BRASIL, Assis. *Clarice Lispector (Ensaio)*. Rio de Janeiro, Simões Editora, 1969. Mato Grosso do Sul, Gráfica Dom Bosco, 1996.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo, Martins Fontes, 2003.
- BARTUCCI, Giovanna. Org. *Psicanálise, Cinema e Estética de Subjetivação*. Rio de Janeiro, Editora Imago, 2000.
- BEIGUI, Alex. *O Teatro Ígneo em “Vau da Sarapalha” – Do Conto à Encenação: a travessia de “Sarapalha” de Guimarães Rosa*. Dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – Escola de Teatro – UFBA. Bahia, 1999.
- _____. *O Teatro da Androginia: O Motivo Teatral em A Fúria do Corpo de João Gilberto Noll*. In: Caderno de Estudos da 2ª. Reunião Científica de pesquisa e Pós Graduação em Artes Cênicas. Rio de Janeiro, UNIRIO, 2002. pp. 105-114.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Os Caminhos de Kiarostami*. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.
- BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. *L'art Poétique*. Paris, Nouveau Classiques Larousse, 1972.
- BORELLI, Olga. *Esboço Para um Possível Retrato*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981.
- BRECHT, Bertolt. *Diário de Trabalho*. Vol. I. Trad. Reinaldo Guarany e José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro, Editora Rocco, 2002.
- _____. *Escritos sobre Teatro*. Trad. Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1978.
- _____. *Teatro Dialético. Ensaios*. Seleção e Introdução Luis Carlos Maciel, Vários tradutores. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967.
- _____. “Antígona de Sófocles”. In: *Teatro Completo em 12 Volumes*. Org. Wolfgang Bader & Fernando Peixoto. Vários tradutores. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1986.
- CAMPOS, Haroldo de. “Da Transcrição: Poética e Semiótica da Operação Tradutora”. In: *Semiótica e Literatura*. Org. Lúcia Santaella. São Paulo, EDUC, 1987.
- CANDIDO, Antonio. “No Raiar de Clarice”. In: *Vários Escritos*. 2ª ed. São Paulo, Duas Cidades, 1977.

- CARVALHO, José Herculano de. *Teoria da Linguagem*. 6ª ed. Vol. 1. Coimbra, LTDA, 1983.
- CHARTIER, Roger. *A Aventura do Livro: Do Leitor ao Navegador*. Trad. Reginaldo de Moraes. São Paulo, Editora UNESP, 1999.
- _____. *Do Palco à Página: Publicar Teatro e Ler Romances na Época Moderna*. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2002.
- COMPARATO, Doc. *Da Criação ao Roteiro*. Rio de Janeiro, Rocco, 1995.
- CONNOR, Steven. *Cultura Pós-Moderna: Introdução às Teorias do Contemporâneo*. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo, Edições Loyola, 1993.
- COWLEY, Malcolm. (Org.). *Escritores em Ação*. Trad. Brenno Silveira. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1968.
- CULLER, Jonnathan. *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*. London: Routledge & Kegan Paul, 1983.
- _____. *Structuralist Poetics*. London: Routledge & Kegan Paul, 1975.
- CURI, Simone. *A Escritura Nômade em Clarice Lispector*. Chapecó, Editora Argos, 2001.
- EAGLETON, Terry. *A Função da Crítica*. Trad. Maria Estela Heider Cavalheiro. São Paulo, Martins Fontes, 1991.
- _____. *As Ilusões do Pós-Modernismo*. Trad. Elizabeth Barbosa. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1998.
- DERRIDA, Jacques. *Salvo o Nome*. Trad. Nícia Adan Bonatti. Campinas-SP, 1995.
- ESSLIN, Martin. *Uma Anatomia do Drama*. Rio de Janeiro, Zahar, 1978.
- FARIA, João Roberto. “Oswald e Mario de Andrade, a Antropofagia e um Ensaio Polêmico”. In: *Remate de Males*. Nº 06. Campinas, UNICAMP-IEL, 1986.
- _____. *O Teatro na Estante: Estudos de Dramaturgia Brasileira e Estrangeira*. São Paulo, Ateliê Editorial, 1998.
- Feral, Josette. (Org). “Theatreality”. In: *Substance: a Review Theory and literary Criticism*. Vol. 31. University of Wisconsin System. Wisconsin, 2002.
- FIELD, Syd. *Os Exercícios de Leitura*. Trad. Álvaro Ramos. Rio de Janeiro, Editora Objetiva, 1996.
- _____. *Manual do Roteiro: Os Fundamentos do Texto Cinematográfico*. Trad. Álvaro Ramos. Rio de Janeiro, Editora Objetiva, 1995.

- FILHO, Antunes. *Gilgamesh*. Mariporã-SP, Coleção Em Cartaz Vol. 03, Editora Veredas, 1999.
- FINKIELKRAUT, Alain. *A Derrota do Pensamento*. Trad. Mônica Campos de Almeida. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988.
- FOUCAULT, Michel. *Um Diálogo sobre os Prazeres do Sexo, Nietzsche, Freud e Marx, Theatrum Philosophicum*. Trad. Jorge Lima Barreto e Maria Cristina Guimarães Cupertino. Editora Landy, 2000.
- FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo, Edições Loyola, 1996.
- FREADMAN, Richard & MILLER, Seumas. *Re-pensando a Teoria: Uma Crítica da Teoria literária Contemporânea*. Trad. Aguinaldo José Gonçalves. São Paulo, UNESP, 1994.
- GARCIA, Alain. *L'adaptation du Roman au Film*. Paris, IF Diffusion, 1990.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: La Littérature au Second Degré*. Paris, Seuil, 1982.
- _____. *Figures II*. Paris, Seuil, 1969.
- _____. *Figures III*. Paris, Seuil, 1972.
- GOTLIB, Nadja. *Clarice: Uma Vida que se Conta*. 2ª ed. São Paulo, Ativa, 1995.
- GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*. Trad. Renato Cohen. São Paulo, Perspectiva, 2003.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose: Um Novo Paradigma Estético*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo, Editora 34, 1992.
- HELBO, André. *Semiologia da Representação*. São Paulo, Cultrix, 1980.
- HIRSCH, Linei. *Transcrição Teatral: Da Narrativa ao Palco*. (Dissertação de Mestrado defendida no programa de Pós-Graduação da ECA-CAC-USP). São Paulo, 1988.
- ISER, Wolfgang. *O Ato da Leitura*. Vol. 1. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo, Editora 34, 1996.
- _____. *O Ato da Leitura*. Vol. 2. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo, Editora 34, 1999.
- ISSACHAROFF, Michel. *Voix, Autorité, Didascalies. Poétique*. Paris, Seuil, 1993.
- JAUSS, Hans-Robert. *A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo, Ática, 1994.

- JOUVET, Vicent. *A Leitura*. Trad. Brigitte Hervor. São Paulo, Editora Unesp, 2002.
- KANAAN, Dany Al-Behy. *À Escuta de Clarice Lispector: entre o Biográfico e o Literário, uma Ficção Possível*. São Paulo, EDUC, 2003.
- LAPLANCHE & PONTALIS. *Vocabulário da Psicanálise*. Trad. Pedro Tamen. São Paulo, Martins Fontes, 1992.
- LARUE, Anne. (Org.). *Théâtralité et Genres Littéraires*. Centre de Recherche sur la Lecture Littéraire. Hors Série. Colloques II La Licorne, Poitiers, 1996.
- LIMA, Luis Costa. “A Mística ao Revés de Clarice Lispector”. In: *Por que Literatura?*. Petrópolis, Editora Vozes, 1969.
- LOTMAN, Iuri. *La Structure du Texte Artistique*. Paris, Gallimard, 1973.
- MADDALUNO, Fernanda Bastos Morais. *A Intertextualidade no Teatro e Outros Ensaios*. Rio de Janeiro, EDUFF, 1991.
- MAMET, David. *Três Usos da Faca: sobre a Natureza e a Finalidade do Drama*. Trad. Paulo Reis. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2001.
- MARTINS, Francisco. *O Nome Próprio: da Gênese de Eu ao Reconhecimento do Outro*. Brasília – DF, Editora UNB, 1991.
- MEICHES, Mauro Pergaminik. *Uma pulsão Espetacular: Psicanálise e Teatro*. São Paulo, Editora Escuta, 1997..
- MELETÍNSKI, E. M. *Os Arquétipos Literários*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo, Ateliê Editorial, 1998.
- MELLO, Ana Maria de. *Literatura Comparada: Teoria e Prática*. Org. Gilda Neves da Silva Bittencourt. Porto Alegre, Editora Sagra, 1996.
- MONTEIRO, Tereza. (Org.). *Correspondências: Clarice Lispector*. Rio de Janeiro, Rocco, 2002.
- NASCIMENTO, Evandro. OLIVEIRA, Maria Clara Castellões de. & SILVA, Terezinha V. Zimbrão da. Org. *Literatura em Perspectiva*. Juiz de Fora, Editora UFJF, 2003.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- NUNES, Benedito. *O Drama da Linguagem: Uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo, Ática, 1989.

- _____. (Coordenação) LISPECTOR, Clarice. *A Paixão Segundo G. H.* Edición Crítica. Madrid – Paris – México – Buenos-Aires – São Paulo – Rio de Janeiro – Lima, ALLCA XX, 1996.
- NUNES, Domingos. “Dancing art Lughnasa: do Teatro para o Cinema – Aspectos da Narrativa”. In: *Crop Theater Studies*. Org. Maria Sílvia Betti. São Paulo, Editora Humanitas, 2001.
- OLSON, David R. *O Mundo no Papel: as Implicações Conceituais e Cognitivas da leitura e da Escrita*. Trad. Sérgio Bath. São Paulo, Ática, 1997.
- PAVIS, Patrice. *Le Théâtre au Croisement de Cultures*. Paris, Corti, 1990.
- _____. *Dictionnaire du Théâtre*. Paris, Dunod, 1996.
- _____. *A Análise dos Espetáculos*. Trad. Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo, Perspectiva, 2003.
- PEDROSA, Célia. *Antonio Candido: a Palavra Empenhada*. São Paulo, EDUSP, 1994.
- PERKOSKI, Norberto. *A Transgressão Erótica na Obra de João Gilberto Noll*. Rio Grande do Sul, EDUNISC, 1994.
- PONTIERI, Regina Lúcia. *Clarice Lispector: Uma Poética do Olhar*. São Paulo, Ateliê, 1999.
- _____. (Org.). *Leitores e Leituras de Clarice Lispector*. São Paulo, Editora Hedra, 2004.
- RICARDO, Cassiano. *Algumas Reflexões sobre as Poéticas de Vanguarda*. Rio de Janeiro, Editora José Olympio, 1964.
- RICOEUR, Paul. *O Mal: um Desafio à Filosofia e à Teologia*. Trad. Maria da Piedade Eça de Almeida. Campinas-SP, Editora Papirus, 1988.
- RÖHL, Ruth. *O Teatro de Heiner Muller: Modernidade e Pós-Modernidade*. São Paulo, Perspectiva, 1997.
- ROSENBAUM, Yudith. *Metamorfoses do Mal: Uma Leitura de Clarice Lispector*. São Paulo, EDUSP/FAPESP, 1999.
- ROSSONI, Igor. *Zen e a Poética Auto-Reflexiva de Clarice Lispector: uma Literatura de Vida e como a Vida*. São Paulo, Editora UNESP, 2002.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o Teatro Contemporâneo*. Trad. Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo, Martins Fontes, 1998.

- SÁ, Olga. *A Escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis, Vozes, 1999.
- SARTINGEN, Kathrin. (Org.). *Mosaicos de Brecht: Estudos de Recepção Literária*. São Paulo, Editora Arte & Ciência, 1996.
- SANTIAGO, Garcia. *Teoria e Prática do Teatro*. Trad. Salvador Obiol de Freitas. São Paulo, HUCITEC, 1998.
- SANTIAGO, Silviano. “O Evangelho Segundo João”. In: *Nas Malhas das Letras*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- SERÔDIO, Maria Helena. (Org.). *O Teatro e a Interpretação do Real*. 11º Congresso da Associação Portuguesa Internacional de Críticos de Teatro. Lisboa, Edições Colibri, 1992.
- SOUZA, Gilda Melo e. “O Vertiginoso Relance”. In: *Exercícios de leitura*. São Paulo, Duas Cidades, 1980.
- _____. *O Tupi e o Alaúde; uma Interpretação de Macunaíma*. São Paulo, Ed. 34, 2003.
- STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais de Poética*. Trad. Celeste Aída Galvão. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1975.
- STANISLAVSKI, Constantin. *A Criação de um Papel*. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1999.
- _____. *A Preparação do Ator*. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1999.
- _____. *A Construção da Personagem*. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro, 1998.
- SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno [1880-1950]*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo, Cosac & Naify, 2001.
- VITEZ, A. *Le Théâtre des Idées*. Antologia organizada por Danièle Sallenave e Georges Banu. Paris, Gallimard, 1991.
- WALDMANN, Berta. *Clarice Lispector: A Paixão segundo C.L.*. 2ª ed. São Paulo, Editora Escuta, 1992.
- WILLIAMS, Raymond. *Drama from Ibsen to Brecht*. Londres, Pelican Books, 1978.
- _____. *Cultura*. Trad. Lólio Lourenço de oliveira. Rio de janeiro, Paz e Terra, 2000.

_____. *Tragédia Moderna*. Trad. Betina Bischof. São Paulo, Editora Cosac & Naify, 2002.

TINIANDOV, Juri. *O Problema da Linguagem Poética I: o Ritmo como Elemento Construtivo do Verso*. Trad. Maria José Azevedo Pereira e Caterina Barone. Rio de Janeiro, Edições Tempo Brasileiro, 1975.

UBERSFELD, Anne. *Lire le Théâtre*. Paris, Belin, 1996.

_____. *Lire le Théâtre II (Le Dialogue de Théâtre)*. Paris, Belin, 1996.

_____. *Lire le Théâtre III (L'école du Spectateur)*. Paris, Sociales, 1996

_____. *Lês Termes Clés de L'analyse du Théâtre*. Paris, Du Seuil, 1996.

ZILBERMANN, Regina. *Estética da Recepção e História da Literatura*. São Paulo, Ática, 1989.

ZUNTHOR, Paul. *Performance, Recepção e Leitura*. Trad. Jeruza Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo, Editora EDUC, 2000.

Cadernos de Literatura Brasileira. (Vários Autores). *Clarice Lispector*. Rio de Janeiro, Instituto Moreira Sales, 2004.

7.1 ARTIGOS DE JORNAIS

ALMEIDA, Rachel. Shakespeare experimental. Jornal do Brasil. 31 jul. 2003.

ARAÚJO, Lívio di. Shakespeare: dos livros para a tela do cinema. Boca de Cena. Brasília, 30 abr. 2004.

A VISÃO contemporânea do mito. Tribuna Bis. Rio de Janeiro, 5 mai. 1995.

BACCI e il teatro l'estate è un festival. La Repubblica. Itália, 15 jul 1992.

BARBAZUL abre nova sala do Centro Cultural Banco do Brasil. Folha de São Paulo. São Paulo, 5 mai. 1995.

BERGERAC e seu nariz voltam aos palcos. Gazeta Esportiva. 31 ago. 1993.

BLANCO, Armindo. O nariz de Narcyso. O Dia. Rio de Janeiro, 28 mai. 1993.

----- . A paisagem humana na estação de trem. O Dia. Rio de Janeiro, 27 jun. 1997.

----- . Uma visita itinerante à tragédia de Hamlet. O Dia. Rio de Janeiro, 23 abr. 1991.

CALBO, Iza. Reflexões libertárias. A Tarde. Salvador, 12 ago. 2001.

CASELLI, Christian. Tudo é performance no Sérgio Porto. Programa. Rio de Janeiro, 6 jul. 2001.

CELINA Sodré em dose tripla no Sérgio Porto. Rio de Janeiro, s/l, s/d.

COM teto: vila no Catete abriga grupo de Celina Sodré. O Globo. Rio de Janeiro, 2 set. 2004.

CÔRTEZ, Celina. Barba Azul pós-moderno. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 3 mai. 1995.

----- . O mais cobiçado palco do Rio. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, s/d.

CURY, João Wady. Narcyso chega a São Paulo. O Estado de São Paulo. São Paulo, 31 ago. 1993.

DAMASCENO, Luciana. Curitiba com axé. A Tarde. Salvador, 19 mar. 2001.

DIAS, Júlia. & VELASCO, Suzana. Grupos de teatro ganham fôlego com espaços próprios. O Globo. Rio de Janeiro, 2 set. 2004.

DISTEFANO, Giuseppe. Volterrateatro passaggio obbligato. Citta Nuova. Itália, s/d.

ESPETÁCULO faz visita ao drama de Hamlet. O Estado de São Paulo. São Paulo, 26 jul. 1991.

ESTE refúgio é para o leitor. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 30 jun. 2000.

EXPERIMENTAIS buscam seu lugar. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 31 out. 1996.

FERRAZ, Paula. William Shakespeare revisitado em oito filmes. Jornal de Brasília. 13 abr. 2004.

FISCHER, Lionel. O mito em versão transgressora. Tribuna Bis. Rio de Janeiro, 18 mai. 1995.

----- . Barbazul no divã. Manchete. Nº 2250. Rio de Janeiro, 5 mai. 1995.

----- . Paixões em um ateliê. Tribuna Bis. Rio de Janeiro, s/d.

----- . Ophelia by Hamelet. Tribuna Bis. Rio de Janeiro, 16 abri. 1991.

FRANCIS, Paulo. A mulher é maioria, mas comporta-se como minoria. Revista ZH. Porto Alegre, 24 set. 1995.

HAMLET é esfolado vivo na obra cênica de Rushdie. Povo do Rio. Rio de Janeiro, 18 jul. 1996.

HELIODORA, Bárbara. Barbazul se perde numa encenação pseudopsicanalítica. O Globo. Rio de Janeiro, mai. 1995.

----- . Exercícios em torno de uma mesa vazia. O Globo. Rio de Janeiro, s/d.

HEEMANN, Cláudio. Hamelet transforma São Paulo em Elsinore. Zero Hora. Rio de Janeiro, s/d.

HONÔR, Rosângela. Peça faz versão moderna de mito. S/L, s/d.

ILHA desconhecida chega ao palco e pode alcançar o cinema. Folha de São Paulo. São Paulo, 7 abr. 2000.

ILHA de Saramago em peça. O Globo. Rio de Janeiro, 7 abr. 2000.

LAMEGO, Valéria. Performances recicladas. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 30 jun. 2000.

LAPINI, Lia. Lê tribù Del teatro invadono volterra. La Repubblica. Itália, 8 jul. 1992.

- LÔBO, Clodoaldo. Espetáculo Hermético. A Tarde. Salvador-BA, 9 out. 1997.
- LIMA, Eduardo Souza. O artista e seu duplo. O Globo. Rio de Janeiro, 28 fev. 1994.
- LUIZ, Macksen. Festival italiano. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 4 jul. 1994.
- . Experiências com textos russos. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 9 set. 2004.
- . O teatro que procura identidade. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 30 jul. 1991.
- . Shakespeare de Câmera. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 17 dez. 2000.
- . Inventário Feminino. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 23 nov. 1983.
- . O clima dramático da paixão. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 23 mar. 1998.
- . O Teatro em tempo de imagens. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 1 jan. 1998.
- . A pesquisa sem conclusão. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, mai. 1995.
- . Um rígido exercício de teatro. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 11 mai. 1993.
- MARINHO, Flavio. Um feminismo que é favorável aos homens. O Globo. Rio de Janeiro, 21 ago. 1984.
- MENDONÇA, Renato. Barbazul nasceu para a primeira fila. Zero Hora. Rio de Janeiro, 22 set. 1995.
- MONTAGEM altera Cyrano de Bergerac. Dário popular. São Paulo, 31 ago. 1993.
- MOTIVAÇÕES imperdíveis. Tribuna Bis. Rio de Janeiro, 7 ago. 2003.
- NAME, Daniela. A nova face do barão sanguinário. O Globo. Rio de Janeiro, 3 fev. 1995.
- NARCYSO de Bergerac chega a São Paulo. Papiro. São Paulo, s/d.

NÉSPOLI, Beth. Grupo carioca traz repertório a Sampa. O Estado de São Paulo. São Paulo, 26 jul. 2001.

NICOLATO, Roberto. Todas as horas da transgressão. Gazeta do Povo. Curitiba, 27 mar. 2001.

NO PALCO, romance sem final feliz. O Globo. Rio de Janeiro, 7 mar. 1994.

OLIVEIRA, Roberta. Viagem ao centro da alma humana. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, s/d.

----- . Pesquisas em cena. O Globos. Rio de Janeiro, 13 jul. 2001.

----- . Duas vezes Rússia. O Golob. Rio de Janeiro, 27 ago. 2004.

----- . Macbeth contemporâneo. O Globo. Rio de Janeiro, 25 jul. 2003.

----- . Conto de Saramago ganha versão no teatro. O Globo. Rio de Janeiro, s/d.

O MITO revisto. Veja Rio. Rio de Janeiro, 3 mai. 1995.

OPHEFLIA by Hamelet. Curitiba, 15 ago. 1991.

OPHELIA by Hamelet: teatro no Palacete Leão Júnior. Jornal do Estado. Curitiba, 16 ago. 1991.

OPHELIA. Folha de Londrina. Londrina, 16 ago. 1991.

PORTO, Jussara. Uma viagem shakespeariana. Zero Hora. Rio de Janeiro, s/d.

QUADRI, Franco. Sintomi minimalist. La Repubblica. Itália, 15 jul. 1992.

RABELLO, Fernando. O palco está completamente nu. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 23 mar. 1994.

ROIFFE, Ana Gabriela. Baiana se mostra versátil nos palcos. Folha de São Paulo. 16 mar. 2001.

SÃO PAULO vê quatro peças do Studio Stanislavski. Folha de São Paulo. São Paulo, 26 jul. 2001.

SAMPAIO, Marília Coelho. O espetáculo é dos atores. S/L, s/d.

SARAMAGO investigado. Jornal do Brasil. 7 abr. 2000.

SAVIOLI, Aggeo. Gli ammutinati di volterra. L'Unità. Itália, 13 jul. 1992.

SCHMIDT, Maristela Bairros. No castelo, Hamlet, com cumplicidade. Correio do Povo. S/L, 27 jul. 1991.

SERRONE, Lúcia. Autobiografia de uma pestinha. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 9 ago. 1996.

SHAKESPEARE em foco. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 6 abr. 2004.

SODRÉ, Celina. Ponte teatral Búzios-Itália. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 31 ago. 1994.

VIANNA, Dirceu. O Barba-Azul ataca. O dia. 5 mai. 1995.

VIANNA, Luiz Fernando. O gigante incapaz de amar. O Globo. Rio de Janeiro, 5 mai. 1995.

----- . Barba-Azul diante do divã. O Globo. Rio de Janeiro, 3 mai. 1995.

----- . As cores do descompasso. Rio de Janeiro, s/d.

----- . Peça inventa Cyrano orgulhoso do nariz. O Globo. Rio de Janeiro, 8 mai. 1993.

TEXTO Nasceu a partir de coreografia. O Globo. Rio de Janeiro, s/d.

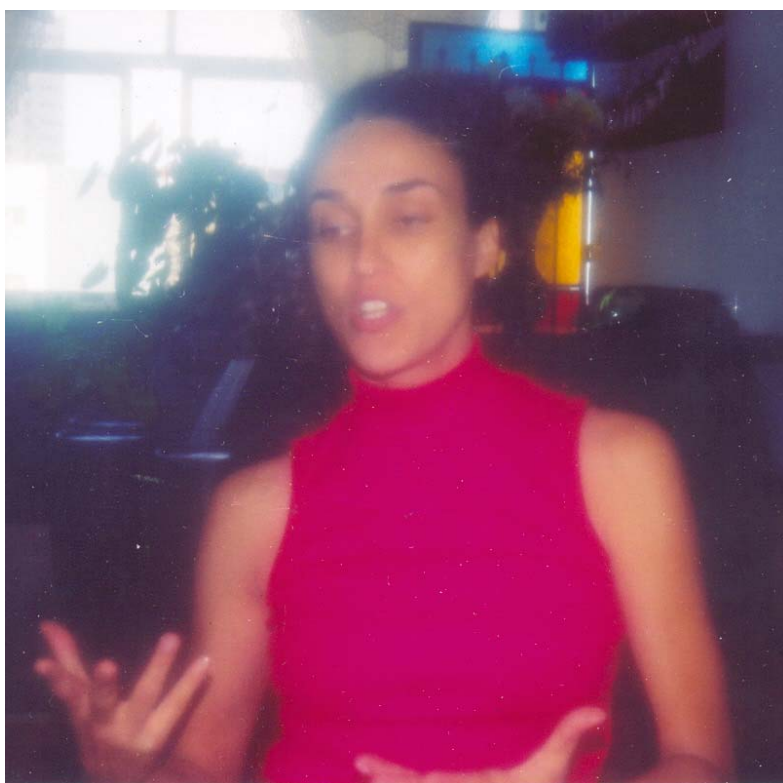
WATKINS, Karla. Diversidade baiana no palco. Tribuna do Brasil. Salvador, 7 nov. 2002.

ULALUME encena peça inédita de Allan Poe. Folha de São Paulo. São Paulo, 21 ago. 1993.

UMA peça para apenas 12 pessoas. Gazeta do Povo. Curitiba, 16 ago. 1991.

8. ANEXOS

8.1 ENTREVISTA COM NADJA TURENKO



Nadja Turenko em um dos momentos da entrevista em sua residência, Salvador-BA.

Entrevista com Nadja Turenko sobre o seu processo de criação do espetáculo “Clarices”.

A. B.: Estamos aqui na casa de Nadja Turenko para realizar uma entrevista sobre seu processo criativo, mas principalmente sobre a questão do seu processo em relação à apropriação cênica de Clarice Lispector que resultou no espetáculo “Clarices” e que foi uma “adaptação livre” do livro *Um Sopro de Vida*. Ela vai falar um pouco da sua trajetória e também do seu envolvimento direto com esse trabalho.

N. T.: Bom dia (risos). Repare, eu tenho uma formação em teatro que é muito voltada para toda uma tendência que é do teatro contemporâneo, hoje. Minha formação é de atriz. Na verdade eu sou atriz. Eu dirigi o espetáculo “Clarices” e depois eu já dirigi outros dois. Mas todos esses três espetáculos que eu dirigi foi a convite. Toda vez que eu tenho uma idéia, que eu penso assim: eu gostaria de falar sobre tal coisa, eu sempre me vejo como porta-voz dessa idéia, ou seja, como o ator, aquele que traduz uma idéia em teatralização, em cena, etc. , etc.. Então o que aconteceu foi o seguinte, eu fui convidada pela primeira vez, no caso de “Clarices”, por duas alunas. Quer dizer uma delas, aluna minha de mímica corporal dramática. Eu tenho uma formação em mímica corporal dramática, eu morei quatro anos e meio em Paris, estudei com Stevean Wolsson e Him Sun. Ele é americano e ela francesa. São os dois últimos alunos, discípulos, vamos dizer assim, de Etiène Decroix, que foi o mestre, a pessoa que inventou, que criou a mímica corporal dramática. E eu estudei com eles em Paris. A primeira oficina de teatro que eu fiz na vida se chamava “teatro e movimento”. Foi com Marcio Meirelles, uma proposta colada com a dança, t’ai-chi-chuan e uma série de artes do movimento que ele achou que poderia instrumentalizar o ator. O raciocínio dele era: a gente tomava aula sobre essas técnicas e métodos (Martha Graham, balé clássico), depois a gente puxava alguma coisa que pudesse servir de referência física para a atitude cênica. Então era a fisicalização desses princípios, só que não eram princípios de teatro, eram princípios de dança. Hoje eu posso dizer que fazer essa transposição de dança, de acrobacia, de qualquer tipo de esporte, de qualquer tipo de experiência física para o teatro não é necessariamente um caminho possível e imediato. Nem todo ator é capaz de fazer essa transposição, e nem toda técnica vai ser sempre útil ou vai sempre bem servir ao teatro. Por quê? Porque elas foram criadas para servir a si próprias. A dança foi criada para dançar e para ser dança. Então se alguma pessoa estuda dança e

vai trabalhar em teatro, ela pode perfeitamente utilizar-se de alguns princípios que são favoráveis ao teatro, mas ela pode também se equivocar profundamente e colocar na frente certos princípios que são favoráveis à dança, mas desfavoráveis ao teatro. É verdade isso também para a acrobacia que muitos diretores e muitos grupos tentam trabalhá-la como ponto de partida para a prontidão do ator. A acrobacia é um ponto de partida para a prontidão na realização do exercício acrobático e nem sempre um movimento cênico em teatro vai ter a característica do movimento acrobático, obviamente. Então se você não sabe exatamente a dose, a maneira, a ótica e o princípio, você pode se confundir. Então quando alunos meus perguntam assim: É bom fazer acrobacia? É bom fazer dança? É bom fazer natação? É bom escalar montanhas? Eu digo: tudo pode ser bom. Porque para o teatro qualquer experiência que você tenha em sua vida é válida. Se você se descasa, se você casa, se você sofre, se você acha bonito, se você compõe uma música. Tudo é bom para o teatro e ao mesmo tempo nada está servindo ao teatro diretamente, a não ser o próprio teatro. E aí entra a mímica corporal dramática que é um trabalho de fisicalização com vistas ao resultado dramático, ou seja, ao resultado que tem como nó central, o conflito, que é o teatro. Dramático aqui no sentido de conflito, podendo ser trágico ou cômico. Então ao estudar a mímica corporal dramática, eu pude fazer uma retrospectiva e eu vi que tudo que eu fiz me ajudou e tudo que eu fiz não serviu exatamente. Eu fiz de um tudo, de capoeira, à dança, a esportes, enfim. Sempre objetivando o teatro. Até que eu me encontrei com a mímica corporal dramática. Estou dizendo tudo isso porque tudo isso vai influenciar na minha visão de direção hoje. Eu acho um pouco engraçado quando eu digo: “eu diretora”; ou quando alguém me apresenta como diretora; é quase como uma personagem que eu tenho. Eu sou atriz e tenho uma personagem de diretor. Eu tenho uma pastinha azul, eu mudo os projetos, mudo o conteúdo, mas a pastinha é a mesma, é como se fosse uma roupa para mim, um vestido de personagem. Tudo isso que eu vivenciei, eu posso resumir numa palavra; “fisicalização”. O teatro físico, o pensamento tornado natural através do corpo. Esse é para mim o grande raciocínio do teatro contemporâneo que eu absorvi e com qual eu me sinto hoje absolutamente irmanada. E minha tradução, meu viés, meu caminho é a mímica corporal dramática que é uma escola e é uma escolha também. Foram alguns anos trabalhando com isso. Eu comecei em 1990, tem uns dez anos. Eu

fui aluna durante um tempo e há algum tempo eu estou ensinando e fazendo trabalhos. Bom, então essas duas meninas de vinte anos, eu acho que na época as duas juntas não tinham quarenta anos, vinte e um e vinte e dois cada uma, vieram me convidar.

A. B.: A Débora Moreira e a Maria Marighela.

N. T.: Isso. São duas atrizes jovens. Tem três anos isso. Eu me assustei. Eu disse, o que será, que atitude inspira essas duas meninas de que eu possa dirigi-las num espetáculo. Eu não as conhecia, eu acho que eu conhecia apenas *Laços de Família* de Clarice Lispector, era a única coisa que eu conhecia dela, não conhecia sua obra na íntegra ainda, nunca tinha dirigido, eu estava indo para Londres na época. Meus professores tinham se mudado para Londres e eu queria fazer uma reciclagem. Elas me deram o texto *Um Sopro de Vida*, e eu disse: essas meninas enlouqueceram isso aqui não será teatro nunca, isso aqui é e deseja ser literatura, o encadeamento de palavras tornado sensações, pensamentos. Que é exatamente o que Clarice Lispector foi depurando ao longo de sua vida. Se você pega alguns livros de início e esse que é um dos últimos ou se não é o último, é como se ela chegasse à abstração; a palavra encadeada sem nenhum compromisso com a lógica racionalista.

A. B.: Cartesiana.

N. T.: Cartesiana menos ainda. Ela tem o compromisso apenas, espécie de sinestesia, um encontro de sensações. É como alguém escovando os dentes, que a gente olha e vai fazendo o mesmo movimento com a boca, você sente a escova passando na sua própria gengiva. É a mesma coisa. Quando li aquele livro, eu disse: é o tempo da palavra, da literatura aqui. O livro é extremamente denso, tenso, com alguma tristeza, eu sinto. E quanto mais eu lia menos eu via aquilo como teatro e tal. Quando eu retornei de Londres, durante esse intervalo eu e as atrizes nos falávamos por telefone, o texto sempre comigo. A Débora Moreira trabalhou na primeira adaptação do texto, ela me apresentou uma primeira versão. A gente conversou e eu disse: Débora! Não tem uma rubrica na sua adaptação. Ela simplesmente colocou o diálogo entre o personagem e o

criador. Nós tivemos isso como ponto de partida, então eu disse: vamos trabalhar essa idéia.

A. B.: Um insight.

N. T.: Um insight, exatamente, nós o tivemos juntas. Qual seria o ponto de partida se fossemos contar uma história, através desse livro? O teatro tem que ter um ponto de partida. Ele quer falar o quê? Esse livro como é extremamente abstrato, ele é quase uma pintura de Mongliane; você olha e são linhas, são volumes, são cores.

A. B.: Silêncios.

N. T.: Silêncios. Conta uma história, mas são muitas histórias ali dentro porque a abstração tem essa propriedade, a propriedade da abertura, não tem o limite da concretude, ou melhor, que a concretude dá. Então vamos buscar a concretude nesse texto. E a concretude que a gente chegou foi o diálogo entre a criatura e o criador no sentido amplo do escritor e de sua personagem, de Deus e o homem, enfim do pai e do filho. O criador e a criatura no sentido mais amplo.

A. B.: Essa interpretação do criador e da criatura foi então uma primeira impressão da obra que possibilitou um viés para que vocês pudessem construir algo de eminentemente teatral.

N. T.: Exatamente. Foi, digamos assim, o primeiro rasgo de luz que podia sair dali, daquilo que era o tempo da literatura, uma pequena abertura para que a gente entrasse na casa do teatro, vamos dizer assim.

A. B.: A primeira fissura.

N. T.: A primeira fissura disso aí que eu achava que era uma obra fechada dentro do compromisso dela. Não no sentido conceitual porque ela é extremamente aberta, mas no

sentido dela estar comprometida com a literatura até os ossos. Débora fez uma primeira abordagem do texto, na qual, como já falei, não havia uma só rubrica. Eu disse Débora: qual é a ação? Para onde essas pessoas (personagens) estão indo? Onde elas estão? Ela via tudo, mas não conseguia demonstrar nada no texto. Então, começamos a configurá-lo em termos de ação e aí entrou a mímica corporal dramática. Por isso é que eu falei antes da minha experiência como atriz. A mímica corporal dramática nada mais é do que o exercício de tornar físico, material e palpável o pensamento, através da linguagem teatral. Então qual é o principal instrumento da mímica corporal dramática? O movimento, quer dizer, o corpo em ação, é movimento e ausência de movimento, é como na música: o som e o silêncio; como na pintura: a cor e a ausência de cor. É essa alternância entre o movimento e a ausência de movimento que nos faz chegar num determinado tipo de tensão, através da qual podemos vislumbrar o pensamento daquele homem ou daquilo que está sendo projetado e que até pode não ser necessariamente humano. Na mímica se trabalha com níveis de abstrações, onde o corpo humano exercita equivalências, constrói equivalências que podem não ser necessariamente outro corpo humano. Eu não sou necessariamente só personagem, às vezes eu sou uma árvore, o vento, ou simplesmente pensamento que se mexe no espaço. Então aí a gente vai entrando nos vários graus que a mímica corporal dramática pode atingir. Quando a gente sai da pintura realista e entra nos expressionistas, dos expressionistas chegamos no Fauvismo, no Cubismo que desconstrói completamente a forma para reencontrá-la na geometria como tradução. Em Picasso, por exemplo, onde está a tal guitarra em *La guitare?* Você não vê. Porque é desconstrução. E na mímica o objetivo é a desconstrução. Ela começa construindo, ela tem o “suposto concreto”, você tem o homem sentado, por exemplo, esse é o suposto concreto e aí ela parte do “homem sentado” e ela te faz chegar na tradução metafórica do que essa ação pode significar. Qual seria o ponto de partida para se construir o elo perdido entre a literatura e o teatro? Porque a essa altura para mim já era o elo perdido entre Clarice Lispector e o espetáculo de teatro. Partimos do diálogo criador/criatura, que poderia ser o diálogo com ele mesmo (o criador), mas nele teria uma evocação e essa evocação seria materializada em uma personagem. Então, vamos colocar essas duas criaturas em um único mundo. Que mundo seria esse? Aí nós fomos para a metáfora realmente, vamos fazer uma tradução

simbólica de um pensamento concreto que traduza algo que é abstrato. Isso é a tradução metafórica. Foi o meu ponto de partida, de concepção, aquele mundo, que não é o mundo real: chegamos à mesa-teatro¹⁴⁹. Então essas duas criaturas viveriam essa espécie de explosão. Com a mesa-teatro, é como se de repente a gente entrasse dentro da cabeça daquele escritor (personagem). E dentro da cabeça dele a gente tem a mesa dele, onde ele trabalha, com as teclas, as letras. E aquele objeto abre em forma de túnel e lá do outro lado a gente tem um palco, quer dizer, a gente tem a personagem. A gente reduziu esse “criador” de Clarice porque no primeiro momento a gente ampliou, abriu: o criador e a criatura. Aí depois a gente fechou: o criador de uma personagem de teatro. Essa vai ser nossa restrição epistemológica. Para poder o universo caber dentro de alguma coisa que é finita, que é a cena, que é o espetáculo e tal. Então vai ser isso. O nosso criador vai ser um criador de personagens do teatro. E qual é o momento dele? O momento de dar fim a sua própria vida, ou seja, ele está esgotado criativamente. Então ele começa dizendo que as palavras lhe causam medo e ao evocá-las elas não respondem. Ele tem medo, simultaneamente, que elas desapareçam e que elas apareçam. Ele está nesse “meio”.

A. B.: Isso remete a Beckett.

N.T: É nós pensávamos nisso, no conflito beckettiano. Quer dizer: não tem saída. Mas tem uma saída ao mesmo tempo. Você tem que ter uma saída se não a peça não continua e pára na primeira cena, no caso do texto na primeira página. Em Beckett, você tem sempre a sensação de estar na primeira página, que dali não se vai a lugar algum. É isso mesmo tem algo de Beckett nisso sim. A partir daí, eu disse: nós só pudemos começar a ensaiar quando conseguirmos esse instrumento, a mesa. Sem isso eu não tenho para onde ir. Então elas correram atrás, foram na serralharia, conseguiram os ferros. Porque isso é teatro, não são as palavras soltas, pensamentos soltos, é um processo, é construção é isso aqui oh! (bate na mesa). É tão concreto quanto essa mesa, quanto sua roupa, quanto a sua caneta, quanto ao fato de você está aí anotando,

¹⁴⁹ A mesa a qual Nadja Turenko se refere é uma estrovenga de madeira construída especialmente para o espetáculo. Durante a maior parte do tempo a atriz Maria Marighela fica sobre a mesa.

entendeu. Por isso que quando eu morei em Paris, eu visitei mais museus do que assisti peças, de um modo geral. Eu tive oportunidade de viajar com a companhia da École de Angel Fou da qual eu fiz parte (Escola do Anjo Louco). Interessava-me, tanto em Paris, quanto nos lugares que eu pude ir estar em contato com as artes plásticas como uma maneira de realimentar o teatro, mais até do que ver outros espetáculos de teatro. E foi exatamente dessa cultura das artes plásticas que eu adquiri o viés de encenadora: ser capaz de, através de uma concretude e da metáfora concreta, traduzir conflitos em imagens. Então nós vamos, no caso do espetáculo, traduzir o conflito desse cara (o criador) em um mundo que não é real, que é esse mundo da mesa-palco, da mesa-teatro, e é aí dentro que tudo vai funcionar. Aí eu joga duas atrizes em um mundo completamente instável do ponto de vista físico. Elas trabalham o tempo inteiro naquela rampa, entrando, saindo, descendo, subindo. Então elas têm: o *locus* do criador que é a mesinha, tem o *locus* da personagem que é o teatrinho e tem o alçapão que é por onde surge a personagem (criatura) num determinado momento da peça e onde as duas personagens se encontram (o criador e a criatura). O diálogo delas ocorre naquele buraco.

A. B.: Você admite que o teatro é uma concretude, uma busca de você dar espaço e tempo a uma idéia abstrata ou um desejo, ou um sentimento. Buscar em Clarices, a fissura, o eixo, a possibilidade, o viés de construção foi o primeiro passo.

N. T.: De viabilizar a peça.

A. B.: De você com as atrizes porque elas participaram totalmente do processo. Dentro da polissemia e polifonia do teatro contemporâneo você encara e fala do teatro a partir do corpo. E “corporal” aqui como físico, fisicalizado. Você acha que isso é uma evolução natural do teatro ou você acha que isso representa uma crise, trata-se de uma crise? O teatro chegou num ponto limite? Num espaço e num tempo limites? Numa propriedade limitada, onde ele por si só se estrangulou? Daí a sua busca nos museus, essa busca do plástico, essa busca de outras fontes para revitalizá-lo? Você disse que tudo cabe no teatro, mas ao mesmo tempo nada é teatro a não ser o próprio teatro. Você

vê isso como “natural” no teu trabalho específico? Ou você vê isso como uma crise e aqui a gente pode retomar a questão do Antunes Filho, da crise que não chega a ser uma crise, mas esse momento de fechamento do criador que é necessário? Se fechar um pouco em relação ao mundo que é uma idéia do Benedito Croce, a do criador como alguém que se isola e distancia-se do mundo, podendo vê-lo melhor. E de outro lado, também temos a idéia de Luigi Pareyson, a do criador que precisa se contaminar com o mundo, misturar-se com ele. Dois possíveis caminhos.

N. T.: Tem dois caminhos que dependem da personalidade do artista, de cada um. Eu enfrento no teatro todas as crises do mundo, menos a de criação. Outro dia eu estava brincando na casa de um tio e alguém estava falando de dinheiro, de muito dinheiro, alguém falando de alguém muito rico. O teatro não está em crise, de jeito nenhum, eu acho que o que às vezes acontece é que algumas pessoas distorcem ou não querem aprofundar determinados encaminhamentos e por isso não conseguem encontrar a fonte e a fonte é sempre inesgotável. Isso é um princípio místico. Eu sou profundamente mística. Mas, independentemente disso, além de ser um princípio místico é também um princípio científico. Todos os cientistas que chegaram à raiz de um problema, que eles estavam procurando, ao chegarem nessa raiz eles simplesmente descobriram um mundo atrás dessa raiz. Ou seja, atrás desse indício do problema, existe uma abertura para muitos outros problemas, isto é, é inesgotável. Se você realmente vai ao lugar, se você vai à fonte. Agora, se você se dispersa, como dizia Decroix, se você está mais interessado pela embriagues boêmia que existe em torno da arte, a crise existencial e a crise criativa são inevitáveis. Porque nos bares, nas ruas, encontrando pessoas, a gente coleciona vivências sim, e isso serve ao teatro sim, mas isso não é teatro, a não ser o próprio teatro. E quem mergulha no próprio teatro descobre que não existe crise para ele, para pintura, não existe crise para a música, existem caminhos novos e pessoas mergulhando, quer dizer, encontrando vetores e caminhos, e direções a partir de suas escolhas e em função de como elas fizeram esse mergulho. Mas quem mergulha vai para o fundo não tem jeito. É uma condição física e ao mesmo tempo mística. Eu li recentemente Capra, aquele...

A. B.: *O Tao da Física?*

N. T.: Não. Depois desse.

A. B.: *Ponto de Mutação*.

N. T.: Esse. *Ponto de Mutação*. Ele fala sobre isso. È no *Tao da Física* que ele faz a ponte. É o próximo que eu vou ler. Eu leio ao contrário, detesto ler na época em que todos estão lendo. Não leio por me sentir obrigada, se eu li e perguntam, minto. Digo que não li. Detesto ter que conversar porque está na moda ler aquele cara. Outro dia eu disse para uma amiga: leia o *Ócio Criativo* de Domenico De Masi, mas não admita jamais porque está super na moda (risos). Sim, mas voltando para o teatro, o que eu acho é isso, sabe Alex, na verdade a sensação que eu tenho é a seguinte: as respostas do teatro estão no próprio teatro. Quando eu digo para você que a cultura das artes plásticas me interessa muitas vezes mais do que a própria cultura do teatro, aí entra uma questão absolutamente subjetiva, eu não acho que as pessoas para fazerem teatro precisem ter cultura de artes plásticas, eu pessoalmente tenho essa cultura e gosto. Eu tenho muitos livros de artes plásticas aqui. Visitei realmente muitos museus e adoro, sempre faço isso quando posso. Acho que aqui na Bahia nós temos outros museus maravilhosos que é do tipo a Chapada da Diamantina, um museu da natureza, o museu de Deus, das cachoeiras e ali você percebe certos ritmos, certos volumes e tal. Que podem ser maravilhosos de você trazer para o teatro. Mas eu não acho que o teatro esteja em crise, eu acho que a polissemia e a polifonia como você falou é típica da contemporaneidade, tanto isso é verdade no teatro, como é verdade na música, como é verdade na dança, na literatura, em todas as artes.

A. B.: Na vida.

N. T.: Na vida, exatamente. Porque a gente está vivendo o tempo da internet, isso Domenico de Masi também fala, não vou me atribuir pois é um raciocínio dele e eu acho que ele nisso tem razão, a cultura digital tem um lado que é sempre interessante

atentar, ela democratiza o conhecimento através da rede, e ao mesmo tempo ele (o autor) nos diz assim: Olha tudo está ligado a tudo meu irmãozinho, não pensem que ao ferir determinada coisa você está ferindo apenas ela. Você está ferindo toda uma rede de conseqüências. Então de certa forma isso torna os homens muito mais comprometidos entre si. Essa interdisciplinaridade é algo do qual a gente não pode escapar. Agora se isso é verdade, é verdade também que o teatro não precisa das outras artes para existir. Ele tem todas as respostas nele mesmo. A mímica corporal dramática é, como diz Decroix, arte dilatada. Quer dizer, é o teatro que admite como ponto de partida a fisicalização, ela dilata esse princípio que para Decroix é o princípio do teatro e com o qual eu também concordo. Porque as palavras soltas elas não dizem nada, quando você se senta numa cadeira de teatro para ver, você está vendo alguém fazer alguma coisa, quanto mais coisas esse alguém pode fazer com o seu corpo, com a presença física dele ou com as metáforas, ou com os símbolos (e aí a gente entra de novo no domínio da idéia), mais o espectador vai ser capturado. Isso é teatro. O teatro é o discurso tornado ação. Enquanto Clarice Lispector diz lá: “Ela não sabe que é feita de matéria de sonho e eu para não magoá-la não digo.”. Se você ler isso é uma coisa, se você ver um ator de óculos, olhando para sua cara, em cumplicidade com você ao lado de uma personagem lá em cima, querendo saber o por quê ela existe, dizendo assim: - Ela não sabe que é feita de matéria de sonho e eu para não magoá-la não digo. Isso é outra coisa. Essa é a redenção do teatro. O teatro tem outro poder, assim como a literatura tem outro poder. Por exemplo, quando a gente ler alguma coisa, a cabeça da gente fica/está livre para a gente criar a imagem que quiser. O teatro já não te deixa tão livre, o teatro te oferece alguma coisa, e o teatro contemporâneo ou o teatro moderno sobre o qual fala Decroix se encaixa aí, ele cria certas fissuras no discurso para que você complete essas fissuras com a sua cultura pessoal.

A. B.: E aí entra o papel do leitor?

N. T.: É. E aí entra o papel daquele que vai fazer a edição. O cidadão que ao ver “Clarices” não entende nada. - Ih! Não entendi nada. Tudo bem nenhum problema.

A. B.: Você falou da interferência. A apropriação/adaptação de uma obra literária para o palco no caso do livro *Um Sopro de Vida* mais especificamente. Na sua opinião isso provoca um maior desafio nesse leitor-fruidor, nesse leitor-adaptador, na relação leitor-texto, direção-cena? Você acha que é mais desafiador do que a encenação de um texto da dramaturgia clássica ou que já tenha uma forma dramática elaborada?

N. T.: Clássica?

A. B.: Clássica, não. Elaborada, diferente do texto de Clarice que não foi criado visando uma encenação. Porque *Um Sopro de Vida* não foi.

N. T.: Não, jamais.

A. B.: Assim como *Sarapalha* de Guimarães Rosa, no caso da encenação de Luiz Carlos Vasconcelos, não foi. O próprio *Macunaíma* de Mario de Andrade.

N. T.: Não, o *Macunaíma* foi, é um texto de teatro na origem.

A. B.: Sim é um texto de teatro na origem. Mas na encenação do Antunes os elementos teatrais foram buscados, como você buscou. Houve um aprofundamento e redimensionamento sobre o texto.

N. T.: Como provocações cênicas.

A. B.: Isso. Essa relação de abertura e de busca por parte do leitor-fluidor é complicada, isto é você como leitora que interfere e que elabora; aquele que busca os elementos concretos da teatralidade, aquele que dirige a obra à cena. Aquele que estabelece uma conexão de si mesmo com a obra e com o palco, que passa pela obra não só porque vai passar por ela, mas que vai lê-la porque irá vivenciá-la e redimensioná-la até a cena que seria, em última instância, aquilo tudo que eu vi lá

na Sala do Coro do Teatro Castro Alves e que me foi oferecido antes mesmo de ter qualquer contato com você e suas experiências. Isto é, o resultado.

N. T.: Exato.

N. T.: Vamos apresentar novamente em outubro.

A. B.: Ótimo. Eu vou ver novamente. Aquele resultado que é para mim parte de um longo processo cênico. Essa relação entre processo e resultado para você é complicada? Essa relação de você com o texto, você com você, você com a cena, você com a adaptação/apropriação que é o processual. Isso é complicado para você? O esforço é o mesmo entre um texto dramático e um texto literário não direcionado, num primeiro momento, para o palco?

N. T.: Eu nunca dirigi um texto dramático para o palco, isso nunca me aconteceu. O que aconteceu foi *Um sopro de Vida* de Clarice, os escritos de São Francisco de Assis, escritos de Sófocles, enfim...

A. B.: Não apenas um teatro fora do eixo, mas textos fora do eixo dramático.

N. T.: Exatamente, um teatro fora do eixo. Ah! E antes que eu esqueça “Todas as Horas do Fim” que é um espetáculo que eu estou fazendo agora como atriz. No qual fizemos também uma colagem: Artaud e Janis Joplin. Aí, as pessoas perguntam o que é que Artaud e Janis Joplin têm a ver um com o outro. Você vai assistir ao espetáculo e você percebe como eles tinham tudo a ver, e a ver no discurso não somente no pensamento, no discurso, inclusive nas frases. O que eu acho é o seguinte Alex, eu não tenho a experiência de partir, por exemplo, como Antunes Filho de um clássico ou de uma forma dramática já elaborada. Agora se eu fizesse, se algum dia eu dissesse – eu estou querendo montar *Antígona* ou eu estou querendo montar, sei lá, *Medéia* – qualquer um que fosse, eu tenho a sensação que esses grandes textos eles foram feitos para serem relidos quando eles preexistem ao espetáculo. Porque no nosso caso a gente

foi fazendo simultaneamente. A gente teve um pré-texto, esse texto foi sendo re, re, re, re-elaborado ao longo de toda a feitura, já que estávamos fazendo uma adaptação. Então, ao longo de toda a peça a gente ia cortando, mudando, inserindo, trazendo, levando, tirando, botando. Então esse texto foi assim. Mas digamos, se eu pretendesse respeitar um texto, de cabo a rabo, no que ele propõe no sentido mesmo da palavra. Ainda assim, eu acho que quando a encenação aparece, ela é uma outra camada de sentidos. Então, você tem o sentido da palavra e da idéia abstratamente e até na rubrica: (então Medeia levantou pegou o facão e matou os dois filhos...), mesmo quando você tem a rubrica indicando a ação, o que você tem não é a ação ainda. E quando você diz: “Na ação”, você já se comprometeu com o teatro e você já se descomprometeu com algo pré-estabelecido.

A. B.: Nesse sentido é releitura, recriação.

N. T.:É releitura sempre. Shakespeare ao pé da letra, ou Shakespeare como o último *Romeu e Julieta* do cinema.¹⁵⁰ Nele, por exemplo, tem uma cena das *gangs* rivais, deles dizendo Shakespeare exatamente, elisabetano quase, tudo. E ao mesmo tempo são *gangs* dos dias de hoje dando tiro em um posto de gasolina e um deles dizendo: “saque sua espada” e o outro ator tira uma pistola automática, americana, moderníssima. O texto completamente brigando com a cena. Eu acho aquilo de uma ousadia e ao mesmo tempo de uma simplicidade. Porque na verdade o diretor fez e pensou: - esse homem (Shakespeare) disse, escreveu essas coisas, mas eu posso fazer o que eu quiser, eu posso fazer o que quiser com isso aqui. Contanto que ao fazer o que eu quiser, eu tenha uma lógica interna. E ele (o diretor) tem uma lógica interna de cabo a rabo no filme, você vê que ele não se trai. A lógica da ação, a lógica do espaço, aquela parte do travesti. Todos os fenômenos contemporâneos que aparecem ali, Shakespeare evoca no texto original, quando ela fala as coisas que ele fala, só que ele fala no seu tempo, e nosso tempo é um outro tempo. E o diretor do filme quis fazer uma quebra justamente na unidade de tempo. E eu acho esse encaminhamento maravilhoso. Então eu acho que o texto sendo pretexto para o teatro, ele vai sempre sofrer modificações. Por exemplo, Aninha Franco

¹⁵⁰ Trata-se do filme “Romeu e Julieta” estreado em 2000 com direção e adaptação de Baz Luhrmann.

é uma autora que eu gosto muito, “gosto” no presente porque ela está viva e ela é de uma generosidade e ao mesmo tempo de uma abertura de espírito. A gente diz assim: - mas Aninha e esse final aqui agora, (eu dirigi “Três Mulheres de Aparecida” que foi ela que escreveu, espetáculo com Rita Assemani e tal), e no final ela (a diretora) fez opção por um enfoque: dar ênfase ao diálogo entre a Mendiga e a Santa, ambas personagens da peça. E eu disse: - E o caldeirão Aninha, ele é o centro da minha concepção, o caldeirão é a materialização, é para onde está indo tudo que estas mulheres estão fazendo. Elas estão todas cozinhando, e uma vem cozinhar, a outra vem cozinhar, cada uma vai completando a ação da outra, elas cozinham o tempo todo. Uma índia que não consegue cozinhar porque está enterrada dentro de um buraco, vai morrer, mas consegue botar uma pedra na fogueirinha; depois, a portuguesa que está cozinhando tripas e uma negra que cozinha galinhas, todas no mesmo caldeirão que passou a ser o centro da ação, ao redor do qual se reúnem todas essas mulheres ao longo do tempo. Eu falei, a gente tem que voltar no final para o caldeirão. Elas têm que dialogar com esse caldeirão. E tem uma cena que é meio quixotesca na qual uma das personagens pega a tampa e a colher-de-pau, usando-as como um escudo e uma lança e ela exorta, através de uma “Ave Maria”, o povo. Como se ela fizesse uma exortação ao povo para Ela fala aquela “Ave Maria” (esquece), e eu sou péssima de cultura católica, aquela (tenta rezar) “Mãe de misericórdia....” , linda, é uma reza linda.

A. B.: Eu também sou péssimo de cultura católica.

N. T.: Essa oração é linda e ela faz isso assim, diz essa oração de uma forma super viril, assim máscula. Eu até brincava porque eu dizia assim que essa cena era a cena de Quixote. Aí Rita dizia assim: - mas é uma cena de mulheres e você está usando um símbolo masculino. E eu disse: Não, Quixote era uma mulher de barbicha, nada disso, só porque tinha barbicha e bigode, vai ver que era mulher e tal. Ela morria de rir. (risos). Então a gente transforma os dois objetos (a colher e a tampa). Então, nesse sentido em que autor (vivo) e encenador podem dialogar ali. Então ela disse está bom, na maior simplicidade. E um dia tínhamos um texto lindo com a Santa e no outro um texto lindo com o caldeirão. Pra ela não tinha importância, do ponto de vista

dramatúrgico. Era um jogo de perguntas e respostas. Enfim, assim, eu acho que não é complicado para lhe responder mais diretamente. Não é complicado, é só uma questão de você priorizar. Se eu sou um encenador, minha prioridade é a ação, é a metáfora concreta, é o que dizer ao ator para enchê-lo de imagens mentais que ele possa configurar em ação, e que essa ação tenha sempre um subtexto. Eu me lembro que em “Clarices” tinha uma ação em que Maria Marighela tinha que descer daquela estrovena. Ela tinha que descer daquilo porque eu queria que ela andasse no chão. Nesse momento ela diz o seguinte texto: “Se eu tocar pedaços de estrelas”; eu disse, eu quero que você desça e que você tema pisar nesses cacos de estrelas, entendeu? Como se isso fosse machucar seu pezinho. No dia que eu disse isso para ela, que é uma imagem, é uma metáfora porque não tem estrela nenhuma, não tem pezinho machucado nenhum, não tem nada disso ali. Mas com isso eu consegui que ela tivesse exatamente o tipo de suspensão física que eu gostaria que ela tivesse na voz. Era sobretudo na voz que eu pretendia chegar. Então, ao levantar tudo como se ela temesse pisar nos cacos de estrelas, ela conseguiu dar ao tom da voz exatamente o timbre que eu queria para a cena. Porque é um texto muito profundo e trabalhar com ator jovem é muito difícil às vezes você conseguir chegar. Não é que elas não entendam, elas entendem o que eu estou querendo, mas...

A. B.: É porque às vezes falta um conjunto de referências.

N. T.: Exatamente. Na própria vida, na própria vivência. Todo mundo ficava espantado delas duas estarem dizendo aquilo. Mas foram elas que quiseram, não fui eu que propus. (risos).

A. B.: Eu vi o espetáculo na sua primeira temporada lá na Sala do Coro. E eu senti um teatro muito dentro do teatro. Uma linguagem metateatral, uma discussão sobre teatro, onde se discute o próprio teatro em cena. Isso foi uma primeira impressão que eu até anotei em um pedaço de papel que eu tinha na hora, inclusive esse pedaço de papel eu ainda tenho. Esse recurso você vê já na leitura de Clarice ou foi um recurso que você optou? Em outras palavras, o teu teatro busca apreender inclusive essa questão

existencial, pegando até a sua preocupação com a falta de experiência, vivência das atrizes. Claro que elas tiveram vivências e isso é relativo no sentido de tempo, mas é determinante no sentido de ação, de mecanismo teatral. De onde partiu a metateatralidade e como você a vê?

N. T.: Acho que tudo veio da história inicial. Da questão: que história a gente vai contar? Vamos partir de uma coisa quase primária, quer dizer o ator, o artista é um contador de histórias. Seja através de que linguagem for. Um contador de história e essa história pode ser absolutamente sentimental, abstrata, ela pode ser absolutamente concreta, com começo, meio e fim. Que você veja “Vau da Sarapalha” ou que você assista “Buena Vista Social Club”¹⁵¹, são pessoas contando histórias de outras pessoas, histórias de outros países, histórias de outros tempos. Quer dizer alguém dizendo alguma coisa para outra pessoa. Então, nesse sentido, foi o que eu falei, brincando: o meu corte epistemológico. Foi assim, existe tudo isso aqui, mas vamos pegar isso como ponto principal ou o que para gente foi o detonador de tudo, isto é: o diálogo entre o criador e a criatura. Ao partirmos desse ponto, cheguei à idéia da mesa-teatro. Quando a gente saiu de uma coisa para outra, a gente construiu a metalinguagem, sem ter pensado nisso *a priori*. Sem ter dito: “Eu quero fazer metalinguagem”, não. E eu pude perceber essa metalinguagem ainda quando estávamos ensaiando em cima de um salão de cabeleireiro, na Barra, foi lá que nós construímos a estrovenga e lá mesmo nós ensaiávamos. Então lá era um espaço só da gente, então pudemos ficar muito isolados, naquele sentido que você falou de criação do Croce. A gente pôde pensar muito, refletir muito, elaborar muito cada passo, cada coisa e ter tranquilidade para isso, não está naquele vai-e-vem da Escola de Teatro nem das salas de dança, não nada disso. Então quando passei a assistir, eu percebi que a gente acabou traduzindo Clarice Lispector como alguém cuja inquietação foi a criação e a obra, e no espetáculo “Clarices” a gente está chamando essa obra de teatro. Porque eu não sei se a obra que inquietava Clarice era o teatro, acho que não, acho que era a própria literatura, obviamente. Quando ela bota esse criador para dialogar intensamente com ele mesmo, ela está falando de

¹⁵¹ Refere-se ao filme “Buena Vista Social Club”, documentário musical sobre artistas da música cubana, dirigido por Win Wonders e estreado em 2000.

alguém que está pescando as palavras no ar. Só que no nosso caso, a nossa transposição foi, esse cara pesca palavras que se traduzem em outra pessoa. Nós tínhamos duas atrizes e queríamos que elas dialogassem. Então agente chamou para o palco tudo aquilo que, talvez, para Clarice Lispector, fossem os princípios da literatura, os princípios do encadeamento do pensamento, da arte literária etc., etc., etc.. A gente transformou tudo isso em uma personagem que rebate o criador e que provoca esse criador etc., etc., etc.. Então nesse momento a gente acabou criando a metalinguagem porque a gente está no teatro, lançando uma discussão sobre o teatro, sobre o próprio ato de criação, no sentido mais amplo, mas que ali, traduzido na figura de uma personagem acaba se tornando metateatro. Tanto é assim que ela diz no final: “Eu fui feita para morrer”. Uma Clarice fala para outra Clarice, a que se encontra dentro da figura do escritor, aquele escritor arquetípico. E então ela descobre que é uma mulher escritora. Você lembra que tem essa transposição também? Ela é o escritor protótipo, de óculos, gravatinha, a gente quis fazer o clássico, o Rimbaud vamos dizer assim.

A. B.: É nesse sentido que entra o recurso de optar por duas atrizes, ainda que tenham sido elas que tenham te convidado? Isso facilitou, claro, o custo da produção (montagem), mas possibilitou também a criação dos simulacros e das projeções. Quer dizer, o tempo todo no espetáculo existe um diálogo entre simulacro e personagem, é como se fossem mais de um personagem discutindo com eles mesmos, e ao mesmo tempo com as próprias atrizes no palco.

N. T.: Que são elas mesmas, as atrizes.

A. B.: E o próprio nome do espetáculo no plural: “Clarices”. Fale um pouco mais sobre essa relação.

N. T.: Tudo veio um pouco, Alex, é o que eu lhe digo, para mim, teatro é concretude. São duas meninas querendo fazer uma peça. Então eu tenho duas pessoas para fazer o espetáculo. Elas me trazem o texto de Clarice Lispector, no qual eu consigo perceber, ali dentro, o diálogo entre um criador e uma criatura, era a única coisa de concreta e de

teatralizável que eu vi dentro de *Um Sopro de Vida*, porque tinham milhões de outras coisas lindas, maravilhosas, mas eu não via como essas outras coisas poderiam se tornar teatro. Depois me veio a idéia da mesa-teatro que é (bate na mesa) a tradução concreta de uma metáfora e que é já um passo que a mímica me faz dar sempre: traduzir física e concretamente tudo que é do domínio do pensamento, da abstração, da sensação, da emoção etc., etc.. E depois eu vi no jogo das duas que eu poderia exacerbar mais tudo que o público já estaria tendo como provocação. Ah! São duas atrizes discutindo a própria condição do ator, a própria condição da criação, a própria criatura, a personagem que evoca outras personagens, o criador que evoca outros criadores. E tem uma parte do texto em que ela diz: “Eu fui ao encontro e descobri uma mulher e aí eu me revelo inteira”. É ela Clarice que está dizendo, eu só fiz colocar na boca da personagem Criador (Débora Moreira). E aí surge Débora como mulher e como mulher de fato. Ela não é um homem. Depois que você toca na raiz de alguma coisa é como se o mundo aparecesse dela mesma. Você entende?

A. B.: Entendo.

N. T.: Depois de um certo ponto é como se você não estivesse mais fazendo nada. A gente comentava isso, eu com elas duas e mais George Mascarenhas que foi meu assistente e Alexei Turenko que fez toda a trilha sonora. Porque o espetáculo de fora é uma espécie de operetazinha, ele tem, de fora a fora, intervenções sonoras. É música, é som, é barulho.

A. B.: Quem?

N. T.: Alexei Turenko. É meu irmão e ele é diretor musical de todos os meus espetáculos. Ele se formou em música, ele é compositor, passou sete anos na Escola de Música e ele conhece muito. Para você se formar em composição, você precisa conhecer as vozes de todos os instrumentos, é por isso que leva tanto tempo. E no final do curso, seu trabalho de conclusão é o de compor uma música para uma orquestra sinfônica. Então os naipes de metal, as cordas, o piano etc. Você acaba tendo uma

informação musical muito grande e ele foi sendo direcionado para o teatro pela vida, porque ele recebia muitos convites de minha parte e de outras pessoas para fazer trilhas, trilhas, trilhas sonoras de espetáculo e ele desenvolveu uma sensibilidade muito especial para isso. Então, eu sinto que tem momentos no espetáculo que a música, a ação e o texto são uma coisa só, é como se nunca tivessem existido separados. Entende?

A. B.: Como espectador eu também tive essa sensação.

N. T.: Como se tivesse uma integração. Sabe porquê? Ele acompanha todos os ensaios. No final, ele dizia: - “Não, mas essa cena não está com o ritmo muito lento?” Ele já entendia toda a lógica. Aí nós dávamos risada. Nós tivemos um astral muito bom, a equipe de criação foi muito bacana, foi muito legal. Tem uma cena que a atriz (Maria Marighela) veste a máscara e diz o texto: - “Você não tem medo de você mesma?” A personagem-criatura indaga para a personagem-criador: - “De noite os mortos andam pelas alamedas e ninguém ouve os seus sinos”. Aí ela vai falar de morte e de criação. Ela diz ainda: - “Um violino toca surdo e mudo”. Aí eu já tinha pedido a ele (Alexei Turenko) para criar a voz da personagem-criatura como um violino e a voz da personagem-criador como um violoncelo (grave, denso, profundo); enquanto a da personagem-criatura (leve, solta, como se ela estivesse sempre em cima da montanha, na luz do sol e tal). Então ele trabalhou isso com os dois instrumentos e foram dois instrumentistas ao vivo que tocaram as composições que ele fez. Nessa hora tem um diálogo entre o violoncelo e o violino, e aí o violino solta um agudíssimo (tenta reproduzir o som do violino). Cara! Eu acho aquilo de uma junção. E se você me perguntar assim; você teve controle sobre absolutamente tudo, todos os encaminhamentos? Não. Tinham coisas que vinham delas mesmas, Alex. É como se nós tivéssemos batido numa porta, tivesse aberto essa porta e de repente várias coisas que a gente achava que iríamos encontrar atrás dessa porta, nós encontramos mesmo; e outras tantas que nós não esperávamos vinham até a gente como respostas a nossa procura.

A. B.: Como se a obra fosse agregando e se desdobrando por ela mesma. Quando você tem um *insight* correto, correto no sentido de encontrar o ponto de partida, de vivo, orgânico.

N. T.: Vivo, orgânico, exatamente. Diferente daqueles que tentam aprisionar e diz: agora vai ter que ser assim, aí corre-se o risco de matar, de perder essa organicidade e vivacidade. Quantas vezes a gente não percebeu e disse: mas isso só pode ser assim. Como se a natureza e a vida já tivesse entendido a nossa obra antes da gente e mostrasse para gente: é assim oh! É assim que é.

A. B.: O Michelangelo tem um pensamento muito interessante, ele diz que as esculturas em mármore que ele fazia, na verdade não era ele que fazia, já estavam lá, dentro. Ele só ia buscá-las.

N. T.: É lindo isso. Eu acho que as pessoas que fizeram esses mergulhos, a gente goste delas ou não, enfim, esteticamente, elas chegam a certas conclusões comuns. Ontem, por exemplo, a Maria Bethânia falou assim para um jornalista que lhe perguntou: - E o seu próximo disco? Ela disse: - o meu disco está aí em algum lugar, ele vai me encontrar, ele vai chegar até mim. Quais as músicas que eu irei cantar, qual vai ser o fio condutor entre elas, qual o nome desse disco... eu não estou procurando assim desesperadamente, eu quero falar dessa idéia aqui, elas vão chegar até mim de alguma maneira. E eu tenho sentido Alex que de uns quatro ou cinco anos pra cá, todos os meus trabalhos tem sido assim. “Clarices” foi assim. Primeiro de cara não foi o meu ponto de partida, daí você já percebe o quanto realmente eu o recebi. E aí você pensa no resultado, a gente teve uma aceitação incrível. No início, meu irmão disse assim: - eu acho que quinze pessoas vão entender e cinco vão agüentar ficar até o final. Tem uma hora que a gente ria muito porque a personagem-criador diz assim: - “Eu não estou entendendo nada”. E o meu irmão dizia que alguém da platéia iria retrucar: - Não é só você que não está entendendo, pior sou eu que não estou entendendo desde o início. (risos). No entanto, nós não estávamos angustiados e tensos com a recepção, fazíamos nossas próprias provocações acerca da desgraça que poderia ser aquilo no final. Sei lá!

Quando veio o espetáculo, logo de cara nós fizemos uma temporada de quatro meses no Sesi com um público super bacana e as pessoas gostando, tendo referências, tivemos prêmios, indicação como melhor espetáculo, imagine! Realmente nós não tínhamos pretensão. Não é charme e nós podemos dizer isso *a posteriori*, até porque o prêmio já foi ganho mesmo. E prêmio quer dizer alguma coisa? Não. Não diz grande coisa não. Mas não deixa de ser uma referência social. O grande público se interessa mais. Eu acho inclusive que premiação, concorrência é anti-arte. A arte não é relativa, é absoluta; então, como posso comparar uma coisa com a outra se cada uma delas é absoluta. Entende? Mas eu acho que o prêmio é uma estratégia de mercado para aquecer um pouco, para chamar a atenção, para vender mais porque é produto também e nesse sentido é válido. Mas o artista que se sente realmente numa condição de competição ele está equivocado porque meu espetáculo não pode ser melhor do que o seu, não pode ser equiparado ao seu. Minha vivência, meu processo é uma coisa o seu é outro. Aí os críticos estabelecem critérios de consonância, aí diz que esse é bom, aquele é médio, aquele é mais ou menos, mas a mim não diz nada. Essas coisas nunca me dizem nada. O prêmio é só uma forma de chamar atenção sobre algo. Hoje três anos depois da estréia você me liga e diz: eu fiz entrevista com Luiz Carlos Vasconcelos que é uma pessoa que admiro muito em teatro. E que gostaria de entender melhor a sua concepção, eu me sinto extremamente honrada pela sua iniciativa e pelo fato de que “Clarices” tem ressonâncias mesmo. Nós estreamos em 1997, 1998, 1999, 2000... e nós ainda estamos em cartaz, agora fomos selecionados para o Festival de Guarapiranga, vamos voltar para uma temporada em outubro. Eu acho que por isso porque a gente tocou numa tecla que era viva e que se reproduziu depois, tipo geração espontânea e você têm com relação a “Clarices” essa sensação que os eventos estão vivos e que eles caminham sozinhos... A gente vê alguns filmes assim, aquele sobre Rimbaud que tem ele e Paul Verlaine. São eles dois falando sobre o processo criativo de Rimbaud. Débora assistiu várias vezes esse filme, ela ficou completamente apaixonada pelo filme e ele observou muito essa personagem interpretada pelo... (tenta lembrar) Leonardo Di Caprio. Eu esqueci, na verdade Geórgia é minha memória porque quando eu e ela damos aula de mímica, nas aulas públicas é ela quem diz as referências históricas, o ano, as pessoas, tudo. (risos). Já está virando *talk show*.

A. B.: Débora Moreira faz uma personagem masculina na maior parte da peça. Onde você localiza essa androginia no trabalho de atriz? No texto de Clarice? Em você? Nas suas leituras? Tudo bem que a primeira idéia foi discutida no grupo, mas poderiam ser duas mulheres no palco, poderiam ser dois homens. Então essa escolha da androginia, ou seja, porque um personagem masculino para uma atriz, uma mulher? Isso faz diferença no espetáculo? Porque como espectador faz diferença. Eu senti uma diferença.

N. T.: É uma outra máscara.

A. B.: É uma outra máscara e é uma outra máscara que no caso de Débora caiu muito bem. Porque como eu tive oportunidade de conversar um pouco antes com ela, na época eu estava concluindo meu projeto de encenação, já que meu trabalho de mestrado teve a parte prática e pudemos conversar um pouco. E ela é extremamente feminina, delicada e ali você tem um trabalho de corpo muito preciso. Então fez a diferença para o espectador. Quero saber se no teu processo criativo fez diferença? Como você vê esse traço de androginia que identifico no espetáculo?

N. T.: A questão da escolha em ser um personagem masculino, um homem, veio de escutar Clarice Lispector. No texto, ela se refere ao escritor, todo tempo. Ela é uma escritora, mas ela fala “o escritor”, o “criador”, e ela se fala todo o tempo no masculino, todo o tempo. Eu disse e pensei: - isso não é por acaso, eu acho que ela está querendo falar da célula *pater* e não da célula *mater*. Eu consulto muito o I-Ching, e o primeiro hexagrama, o hexagrama número um, que é o hexagrama da criação, é um hexagrama *yang*, masculino, viril, ativo, criativo, etc. Eu acho que está mexendo-se ali com energia mesmo. Quer dizer no sentido da configuração dessa energia. Não que o homem seja aquele que cria. Não, inclusive, o espetáculo é todo feito por mulheres e escrito por uma mulher. Eu brinco que meu irmão e George são mulheres, são homens-mulheres, graças a Deus. São, nesse sentido, homens maravilhosos e sensíveis, não na questão sexual, mas na questão do *Yang*.

A. B.: No sentido da anima você quer dizer?.

N. T: Exatamente. Da anima mesmo. É diferente: os homens que recusam isso dos homens que aceitam e que incluem isso na sua maneira de ser e tal. Eu acho bacana. E também uma mulher mais viril, eu me considero uma mulher mais assim, eu acho que a Débora é uma mulher assim e Maria também. Ambas poderiam ter feito esse personagem. Débora foi escolhida porque foi ela quem escreveu (organizou) o texto. Eu gostaria que ela fosse o escritor. Eu gostaria que ela juntasse as duas experiências numa só. Ou seja, a experiência dela estar realmente intervindo na palavra e dela estar realmente em cena dizendo: “É a palavra, e a palavra, e a palavra...”. E a gente escolheu que fosse um homem-escritor, quer dizer, isso também não foi pré-determinado. Eu nem me lembro o dia em que a gente disse: “Então vamos fazer um homem-escritor”. Eu tenho até um caderninho ali que tem esses passos. Mas nunca mais eu olhei para ele. Em algum momento a gente disse: “é um escritor.”. Clarice Lispector falava em escritor, “o escritor”, “um escritor”. Se ela fala no masculino vamos ouvir isso. Decroix uma vez relatou que um aluno chegou até ele e disse: - Bom dia Decroix! Enfim isso é uma forma de *politesse*. - Bom dia Decroix, como vai? Isso é uma coisa. – Bom dia *Mecier* Decroix, como o senhor está? É outra coisa. Ao ouvir a segunda pergunta, ele sentou e passou 45 minutos dizendo como ele estava. Porque ele ouviu a pergunta e ele respondeu a isso durante 45 minutos. Não menos, ele não disse só: “Bem, obrigado” como é esperado. Que é a fórmula. Ele respondeu de fato a pergunta. Eu tentei fazer exatamente isso com o livro, eu vou dialogar com o que essa mulher está propondo. Afinal, não é dela que a gente está partindo? Ela está chamando de criador, de escritor. E também porque ela diz depois: “Eu fui ao encontro e descobri uma mulher”. No espetáculo isso corresponde à cena final que ela (Débora) aparece de camisolinha e que ela está extremamente feminina. Inclusive teve um fato muito interessante quando o espetáculo começa em cena aberta, ela (Débora) está olhando para o texto, pensando, procurando as palavras e tudo, e ela está lá vestida de homem e a mãe dela entrou no teatro. Isso demora... o público demora a entrar, um bocado de gente entrando, um bocado de gente entrando. Aí a mãe comentou com a amiga:

“coitado daquele rapaz, está um tempão esperando em cena e essas pessoas não entram.”. O “rapaz” era a Débora. Ela não tinha percebido por causa da posição talvez, da luz, mas por causa, sobretudo, da atitude que era uma atitude diferente da de Débora (mulher). Com relação a essa androginia, eu acho que é um fenômeno contemporâneo, a androginia. Tanto é assim no sentido de que as mulheres estão absorvendo valores que outrora eram valores ditos masculinos. Quais são esses valores? A produtividade, a produção mesmo no sentido de trabalho, de ser responsável por determinadas funções, de ganhar dinheiro, de brigar no mercado de trabalho, de tomar conta da própria casa, de dirigir seu próprio carro, uma série de coisas que antes eram atribuições masculinas. Então ao assumir determinadas funções, seu corpo se adequa a essas funções. Por exemplo, as atletas, você já observou como elas têm o jeito às vezes másculo de se comportar? Porquê? Porque elas fazem muito esforço e o esforço conduz a musculatura e o corpo a reagir dessa maneira que a gente associa ao másculo porque é o homem que faz mais esforço físico em sociedade. Então na nossa sociedade essa divisão do trabalho está se diluindo, ou seja, todo mundo faz tudo. Então, o que aconteceu? Também certas tarefas que eram femininas em princípio estão sendo absorvidas pelos homens e eles estão também adotando maneiras e processos que são de um universo, entre aspas, tipicamente feminino: a sensibilidade, a maneira de se dirigir às coisas e de falar com as pessoas, de estar, de ser e tal. Está havendo essa mistura. Então quando eu vejo um ator ou uma atriz e isso na mímica também é um princípio, eu vejo eles portadores de equivalências, certo, de máscaras. E essas equivalências são: ser um homem, ser uma mulher, ser alguém mais velho, alguém mais novo. Contanto que eu tenha uma convenção, ou um pretexto, ou uma lógica que justifique aquilo, que é o nosso caso em “Clarices”. Por exemplo, em “Todas as Horas do Fim”, eu faço Artaud e faço Janis Joplin. Aí outro dia, eu saí de cena e o segurança do *Rock in Rio* que não acompanha exatamente o conceito, mas tem uma curiosidade, ele se interessa, toda vez ele assiste. Ele chegou pra mim e disse: - engraçado a senhora parece um homem e depois parece uma mulher”. Ele não estava se dando conta que eu sou uma mulher, eu não pareço uma mulher, mas aquilo ali, na verdade não sou eu para ele. Então eu pareço um homem e pareço uma mulher, entende? Então ele falou exatamente o que veio na cabeça dele, assim natural, “a senhora parece um homem”, e é óbvio dizer que eu pareça um homem,

no espetáculo, quer dizer eu convenci ele de que é um homem quem está em cena, mas não que eu pareça uma mulher. Eu escolhi Débora por sua formação e tal, eu sabia que ela podia trazer essa equivalência e também por ver o temperamento dela. Eu tenho assim, eu não sei se também porque os meus processos de encenação foram sempre com atores autores, ou seja, atores desejosos de falar uma determinada coisa e me pedindo para que eu agencia-se esse discurso na forma de uma peça. Sempre foi isso. “Clarices” e “Francisco” com George Mascarenhas também foi a mesma coisa, “Três Mulheres de Aparecida” com Rita Assemani foi a mesma coisa. Eu acho que todo ator é capaz de tudo em princípio, eles são portadores de equivalências, então, na medida em que eles dizem: eu quero fazer isso dessa maneira, eles vão fazer. É só eu daqui de fora da o mote. Isso aí é que é importante entende? Eu tenho que dar um mote para essa pessoa, eu tenho que dar uma imagem, eu tenho que suscitar uma..., lançar um desafio, fazer uma proposta que os convença e que faça com que eles tenham esse desejo, que o desejo seja despertado. Débora ficou desejosa de trabalhar essa masculinidade nela mesma, ela cortou o cabelo na época, bem curtinho, e a gente foi fazendo toda a caracterização.... E essa transformação que ela faz no final, que ela volta mulher, as pessoas ficavam abismadas porque quão feminina ela volta ali, naquele final.

A. B.: A criação do texto é de Débora, ela assina o texto, mas há enxertos de textos de Clarice, literalmente.

N. T.: É como se ela fizesse uma livre adaptação. Quer dizer, ela pega passagens de Clarice mesmo, assim. Só que como ela engendra tudo de outra maneira, isso é chamado de “livre adaptação”. Não podemos dizer que o texto não é de Clarice.

A. B.: Eu digo isso por uma questão de referência, a composição, a organização desse texto em outra dimensão é feita pela Débora.

N. T.: Foi feita pela Débora, exatamente. E aí nós fomos juntas. Porque aí é o que eu digo para você, se o autor está vivo e o encenador está fazendo junto com o autor, claro que um interfere no trabalho do outro. Do mesmo jeito que de alguma forma ela

condiciona a minha encenação, em algum momento eu digo: - Não Débora, mas aqui o texto...”. Como eu fiz com a Aninha: “Mas Aninha aqui você jogou o foco todo em cima da Santa e eu quero o foco no caldeirão para concluir minha peça”.

A. B.: Você se apaixonou mais pelo texto de Débora ou pelo texto de Clarice?

N. T.: Ah! Eu não sei cara.

A. B.: Ou você vê tudo muito intimamente interligado?

N. T.: Eu vejo tudo muito intimamente interligado. É difícil para eu separar, mas assim, ambos mexem com a minha fantasia. Eu fui uma criança que li muito, minha mãe sempre me deu livros. Ela me dava, por exemplo, *Servidão Humana* de Morra, que é uma coleção dela, que é antiga. Isso quando eu era pequena, quando eu tinha uns doze ou treze anos. Eu ficava absolutamente perplexa porque o livro é muito complexo, do ponto de vista que ele trata. Enorme! Enfim. Então, o que acontece, Clarice Lispector, ela tem esse poder de esbofetear a gente com a literatura, eu adoro isso. Decroix dizia que o teatro segura o público pelo colarinho e (Pá!), dá um tapa na cara dele. Quer dizer, que desperta as pessoas para alguma coisa, e que tenha uma certa violência na criação. Eu acho que a criação artística ela tem que ser avassaladora. Que seja literatura, dança, teatro, música, o diabo. E eu acho que Clarice tem esse poder e eu acho que esse texto (o texto da peça) acabou respeitando esse traço clariciano, por isso que as pessoas que gostam de Clarice gostam da peça. Se não elas se sentiriam.... Por exemplo, foi uma amiga minha que é jornalista, que é assim especialista, não porque ela se institucionalizou especialista, mas porque ela adora e ler sempre e como ela é jornalista e tal, a Rita Borges. E ela é uma pessoa muito sensível, muito discreta, muito tranqüila e ela adorou o espetáculo. Ela disse para mim: - espero que muita gente veja esse espetáculo porque é um espetáculo que diz muitas coisas importantes às pessoas. E nós a convidamos para um debate que teve e nesse debate ela falou isso, ela falou assim: - o que mais me intriga nesse espetáculo, o que mais me afeiçoa ao espetáculo é que ele é absolutamente próprio de um teatro e que ele absolutamente respeita Clarice Lispector

no que ela tem de essencial, que é essa abertura para uma coisa nova. Minha mãe é psicanalista e ela é apaixonada também por esse espetáculo e nesse dia, nesse debate, ela também estava. E ela falou que quando ela lia Clarice Lispector tinha a sensação de que ela não mais podia controlar os pensamentos dela, mais; de que ao ler Clarice Lispector existia um mote contínuo que era quase uma espécie de um inconsciente do divã, que é o momento que quando você deita e vai associando idéias e tal, e que Clarice tem esse poder, e que ela achava que esse espetáculo fazia a mesma coisa com a imagem, com a forma, com o encadeamento. Ela dizia assim: - tem espaço ali para muitos universos como dentro de um livro de Clarice, existiam muitos túneis dentro daquilo que está visível, dentro da pontinha do *iceberg*, a gente vislumbra o *iceberg* na obra. E eu tenho a mesma sensação no espetáculo.

A. B.: Como se cada interstício da linguagem gerasse outros mundos.

N. T.: Outras milhões de possibilidades e nisso entra aquilo que você falou logo no início, esse público, isso me interessa fazer com o teatro, fazer com que o público costure, cosei e chuleieo espetáculo do jeito dele. A gente fez esse espetáculo na rua, lá no “Pelourinho Dia e Noite” e elas (as atrizes) ficaram muito temerosas. Elas disseram: - como é que vai ser? Porque as pessoas são pessoas com menos, digamos assim, elaboração intelectual, com menor nível de escolaridade.

A. B.: O público de rua, ele é imponderável, não é?

N. T.: Ele é implacável. Ele é absolutamente espontâneo. Eu assisti a primeira apresentação, fiquei emocionadíssima, mas a praça ainda não estava cheia, porque é sempre assim: uma, duas, três. Na quarta apresentação! A quarta eu estava em Belém, era dezembro, meu pai é de lá, mora lá e eu sou de lá e aí George que é meu assistente, que acompanhou elas duas e é o namorado de Débora também me disse que a praça estava apinhada e que se ouvia o bater de asas de uma mosca. Que era silêncio absoluto e que todos aplaudiram de pé no final, e que elas duas ficaram assim em pranto de emoção, porque ali sim o espetáculo foi testado na sua razão de ser, porque eu não

quero fazer teatro para uma meia dúzia de pessoas que pode ter acesso, para uma meia dúzia de sentimentos, não é isso o teatro. Não é isso a comunicação eu acho. Eu acho que quando você vê “Vau da Sarapalha”, você sente coisas que nem você sabe que você tem dentro de você. Esse despertar que uma obra pode lhe dar não precisa que.... Eu acho, por exemplo, que as pessoas no Brasil não têm acesso, por exemplo, se você bota Milton Nascimento na praça ou música erudita na praça... a TV Bahia já teve essa iniciativa e algumas pessoas disseram: - ah! Não vai ninguém, as pessoas só gostam de axé. É mentira! O povo só consome axé porque só axé toca na radio, no dia que a radio tocar música erudita, as pessoas também vão ouvir música erudita. Quem me disse isso foi Sérgio Siqueira que peitou dizer: - vamos fazer um show com Bebê Camargo e Ton Zé. Tudo bem que não tem o mesmo público de, sei lá, Skank e Márcio Melo. Mas gente, nem toda obra de arte tem que se orientar para a humanidade inteira. É óbvio isso. Tem especialidades, claro. Mas eu acho que não é pelo nível intelectual que uma obra chega nas pessoas, entendeu? É pela sensibilidade. Por exemplo, esse cara da portaria do *Rock in Rio* que me diz: - você se parece, a senhora, me tratando assim formalmente, - a senhora se parece com um homem, se parece com uma mulher. Ele foi tocado por alguma coisa, pode não ter sido exatamente na compreensão, porque o texto aparentemente ele tem como mote inicial a droga, porque por uma lado tem Artaud defendendo o direito de usar ópio e Janis Joplin dizendo que está aqui para se divertir, e se picando enfim, coisas desse tipo. Mas tudo que está dentro do discurso deles é o direito à liberdade, o direito ao livre arbítrio, o direito de ser diferente e de ser respeitado como tal. Quer dizer, aí a gente sai aprofundando o discurso à medida que a gente tem material para ir fazendo um aprofundamento. Mas se a gente pára aqui não tem problema, não tem problema. Quem disse a você que tem que ser até lá. Quem disse a você que não pode ser até mais superficial ainda do que eu possa imaginar, ou mais profundamente ainda do que eu tenha estimado atingir, entende? Às vezes eu acho que vou atingir até aqui e aí alguém me diz coisas às vezes que eu digo: eu nem pensei nisso.

A. B.: Essa abertura que você fala no teatro como um todo, mas que no espetáculo “Clarices” eu vejo que podem ser disposta através de dois ícones no palco, parte do

cenário que eu acho que traduz muito bem essa idéia de abertura, que são: a janela e a porta, abertas e para o nada. Não sei se para o nada, mas soltas, sem apontar para uma referência.

N. T.: Soltos assim, completamente soltos.

A. B.: Fale um pouco disso para mim.

N. T.: É aquilo que eu te falei assim. Meu ponto de partida para a concepção foi a estrutura, o espaço. Como é que essas duas pessoas iam se relacionar em termos concretos? Porque eu tinha um texto completamente abstrato, como eu lhe disse, com uma única idéia de história que é o diálogo interior de um criador, ou seja, o embate entre ele e sua criação, no caso, uma personagem. A partir daí veio a idéia da mesa-teatro etc. etc.. Tudo foi se configurando. Essa contribuição da porta e da janela veio do meu cenógrafo. Ele trouxe duas grandes contribuições que foram: a idéia da mesa-teatro e... Ele disse assim: - Mas você me quer para quê, se você já fez o cenário? Eu disse, não é verdade. Os alemães, os diretores alemães têm muito essa característica, eles pensam onde e depois eles fazem como. Não por nada, isso se chama estruturalismo, você pensa na estrutura primeiro. Porque vem dessa necessidade de concretude, que a mímica puxa, por isso, vem daí. Não é porque eu acho bonito e que eu queira me meter a fazer cenário, não é nada disso. É porque vem daí. Como “Francisco” veio dessa escada espiralada que é a materialização da idéia de um caminho que vai, que vai, que vai e que vai para o infinito. Isso foi a concepção de “Francisco”. Então o que é que aconteceu? Ele me trouxe duas grandes contribuições em “Clarices”. Uma foi fazer o alçapão, unir os dois universos, eu tinha o universo do escritor, do criador e da criatura, ele disse: - vamos unir esses dois universos e foi ótimo, que foi o alçapão que ele pensou e colocou lá. Sem dizer que ele foi quem fez o desenho porque eu não sei fazer nada disso. E depois ele disse assim: - eu acho que eu preciso ter um *locus* ainda que abstrato, ainda que sem forma exatamente. Aí ele colocou uma porta e uma janela e eu achei ótimo, aí eu passei a interagir com esses dois elementos. E mais, ele ainda botou umas cordas que são umas grades na verdade, meio paralelas assim. Que ele queria,

coitado, às vezes a gente tem uns desejos assim e não consegue, ele queria que essas grades caíssem no final, sabe. Mas não tinha recurso técnico para isso. Então essas grades ficam até o final e aí eu fiz com que o escritor fosse para a porta e a criatura para a janela. Tem uma hora que ela fica vendo e dizendo: “adoro o mar e os peixes e os surfistas na praia e ela dá tchau, brincando.”. E o criador diz assim: “Que não me falem mais em civilização”, e dá uma banana, da porta para a rua. Porque é óbvio que eles têm relação com esse mundo externo, eu queria que essa personagem (a criatura) visse os surfistas da praia e que o criador desse uma banana para a civilização através da porta. Entendeu? Então ficaram esses elementos que não cabem no nosso mundo de mesa-teatro. Então, portanto, eles estão soltos, como se eles navegassem. É como se tudo fosse uma projeção mental do escritor obviamente.

A. B.: Eu li tudo isso muito como um aproximar Clarice, que tem um mundo tão introspectivo, tão voltado para um “Eu” interno consciente da fugacidade do mundo palpável.

N. T.: Esse desejo de concretude, porque o teatro é concretude, o teatro é plástico, antes de ser literatura ele é plástico, o ator em cena sem dizer nada, fazendo coisas é teatro. Ele não disse nada, ele não fez uso da literatura, ele é uma existência plástica, viva, concreta em cena. Aquilo é teatro. A condição *sine qua non* para que o teatro exista é a presença do ator, por isso que o ator é por definição o teatro. Eu não acho que o teatro seja a arte do diretor. Eu me sinto coadjuvante nesse processo com essas pessoas, eu estou ali de alguma forma, criando pretextos para que elas façam o teatro materializar-se, apenas isso. Então quando alguém me dirige, por exemplo, Rita Assemani me dirigiu e eu dirigi Rita Assemani, um troca-troca., com texto de Aninha e direção musical de Alexei nos dois casos. Então, quando Rita me dirigiu, ela o tempo todo dizia: - Nadja, eu estou aqui só para lhe dar uma ajuda, ela nunca tinha dirigido foi a primeira vez e foi a mim. Ela dizia: - eu estou aqui só para lhe balizar.. Então tem uma cena mesma que eu troco de Artaud para Jane, rodando numa porta giratória, eu entro como Artaud dizendo – “esperando que nos deixem em paz”, e aí vou desabotoando a blusa, dobro a manga da blusa, por dentro uma camiseta, a calça é a mesma e na

maneira como eu ando e vou me mexendo, mudando a forma do cabelo, o jeito de andar e aí boto uns óculos, aqueles “óculões” dela, só isso e saio rindo com a bolsa cheia de coisas, que são os elementos dela de cena. Isso, só isso, as pessoas ficam... é o momento que as pessoas mais adoram, é o ponto máximo da peça. E as pessoas tendem a achar que aquilo quem inventou foi eu, porque parece uma coisa da mímica, uma idéia da mímica, mas foi absolutamente uma idéia de Rita. Porque ao me ver de fora, ela disse você é capaz de fazer essa transição visível. Porque eu vou fazer lá dentro e você vai aparecer como Jane toda arrumada aqui. Não tem graça, isso qualquer ator que não tem a sua possibilidade de, mudando de atitude, fazer a gente dizer: - meu Deus! Olha! Porque eu vou desperdiçar isso? Então isso é, digamos assim, o poder do diretor, é o de dar poder ao ator, de fazer o ator perceber o quanto ele pode. Mas na verdade quem pode mesmo é o ator, porque está lá em cena fazendo. Então também quando eu dirigi Rita, dirigi completamente a partir do conceito da mímica corporal dramática e Rita não é mímica. Ela é atriz com uma formação também um pouco atípica porque ela não fez uma escola de teatro, ela não tem uma coisa assim tradicional, então ela tem uma abertura para tudo. Ela faz coisas em cena corporalmente falando que são difíceis de serem engendradas, feitas e agenciadas. Ela bate o ritmo com o pé e diz o texto ao mesmo tempo, é uma loucura. Tinha horas que ela dizia: - Nadja! Tinha horas que ela se desesperava: - Não! Ave Maria! Não é possível fazer isso. E a gente ia, ia devagarzinho e a gente conquistava aquilo. Mas, claro, se ela tivesse um treinamento, vamos dizer físico, se ela se propusesse, ela não se propõe, ela não quer, não gosta, não quer. Eu respeito, ela é uma grande atriz assim mesmo. Mas se ela quisesse seria mais fácil para ela, óbvio, aceitar esses desafios físicos, mas ela não gosta. Ela faz outras coisas, ela faz reajustamento postural, alongamento, umas coisas assim, mas mímica propriamente não. Ela diz: - eu não tenho paciência para estudar esses negócios, então a gente respeita e se faz do jeito dela. Mas ela está fazendo o encadeamento de ações, dentro do conceito de concretude e de fisicalização que é uma parte da mímica. E isso é o mais importante.

A. B.: Você acha que é difícil encontrar hoje atores não só abertos, mas preparados com um conjunto de referências, tanto teóricas como físicas. Porque você como atriz e o Luiz Carlos como ator conhecem bem essa realidade.

N. T.: E que ator! Você viu “Eu, Tu e Eles”? Eu nunca o vi no teatro, mas no cinema ele é lindo, aquele personagem que ele fez, que lindo aquele filme.

A.B.: E ele diz muito isso. Quer dizer eu falei com ele sobre essa questão da dificuldade de se encontrar atores que tenham um conjunto de referências. Então isso gera um processo muito doloroso para o trabalho do ator e para a seleção do diretor. Às vezes, ele tem uma idéia que é extremamente funcional e operacional, e interessante, mas que na aplicabilidade dessa idéia, você perde o fluxo por você não ter um corpo que responda a um determinado estímulo.

N. T.: Sabe o que eu sinto Alex? Que isso é verdade em tese, mas nas experiências que eu tive até agora, talvez eu tenha tido muita sorte, existe, sorte existe (risos). Mas, a experiência que eu tive, primeiro eu encontrei duas atri..., ato..., atorizes eu ia dizer, a mistura de ator com atriz, a androginia da qual você fala (risos). Elas são muito jovens, muito abertas e elas são muito talentosas. Então elas podiam muita coisa. Quer dizer até hoje Maria diz assim: - Você não sabe a dificuldade que é para eu fazer aquela cena do “ventania, muita ventania...”. Porque Maria ela tem encargos físicos na peça e ela não é treinada fisicamente com a mímica como a Débora é, mas ela tem encargos físicos que eu abstrai completamente que ela não tinha treinamento. E ela faz, e ela corresponde. Ela fica toda roxa na perna porque ela não consegue controlar direito a intensidade, ela faz o movimento do negócio que balança, ela diz o texto e ao mesmo tempo ela olha para frente, ao mesmo tempo ela sacode o guarda-chuva, a gente teve uma aula inteira de manipulação de objetos que eu dei para ela, do guarda-chuva, como pode ser, o ponto fixo, se aproximar do objeto, se afastar, fazer corpo com o objeto, respeitar a natureza do objeto e completar esse objeto de uma maneira interativa. Então tudo isso, esses são capítulos da mímica. Eu fazia ela puxar o guarda-chuva para trás, para ela manter sempre uma distância entre seu corpo e o guarda-chuva. Nada do que ela não

pudesse entender ou nada do que ela não pudesse sentir nela mesma. Porque eu acho que o ator tem isso, o ator tem esse desejo de fazer corpo com as coisas. “Atore” aquele que age, aquele que faz corpo, mesmo na definição do termo. Aí vem George, George é mímico como eu, se formou na mesma escola. Aí ele faz “Francisco” todo de acordo, com todos os acordos e descobrindo coisas e evoluindo. Quer dizer tem um ano que a gente faz “Francisco”, “Francisco” foi para o Fringe em Curitiba e tive para nossa surpresa, também, aí eu lhe juro por Deus que foi surpresa mesmo, a gente não esperava. Eu fiquei apavorada até quando eu soube que ele foi lá, porque dizem que ele é super venenoso às vezes, Nelson de Sá. Nelson de Sá falou maravilhas, comparou ao “Livro de Jó” que dizem que é uma maravilha. Tenho a maior curiosidade para conhecer o Grupo de Teatro da Vertigem. Tenho uma vontade, tenho a sensação que eu teria afinidades, assim conceituais e tal do que eu já li em revistas e tal. E ele comparou o espetáculo ao “Livro de Jó”, disse que George tinha uma atuação brilhante e que ele elaborava o movimento como mestre, mas sem narcisismo.

A. B.: Teatro da Vertigem, você fala do Antonio Araújo?

N. T.: Isso. Que fez agora “Apocalipse – 1:10”, que se passa no presídio, o “Livro de Jó” se passa numa igreja, teve um que se passou no hospital. Cada hora ele arranja um lugar diferente. Eu acho isso bárbaro. Então assim, tivemos esse retorno. E “Três Mulheres de Aparecida” com Rita, que, digamos assim é uma atriz mais madura, então é uma atriz que já pode escolher e fazer o que gosta de fazer, o que quer fazer e ao mesmo tempo não tem uma formação de mímica. Mas ela teve muita humildade de dizer: “Puxa! Eu quero! Porque ela me convidou, você pense aí, ela está comemorando vinte anos de carreira, é uma atriz conhecida. É a atriz mais conhecida da Bahia por causa da Oficina Condensada e tal. Você a conhece?”.

A. B.: Claro.

N. T.: Que diabos, para comemorar vinte anos de carreira ela convida Nadja Turenko que dirigiu duas peças até hoje. Com tantos diretores aí, de fora. Ela tinha dinheiro, ela

fez um projeto, ela tinha dinheiro para chamar qualquer diretor aí do Brasil. Ela fez um projeto, esse projeto foi aprovado e ela tinha grana no final. Mas ela me chamou. Se ela me chamou, não é assim “euzinha” Nadja, pelos meus olhinhos castanhos. É alguma coisa de informação que eu tenho, de síntese de teatro que interessa a ela nesse momento. Então, vamos à síntese, claro que em alguns momentos ela achava que eu não gostava dela. Sabe aquela coisa de ator/diretor. Dizíamos alguns desaforos uma a outra, parecia duas malucas, mas a peça ela gosta de fazer e eu gosto de assistir. Teve cinco indicações para prêmio. Eu acho isso uma loucura. São respostas, entendeu Alex? Que acontecem! Prêmios, crítica, nada disso justifica o processo pelo qual a gente passa, mas ratifica-o diante da sociedade. E o artista tem necessidade disso porque o artista vende alguma coisa para alguém. Então, por exemplo, até hoje os atores que eu trabalhei foram esses. Todos eles responderam maravilhosamente bem, ou se esforçaram, ou procuraram, ou me instigaram. Eu sou uma atriz que, quando vou trabalhar com algum diretor, procuro ao máximo possível, com Fernando Guerreiro que foi a penúltima coisa que eu fiz, “Abismo de Rosas, que é uma comédia, uma coisa mais leve assim e tal, com Ana Kifu. Depois a gente fez “As Coisas para o Resto da Vida” que ficou pouquinho tempo em cartaz. Agora, “Todas as Horas do Fim” com Rita. Rita me disse assim, ela me deu esse retorno: - Puxa! Você é uma atriz maravilhosa porque você é disciplinada, disponível, humilde e bem humorada. Às vezes eu já me angustiei, assim já lá pelo final. “Não!” ela falou: - No final rolou uma tensão e tal, mas é normal também, insegurança do ator e tal. Não tivemos nenhum atrito sério. Ela disse: “eu vou ser muito pior para você dirigir do que você foi para mim. Aí quem acha é ela, eu não estou dizendo nada disso, ela que acha que ela é mais difícil. Mas o que ela achou é que foi fácil trabalhar comigo. Então eu vejo atores como Luiz Carlos Vasconcelos, que eu admiro, sou apaixonada, acho o trabalho dele lindo, maravilhoso como diretor, as peças que ele dirigiu, no cinema, no teatro dizem que é uma maravilha. Tudo. Eu vou acompanhando a carreira dele assim e eu acho a coisa mais linda do mundo. Sei que aqui na Bahia tem outros tantos de atores que eu vejo por aí. Na “Máquina”, mesmo, tem três atores baianos que são: João Falcão, Wladimir Britcha, Lázaro Ramos e Wagner Moura. Eles estão se lascando todos para fazer maravilhosamente bem porque é uma coisa sempre física. Segundo Maria Marighela,

ela assistiu no Rio, eu não vi ainda; disse que é lindo, que eles estão lindos e tal. Eu acho assim Alex, que na Bahia nós temos um naipe de atores muito bons mesmo: Ricardo Castro, George que eu já falei, tantas pessoas que têm tanta garra. Eu sei que isso que Luiz Carlos falou é verdade. Existem poucas pessoas que conseguem reunir referência teórica, formação, ter tido uma escolaridade. Eu ia fazer uma tese de Mestrado, não tive paciência, não tive muito tempo, que era sobre: quando a escolaridade encontra a espetacularidade; que é a instância do aprendizado e a instância da amostra daquilo, que são duas instâncias diferentes, mas que eu acho não podem deixar de acontecer. Eu não posso passar a minha vida toda só fazendo espetáculo, eu não posso passar a minha vida toda só estudando, uma coisa tem que completar a outra e essa é a vivência verdadeira do artista, não é a do ator, do artista. E isso eu sinto falta. No meu curso de mímica corporal dramática tem muito poucos atores do mercado mesmo. A maioria é gente que está começando, sempre, ou então atores jovens. Entendeu? Porque as pessoas acham que não têm nada a aprender. Eu não sei o que é exatamente, ou não têm tempo, ou não sei. Isso que ele fala é verdade e ao mesmo tempo você ver tanto talento. Eu sou todo tempo chamada para fazer preparação de ator de elenco, aí todo mundo quer, mas quer para fazer aquela peça e eu toda vez que vou digo: - gente! Esse trabalho é um trabalho oportunista, é um trabalho específico, eu não estou ensinando nada a vocês, eu estou sendo um instrumento para vocês descobrirem coisas em vocês mesmos, para utilizar para essa peça específica. Não pensem que vocês estão aprendendo nada de corpo aqui. Porque é verdade, é um trabalho oportunista, direcionado. Então, eu concordo com Luiz Carlos e ao mesmo tempo vejo que existe tanto material por aí. Menino! Que horas são?

8.2 ENTREVISTA COM CELINA SODRÉ



Celina Sodré em um dos momentos da entrevista, realizada no Centro Cultural de São Paulo.

Entrevista com Celina Sodré sobre o se processo de criação do espetáculo “Nossa Senhora de Copacabana”.

A. B.: Estamos aqui com a diretora dos quatro espetáculos que estão em cartaz no Centro Cultural de São Paulo, onde eles estão em temporada relativamente curta. Ela é diretora e pesquisadora, tem um Centro de Pesquisa e Formação Teatral no Rio de Janeiro, o Studio Stanislavski, no qual desenvolve um trabalho há dez anos na área de teatro. Então vamos tentar um pouco entender seu processo criativo. Eu selecionei alguns pontos mas, mais para você se situar dentro de minha pesquisa e também dentro do teu trabalho no Centro de Pesquisa e Formação Teatral. Todos os trabalhos, eu pude perceber, pelo que eu li dos *folders* e também dos espetáculos que eu vi, eles comungam de um critério: o da reescritura de textos literários e modernos (clássicos) para o palco. Poderíamos falar até de uma apropriação de temáticas. Esse ciclo do teu trabalho, esse atual, não é feito a partir do olhar sobre uma única obra, ainda que todos partam de “adaptações” e de reescrituras de textos literários. Quatro textos na verdade: um baseado no universo de Guimarães Rosa, o “*Spirituincarnadu*”; um baseado no conto *A Criada* de Clarice Lispector, e o “Nossa Senhora de Copacabana” baseado na obra *A Fúria do Corpo* de João Gilberto Noll. Falo baseado, mas não é “baseado” o termo, é uma apropriação, é uma reescritura, mas enfim que tem esses modelos como referência. E um outro da literatura norte americana, o “William Wilson” baseado no conto de Edgar Allan Poe.¹⁵² Eu queria que você falasse um pouco sobre essa noção de ciclo no teu trabalho. Esse ciclo que exige um grau de especificidade, de quadros e também de continuidade, seqüência, porque eu vi os espetáculos numa seqüência, não sei se eles foram criados e projetados nessa perspectiva. A idéia era criar um ciclo, um conjunto de adaptações, de re-apropriações, de reescrituras?

C.S.: Olha não foi assim uma coisa pensada antecipadamente. Foram trabalhos que foram surgindo, foram sendo feitos e depois se percebeu que tinha uma possibilidade deles aparecerem juntos com um tipo de característica, que é essa, que tem essa parte da

¹⁵² O espetáculo foi apresentado separadamente dos demais e não constituía parte do ciclo dos que tinham como referentes textos da literatura brasileira.

pesquisa que é bastante específica e que a gente tem se dedicado muito, que é essa coisa que a gente chama de dramaturgia física, que tem esse nível de você trabalhar com um texto não teatral, a gente não se preocupa em construir uma dramaturgia no sentido de literatura dramática, de “fazer uma peça”. Mas, de encontrar uma dramaturgia física que suporte esse nível literário. Essa característica é comum a eles todos. Então, claro que quando eles são colocados juntos eles ganham outra conotação, eles não foram pensados especificamente para serem colocados juntos. No momento que eles são colocados juntos, eles ganham também uma dimensão de demonstração de trabalho. Porque aí podem ser vistos assim, como facetas de um estudo prático. Teórico, mas prático. Mas também eles existem independentes. Podem ser vistos não tão radicalmente vinculados uns aos outros.

A. B.: Dentro disso que você falou, dessa fisicalidade, eu percebi que tanto no Noll, como na Clarice e acho que no Guimarães também mas em menor grau, os textos trazem abordagens, imagens, temáticas que tocam diretamente a questão da fisicalidade do corpo. Então dentro disso, eu percebo também que tem uma relação com tua pesquisa no sentido de Stanislavski, Grotowski, Meyerhold, dentro da pesquisa do corpo. Como você concede isso? Como você concebe essa relação?

C.S.: É, exatamente. O ponto de partida da pesquisa é o método das ações físicas do Stanislavski, mas do Stanislavski bem aquele do final de vida dele, que é bastante específico. Porque eu tenho sempre esse problema dos brasileiros que só lêem aqueles livros antigos dele e que não tem contato com a pesquisa avançada dele, que basicamente está no livro do Kustov: O Stanislavski e o Eugenio Kusnet. Então porque o Grotowski pegou essa pesquisa, do método das ações físicas, das descobertas últimas do Stanislavski e a partir dessas descobertas foi que o Grotowski desenvolveu toda a coisa dele do teatro laboratório e a coisa mais viva foi esse surgimento lá no trabalho do Grotowski de uma dramaturgia física. Quando ele fez o “Akropolis”, que ele pegou um texto clássico polonês e botou....., que eram personagens do Antigo Testamento falando. Abraão, Isaac, falando mais a circunstância física, a dramaturgia física: eram prisioneiros de Auschwitz, construindo um forno crematório aonde eles vão ser

queimados no final. E nisso ele colocou uma questão, uma possibilidade, ele abriu uma grande possibilidade, uma possibilidade imensa e nova, completamente nova para o teatro, não existia. Porque no Stanislavski a ação física era dentro de textos teatrais, em circunstâncias dadas, muito específico. Já era ação física, mas só que ela estava ainda encaixotada dentro daquela coisa da literatura dramática específica. Quando Grotowski faz essa apropriação, cria um nível de dramaturgia física, ou seja, em que as ações são dramatúrgicas, elas não são só a repercussão de uma personagem, de uma circunstância dada, elas são dramaturgia. Ele cria uma outra dimensão, uma outra possibilidade completamente diferente. Para mim, ali tem uma ruptura e uma abertura. Então, no contato e no estudo disso, eu comecei a investigar essa coisa aí, essa coisa da dramaturgia física. Que possibilidades tem isso? No sentido da presença do ator ser a “coisa” no teatro, a “coisa”. Aquilo que não tem no cinema, não pode ter no cinema porque no cinema é película, o sujeito não está ali. Então centrar nisso. Porque qualquer outra coisa não é a especificidade do teatro. Então ir para essa coisa da presença e da proximidade do espectador e desse contato que não é físico, mas é físico. “Físico” no sentido de estar presente, no mesmo lugar e sentir fisicamente a presença do outro, essa conexão de ator/espectador.

A. B.: Essa presença da qual você fala gera um teatro crítico, no sentido de estar em permanente crise e eu percebi um grau de caoticidade muito intenso no teu trabalho, pelo que eu vi. Grau de caoticidade no sentido dessa coisa mesmo que provoca um determinado estado. Não um desfecho, mas um abismo, onde estão inseridos: o corpo do ator, do espectador e o teu próprio pensamento dentro disso. Eu gostaria que você fizesse uma ponte com o fato do uso da apropriação e da reescritura para o palco de textos literários, recurso que vem sendo utilizado desde o final da década de setenta no Brasil. É possível associar esse uso da “adaptação”, da “reescritura” com essa tendência, com essa crise do modelo de dramaturgia, dos padrões dramatúrgicos, do drama com fins de palco mesmo?

C. S.: Eu, quer dizer, é muito pessoal isso. Eu acho esse teatro “literatura dramática” acabou. Só tem algumas pessoas que não entenderam ainda que acabou, mas acho que

acabou, não tem mais cabimento, não tem mais sentido. E isso é exatamente porque quando as pessoas falam, tem sempre essa conversa: que o teatro morreu, que o teatro está morto, vai morrer, está moribundo, enfim. Esse aí está mesmo. Não o teatro. O teatro está vivo! Só que a especificidade dele está mais apurada, é, mais precisa, isso é claro a gente está falando é de arte, a gente não está falando de entretenimento. Entretenimento é outra coisa completamente diferente. Aí não vamos nem falar porque não interessa aqui na circunstância. Mas o teatro arte, ele, mesmo que o sujeito pegue Shakespeare, não tem cabimento montar a peça de Shakespeare, não é? Não faz sentido, está bom, já foi feito, está escrito. A peça de Shakespeare é para você ler, é uma maravilha, um assombro. Mas o que você faz daquilo? Quer dizer, hoje é isso. Quando... Não sei se você viu “Festa de Família”? Pois é aquilo é *Hamlet*. Ele pega a estrutura do *Hamlet*, pega todas as circunstâncias das personagens, a trama toda e refaz. Ele nem diz que é *Hamlet*, tudo bem, não precisa ele dizer, quem conhece *Hamlet* sabe que aquilo é *Hamlet*. Então, tem Horácio, tem Hamlet, tem tudo, tem Ofélia, tem todas as coisas, tem Polônio, tem Gertrude. Mas só interessa Shakespeare agora se for assim, aquilo é super radical, pode ser menos radical, o Shakespeare. Pode até está o texto dele, mas você tem que operar alguma coisa, se não operar não tem cabimento. Porque tem cinema, tem um monte de coisa acontecendo no mundo, tem um desenvolvimento do pensamento, do ser humano, de outras coisas, que não faz sentido montar a “peça de teatro”. Faz sentido assim como uma coisa de museu, aquelas coisas que a Royal Shakespeare Company faz, que é meio museu, tá... é legal, você vai lá e olha. Mas não é alguma coisa assim no sentido da arte; no sentido da arte movendo alguma coisa no mundo, no ser humano, no sujeito que está diante daquilo. Então eu acho que esse teatro de literatura já era.

A. B.: Essa questão de operar sobre o texto, que é uma necessidade hoje, que se apresenta e que eu acho que é uma tendência também, pelo menos do teatro de pesquisa, vamos dizer assim. Dentro disso que você fala de “operar” sobre o texto. Trata-se de uma pergunta mais específica: qual foi o teu recorte na obra *A Fúria do Corpo*? A sua reescritura do Noll condensa vários aspectos do romance, falo não apenas do tempo convencional do teatro, mas dos aspectos simbólicos. Existe uma visão de

roteiro mesmo pelo que eu pude perceber, é quase cinematográfico, ainda que você fale do cinema....

C. S.: É a Sílvia¹⁵³ falou isso ontem, a Sílvia falou: “mas é cinema”. (risos).

A. B.: Isso tem a ver com atua pesquisa inicial na Itália?

B. S.: Tudo descende. Tudo que eu faço descende diretamente do meu trabalho com Grotowski. Isso foi a coisa, assim, a coisa fundamental no meu percurso. Quando eu fui trabalhar lá em Pontedera na Itália, que ele estava lá e tinha o Centro dele lá, eu já era diretora de teatro, já fazia espetáculos. Mas essa coisa do percurso ainda não estava com uma definição muito precisa, eu tinha tido um contato com o Eugênio Barba, foi ele que armou para mim a coisa de eu ir para Pontedera. Então com o contato com o Grotowski, vendo o que ele estava fazendo naquela época lá, e depois quando eu fui para a Califórnia, que aí esse seminário era muito objetivamente o método das ações físicas do Stanislavski, que eu tive então essa oportunidade de estar mais perto dele e de dirigir coisas e ele corrigir a minha direção e ensinar. Que veio essa coisa de criar a Companhia e isso também é uma recomendação dele, ele disse: - Isso não existe. Se você quer fazer um trabalho mesmo, você tem que ter uma Companhia e desenvolver o trabalho. Porque eu fazia aquela coisa de diretor clássico brasileiro, monta um espetáculo, faz um elenco para um espetáculo, aquela coisa, mas.... E eu queria trabalhar, pesquisar e claro que isso ficava muito frouxo. Porque eu já tinha desenvolvido um trabalho todo, de rua, dentro da penitenciária, teatro político, já fiz várias coisas de direção, de outras praças. Mas aí o encontro com ele foi muito determinante, assim, do que eu queria e como que eu queria. Então tudo vem daí. E então essa coisa dessa colocação, dessa proximidade que eu acho que ali na *Fúria do Corpo* isso está muito evidente, esse nível cinematográfico, porque tem uma coisa minimalista também. A maneira como eu trabalho, eu não... eu não penso nada antes... então eu não posso te dizer assim: o recorte que eu fiz. Você deve saber melhor que eu qual o recorte que eu fiz, porque eu não penso nisso, eu começo a trabalhar e eu vou

¹⁵³ Está se referindo a Sílvia Fernandes que assistiu ao havia assistido ao espetáculo um dia antes.

trabalhando sobre o que acontece. Então eu trabalho muito diretamente com o ator e olhando para o ator. Então eu fico muitas horas olhando para o ator sem me dizer nada. Claro eu fiz algumas operações no caso do Noll. É, por exemplo, eu fiz uma operação muito definida ali no texto do Noll. É a gente tinha essa questão de ter um texto blasfemo, que é uma questão sobre a qual o Grotowski fala bastante, sobre essa questão da blasfêmia. E como lidar com a blasfêmia? Então, por exemplo, uma operação que eu fiz, objetivando junto ao ator (o Daniel) foi que ele tendo esse texto todo decorado e isso ocorreu foi logo no começo do trabalho, tendo todo ele na memória, o texto. Eu pedi para ele fazer o trabalho de trocar todas as palavras mais pesadas por palavras sagradas, substituir. E daí surgiu um novo texto que era todo ele sagrado; onde você lê - “caralho”, você diz “coração”; onde você lê: - “buceta”, você diz “espírito”. E aí trabalhar todo texto, trabalhando o texto nesse nível porque isso é muito presente no Noll, esse circuito do sagrado, ele está o tempo todo, tem a coisa bíblica o tempo todo. Por dentro de toda a coisa escatológica, sexual, pornográfica. Então eu trabalhei muito isso, a criação dessa espessura. Depois voltamos para o texto como ele é, então: “caralho” volta a ser “caralho”, “buceta” volta a ser “buceta”. Mas tem outro sentido por dentro realmente, que no livro também tem. Como fazer isso na cena? Então eu tive que criar alguma coisa para o ator, para ele poder ganhar essa espessura. E aí para o espectador chega o texto verbal, as palavras, e chega um outro texto que é exatamente o que tem no livro. Então eu trabalho muito assim. A gente escolheu uns fragmentos que a gente achou que eram fragmentos que continham os elementos principais do livro, do livro inteiro. Eu li o livro quando o livro foi lançado, eu li o livro há vinte anos atrás, foi em 1981, foi a época que eu li, eu li assim logo que ele foi lançado e foi um livro que me marcou. Eu nunca tinha pensado em fazer nada com esse livro, mas o Daniel me propôs que ele queria trabalhar sobre esse texto. Ah! Eu falei, então vamos. Mas foi um ano de trabalho, foi longo, um processo longo, porque a gente deixou as coisas virem aparecendo. Foi um trabalho feito muito, também, com a memória do ator, que é uma coisa que vem do Grotowski, que é a memória pessoal para as ações, memória física. Então é assim, é como vai surgindo, sabe, a coisa ali. Não tem uma determinação *a priori*.

A. B.: Eu li o livro e dentro de uma análise das imagens eu pude perceber uma forte androginia no romance, não só apenas na caracterização das personagens, mas na sua relação com o espaço e o tempo. E eu percebi também que dentro de sua opção, dentro do diálogo que você estabelece com o Daniel, ela está lá no espetáculo. Ela existe e ela é forte no trabalho. Ela foi propositiva no que diz respeito à relação do ator com o livro, não só à relação, mas na preparação do ator? Ela foi propositiva no sentido de criar esse estágio de androginia ou ela surgiu nesse intercâmbio?

B. S.: Ela surgiu. Ela surgiu porque ela surgiu de uma coisa.... Ela está muito determinada pela coisa das unhas, é ali que ela transparece. E essa coisa das unhas é uma coisa da memória dele, da infância, das mãos da mãe. Então foi uma das primeiras coisas que apareceu, foi o esmalte das mãos, das unhas pintadas. Então, eu trabalho muito com o inconsciente, o inconsciente da obra, o inconsciente do ator e o meu. Então, eu estou sempre procurando a confluência dos inconscientes, como se fossem rios que de repente encontram-se e aí, já é isso. A gente, por exemplo, nunca falou de androginia. Na verdade, eu não falo a palavra “androginia”, na verdade eu não falo com os atores teoricamente, não falo sobre o texto, entende? Não tem conversa assim sobre o texto. É muito mais assim: tem o texto para mim, tem o texto para ele e a coisa é física o tempo todo, vai fazendo e eu vou meio que escolhendo algumas coisas e vou aprofundando outras. E aí vai surgindo esse texto físico, que é como se fosse um outro texto. É um outro texto, o texto físico. Que depois se encaixa com o outro texto e forma essa organicidade, tem que fazer um trabalho de organicizar o texto físico com o texto verbal. Esse é um trabalho porque às vezes tem os dois e eles não estão ainda paralelos.

A. B.: Você falou que não opera recortes de antemão em relação ao processo. Eles acontecem e vão de acordo com o teu pacto com a obra. A escolha do Noll dentro disso tem a ver com essa marginalidade? Eu pude perceber que os aspectos sociais estão ali, os filosóficos, os existenciais, na mesa, lá, presentes. Postos à mesa, vamos dizer assim. E o teu trabalho tem esse cunho que ainda que não seja engajado ou um teatro de uma idéia política definida e determinada, ele traz esses elementos que são proposições filosóficas, existenciais, políticas também. No trabalho de reescritura do texto do Noll,

eu pude perceber isso com mais ênfase. Como você lida com o uso das objectualidades cênicas dentro disso? Elas já surgem da idéia, claro que surgem junto, você já falou sobre isso. Mas, assim, até que ponto e em que medida são importantes os objetos de cena? Porque no trabalho do Daniel eu pude ver que os objetos são imprescindíveis, estão em diálogo intermitentes e eminentemente ligados ao corpo do ator.

C. S.: É como se fossem prolongamentos. É quase como se fossem seres. É, mas é como eu estava dizendo. Eu trabalho muito com essa coisa do inconsciente, do meu inconsciente e do inconsciente da obra com a qual eu estou lidando, deixo confluír. Então assim, é como se fosse... é um trabalho com esse elemento. Tem o elemento intuitivo e da coisa da sincronicidade. Por exemplo, ali tem aqueles crânios dos bichos, tem dois crânios ali que eu quando fui à Amazônia e vi... Eu entrei num lugar, numa biboquinha assim na beira do rio negro e tinha esses crânios e o cara vendia esses crânios, eu comprei os crânios e eu já sabia que isso ia para um trabalho qualquer, esse trabalho não existia ainda. Mas é intuitivo, tinha alguma coisa ali e depois quando a gente estava trabalhando entraram os objetos, esses crânios. Eu já tinha o crânio de homem, de gente, que era um crânio que a gente usou no “Hamlet”, um crânio mesmo, de gente e aí entrou esse crânio também e é como se alguma coisa aparecesse dali, é como se... Eu fico sabendo depois do sentido daquilo, eu não sei do sentido e aí eu faço, eu não quero dar um sentido e aí eu faço alguma coisa que tem aquele sentido. Eu faço alguma coisa que é intuitiva, que não é intelectual e depois eu vejo, quase como um espectador. Quer dizer, eu faço todo um... eu cuido muito de não interferir intelectualmente, eu fico o tempo todo... eu sou muito rigorosa com isso, de não me deixar, não deixar a interferência intelectual fluír. Exatamente para não ser idéia e sim ato criador. Eu fico sempre cuidando muito disso porque a tentação de ter idéias é gigantesca, eu estou tendo milhares de idéias, da arte etc., É, e aí, mas eu meio que vou demitindo as idéias, vou demitindo elas todas e vou deixando alguma coisa que eu não sei lá, que eu não sei o que que é. Então eu não sei o que é que são aqueles crânios, até que um dia, eu digo: Ah! Aquilo! Depois que estava pronto. Eu acho até que a gente já tinha mostrado para o Noll. Eu finalmente entendi, eu disse: Ah! Essa mesa com os objetos, com essas coisas todas é como se fosse a cabeça dele por dentro e ele está

mexendo na cabeça dele. Como se os conteúdos de dentro da cabeça estivessem coisificados em cima daquela mesa e ele estivesse operando os conteúdos dele enquanto ele fala. Mas isso eu disse depois, eu não disse: - Ah! Já sei o que é que eu vou fazer com esse texto, eu vou fazer essa coisa! Não. Então é sempre depois da coisa acontecida. Como um outro espectador qualquer. Eu digo isso, mas podia ser você vendo e dizendo isso: Ah! Isso é..... Mas não tem uma coisa anterior, não tem nada anterior. Eu fico, eu faço todo esse esforço de ficar com nada.

A. B.: Em suspenso?

C. S.: É, com nada, com nada, com nada, com nada. Não sei, ficar nesse “não sei” e ir deixando. Isso por exemplo, a Clarice Lispector fala muito disso, quando ela fala da criação dela. Eu acho que eu aprendi muito com ela, lendo-a. Porque ela fala muito desse limbo, de ficar nesse “não sei”. Muitos artistas falam de ficar nesse “não sei”. Que eu acho que é muito interessante porque ele é muito fértil esse “não sei”. Surpreendentemente é um terreno muito fértil, você não sabe e exatamente porque você não sabe que você pode saber coisas que você não sabe, que você pode fazer coisas que você não imagina., que pela via intelectual você não chegaria, não teria condições. É como se você abrisse o canal para que venham coisas, que podem ser coisas que você desconhece. Então, O Noll me explicou muita coisa do que eu fiz, no dia que ele viu o espetáculo. Ele falou muitas coisas que eu falei: Ah! Porque ele disse assim, para ele quando apareceu a bandeira do Brasil, ele disse que ele.... E eu vi porque eu estava atrás dele, eu olhei e ele fez assim (gesticula, suspirando e abrindo os olhos). Eu falei para ele: - Eu vi a tua reação. Para ele foi uma revelação e ao mesmo tempo uma confirmação e ele entendeu uma coisa lá, da obra dele. Mas a coisa da bandeira veio como uma memória do Daniel, de infância, uma coisa de copa do mundo, de bandeiras pintadas nas ruas.

A. B.: Mas a tua inserção do esqueleto nela foi proposital?

C. S.: Ah! Sim. Mas aí, então, só depois você vê o que é que vai acontecer com o crânio. Demorou também para chegarmos às estrelas desenhadas. Mas tudo isso tem muito a ver com a extensão do processo em termos de tempo. Longo.... você fica ali.... deixa a coisa.... e aquilo fica ali.... rola..... rola.

A. B.: O contato com o Noll foi só depois?

B. S.: Foi só depois. Eu sabia que tinha tido. Teve uma adaptação no Rio, lá muito tempo atrás, dez anos atrás da *Fúria do Corpo* para o teatro, que eu sei que era uma coisa completamente diferente. E eu não sabia como é que seria a reação dele, se ele estava disposto a isso, se ele ia querer, não ia querer. Mas a gente já estava muito adiantado, e a gente ficou naquela coisa, tem que falar com ele. Mas aí já estava pronto e a gente ficou naquela coisa, tem que falar com ele, tem que falar com ele. E aí eu descobri o telefone dele e liguei para ele, mas ele foi super receptivo e aí foi ótimo porque ele foi ao Rio e viu a gente. A gente começou também, assim, um diálogo. O mesmo tipo de acontecimento que foi com o Saramago. O trabalho sobre o texto do Saramago também foi assim, estava pronto, ele estava no Rio aí coincidiu, ele foi lá ver, aí ele adorou e aí ele cedeu os direitos pra gente. Foi uma coisa bem semelhante com o Noll. Porque essa questão é uma coisa delicada, mostrar o texto do cara assim, ter que mostrar para pessoa, não é? Porque você não sabe se ele vai dizer: “não é isso”.

A. B.: Eu queria retomar a questão do microcosmos no espetáculo do Daniel. Porque no romance há uma multiplicidade imensa de espaço e de tempo, um constante deslocamento dos personagens, dos objetos, enfim. E o espetáculo acontece aproximadamente dentro de oito metros quadrados e dura aproximadamente 35 minutos. Como você analisa isso?

C. S.: Eu acho que essa extensão que tem o romance, no caso aqui da cena, ela fica dependendo muito de acontecer dentro da cabeça do espectador. É a possibilidade dela acontecer. Quer dizer, depende muito da intensidade, da capacidade do Daniel de colocar a intensidade. Nem sempre a intensidade é total, às vezes ela varia. Essa é a

parte bastante delicada desse tipo de trabalho porque o nível de intensidade, do ator, naquele dia é que vai determinar uma série de coisas em relação à dramaturgia. Por exemplo, essa parte do texto do Noll, da *Fúria do Corpo*, ela vai depender da capacidade do Daniel naquele dia de projetar tudo isso, que está no imaginário dele, que ele tem, do estudo que ele fez do texto, do que ele leu, do que ele conhece. De projetar e desses trinta e cinco minutos, então, serem lógicos e não cronológicos, de terem um nível de intensidade que não é o de trinta e cinco minutos do relógio. Que seja outro. Ou seja, que esses trinta e cinco minutos não acabem nos trinta e cinco minutos, que eles se prorroguem. Quanto mais, portanto, for esse nível de intensidade, mais capacidade de prorrogação na memória do espectador terá. Quer dizer, é quase como se fosse assim: o máximo disso seria fazer o espectador sonhar. Se o espectador sonha significa que a coisa aconteceu mesmo porque o sujeito sonha com o acontecimento da vida dele. Eu não posso sonhar nada que não tenha sido impresso realmente na minha memória, no meu inconsciente. Que vire conteúdo meu. Porque eu acho que é isso que a obra de arte, que a arte quer. É alguma coisa que vire acontecimento na vida psíquica do sujeito que olha para aquilo. Então entra aí essa dimensão do livro do Noll. Porque se não for assim, só o cara lendo o livro, não tem escapatória, se não acontecer isso. Quer dizer, você pode ter um espetáculo que é baseado num livro, num autor, num conto que leve o espectador a ler o livro, isso é um nível. Outro nível, é ele receber a coisa inteira mesmo não tendo lido, quase como se fosse ler o livro. Ele reconhecer e ter a sensação que ele já leu. Tudo são níveis. Eu estou falando de níveis ideais, muito altos, aonde se quer chegar, seria o máximo do máximo da condição.

A. B.: Eu tive uma sensação muito específica dentro disso que você falou com o espetáculo, que foi um incômodo muito grande e uma percepção de uma marginalidade muito forte, mas ao mesmo tempo extremamente poética, sem perder a liricidade da coisa. É narrativa, conta através dos papéis, dos desenhos, do jogo cênico; é dramática, porque tem um enquadramento dentro da convenção do teatro; não deixa de ter, mas é extremamente lírica. É como se você fosse corroído, mas sem perder essa sutileza, essa poeticidade que está tanto no trabalho do ator, na direção que é minimalista, e também está no jogo de como os objetos são conduzidos. Então, a representação quando é

figurada, vou dar um exemplo que não é apenas esse, mas esse é o exemplo que eu acho o mais forte: o da bandeira. Então ela se configura, ela fecha uma *gestalt*, ela fecha uma questão que é social eminentemente, mas é lírica. É difícil fazer isso no teatro?

C. S.: É difícil. (Pensa, longo silêncio).

A. B.: Dói fazer isso no teatro? A pergunta eu acho que é mais essa.

C. S.: É, por exemplo, eu tive.... Esse trabalho, especificamente, pela primeira vez, eu tive esse... assim.... um problema, digamos assim, na hora de mostrar um extrato. Eu tive uma grande preocupação com os espectadores, eu achava que os espectadores podiam passar mal, podiam se sentir mal, podiam se ofender. Eu tive muita preocupação com isso. Porque, exatamente porque é um material muito mobilizante, exatamente por causa do contraste, uma grande.... como se fosse uma... é uma bomba. É quase uma bomba que está assim tic-tac-tic-tac (reproduz o som), aquele negócio do barulho da bomba que vai explodir. É assim. E eu me preocupei muito, depois eu fui me acalmando porque eu vi que as pessoas regiam bem. Mas eu tive muita preocupação exatamente porque é explosivo, um material explosivo, exatamente. Você lidar com esse texto que é tão cru, tem um nível de cruza, assim quase que horripilante e ao mesmo tempo é belo. Sabe essa coisa assim, como se fosse assim: O que é que vai acontecer com o cara? De se comover com o sujeito dizendo: “Lavar ou não lavar o pau empapado da merda da bicha, essa que me deu todo o seu amor, todo o seu tesouro, com o amor de uma cadela desvairada”. E isso ser comovente, e isso te soar doce. O que será que isso faz dentro da cabeça do espectador? É como se fosse sabe aquela coisa do giz no quadro. Acho que esse trabalho do Daniel, ele é muito “giz no quadro”, o tempo todo. (Tenta reproduzir o barulho do giz no quadro). Mas o desenho que está aparecendo é bonito, então você fica olhando, mas tem aquele ruído, quase que insuportável. Mas, o que tudo isso significa no final das contas? Eu fiz, eu tive que fazer um grande esforço, porque eu como espectadora sofreria muito se eu entrasse ali para ver isso e nunca tivesse visto, eu ia penar. E não saber o que é que eu tinha achado. Se eu gostava ou não gostava. (risos). Mas eu me coloquei nessa situação, então para

mim foi sofrimento. É diferente por exemplo, do espetáculo cuja referência é o conto *A Criada* de Clarice Lispector que eu não tenho esse sofrimento. Mas é porque quando eu li *A Fúria do Corpo*, ele foi muito marcante para mim. E eu falei isso para o Noll, porque eu li os dois livros muito perto um do outro, eu acho que eu li ao mesmo tempo, foram *Crime e Castigo* e *A Fúria do Corpo* e eles se misturaram na minha memória. Então esse cara aí do livro *A Fúria do Corpo* pra mim é Raskólnikov também. Eles ficaram misturados e eu não consigo separar os dois porque eu li na mesma época, na mesma época da minha vida. Então aquilo fez um amálgama. Então apareceu essa coisa, de um nível assim criminoso que vem do Raskólnikov, que colou ali. E mesmo que para o Daniel não tenha isso, mas para mim tem, então foi, entrou.

A. B.: Eu gostaria que você falasse um pouco dessa marginalidade em relação ao teatro contemporâneo. Você acha que ela é uma salvação do teatro?

C. S.: Da arte do teatro muito provavelmente. Porque tem o outro teatro, do entretenimento, aí é outra coisa, mas aí eu acho que isso, o teatro entretenimento, para mim está junto da Disney World, junto com outras coisas, é diferente. É como, assim, eu acho que de uma certa forma o cinema iraniano é a salvação do cinema, porque aqueles caras os Makhmalbaf, Kiarostami. Os caras fazem um cinema que repercute para todos os cinemas, mesmo que o cara não faça aquele tipo de cinema, ele não pode mais ignorá-lo, não é possível mais ignorar a existência desse cinema. É como num certo momento ninguém pôde mais ignorar Bergman. Mesmo que os caras não tivessem visto Tarkovsky, não tem importância, mas foi Tarkovsky que ele fez lá. Aí o Bergman fez o dele e o do Bergman chegou e aí não dá mais para pensar sem aquilo. Tudo de alguma maneira deriva daquilo, mesmo que o sujeito não saiba. Porque quando um ator diz que fez “teatro laboratório”, ele não sabe que essa expressão vem do Teatro do Grotowski. Não sabe, mas não importa. O Grotowski mudou uma coisa, quer dizer, o ator passou a dizer, a fazer laboratório, passou a existir com esse conceito, que absolutamente não existia, quer dizer, Stanislavski já tinha isso, aqueles caras discípulos do Stanislavski, o Vizinski, o Dantchenko, aqueles caras lá os *punks* da época. (risos). Então eu acho que da arte

teatro é a salvação. Esse teatro que a gente pode chamar de Terceiro Teatro, que Eugênio Barba chama do que está por baixo, a parte de baixo do *iceberg*, a base do *iceberg*. Eu acho que é a salvação, se não realmente morreria porque não teria mais cabimento, vai ficar completamente obsoleto esse outro aí, ficar obsoleto, obsoleto até que... não vai ter mais. Mas não é que só esse seja teatro como alguns dizem, o resto é teatro, é teatro só que é outra coisa. Tem uma coisa que o Grotowski fala que para mim é a coisa fundamental desse pensamento sobre o corpo, ele diz: o corpo do ator, não é nem o do ator, o corpo de modo geral. O corpo não tem memória, o corpo é memória. Então esse é o fundamento do meu pensamento. Eu estou sempre com isso bem ativo aqui na minha consciência; de lidar com esse corpo-memória. Porque o tempo todo eu estou lidando com o ator dentro desse pensamento grotowskiano, é o ator, esse sujeito ator.. O personagem é apenas, digamos assim, uma circunstância. Como se fosse assim: aquele sujeito frequenta um lugar que tem o nome de personagem, mas o sujeito é sempre o sujeito, o ator, é ele. Não tem personagem como construção, como tinha anterior, é diferente. Então é o corpo dele, então é muito específico. Por isso, por exemplo, no Studio a gente não tem, por exemplo, *training*, não tem. A Denise faz o *training* dela, que ela tem, o *training* dela de bailarina. O Miguel faz outra coisa completamente diferente que ninguém sabe o que é, só ele. Também eu não entro no mérito, o Daniel não faz nada (risos) porque não é a praia dele, ele não faz mesmo, a Elisa faz algumas coisas. Então, quer dizer, tem um *training* sempre, mas não tem um *training* naquele conceito de *training* coletivo ou acrobático, o que todo mundo faz junto, não. Todo mundo faz alguma coisa para dar conta de poder operar as coisas que precisam ser operadas na cena. Agora é livre. É claro que eu, se são atores mais jovens que estão comigo, eu oriento algumas coisas, porque a coisa assim que é mais fundamental para mim é a questão da inteligência física. Então, eu não estou muito interessada em corpo adestrado, eu estou interessada em corpo inteligente. Se o corpo do cara for inteligente, é isso. E tem modos de desenvolver a inteligência física, existem várias maneiras de desenvolver a inteligência física. E aí é o trabalho que eu faço, que eu sei fazer, como diretora eu sei fazer isso. Trabalhar o desenvolvimento da inteligência física. Se o cara tem pouca inteligência física eu sei

ir direcionando ele, pra ele desenvolver isso. Mas, a coisa assim, muscular, inclusive porque eu não tenho condição. Isso também é assim, se o ator precisa de um treinamento físico, tem atores que precisam, precisam porque querem, tem necessidade, eu recomendo pessoas pro cara fazer. É que eu não tenho a menor condição de, por exemplo, orientar o trabalho de *training*. Eu não sei, eu não tenho isso assim, eu não sei fazer. Então, eu faço todo o trabalho de inteligência física, agora se o cara vai fazer capoeira-angola, se o cara vai fazer técnica de Alexander¹⁵⁴, tem várias coisas que eu acho interessante, tai chi chuan, yoga. Tem algumas coisas que eu posso orientar, indicar, acompanhar, mas o fundamental é a questão da inteligência, do corpo inteligente.

A. B.: Esse corpo que é construído, mas que também tem uma dose muito pessoal do ator. E quando você diz, por exemplo, dessa dedicação de preparar esse corpo e ao mesmo tempo não barrar o que ele tem de memória e conhecimento. Você lida bem com a perda, no sentido do Studio mesmo, do lugar lá, da pesquisa, ser um lugar de transição porque passam pessoas e, na verdade, quando você lida com corpos você de alguma forma imprime um conhecimento a esses corpos? Na verdade existe isso, a questão é essa, mas também tem a ver com a questão: é difícil encontrar atores que casem com a tua idéia de corpo? É difícil encontrar corpos inteligentes?

C. S.: É difícil. Mas ao longo desses dez anos, eu desenvolvi essa condição que obviamente ainda tem muito para ser desenvolvida. Mas hoje em dia eu já tenho essa condição. Se o cara quer fazer isso, se ele quer adquirir essa inteligência física, eu sei fazer ele ir indo para isso, eu sei trabalhar ele, puxar ele para coisa e ir desenvolvendo essa inteligência física, eu posso fazer isso. Então às vezes um ator que não trabalha assim, nesse teatro, vem ter aula comigo para desenvolver isso porque pode aplicar isso em qualquer tipo de teatro. Ele pode aplicar isso, essa condição na novela, por exemplo. Pode! E dá certo. Então essa questão de “perda”, ela perdeu importância na medida em que eu pude desenvolver uma capacidade minha de trabalhar a coisa em si, sem atrelamento à estética. Só ética, sem estética. É ética, claro, não tem como, ela é

¹⁵⁴ Celina está aludindo à técnica da eutonia elaborada por Gerda Alexander.

fundamental, ela é bem prática, a presença dela é muito determinante, dela eu não abro mão nem um milímetro, eu vou o mais firme que eu posso nela. Mas, a estática aí é livre.

A. B.: O que é a ética nesse caso?

B. S.: É a própria estrutura da relação do sujeito com o trabalho, como ele trabalha, como ele se relaciona com o trabalho. Os vários níveis das questões: de responsabilidade, de fidelidade ao trabalho específico ali, prático. Então esses três trabalhos que você viu tem estéticas diferentes, mas exatamente porque é livre, eu estou livre dessa questão da estética e não quero ficar nela. Então, para mim a coisa estética, eu vejo ela depois, quando ela aparece, eu digo: Ih! É assim. Mas ela não está antes. Então isso significa que vem muito a estética do sujeito lá, do ator, é dele. Porque nesse tipo de trabalho o ator é fundamentalmente ator-criador. E eu acho fantástico quem trabalha com ator-intérprete, e admiro vários diretores que trabalham com, que gostam. Não tenho nenhum problema com isso. Só não é a coisa que me interessa. Eu gosto de ficar olhando o ator, eu posso ficar dez horas sentada vendo o ator se movendo sempre, sem fazer nada, só anotando algumas coisas. E isso é o que eu acho interessante. Depois dali.... Mas é do sujeito que vem a coisa e da minha confluência com ele. Então é o caso, por exemplo, da minha criação desse trabalho que você também viu o “Spirituincarnadu”. A Denise ficou horas, muitas horas se movendo na minha frente, vendada. A gente decidiu só sobre a coisa da venda, vendada. Aí eu posso sim, de repente botar um elemento ali, vamos. Depois eu amarro o banco com ela e vou vendo o que vai aparecendo, mas é dela, mesmo essa sugestão de ter o banco é alguma coisa nela que me diz: Ah tem! Mas é de lá que vem. Então quase que eu sou uma leitora da coisa. O Grotowski falava do diretor como espectador profissional. E eu acho que esse é um conceito do que é ser diretor, que é muito bom, para mim. Não que eu ache que é “o bom”. Não. Para mim, para o meu trabalho, para o que me interessa.

A. B.: Você lida com a entrada e saída dos espectadores de uma maneira muito específica. Eu pude notar que você controla isso de uma maneira muito atenta. Isso tem um sentido dentro do teu processo de criação?

C. S.: Tem um sentido. Para mim é interessante que o espectador tenha a sensação, pelo menos a sensação de que quando ele entra, de que aquela coisa já está acontecendo, já existe ali. Que ele não veja o início, que ele não veja o fim. Que isso não crie uma interrupção. Sabe? Daqui até ali. Se eles não virem essas pontas é como se fosse assim.... uma pessoa morreu há três anos, você não sabe que ela morreu, então ela não morreu; você não sabe que ela morreu. Você não tem nenhuma relação com esse corte. Então, tem uma possibilidade dele, do imaginário dele completar um monte de coisas para antes e para depois. E eu acho que isso é interessante. E tiro, quer dizer eu tiro do espectador essa coisa, por exemplo, do final, do aplauso. Tiro porque isso o isenta, ele meio que se livra daquela coisa de sempre bater palma. Que é um problema, por exemplo, que no “William Wilson” tem, a coisa do aplauso, mas para mim não está bem resolvido, porque eu preferia que não tivesse mesmo. Porque é muito típico da defesa do espectador em relação ao que ele viu, ele aplaude, então ele devolve: vocês me deram uma coisa aqui, eu te dou outra aqui e pronto, estamos quites. Não! Eu quero que ele vá embora não quite comigo e com a coisa, com a coisa não comigo, mas com a coisa que ele viu. Que ele não fique quite, que ele fique devendo. Fica devendo aí cara e se vira com isso. Seria isso. Claro, nem sempre isso acontece, nem sempre isso tem a força que precisa ter. Mas tudo isso são coisas da pesquisa mesmo, da investigação.

A. B.: Acho que é isso.

8.3 ENTREVISTA COM SUZANA AMARAL



Suzana Amaral em um dos momentos da entrevista em sua Produtora de Filmes.

Entrevista com a cineasta Suzana Amaral, ocorrida na sua Produtora de Filmes em São Paulo.

A. B.: Nós estamos aqui com a diretora de cinema Suzana Amaral e ela vai nos falar sobre o seu processo criativo. Suzana, eu queria primeiro que você me falasse um pouco sobre a sua preferência por textos literários. Porquê você prefere trabalhar com textos narrativos?

S. A.: Depois você vai corrigir, você não vai escrever isso assim, vai?

A. B.: Não. Depois eu te mando uma cópia antes de tudo.

S. A.: Não. Você mesmo faz as correções de tudo., eu prefiro. (risos). É o seguinte porque quando você escreve um roteiro original, você perde muito tempo, entendeu? Porque até... você vai numa tentativa e erro, tentativa e erro... e vai... até ficar bom. E eu cansei de fazer isso e jogar fora, nunca estou satisfeita. E você precisa terminar a idéia completa, para depois analisar se vale à pena ou não. Como eu sou muito perfeccionista, eu gosto de ter certeza de que eu não vou perder o meu tempo. Eu sou objetiva, não gosto de perder tempo. Eu prefiro ler várias histórias e ver em qual delas eu me encontro, em qual dessas histórias eu posso me colocar. Se a história é boa, se a história não é. Então, é mais por uma questão bem objetiva de economia de tempo e de eu ir na certeza de que eu estou fazendo uma opção que a longo prazo ela vai ser bem sucedida e que eu não vou desistir na metade. Ali, na obra, eu já tenho o começo, o meio e o fim.

A. B.: Agora dentro disso porquê Clarice Lispector?

S. A.: Clarice porque foi. Porque Clarice, porque João, porque Pedro, qualquer outro. É a mesma coisa de você perguntar porque você arranhou aquela namorada. Porquê? Sei lá, porque sim. É mais porque sim. (risos). Por exemplo, eu já adaptei muitos outros. Eu

já adaptei o *Mar Morto*, que não deu certo e que não tem nada a ver com a Clarice. Você está falando com base naquilo que virou filme, mas com base nas minhas opções e do que eu já roteizei, eu já fiz cinco roteiros. Eu já roteizei: o *Mar Morto* do Jorge Amado, *O Caso Morel* de Rubens Fonseca, a Clarice, o Autran Dourado e João Gilberto Noll. Quer dizer são autores completamente diferentes.

A. B.: Dentro da tua opção por textos literários, você explora mais as imagens ou você estabelece um pacto em relação ao que te toca?

S. A.: É mais o que me toca. A partir daí faço o resto.

A. B.: Eu ouvi você falar sobre a sua preferência pelo cinema minimalista. Como você lida com esse tipo de cinema.

S. A.: É porque eu sou minimalista por princípio. Você olha para mim, você logo vê que eu sou minimalista, você entra na minha casa, você logo olha que eu sou minimalista. Eu sou muito minimalista. Eu gosto das coisas bem detalhadas, para mim o menos é mais. É nesse sentido que eu fujo sempre: menos música, menos cenografia, menos texto. Depende da história, do texto. Aí já é uma questão de que as imagens e as coisas têm que servir à história. Então aí já depende da história: planos fechados, planos abertos. Depende de cada seqüência.

A. B.: Agora na qualidade de ator, eu gostaria de saber como é o teu trabalho com os atores. Como você dirigiu a Marcela Cartaxo em *A Hora da Estrela*?

S. A.: Com os atores até eu ter dirigido a Marcela Cartaxo foi uma coisa. Eu fiz o Actor's Studio como atriz mesmo. Então eu aprendi uma forma bem "actor's studio" e eu trabalhei a Marcela nesse sentido também. Mas, depois conforme eu fui conhecendo mais, e lendo, e podendo estudar, eu fui percebendo que esse não era o caminho. Então tiveram outras pessoas que eu comecei a ler e que me influenciaram o Xavier Ismail.

Não sei se você já ouviu falar.¹⁵⁵ Aí então eu me interessei mais e comecei a ler e a pesquisar e a trabalhar os meus atores com base nesses novos princípios, ou seja: nenhuma intelectualização psicológica, nenhuma memória afetiva. Tudo aquilo que eram e ainda são de certa forma os princípios do Actor's Studio. E como a dialética do desenvolvimento, a dialética é uma coisa muito importante, eu me contradisse. E graças a Deus que eu me contradisse. Porque eu acho importante você está sempre mudando, sempre descobrindo coisas novas e hoje eu trabalho no sentido da “interpretação negativa”. Eu não quero jogar com nada de conflitos, pensamentos, com essa coisa psicológica. Não. É o aqui e agora, aqui e agora. É o que você está fazendo. Tem que comer, então come. Então como é que esse personagem vai comer? Como se come. Oras! Coma. Porque quem faz o filme é o ator, claro. Mas quanto menos um ator faz pelo seu filme melhor para o seu filme; o ator que quer fazer muito pelo seu filme estraga o filme. É, nesse sentido, que também sou minimalista: quanto menos o ator fizer, quanto menos o ator pensar, quanto menos o ator se emocionar, melhor para o seu filme. O ator tem que fazer aquilo que tem que ser feito, o resto deixa que eu faça. O filme, a *mise en scène*, a montagem, a luz, o resto eu faço. O ator tem que entender a personagem e trabalhar.

A. B.: A sua opção estética sempre foi pela linguagem cinematográfica? Você tem outra formação?

S. A.: Eu fiz Letras até a metade do curso. Fiz o Actor's Studio porque era Actor for Film. Eu escolhi essa opção lá. Mas, eu não sou de teatro.

A. B.: Você falou que o ator tem que ter um tempo para você, diferente do tempo da maioria dos atores. Como você explica isso? O tempo, isso que, por exemplo, está muito presente e relacionado com Macabéia em “A Hora da Estrela”.

¹⁵⁵ Xavier Ismail escreveu alguns artigos sobre cinema, alguns deles traduzidos para o português: “Transgressores de Todas as Regras”, “Do Golpe Militar à Abertura: a resposta do cinema de ator” e o ainda não traduzido “Mamoires of Prison”, todos publicados em 1985.

S. A.: É isso aí. É o tempo. Eu trabalhei com a Marcela de uma forma diferente, mas se eu tivesse que fazer hoje, mesmo seguindo uma outra orientação, seguindo atrás do Ismail, eu acho que não seria muito diferente. Foi mais uma coisa de trabalhar a cabeça dela, isso não precisava. Era só ela fazer o que tinha que fazer: - vai lá no espelho e se penteia; vai lá e penteia. Não tem que pensar nada. Agora eu precisava vestir ela do jeito que ela está no filme, a câmera está naquele lugar, a velocidade dos movimentos. O ator tem que ser lento, o ator tem que prestar atenção. Porque no memento que você presta atenção ao momento presente, que você está ligado ao aqui e agora, você faz as coisas com mais profundidade e isso se reflete nas suas atitudes, na forma de falar, na forma de representar. Tudo cria um outro tempo, um outro ritmo. Não é uma coisa forçada: “vai devagar” não é ir devagar. “Você vai para janela”, você vai para janela, mas você tem que saber que você está indo para a janela. Você tem que está concentrado no ir à janela. Não é “vai para janela”, desse jeito foi muito depressa, vai devagar... não é nada disso. Isso é de fora para dentro, não. Tem que ser de dentro para fora. Mas não é um “dentro para fora” psicológico, construção de personagem, essas coisas, não. Eu vou para a janela, mas eu vou prestando atenção em cada passo, um depois do outro. Eu estou simplesmente prestando atenção no que eu estou fazendo. E eu sinto quando o ator tem a possibilidade do aqui e agora. Então aí é que minha intuição entra. Não é bem intuição, eu falo “intuição” para generalizar, para eu não ter que explicar tudo isso. Mas eu sinto quando o ator tem essa possibilidade de fazer as coisas prestando atenção no que está fazendo. Tem que ser Zen, se o cara for Zen ele pode ser um ótimo ator para o meu filme. Um ator Zen que sabe fazer “Za-Zen”. Não estou falando da minha afinidade com o budismo, mas o budismo é isso aí. É o aqui e agora. Você está aqui; você está aqui. É para comer; é para comer. Quando você come; você come; quando você estuda; você estuda.

A. B.: Você mistura fatos, foi o que você disse naquela comunicação que estávamos na USP, você falou que alguns fatos que você ler, tem a ver muito com a sua vida. Você mistura-os?

S. A.: Pode ser. Às vezes sim. Acontece porque no momento em que eu leio alguma coisa e eu me empatico, em um momento ou outro da personagem, pode ser que eu traga alguma coisa da minha vida, que seja “um igual”, uma equivalência. Então, fica mais fácil, mas não que eu vá procurar.

A. B.: Eu li o livro *Hotel Atlântico* do Noll que você pretende adaptar para o cinema e eu percebi que tem um caminho nômade do personagem.

C. S.: É um caminho nômade, pré-ambulário. Trata-se de um personagem que para ele o aqui e agora é total e absoluto. Ele não está nem ligado no passado e nem ligado no futuro. Nesse sentido, eu acho que ele é um personagem muito atual porque o homem de hoje não está nem aí para o passado dele, para o passado da família, o que ele foi. Mas não é só ele, são o passado e a história dele. E também não está aí para o futuro porque o mundo hoje é tão complicado, que se você consegue sobreviver no momento presente, você dar graças a Deus. O futuro a Deus dará. Você não está ligado nisso. Antigamente não, as pessoas tinham um passado e trabalhavam o futuro, pensavam o futuro. Hoje você não pode pensar no futuro, você não está nem aí se você vai se aposentar.... Você vive. Você vive. Você queima o seu presente, joga toda a fauna, põe toda a lenha na fogueira do seu presente. E eu acho que esse personagem, ele se esgota no presente, ele vai indo., passo a passo. E esse pré-ambular dele é uma realização desse problema. Ele vai indo e um acontecimento não tem nada que ver com o outro. Não é uma narrativa em que alguma coisa acontece e porque essa coisa aconteceu, vai acontecer, durante, outras coisas. Todos os episódios são completamente fragmentados e separados. Então essa fragmentação dos personagens, dos fatos, da narrativa a mim me atrai muito.

A. B.: Tem um tema recorrente na literatura do João Gilberto Noll que é a relação entre o corpo e o sexo. Isso é por ele muito explorado. Como você ver isso no cinema, nesse filme em andamento, no teu processo cinematográfico?

S. A.: Eu acho que ele curte o corpo quando ele sente o corpo. Fora isso, do mesmo jeito que ele transa, ele mijá, ele come. E eu vou dar ênfase a todas as atividades físicas, fisiológicas. No momento certo, mas também sem conexão com o resto. Isso no momento certo, mas sem uma necessária conexão com o resto. Ele não tem uma metaforização psicológica: porque ele transou com a moça aconteceu isso, porque ele pegou na mão, não tem nada disso. É tudo instante. É tudo fora do mental. A própria história dele é um caminhar. É como se fosse, eu não sei se você conhece aquele poema espanhol do Antonio Machado (começa a citar o poema): “Camiante em nós caminha, soy tu sois a serem caminhos, camiante em nós caminha que há de caminhar al vontade”.¹⁵⁶ Então eu acho que o *Hotel Atlântico* basicamente é isso. Ele poderia ser englobado nessa coisa, nesse pedaço de poema.

A. B.: Se você fosse fazer um recorte, uma síntese do que foi e é a tua produção dentro do cinema brasileiro, qual é a tua questão?

S. A.: Eu só faço o que eu gosto e o que eu quero. É do jeito que eu quero. Quer? Quer. Não quer, eu não faço questão. Primeiro de tudo, eu não tenho nada que provar pra mim mesma. Eu sei do que eu sou capaz. Não faço questão. Se der para fazer, eu faço. Eu fiquei quase dez anos, mais de dez anos sem fazer nenhum filme longa-metragem. Fiz outros filmes para sobreviver, mas eu não fico, assim, alucinada: “Ah! Preciso arranjar dinheiro, preciso fazer um filme”. Não. A hora que tiver que acontecer, acontece. Eu quero fazer do jeito que acredito e quero fazer. Então eu procuro ser bem fiel a mim mesma. Eu acho que é muito isso. Ah! Mas esse filme ninguém entende; eu fiz *Uma Vida em Segredo*, é um filme difícil e é um filme que pode ser compreendido e gostado por muitas pessoas, mas também foi completamente indiferente para outros. Gente que está mais no hoje, que quer muito mais outro tipo de coisa. E não é porque Fernando Meirelles está fazendo *Cidade de Deus* e estão fazendo *Amarelo Manga*¹⁵⁷ que eu vou ter que fazer esse tipo de filme. Se eu quiser fazer eu faço, mas eu faria no nível documental, como documentário e não faria como ficção. Porque eu acho que é uma

¹⁵⁶ O poema está na obra *Soledades* de Antonio Machado, escrito em 1971.

¹⁵⁷ *Amarelo Manga*, dirigido por Cláudio Assis, estreado em 2003.

mentira. Nós somos classe média, nesse tipo de filme você olha pelo buraco da fechadura e você dar uma visão e isso é uma mentira. Eu não acho que seja legal isso. Se eu tivesse que fazer eu iria lá na periferia e fazia um documentário. Que também, na verdade, não deixa de ser uma mentira porque vai ser de qualquer forma a minha visão de classe média lá dentro da favela. Mas pelo menos eu não me proponho a fazer ficção que reproduz a realidade. Eu vou fazer um documentário de acordo com a minha capacidade de classe média. Eu precisava da periferia para de repente contar a história com verdade, mas eu não sou de lá. Não posso fugir das minhas origens, não posso fugir da minha formação, daquilo que eu resultei. Eu acho que em *Cidade de Deus*, eu vi *Amarelo Manga*, esses filmes que se propõem tratar da periferia, da favela, do morro, da pobreza.... Tudo bem, eles podem fazer, mas é “arremise” da realidade. Eu não faria.

A. B.: Você tem dificuldade de entrar no circuito? Isso faz diferença? Se o cinema é um cinema mais comercial?

S. A.: É uma questão puramente de dinheiro. Porque, por exemplo, os filmes *Cidade de Deus*, *Carandiru*, eles tiveram um apoio da Globo. Você sabe qualquer filme que a Globo bota lá, faça um marketing em torno dele, ele derruba a bilheteria. Pode ser até o meu, se a Globo peitasse, quisesse pegar o meu filme, botar lá, ele estourava a bilheteria. Hoje quem domina é o marketing. Agora eu não tenho muita vontade de brigar por isso, por esse espaço. Eu tenho vontade de fazer, não de brigar, vender. Isso eu não quero. Eu quero brigar para ter dinheiro para fazer o que eu acredito, quem gostar gostou, quem viu, eu espero, vai entender. Possa ser que no futuro as pessoas ouçam falar, mas pelo menos os que viram se interessou, gostou e curtiu.

A. B.: No processo, o que conta mais para você? Conta a idéia? Conta a tua mão de obra como artista? A hora que você está lá filmando, está lá fazendo, concretizando aquilo que você teve como idéia? Ou o resultado?

S. A.: Ah! O fazer. O fazer para mim, o processo é o mais importante. A gente está no tempo do processo. O processo hoje sempre é mais importante do que o resultado. A

menos que você esteja fazendo um filme só pelo resultado, aí é uma outra coisa, fazer um filme de publicidade, é um outro tipo de coisa. Agora se você está fazendo uma ficção é diferente, é uma postura diferente. Para cada trabalho tem uma postura diferente. Por exemplo, eu fiz muito comercial e se aparecer amanhã eu faço também porque eu preciso sobreviver, mas aí já é pelo resultado, pelo dinheiro, esse tipo de coisa. Então tem filmes e tem filmes, tem trabalhos e tem trabalhos. Você não pode botar tudo na mesma panela e dizer: “Ah! É filme”. Não. Tem filmes e tem filmes.

A. B.: E qual a sua história com *Perto do Coração Selvagem* da Clarice?

S. A.: Bem, o *Coração Selvagem*, eu acabei o roteiro, mas agora eu quero fazer o *Hotel Atlântico* do Noll. Então dele eu já tenho o roteiro. Foi muito importante aquela conversa que a gente teve lá, foi legal.¹⁵⁸ Mas eu não posso começar a re-trabalhar o roteiro de *Perto do Coração Selvagem*. Eu tenho vontade, mas eu não posso porque eu tenho que me dedicar ao *Hotel Atlântico*, que já tem toda uma equipe envolvida e eu acho que eu tenho um compromisso com tudo isso, com esse filme. E eu quero fazer ele primeiro. E o *Coração Selvagem* depois que eu acabar o *Hotel Atlântico* aí eu vou pensar.

A. B.: Você falou que mata muita gente na passagem do livro ao roteiro.

S. A.: (Risos). Ah é! É porque na hora que adapto e eu vejo o que eu optei, qual foi o eixo, o foco narrativo que eu optei, o que é preciso eu deixo e o que não é preciso eu corto. Também depende das contingências financeiras, da produção. Por exemplo, em *Uma Vida em Segredo* tinha muito mais coisas e que a gente teve que cortar porque não tinha dinheiro. Porque tinha todo um desenvolvimento, que ela ficava mais velha, que as filhas cresciam, casavam e nós tivemos que eliminar tudo isso que já estava no roteiro.

¹⁵⁸ Suzana refere-se ao encontro realizado na USP sobre o universo em Clarice Lispector, proposto pela professora Yudith Rosenbaum em abril de 2003.

A. B.: É difícil para você fazer esse tipo de corte?

S. A.: Não. Para mim o que importa é você manter uma coerência e a obra ficar coerente. Claro que eu não vou cortando assim sem observar se perde a coerência ou não.

A. B.: Essa coerência se estabelece com o texto literário? A partir dele?

S. A.: Não. Essa coerência se estabelece com o eixo do filme. Ele tem que ser coerente com aquilo que eu me proponho a fazer. Então, eu vou contar a história da “vila” nesse ponto de vista, nessa opção, então tudo tem que dar certo por aí. Se de repente tem alguma seqüência que é importante, eu não corto. Tem que ter um eixo, uma espinha dorsal. É uma coisa muito estrutural, é uma estrutura, um filme é uma estrutura. É como se fosse aquele joguinho cheio de pauzinhos que você tira um e pode cair tudo. Você não pode tirar o pauzinho que cai. Tem que ir tirando, mas prestando atenção.

A. B.: Quanto à questão dos diretores de cinema, quais estão mais próximos de você hoje?

S. A.: Daqui do Brasil? Entre os diretores todos nós nos respeitamos, mas nunca nos amamos muito (risos). A gente troca figurinhas de produção, uma coisa ou outra, briga muito para conseguir as coisas. Mas não há muita troca de experiência, não se discute muito. O trabalho do diretor é um trabalho muito solitário. Até que você ponha de pé tudo, depois é que você começa a trabalhar com os atores e com a equipe. Na produção você tem que trocar mesmo. Aí é uma troca, mas você é o único que sabe o filme inteiro. O diretor não sai por aí pedindo opinião. Você sai por aí ouvindo opinião, mas não pedindo orientação, nada disso. Você tem que saber o que você quer; diretor que não sabe o que quer... Eu sou uma pessoa que escuto muito, mas não digo que eu vou fazer tudo que eu ouvir. Eu escuto, mas só eu sei o que eu quero; o que o filme precisa ser. Então eu abro para ouvir, ouço e separo o que serve e o que não serve. Com o ator também é a mesma coisa, eu converso muito. Porque direção de ator é muito mais

conversa do que qualquer outra coisa. É só você conversar, conversar, conversar, conversar muito: como é que você vê a coisa, como é que você não vê. Por isso que é importante ter lido o livro, porque o livro é mais literário, mais interessante que o roteiro. Você pode trocar idéias. O roteiro é uma coisa muito descarnada, é só osso. Então eu não dou roteiro para o ator ler, eu dou o livro. Agora eu dou depois que eu já conversei muito, levantamos todas as considerações sobre a história; como é que eu vejo o filme, etc. O roteiro é a última coisa. E nem sempre o que está escrito como diálogo é o que ele vai ter que dizer, ele vai criar, não é bem uma improvisação; ele vai dizer aquilo que precisa ser dito em cada cena, mas do jeito que ele quer dizer. E eu estou ali também. Eu percebo essa capacidade do ator que está ali de fato. Se o ator é do jeito que eu penso que ele deve ser, ele vai ser capaz. Porque meus filmes não são muito falados. É muito mais a capacidade de responder com aquilo que eu imagino ser o que o ator precisa, do que eu imagino ser as qualidades de um ator.

A. B.: E com o autor como é sua relação?

S. A.: Com o autor depende. Bem Jorge Amado não optou. No *Caso Morão*, o Rubens Fonseca também não optou. A Clarice Lispector estava morta, o Autran não quis nem saber. Eu às vezes telefonava queria perguntar alguma coisa, ele dizia-me: “você faça do jeito que você quiser, o que você fizer está bom. Eu escrevi a minha história, agora você faz o seu filme.”. Agora com o Noll também não ouve objeções. Eu acho que tem que haver esse entendimento porque uma é linguagem literária, a outra é linguagem cinematográfica. Então se você pegar uma obra de qualquer autor, escrever um roteiro e mandar para ele aprovar, ele não vai aprovar nunca. Primeiro porque ele não entende nada de roteiro, ele pode achar um absurdo escrever daquele jeito. Você sabe que roteiro é descarnado, seco, não tem nada. E em segundo lugar, ele pode não concordar e aí pode querer começar a criar um clima que não é legal. Os autores inteligentes não querem nem saber, eles entregam e fim de papo. Isso é muito bom. Agora o Autran Dourado, eu que perguntei algumas vezes porque eu fiquei meio assim... vou matar tanta gente.... Mas ele falou: “faça do jeito que você quiser”. E depois ele gostou. Porque uma coisa sou eu falar que vou fazer uma coisa, outra é mostrar. De repente ele

vê e acha bonito e acha bom. Então é muito perigoso você sair por aí trocando muita idéia, dando muita intimidade ao autor. Porque se ele se dispôs a vender a obra dele é porque ele está a fim de vê-la disposta naquela linguagem.

A. B.: Você fala que é muito objetiva, mas nos seus filmes eu sinto muita subjetividade, uma sensibilidade muito aguçada. Como se dá essa dialética objetividade-subjetividade?

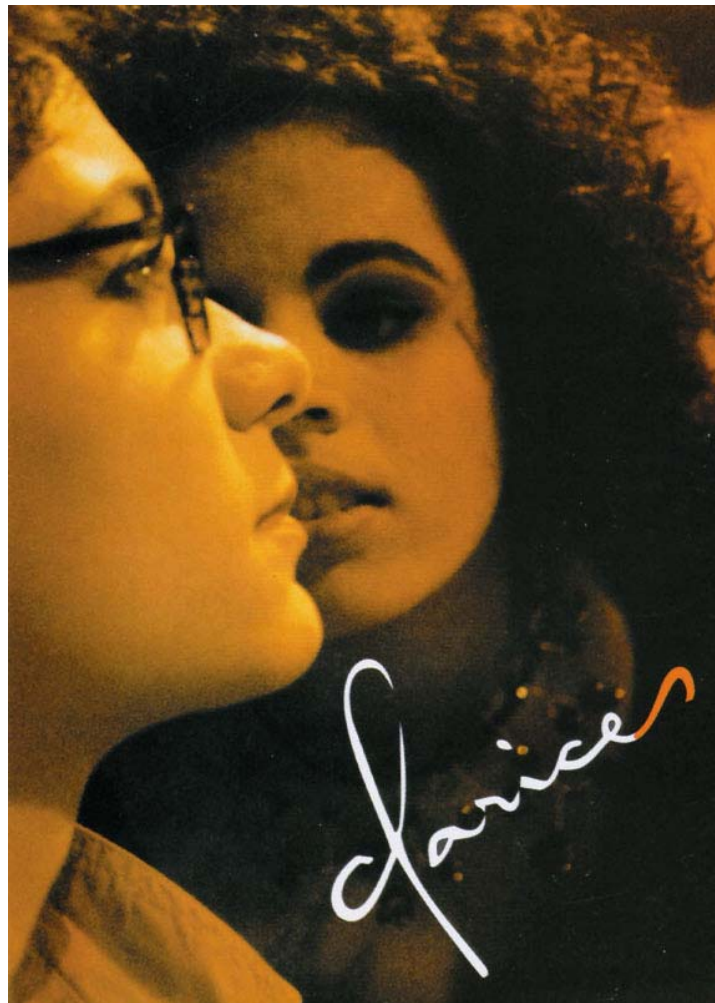
S. A.: Tem algo, uma coisa de epifania. Uma coisa que acontece quando você começa a pensar o filme. Então é uma outra parte que cabe. É como se eu fosse dividida em duas. Tem uma parte que eu sou super objetiva, rápida, não perco tempo. Eu sou uma pessoa que eu estou sempre procurando o caminho mais curto. Eu não sei se porque eu estudei nos Estados Unidos, eu me modifiquei bastante depois desses três anos que eu fiquei lá. Essa objetividade às vezes eu acho que chega até a ser um pouco rude. Mas, por outro lado, isso não fez com que eu perdesse a sensibilidade e a minha subjetividade e eu acho que o que foi bom é que tudo isso me deu uma visão minimalista do cinema muito grande. Todo esse corte do excessivo.

A. B.: Você quem escolhe todos os seus atores?

S. A.: Todos. Eu não delego para ninguém nada no que diz respeito ao ator. Não tem esse negócio de “escolham o elenco”, disso fazer parte de outros. Não tenho preparadores de atores. Pra mim isso é anátema, diretor que não dirige ator, que delega a outros, que fica só vigiando cena... Para mim ele não está cem por cento no processo. Isso eu não faço. Tanto é que, por exemplo, eu não gosto e não vou fazer nunca um filme com multidões, que eu tenha que chamar outras pessoas para dirigirem os meus atores. Eu não vou porque isso vai contra os meus princípios. Eu quero escolher todos os nomes. Posso aceitar sugestões. Alguém que sabe e diz: “tem fulano, fulano e fulano, o que é que você acha?”. Mas quem vai escolher sou eu. Alguém pode ir lá olhar, mas eu quero ver e escolher todos.

9. APÊNDICE

9.1 CARTAZ E PROGRAMA DO ESPÉTÁCULO “CLARICES” DE NADJA TURENKO



Clarice

BA

A montagem é uma adaptação do texto "Um Sopro de Vida" de Clarice Lispector e traz para a cena o encontro de um escritor com sua personagem. No entre o sonho e a realidade, criador e criatura confrontam-se para redescobrir a vida e a criação. Através do maravilhoso jogo de palavras tão característico da obra de Clarice Lispector, a encenação arquiteta um drama lírico repleto de humor e poesia. Tendo sido convidada para o V Encontro Internacional de Artes Cênicas/BA/1999 e representado o Brasil no Festival Internacional de Teatro de Havana/Cuba/1999, a montagem conquistou prêmios significativos como: Prêmio Revelação em Direção (Prêmio Copene de Teatro/1999), Prêmios de Melhor Espetáculo e Melhor Direção no Festival Nordeste de Teatro de Guaramiranga/CE/2000.

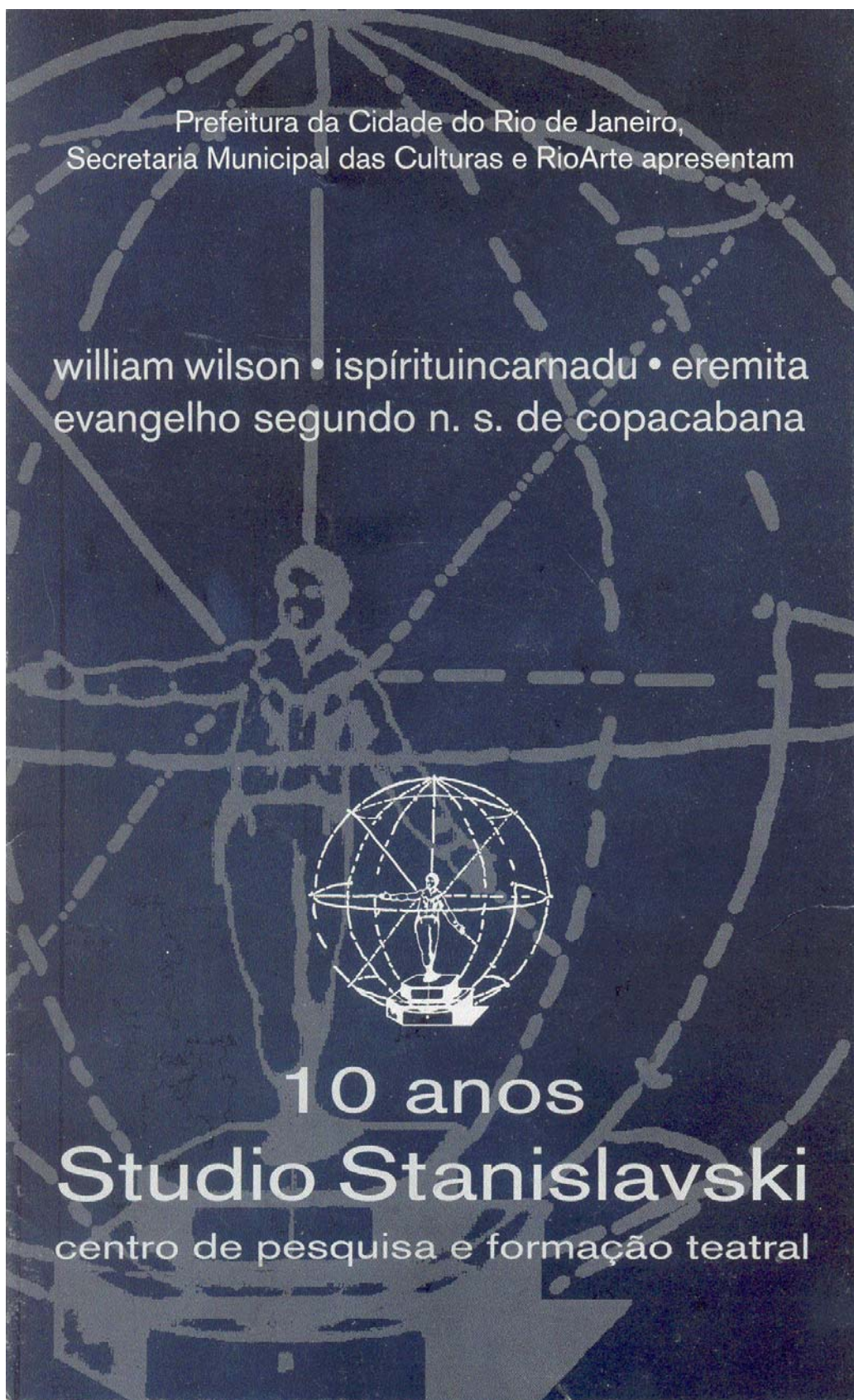
O Núcleo Criativo e Solidário de Produção Artística é uma associação baseada no trabalho cooperativado, congregando uma pequena equipe de artistas e produtores que revezam-se nas diversas funções e apresentam um repertório de espetáculos distintos, porém com linhas estéticas e linguagens similares. A associação torna operacionalizável a produção, diminuindo custos e intercambiando recursos infra-estruturais. A associação é uma ação criativa fundada em uma ética profissional e artística.

NO LIMITE ENTRE O SONHO E A REALIDADE, CRIADOR E CRIATURA CONFRONTAM-SE PARA REDESCOBRIR A VIDA

Núcleo Criativo e Solidário de Produção Artística

Texto Clarice Lispector **Adaptação** Débora Moreira **Direção** Najja Turenko
Assistência de Direção George Mascarenhas **Trilha Sonora e Direção Musical** Aleksei Turenko
Iluminação Irma Vidal **Cenário** Euro Pires **Figurino** Filinto Coelho **Adeleção** Adriana Hitomi **Adeleção** Adriana Hitomi
Direção de Produção Débora Moreira e Maria Marighella **Elenco** Débora Moreira e Maria Marighella

9.2 PROGRAMA DE COMEMORAÇÃO DOS 10 ANOS DO STUDIO STANISLAVSKI (CENTRO DE PESQUISA E FORMAÇÃO TEATRAL), DIRIGIDO POR CELINA SODRÉ



Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro,
Secretaria Municipal das Culturas e RioArte apresentam

william wilson • ispírituincarnadu • eremita
evangelho segundo n. s. de copacabana

10 anos

Studio Stanislavski

centro de pesquisa e formação teatral

FERTILIZAÇÃO SEQUENCIAL

Um gato morto no telhado. A descrição de como transcorria o trabalho por aqueles dias (ainda sem saber do que se tratava), sob o odor crescente assombrando a Vila inteira... Foi a ocasião em que vi o Studio Stanislavski, com tudo o que abriga e desvela: como um Ser vivo. Originalmente, uma casa com todo seu aparato de uso inarredável, a pia, o porão, o degrau, os caibros; mas habitada por "algo mais", como acontece ao ser vivo.

O sistema nervoso central na sala dos experimentos. E um organismo de idéias, exposto às ações. Não só às ações do episódio humano; exposto está como Ser vivo às variações edículas, ao húmus do rochedo circundante, à efemeridade e aos humores dos elencos que vêm e vão.

A mão que segurava a foice há muito se desligou do corpo, mas o objeto usado na cena continua em sua realidade formal, enferrujando plenamente num canto.

A casaca puida - posso reconhecê-la embora lavada: sua afinidade cromática com todos os girassóis que vi murcharem nesta vida - posso reconhecer: a casaca puida é de Van Gogh.

Uma simples deferência que se faça a um sapato e sua razão de ser não será de pouca monta poética - era o sapato de Alma de Kokoschka, te dirão.

Volto subitamente à leitura de um trecho final em que a biógrafa, diante do túmulo, não se conteve e expressou:

"Aqui está Alma Mahler, sozinha sob a pedra fria, onde termina toda a soberba".

Talvez a reflexão fúnebre encerre algo como a soberba, pensei, mas o que ainda houvesse de insondável naquela existência, insisti, tentou falar outra vez - pela cor de um sapato.

Certos objetos reaparecem em cena, tempos depois, sob outro tratamento de luz e volição. A riqueza inesgotável de um mesmo jarro posto em outra posição, como na pintura de Morandi... A espiritualidade que Morandi evoca através de uma garrafa empoeirada - quase santifica o olhar.

E me deixo envolver há anos por essa movimentação, pelo troca-troca de cores e repetições do método. E ainda hoje espero que alguém me diga: "Sente ali!" Longe de mim ocupar a cadeira de Clarice Lispector, ou lançar-me ao fundo de uma cadeira, em cujo espaldar assomara o osso de um cavalo, quiçá, sentar-me displicentemente sobre a capa de Hamlet.

O Ser vivo, com suas gentes e janelas, sua parede de chapéus e parede de hera, suas portas abertas para o outro e o quintal... Tanto mais nos deu a ver que a curiosidade do visitante esperava. Aquela espectadora que, comovida com o que acabara de presenciar, deixara seu anel em agradecimento sobre o aparador. Do Teatro de Arte de Moscou (Constantin Stanislavski) ao Teatro Laboratório (Jerzy Grotowski) - muito estudo até aqui, até formar o corpo e a condição de uma partitura própria.

Quem se debruçará sobre cada vírgula, cada vocábulo, fazendo disso, como o autor, a realização de sua vida? senão esse corpo rigoroso?

Quem será mais exigente da beleza, da verdadeira obra, que o espírito familiarizado com Shakespeare?

A bailarina sobre o tapete aceso e deserto aprende, como o anjo caído, a voz da tragédia humana, e fala.

Como poeta, posso e devo dizer que, nesses dez anos de trabalho, o Studio Stanislavski tornou-se o melhor leitor que um autor pode ter.

O Ser Vivo com seus quartos de guardar, seus estados de alegria e dor, suas camadas de tinta sobrepostas, suas sedas e veludos, seus egos insalubres, anfractuosidades e contas a pagar... Um verdadeiro tecido conjuntivo.

Mais não posso entrever. Assim nos explica a Física atômica de Niels Bohr: "Matariamos um animal se tentássemos levar a investigação de seus órgãos ao ponto de sermos capazes de dizer qual o papel desempenhado em suas

funções vitais por átomos isolados.

Em todos os experimentos com organismos vivos, tem que persistir uma dose de incerteza no que tange às condições físicas a que eles são submetidos, sugerindo-se assim a idéia de que esse mínimo de liberdade que temos de conceder ao organismo será exatamente o

bastante para lhe permitir, por assim dizer, ocultar de nós os seus segredos mais íntimos".

Minha investigação me pede para aquiescer e respirar o que se evola daquela bacia com água fervente e eucalipto, sobre a qual flutuam palavras sussurradas.

Talvez o gato tenha vindo morrer no telhado atraído pelo jasmineiro que se derrama sobre nossas conversas no pátio, entre uma cena e outra.

Não tens tu também a impressão de que o jasmim não segue exatamente o ritmo das estações? e sim a nossa expectativa amplamente sensorial em relação a ele?

Que a nova temporada de trabalho então se acenda e nos perfume e nos ilumine.

Aventuremo-nos, nessa penumbra teatral, a pensar sobre as coisas... Nos jardins da ciência estava a flor *Gloriosa*, por exemplo. Classificada por Lineu na classe *Hexandria*. Flor com seis estames para cada pistilo. A Fertilização Sequencial (título deste texto) sempre realizada em "grupos" de estames, outros três após os três primeiros, e assim segue....

Metáfora para tanta fecundidade no terreno das idéias e ações - a Gloriosa flor. Assim é na natureza como na arte - o real fecunda a si mesmo.

Vida longa para o Studio Stanislavski!

Cláudia Ahimsa





Dedicamos este trabalho à memória do mestre
Guimarães Rosa

Tudo começa com a Luz que não consegue tomar todo o espaço e essa impossibilidade cria o que parece ser contornando um rosto não é bem certo. Amã o então inerte não se agüenta e inicia um vaivém convulsivo até parece que estamos diante de um servivo. Na glote um grito aglutinado abre caminho entre as amígdalas irrompe as cordas e vai ainda do torto e não se sabe se o que surge é a revanche do homem morto arrependido que quer voltar ou o que a alma não suporta e solta. Até que o grito se conserte e o corpo se comporta e vai se um longo engano uma vontade de sair do banco e ir pra longe ou dar uma porrada e arrancar e se accegueira e certa cor da que aponta o quanto em vão tem sido a nossa vida. Mais impossível revelar até porque a estas alturas ninguém mandapor perto a sala de espetáculo e um deserto e não paira por menos de uma tonelada e a atenção já está de trás da porta e agora aberta...

Ricardo Mendes

direção
Celina Sodré
dramaturgia física
Celina Sodré
e Denise Stutz
com Denise Stutz
assistência de direção
Gustavo Barros
luz
Maurício Cardoso
fotografia
Ricardo Mendes
espaço e figurino
Celina Sodré
Imagem/slide
Le scribe accroupi/
Museu do Louvre

ispíritu incarnadu

Agradecimentos: Carlos de Mattos, Claudia Ahimsa, Cristina Flores, Dudu Sandroni, Fábio Ferreira, Helena Severo, Humberto Braga, João Gilberto Noll, Joelson Gusson, Lia Rodrigues, Lídia Kosovski, Marília Sodré, Paulo Gurgel Valente, Paulo Sodré, Ricardo Macieira, Sebastião Milaré, Stanley Whibbe, Vilma Guimarães Rosa.

Eu sou você em mim, verdadeira versão do meu nada! Magnetiza-me, mimetizo-te. Atuo teu ser em mim, até que seja-me. Foi quem primeiro me salvou do abismo de não ser que conquistou-me o direito de se dizer eu dentro de mim. Um espírito indiscernido que diz eu sentindo-se outra versão do que é você.

A meu olhar abstrato, Eremita é quase uma antítese de William Wilson. São criações sintomaticamente contemporâneas. Fases extemporâneas do desenvolvimento do ego, refletidas na obra de atores diferentes. A visão de um vulto inextirpável, imagem oculta e revelada pela transfiguração da atriz, gera uma segunda Eremita, que presenciamos no ato de conseguir o efeito da sua duplicação. Magnetiza-me, mimetizo-te, duplico-me de ti. A artimanha humana de acreditar piamente no que se finge ser, de ingressar na ilusão do que pensamos que somos, digo, a merda de ser.

Ou nada disso?

Miguel Lunardi



texto: A Criada de Clarice Lispector
direção Celina Sodré
com Elisa Jary
luz Mauricio Cardoso
espaço e figurino Celina Sodré
fotografia Ricardo Mendes
preparação de canto Alba Lirio

e r e m i t a

Relâmpagos *

Estada

João Gilberto Noll

Bateu na porta. Era uma casa de vila no Catete. Ao pé de uma pedreira que calçara metade do Rio. Não lembrava onde tinha lido a informação. Bateu mais. Um vizinho contíguo abriu sua janela. "Hein?", perguntou. "Não!, preciso é falar com ela aqui", respondeu áspero, como se o outro quisesse entrar no circuito exíguo entre ele e a mulher cujo simples nome lhe franqueava uma espécie de último desejo. Não esse que se costuma extrair de um moribundo, coisa que ele não esperava ser. Um último desejo de outra paragem: vontade de ganhar de alguém certa ausência inesperada, a prova de que não é preciso ter mais, voltando assim mais pobre ainda para onde quem sabe já nem se possa voltar. Ou não; talvez sentar na sombra limpa do degrau de pedra – e ficar...

* texto publicado dia 21/06/2001 na Folha de São Paulo



texto: fragmentos de A Fúria do Corpo
de João Gilberto Noll
direção Celina Sodré
com Daniel Schenker
luz Maurício Cardoso
espaço e figurino Celina Sodré
fotografia Maya Zalt

* Copacabana: contempladora do horizonte azul

O João esteve no Studio no dia 7 de junho assistindo a uma apresentação de ESNESC. Alguns dias depois pedi a ele, via e-mail, que escrevesse alguma coisa sobre o que tinha visto.
Celina

From: João
To: Celina Sodré
Sent: Tuesday, June 12, 2001
10:34 PM
Subject: É isso aí

Querida Celina:
(...) O texto que me pedes acho que já está feito — fiz para a minha coluninha da Folha de S. Paulo (...). Não se refere diretamente à encenação mas à visita que fiz a esse espaço mágico da encenação (e será que eu teria alguma coisa a mais a dizer sobre o que vi, já que a minha ficção possível sobre a noite já está aí, feita — o resto não seria silêncio?) Talvez pudesse haver um texto explicando o contexto do continho, bem rapidamente. O fato de eu publicá-lo bem em breve na Folha não apresenta nenhum problema para você usá-lo se for o caso.
Beijos, Noll



evangelho segundo
n. s. de copacabana*

PREFEITURA DA CIDADE DE
São Paulo
GOVERNO DA RECONSTRUÇÃO

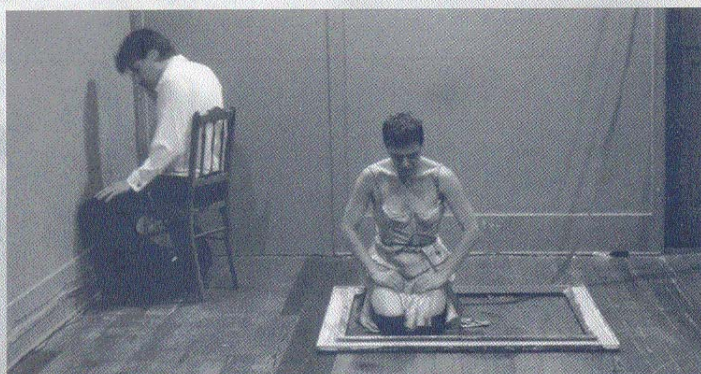
SECRETARIA MUNICIPAL DA
Cultura

Centro Cultural São Paulo

“Será que posso descrever as minhas sensações?”, pergunta William Wilson no espetáculo que está marcando os dez anos de atividade do Studio Stanislavski. A resposta encontra-se no próprio conto de Edgar Allan Poe: “só então senti como a linguagem humana é impotente para exprimir...”. Os elos se solidificam. O Studio é a voz interior de William Wilson - a voz que leva a um processo de auto-desnudamento, que se contrapõe ao terreno das habilidades (perversas, no caso de Wilson) e ocasiona um mergulho na própria vulnerabilidade. Não tem jeito: o espelho reflete imagens internas tão íntimas que causam inevitável constrangimento.

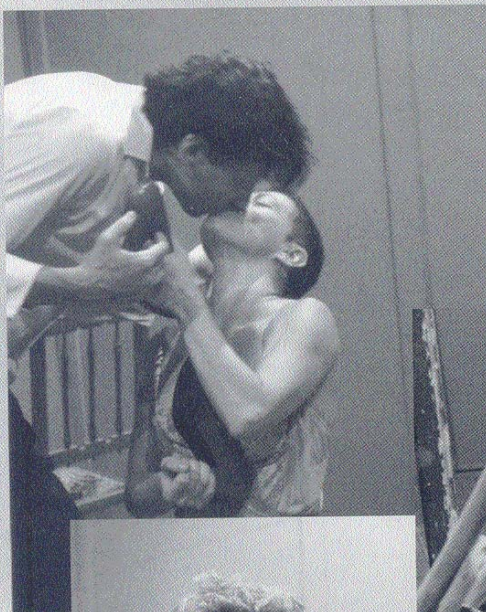
E levam ao desequilíbrio, ao risco e ao abismo. Estes termos relacionados ao Studio são a verdade de William Wilson, que, depois de tudo, não consegue descrever seus feitos. As ações, desreprimidas e bruscas, são abortadas no momento do clímax devido a uma impossibilidade física de continuar. Homem com um corpo que “se desenvolveu anormalmente”, Wilson está preso à vivência infantil - e esse descompasso (essa deformação interior) joga-o num plano abstrato, geometricamente torto, onde parece condenado a permanecer em incurável estado de transbordamento. Boa parte do desespero de Wilson, enredado em si mesmo, e do desafio do Studio Stanislavski está em dar forma ao impalpável, ao imaterial, ao indescritível. É necessário e não há escapatória.

Daniel Schenker

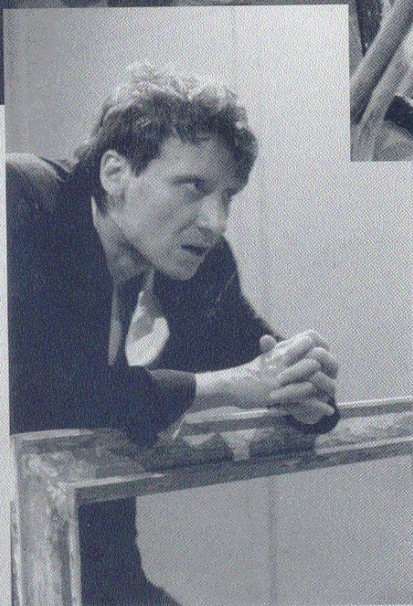


livre adaptação do conto William Wilson de Edgar Allan Poe

w i l l i a m



direção
 Celina Sodré
 tradução e roteiro
 Celina Sodré e Miguel Lunardi
 com
 Miguel Lunardi e Denise Stutz
 fotografia e assistência de direção
 Ricardo Mendes



direção musical
 Zé Luiz Rinaldi
 luz
 Maurício Cardoso
 cenário
 Keller Veiga
 figurino
 Jefferson Miranda e Flávio Graff
 máscaras e adereços
 Celestino Sobral
 preparação de canto
 Alba Lirio
 estúdio de gravação
 Du Bleque Produções
 cenotécnico
 Custódio Vieira

w i l s o n

a foto de André Valentim de 'Happy New Lear' está na exposição permanente do The Globe Theatre em Londres

espe tácu los

1. Miguel Lunardi e Luisa Pasello em **Ophelia by Hamlet** foto de Lucia Helena Zaremba, 1992
 2. Miguel Lunardi e Regina Gutman em **Narcyso de Bergerac** foto de Lucia Helena Zaremba, 1993
 3. Miguel Lunardi e Silvia Pasello em **Alma de Kokoschka** foto de Lucia Helena Zaremba, 1994
 4. Ricardo Blat em **Barbazul** foto de Lucia Helena Zaremba, 1995
 5. Camila Mota em **São Hamlet** foto de Francisco da Costa, 1996
 6. Luisa Pasello em **Killing Maria** foto de Piergiorgio Castellani, 1997
 7. Anna Paz, Beth Goulart, Cesar Tavares, Joelson Gusson, Dinah Cesare e Joana Levi em **Amor Consciente** foto de Francisco da Costa, 1997
 8. Joana Levi e Dinah Cesare em **CosmoDamião um só coração** foto de Lucia Helena Zaremba, 1998
 9. Joana Levi e Miguel Lunardi em **Happy New Lear** foto de André Valentim, 1999
 10. Miguel Lunardi e Paula Delecave em **Ilha Desconhecida** foto de Guga Melgar, 2000

programação visual Fernando Bueno assessoria de imprensa Jeanne Duarte
 produção executiva Angela Blazo

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)