

# CLARICE EM CENA

AS RELAÇÕES ENTRE  
CLARICE LISPECTOR E O TEATRO

André Luís Gomes

EDITORA  
  
UnB

**FINATEC**  
FUNDAÇÃO DE EMPREENDIMENTOS  
CIENTÍFICOS E TECNOLÓGICOS 



FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

*Reitor*

Timothy Martin Mulholland

*Vice-Reitor*

Edgar Nobuo Mamiya

**EDITORA**



**UnB**

*Diretor*

Henryk Siewierski

*Diretor-Executivo*

Alexandre Lima



*Conselho Editorial*

Beatriz de Freitas Salles

Dione Oliveira Moura

Henryk Siewierski

Jader Soares Marinho Filho

Lia Zanotta Machado

Maria José Moreira Serra da Silva

Paulo César Coelho Abrantes

Ricardo Silveira Bernardes

Suzete Venturelli

FUNDAÇÃO DE EMPREENDIMENTOS CIENTÍFICOS E TECNOLÓGICOS – FINATEC

De 29/04/2006 a 28/04/2008

#### **CONSELHO SUPERIOR**

*Presidente:* Prof. Antonio Manoel Dias Henriques

#### ***Conselheiros:***

Prof. André Pacheco de Assis

Prof. Antonio Raimundo Lima Cruz Teixeira

Prof. Augusto César Bittencourt Pires

Prof. Fernando Jorge Rodrigues Neves

Prof. Guilherme Sales Soares de Azevedo Melo

Prof. Ivan Marques de Toledo Camargo

Prof. João Manoel Dias Pimenta

Prof. José Maurício Santos Torres da Motta

Prof. Márcio Nunes Iorio Aranha Oliveira

Prof. Milton Luiz Siqueira

Prof. Valdir Filgueiras Pessoa

#### **CONSELHO FISCAL**

*Presidente:* Prof. Nelson Martin

#### ***Conselheiros:***

Prof. José Imaña Encinas – Titular

Prof. Roberto Francisco Bobenrieth Miserda – Titular

Prof. Edson Paulo da Silva – Suplente

Prof. Flaminio Levy Neto – Suplente

Profa. Zulmira Guerrero M. Lacava – Suplente

#### **DIRETORIA EXECUTIVA**

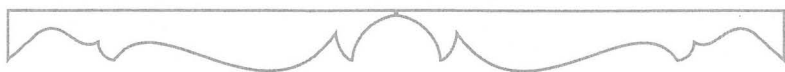
*Diretor-Presidente:* Prof. Sadek Crisóstomo Absi Alfaro

*Diretor-Secretário:* Prof. Carlos Alberto Bezerra Tomaz

*Diretor-Financeiro:* Prof. Francisco Ricardo da Cunha



# Clarice em cena



André Luís Gomes

# Clarice em cena

As relações entre Clarice Lispector e o teatro

Brasília, 2007

EDITORA  
  
UnB

FINATEC  
FUNDAÇÃO DE EMPREENDIMENTOS  
CIENTÍFICOS E TECNOLÓGICOS 

#### **EQUIPE EDITORIAL**

Rejane de Meneses · *Supervisão editorial*

Sonja Cavalcanti · *Acompanhamento editorial*

Laeticia Jensen Eble · *Preparação de originais e revisão*

Sinesio Correia de Brito · *Editoração eletrônica*

Ivanise Oliveira de Brito · *Capa*

Elmano Rodrigues Pinheiro · *Acompanhamento gráfico*

Este livro foi aprovado pelo Conselho Editorial da Universidade de Brasília, no âmbito do Programa de Fomento da **Fundação de Empreendimentos Científicos e Tecnológicos** - FINATEC, Edital 03/2006 – Auxílio à Publicação.

Fotos cedidas pela Casa de Rui Barbosa, pelo Centro Cultural São Paulo e por Paulo Gurgel Valente

Copyright © 2007 by Finatec  
Impresso no Brasil

#### **Direitos exclusivos para esta edição:**

Editora Universidade de Brasília  
SCS Q. 2 - Bloco C - nº 78  
Ed. OK - 1º andar  
70302-907 - Brasília-DF  
Tel.: (61) 3035-4211  
Fax: (61) 3035-4223  
www.editora.unb.br  
www.livrariauniversidade.unb.br  
e-mail: direcao@editora.unb.br

Finatec - Universidade de Brasília  
Campus Universitário Darcy Ribeiro  
Av. L3 Norte  
Ed. Finatec - Asa Norte  
70910-900 - Brasília-DF  
Tel.: (61) 3348-0400  
Fax: (61) 3307-3201  
www.finatec.org.br  
e-mail: finatec@finatec.org.br

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta publicação poderá ser armazenada ou reproduzida por qualquer meio sem a autorização por escrito das Editoras.

Ficha catalográfica elaborada pela  
Biblioteca Central da Universidade de Brasília

G633

Gomes, André Luís.

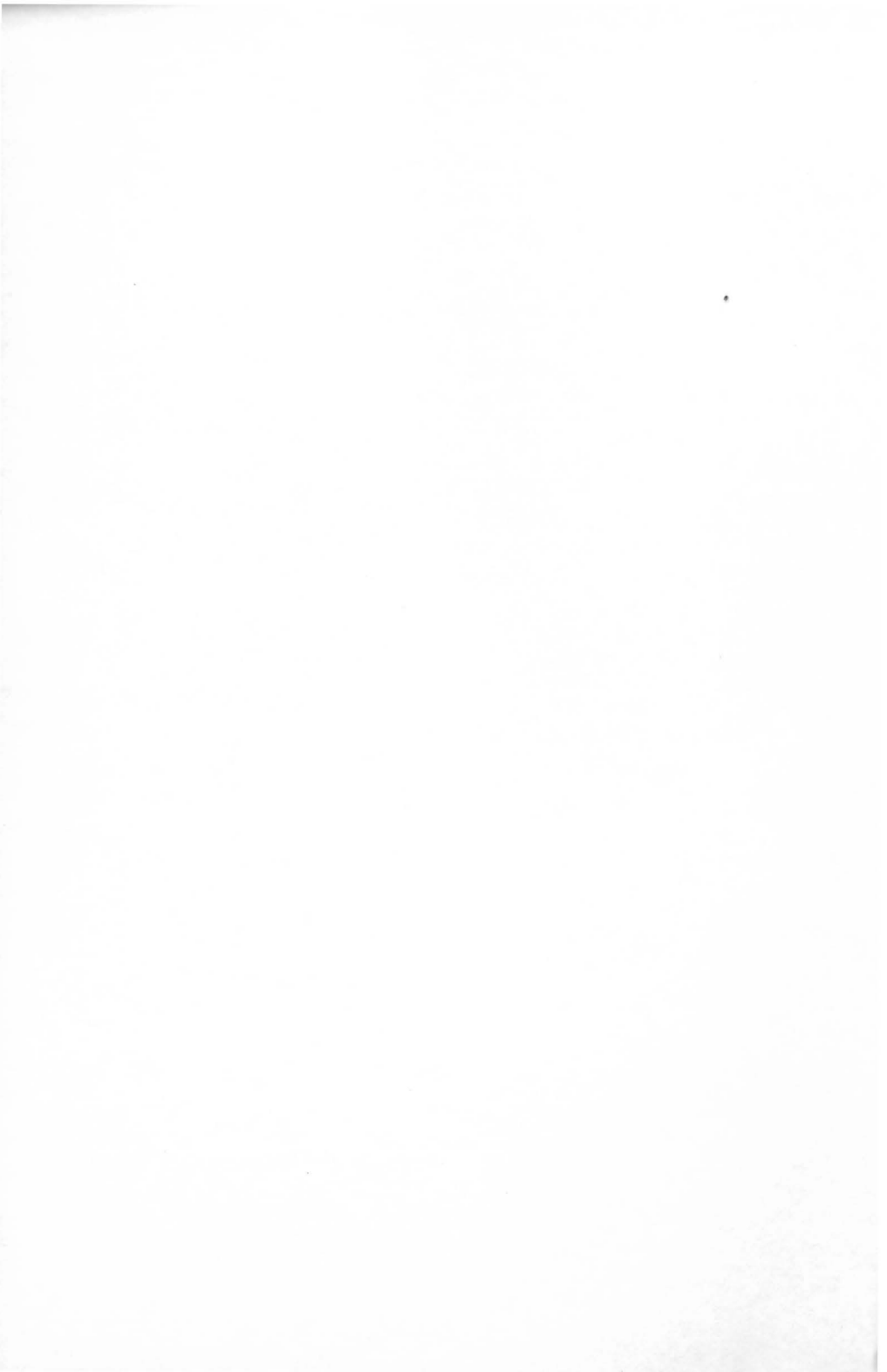
Clarice em cena : as relações entre Clarice Lispector e o teatro / André Luís Gomes. - Brasília : Editora Universidade de Brasília : Finatec, 2007.  
306 p. ; 21 cm

ISBN: 978-85-230-0951-9 (Editora Universidade de Brasília)

ISBN: 978-85-85862-29-9 (Finatec)

1. Clarice Lispector. 2. Literatura brasileira. 3. Teatro. 4. Adaptação teatral.  
I. Título.

CDU 82.09 (81)



À minha filha Mariana Hetti Gomes.



## O olhar crítico em cena

Instigante e criativo é o modo como André Luís Gomes organiza seu volumoso material de pesquisa sobre as relações de Clarice Lispector com o teatro e que expõe neste seu livro *Clarice em cena*.

Metaforizando a encenação teatral, propõe visão ampla dos espaços em que o espetáculo se desenvolve distribuindo-se entre platéia, bastidores e palco, suportes de estruturação da sua abordagem que segue longo percurso e faz adequada seleção dos pontos de parada em que se detém.

Diante de repertório crítico já considerável, que nas últimas décadas desdobrou-se em centenas de artigos, ensaios e livros sobre a obra da escritora que examina, o autor segue, no entanto, uma via própria, ao desvendar territórios com um novo olhar, multiplicando as vias de acesso a essa obra e as possibilidades de diálogo entre áreas afins.

O leitor-espectador terá, num primeiro lance, ou num primeiro ato, oportunidade de acompanhar uma Clarice investida do papel de espectadora, a ocupar espaço na platéia de um teatro de leituras. O livro-espetáculo busca aí respostas a indagações pertinentes sobre as ações dessa personagem-escritora-leitora. E o lúcido olhar crítico do autor não poupa questões, que se sucedem, sobre a atuação dessa Clarice no cenário cultural do teatro. Quais os



autores de peças de teatro que leu ou a que se refere? Quais as peças a que assistiu? O que escreveu sobre eles? Quais as pessoas ligadas ao teatro que contactou, entre atores, dramaturgos e encenadores? Quais entrevistou?

Para vencer essa rota, o autor teve de recorrer à leitura da correspondência que a escritora manteve com parentes, amigos, colegas escritores e até com um público leitor que acompanhava a sua coluna dos sábados ao longo de quase sete anos no *Jornal do Brasil*, além, naturalmente, dos depoimentos de pessoas ligadas a Clarice e ao teatro no Brasil.

O questionamento em torno dos espaços ocupados por essa escritora na arquitetura de uma cultura do teatro prossegue num segundo momento, em que Clarice ocupa já os bastidores do espetáculo, como tradutora de peças teatrais. O mérito desse livro reside, principalmente, em resgatar, analisar e apresentar ao leitor essa parte ainda praticamente desconhecida do legado cultural de Clarice.

Partindo de dados esparsos e avançando na busca, o autor consegue reunir, pela primeira vez, uma listagem que se supõe até agora completa, de tais traduções. E como não foram publicadas, só foi possível a listagem após batalhar uma caça aos originais traduzidos, que, em alguns casos, nem existem. E quando não existem... o autor tenta recuperar também a memória da tradução que não houve... Para não quebrar a curiosidade do leitor, não conto o final dessa história. Os episódios que compõem essa e outras tramas investigatórias virão a seu tempo, quando o leitor puder acompanhar os capítulos que lhes são dedicados. Adianto apenas que cada uma dessas traduções tem sua história e cada história tem sua carga de fatos a serem desvendados.

Além desse trabalho detetivesco de correr atrás das pistas da tradução, há o trabalho de indagar como teria sido o trabalho da encenação de cada uma das peças, que também, em alguns casos, não houve, ou, em outros, não se sabe se houve ou não. Mas, se

houve, o autor avalia como o espetáculo repercutiu na crítica, fechando assim o ciclo com a história da recepção.

O trabalho de recuperação da memória do trabalho de tradutora, em diferentes situações de tradução, abre perspectivas não só para se examinar como os textos foram lidos por Clarice, ao reescrevê-los em português, mas também suscita considerações sobre o modo como podem ter repercutido na criação de suas próprias personagens ficcionais.

Seguindo a linhagem que privilegia a Clarice leitora, o autor nos propõe uma nova leitura dos textos de Clarice, já à luz do seu trabalho de tradutora de peças teatrais de grandes nomes do teatro mundial. O leitor desse livro poderá, então, seguir as sugestões aí disseminadas pelo autor que, seguindo a trilha bakhtiniana das relações intertextuais, estabelece pertinentes conexões entre os textos traduzidos por Clarice e alguns de seus próprios textos.

Não se preocupe, leitor, com o fato de não ter diante de si a publicação das peças traduzidas. Se esse dado é lamentável, o autor do livro reconhece a falta e tenta viabilizar o acesso aos textos. Sistematiza sua exposição recorrendo à paráfrase bem feita, que prepara o terreno para suas considerações críticas, permitindo assim que o leitor, desprovido das edições de traduções, e mesmo dos originais datiloscritos de tais traduções, possa acompanhar, passo a passo, sua reflexão.

Além disso, o leitor encontrará também, neste segundo ato do espetáculo, dedicado a tais traduções, considerações sobre a própria atividade da Clarice como escritora. Um dos exemplos é o modo como reconstrói diálogos, atenta a sonoridades e ritmos. O exercício da tradução permite, pois, que se reexaminem soluções de escrita que só a prática de uso de recursos mais específicos do campo da criação teatral poderia suscitar. Clarice mostra ter consciência dessa prática, conforme textos seus sobre tradução e demais questões referentes à escrita, que o autor do livro nos apresenta, ao longo da sua exposição.

A tradução não foi, de fato, a principal atividade da escritora, que conquistou merecida fama pela qualidade e inovação da sua prosa ficcional, sob a forma de romances, novelas, contos e crônicas. Nem tem o interesse suscitado pela produção jornalística que surgiu por necessidade financeira, mas acabou gerando um campo favorável para exercícios de prosa ficcional, de traduções de autores vários, de descrição de situações de vida da mulher em páginas femininas que, de certa forma, mostram a argúcia na conquista das leitoras, que a cronista manipula, com ironia fina.

Se não foi ocupação fundamental como a prosa, nem suscitou até hoje interesse como a matéria jornalística, este livro do Gomes deixa evidente que a atividade de tradutora de peças de teatro escrita por grandes autores é trabalho sério e alcança resultados culturais concretos. Lembre-se da tradução da peça *Hedda Gabler*, de Ibsen, que Clarice fez com Tati de Moraes e pela qual as duas tradutoras, Clarice e Tati, ganharam o prêmio de melhor tradução do ano em 1965. Sob esse aspecto, o trabalho premiado alinha-se com o trabalho de tradução de bons textos ficcionais feitos por Clarice Lispector, já sem parceria, como a tradução do premiado romance *A rendeira*, do francês Pascal Lainé.

Mas há mais um papel de Clarice nos bastidores desse teatro de situações. Clarice surge no livro também como dramaturga, autora de uma única peça, que, de fato, não teve maior repercussão junto à crítica, numa primeira e única edição, inserida entre crônicas de *A legião estrangeira*, de 1964, e que foi relegada a segundo plano pela própria autora, ao excluí-la das edições posteriores. Neste livro, o autor, de certa forma, recupera valores antes adormecidos, patentes nessa peça única. E alerta para certos recursos construtivos que há de discutir em momento subsequente de sua exposição, ao considerar então a passagem do texto para o espetáculo encenado e analisar um conjunto de signos que aí atuam, elos de conexão necessária para que o espetáculo aconteça.

Antes de fechar as cortinas, reserva um terceiro ato que é um dos grandes momentos do espetáculo. Quem sabe a razão primeira de todo o livro? Volta-se para a encenação da própria obra de Clarice. As 18 peças cuja análise expõe nessa terceira parte pode ser lida então como um novo capítulo na história da literatura de Clarice: a Clarice no palco.

Nesse caso, o mérito do autor advém da ação de *ler* os textos adaptados com a preocupação de examinar os resultados do trabalho de adaptação. No trânsito entre o texto de origem e o adaptado é que o autor se fixa. Mesmo porque apenas alguns dos espetáculos foram assistidos pelo autor. Em tais situações, o autor pode fazer, e faz, considerações analíticas e críticas sobre o *ver* o espetáculo, fechando assim o percurso dramático que compreende os três momentos: o texto de origem, o texto adaptado e o espetáculo encenado.

Mais uma vez o leitor conta com o total apoio de seu guia-autor que, em qualquer das situações, não o abandona, pois mantém com paciência o respeito por quem, provavelmente, não leu nem viu tais peças, levando-o em sua companhia ao longo do espetáculo e lhe dando as devidas explicações.

O leitor terá, ainda, ao longo desse livro, motivos para continuar indagações aqui propostas. O que Harold Pinter, Jean Genet ou Archibald MacLeish teriam a ver com a linguagem de Clarice? E terá também informações de caráter documental básicas.

Diante do espetáculo indagativo de André, o leitor pode usufruir tanto de farta matéria informativa e documental quanto de visão crítica arguta. São as garantias de sucesso de quem soube, com cuidado, explorar os espaços quase totalmente desconhecidos da cultura do teatro a partir das atividades múltiplas da escritora Clarice Lispector.

Vamos, então, ao espetáculo!

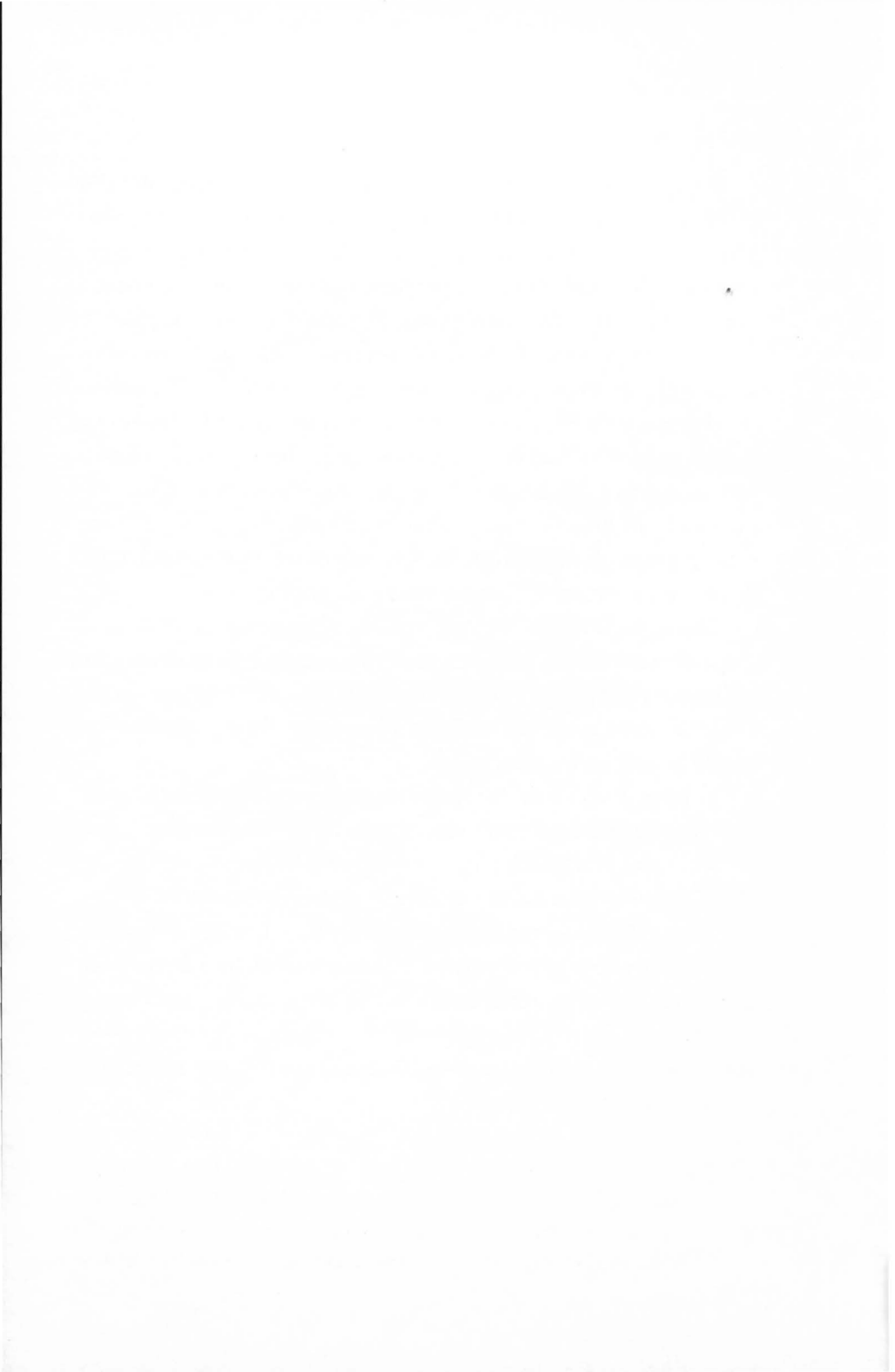
Nádia Battella Gotlib

Pesquisadora da Universidade de São Paulo

Professora Colaboradora do Programa de Pós-Graduação

Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa/FFLCH/USP







## Sumário

Apresentação, 15

### NA PLATÉIA

O teatro na correspondência, 22

As crônicas sobre teatro, 50

Entrevistas com o meio teatral, 61

### NOS BASTIDORES

**A tradutora, 74**

*A gaivota*: entre espelhos e interferências, 79

*Sotoba Komachi*: jogo cênico de metáforas, 86

*The member of the wedding*: tradução em processo, 94

*Os corruptos* e a companhia (de) Tônia Carrero, 100

*Hedda Gabler*: uma tradução premiada, 104

*A casa de Bernarda Alba*: mulheres em uma casa sitiada, 107

**A dramaturga, 115**

O trágico, o medievalesco e o contemporâneo, 120

As mulheres e o silêncio, 128

A Pecadora entre pecadores, 136

**A linguagem teatral na obra clariciana, 146**

Inovações e aproximações, 146

Das páginas de um livro às cadeiras de um teatro, 152

A incorporação dos signos do teatro, 155

## NO PALCO

### **A adaptação ou transposição de textos literários, 162**

Interesses e aproximações, 162

Adaptações para o cinema, 166

Adaptações para a televisão, 171

Adaptações para o teatro, 174

Dupla soberania: o encenador e o texto, 178

*Perto do coração selvagem: um “experimento curioso”, 185*

*Clarispectros de nós, 195*

**Contos no palco, 200**

**Jogo teatral entre sete Clarices, 206**

**Desdobramentos de G.H. em *A descoberta do mundo*, 212**

**Rubricas compondo *A hora da estrela*, 224**

**Esboço das adaptações teatrais, 232**

Clarice em movimentos teatrais: “unidade de beleza e poesia”, 232

*A hora da estrela*: comemoração polêmica, 235

A obra infantil adaptada em Portugal, 236

Dez anos sem Clarice: leituras dramáticas, promessas e encenações, 239

G.H. traduzida em cenas, 241

Martim: relance de uma representação, 243

Clarice: personagem-protagonista de encenações, 245

*Água viva*: primeiro, no palco; depois, nas páginas de um livro, 248

***A paixão segundo G.H.: um espetáculo de grande sucesso*, 257**

O texto adaptado: cortes cirúrgicos, 260

**Considerações finais, 264**

**Referências, 268**

Obras de Clarice Lispector, 268

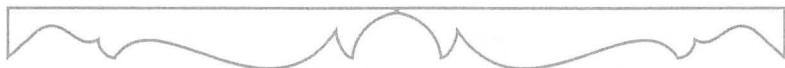
Obras de Clarice Lispector adaptadas, 271

Obras sobre Clarice Lispector, 273

Depoimentos e entrevistas, 283

Obras de e sobre teatro e sobre adaptações, 288

Obras de caráter geral, 291



## Apresentação

*Quando tinha nove anos, eu vi um espetáculo e, inspirada, em duas folhas de caderno, fiz uma peça em três atos, não sei como. Escondi atrás da estante porque tinha vergonha de escrever.*

Clarice Lispector, conversa com Clarice, entrevista a Affonso Romano Sant'Anna.

O título deste livro, *Clarice em cena*, estabelece uma relação que, a princípio, pode parecer estranha: Clarice Lispector e o teatro. Imediatamente surge a pergunta: Clarice escreveu peças teatrais? Essa escritora é conhecida e reconhecida como romancista e contista, mas não como dramaturga. Então, por que estabelecer essa relação? De fato, além da experiência infantil mencionada na epígrafe, que recebeu o título *Pobre menina rica*, ela deixou somente um pequeno texto dramático, a tragédia *A Pecadora queimada e os Anjos harmoniosos*,<sup>1</sup> considerada por alguns estudiosos apenas um esboço de uma peça teatral.

A escritora demonstra não só interesse pelo teatro como espectadora — o que fica registrado em suas cartas a amigos que se dedicam ao teatro ou não —, mas também conhecimento da arte dramática como cronista de teatro, entrevistadora de atores, atrizes, dramaturgos e tradutora de peças teatrais.

<sup>1</sup> A peça foi incluída no livro *Outros escritos*, organizado por Teresa Montero e Lícia Manzo, publicado pela Editora Rocco em 2005.



Mas, afinal, o que pensava Clarice Lispector sobre o teatro? Que conhecimento teria a respeito da arte dramática? Teria experimentado a linguagem típica do gênero dramático em seus textos, uma vez que afirmou “gêneros não me interessam mais. Interessa-me o mistério”?<sup>2</sup> E como via as adaptações de seus textos?

Este livro apresenta respostas diferenciadas, que ainda não tinham sido dadas a essas perguntas, somando-se aos variados estudos sobre a obra de Clarice Lispector, objeto de adaptações para os palcos, as telas de cinema e a televisão.

16  
Apresento, aqui, um estudo comparativo, a fim de estabelecer as relações de Clarice com o teatro a partir de dados biográficos da escritora. Se na ficção há muito da vida pessoal, pode-se inferir que a vida pessoal se mistura também à ficção, como bem pontua Alceu Amoroso Lima ao definir a escritora: “Você, Clarice, pertence àquela categoria trágica de escritores que não escrevem propriamente seus livros. São escritos por eles. Você é o personagem maior do autor de seus romances. E bem sabe que esse autor não é deste mundo...”<sup>3</sup> Nesse entrelaçamento entre ficção e realidade, de fato, Clarice se desdobra em autora, narradora e personagem. E a personagem Clarice — os títulos das biografias já denunciam — não se explicita, mas se deixa transparecer em seus contos, por intermédio de vestígios e implícitos; vive em um mundo mítico, colocando-se no centro e reconstruindo-se sempre como uma pergunta a ser respondida. A personagem Clarice entra em cena tanto na ficção como na realidade, mas preferia levar “uma vida um pouco retirada das luzes do palco”,<sup>4</sup> deixando sempre apenas um esboço de um retrato que nunca se completa.

Como um outro contorno para esse esboço, apresento um novo olhar sobre a escritora que assistia às grandes montagens

<sup>2</sup> LISPECTOR, Clarice. *Máquina escrevendo. A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 347.

<sup>3</sup> LISPECTOR, Clarice. Alceu Amoroso Lima (II). *Ibid.*

<sup>4</sup> LISPECTOR, Clarice. *Sem título*. *Ibid.*, p. 354.

teatrais e registrava suas opiniões, pensamentos e críticas; sobre a entrevistadora de atores, atrizes, dramaturgos e diretores teatrais; sobre a dramaturga, que deixa publicada uma única peça teatral, e, finalmente, sobre as adaptações teatrais de seus textos,

Este livro apresenta-se dividido em três partes: “Na platéia”, “Nos bastidores” e “No palco”.

Na primeira parte, Clarice é focalizada como espectadora e interessada pelo contexto teatral brasileiro, o que fica documentado em sua correspondência ativa e passiva, nas crônicas e nas entrevistas.

Ao emitir suas opiniões, na correspondência ativa e nas crônicas, acerca das montagens a que assistia, a escritora demonstra certo conhecimento da arte dramática e da arte de representar.

Nas cartas enviadas aos amigos e familiares, encontram-se também referências e comentários a respeito de espetáculos e nomes de relevância do meio teatral da época. Lispector manteve grande amizade com pessoas envolvidas com o teatro, entre elas a consagrada atriz Tônia Carrero e Lúcio Cardoso, que, além de romancista, foi dramaturgo e fundador do Teatro de Câmera. Na correspondência passiva, principalmente do período em que esteve fora do Brasil, seus interlocutores não deixam de informá-la sobre o panorama teatral brasileiro.

Como entrevistadora, ela dialoga com atores, atrizes, dramaturgos e encenadores, e, da mesma forma, não deixa de expressar o que pensa sobre a arte de interpretar e sobre os movimentos teatrais da época.

Há que se destacar que a maioria dos espetáculos comentados, indicados e criticados por Clarice Lispector foi realizada por companhias brasileiras em um período em que grandes estudiosos do teatro brasileiro moderno se ocupavam da crítica jornalística, construindo a história do teatro brasileiro, entre eles, Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi.

Na segunda parte, “Nos bastidores”, o leitor vai se deparar com a dramaturga e tradutora de peças teatrais Clarice Lispector. A escritora se aventura a escrever uma tragédia, *A Pecadora queimada e os*

*Anjos harmoniosos*, publicada apenas na primeira edição de *A legião estrangeira* — na parte II, que traz o sugestivo título “Fundo de gaveta” —, suprimida das edições posteriores pela própria autora e, por isso, quase desconhecida.

Em virtude de sua pequena extensão, essa tragédia é considerada apenas um esboço de peça teatral e, conseqüentemente, de difícil montagem. Entretanto, os encenadores podem viabilizar a montagem ao levar em conta os implícitos e a intensidade metafórica do texto.

Ainda em “Nos bastidores”, é apresentada uma Clarice tradutora de textos teatrais. As peças traduzidas revelam um pouco da preocupação de transpor o texto para uma outra língua tendo em vista também uma outra linguagem. As peças traduzidas são de consagrados dramaturgos: Tchecov, Yukio Mishima, Ibsen, Lillian Hellman, Carson MacCullers e Lorca. O trabalho como tradutora, centrado na década de 1960, instiga-nos a estabelecer comparações com textos claricianos, apontando apenas para pesquisas futuras, já que este não é o foco do presente livro.

A terceira parte, “No palco”, apresenta as adaptações teatrais de sua obra realizadas por encenadores e diretores estreados e renomados. A autora também ganha a cena como personagem de algumas peças que a posicionam, às vezes, como protagonista, fundindo a biografia com a ficção clariciana, o que nos faz lembrar a consideração da própria autora pouco antes de falecer, quando quis sair do quarto e, impedida por uma enfermeira, disse transtornada:

“ — Você matou meu personagem”.

Como há um grande número de espetáculos realizados a partir da obra clariciana, diante de um universo tão imenso, optei por me deter apenas em algumas dessas adaptações teatrais, examinando sob diferentes óticas algumas obras da escritora.

Antes, porém, de apresentar ao leitor o esboço das adaptações, considere necessário discutir as teorias sobre a questão da adaptabilidade, analisando os elementos conjuntivos que garantem

o trânsito intertextual e os disjuntivos responsáveis pelas especificidades das obras que integram o processo de adaptação.

A especificidade desta parte do livro — adaptações dos textos claricianos — exigiu, para melhor compreendê-la, uma apreciação da fortuna crítica de Clarice Lispector (Álvaro Lins, Sérgio Milliet e Benedito Nunes) e da teoria dos gêneros, especificamente o dramático, a fim de analisar os procedimentos utilizados para tais adaptações.<sup>5</sup>

Textos críticos veiculados em jornais e revistas sobre os espetáculos realizados foram também considerados, na medida em que serviram como objeto de diálogos entre o texto de partida, o adaptado e a encenação. Saliento ao leitor que esses artigos jornalísticos são utilizados quando estabelecem comparações entre o texto encenado e o texto clariciano e discorrem sobre características do estilo individual da autora que foram levadas à cena.

Ao comparar o texto clariciano e o adaptado, este livro se ocupa das inovações, das mudanças, ou seja, dos procedimentos adotados pelo adaptador, tendo em vista os recursos visuais e sonoros para levar ao palco o texto literário.

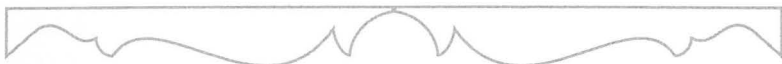
Em virtude do grande número de espetáculos, foi feito um recorte a fim de analisar com mais acuidade apenas alguns deles e, de forma mais detida, a adaptação cênica realizada por Fauzi Arap em 1965, intitulada *Perto do coração selvagem*, com base no romance homônimo.

Apesar da divisão em três partes, o objetivo desta obra é estabelecer relações entre a escritora e o teatro e colocar mais uma vez Clarice em cena.

<sup>5</sup> O termo “adaptação” será adotado em todo o texto por considerarmos que abrange outros conceitos, como transmutação e transcrição do texto literário. A discussão sobre esse conceito integra a parte “No palco”.



**Na platéia**



## O teatro na correspondência

A correspondência enviada e recebida por Clarice Lispector<sup>1</sup> é extremamente esclarecedora para aqueles que se dispõem a decifrar seus textos literários e foi fundamental para a organização e elaboração das várias biografias da escritora existentes. Transcrita e publicada no livro *Correspondências/Clarice Lispector*,<sup>2</sup> facilita a pesquisa e amplia o prazer daqueles que buscam conhecer um pouco mais sobre essa mulher que escreveu sobre as inquietações de sua época, suas descobertas e, assim, descortinou um mundo desconhecido. Como em um teatro, em que os elementos vão sendo revelados, primeiramente ao abrirem-se as cortinas, depois ao acenderem-se os *spots*, e sucessivamente a cada aparição de uma nova personagem, Clarice vai revelando sua própria história — contando e se contando — em seus textos literários e na correspondência.

A correspondência é um desses focos que revelam minúcias, trazem informações e conhecimentos sobre a autora e sobre seus

<sup>1</sup> À Fundação Casa de Rui Barbosa foram doados muitos dos pertences da escritora — documentos pessoais, produção intelectual própria e de terceiros, recortes de jornais e correspondências, que compõem o Inventário do Arquivo Clarice Lispector. VASCONCELLOS, Eliane (Org.). *Inventário Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1993.

<sup>2</sup> LISPECTOR, Clarice. *Correspondências/Clarice Lispector*. Organização de Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

amigos correspondentes. As cartas são reveladoras do universo pessoal e ficcional da escritora, tornando-se quase impossível adentrar o universo clariciano e tentar compreendê-lo sem a leitura desse material. Expõem detalhes de uma Clarice que se esforça por ser uma mulher comum, esposa e mãe de dois filhos, que escreve cartas sentindo a ausência de seus parentes e amigos e também de si própria. A remetente às vezes tenta, mas não consegue nem mesmo se decifrar e sucumbe diante da impossibilidade, como escreve a seu amigo Lúcio Cardoso:

[...] Sabe, Lúcio, toda a efervescência que eu causei só veio me dar uma vontade enorme de provar a mim mesma e aos outros que eu sou mais do que uma mulher. Eu sei que você não crê. Mas eu também não o acreditava, julgando o q. tenho feito até hoje. É que eu não sou senão um estado potencial, sentindo que há em mim água fresca, mas sem descobrir onde é a sua fonte.<sup>3</sup>

Dessa forma é que luzes em resistência deixam determinados fatos em penumbra para a própria autora e outros são evidenciados por um foco a pino. E, assim, como em um apagar e acender de *spots*, os textos literários e as cartas ora devem ser colocados em um mesmo foco para o esclarecimento de minúcias que, em se tratando de Clarice, às vezes são revelações grandiosas, ora devem ser iluminados separadamente para que se capte o detalhe em luz estourada, como dizem os iluminadores teatrais.

As correspondências, apreciações e comentários de Clarice sobre o teatro são, portanto, iluminadores que desvendam, ao mesmo tempo, a mulher que vai ao teatro para apreciá-lo em busca de entretenimento ou realizando uma atividade profissional. Toda a confirmação destes comentários e informações pode ser encontrada em sua obra e, nela, pode-se perceber a influência do que Clarice assistia no teatro.

Em cartas enviadas pela escritora, entre as décadas de 1940 e 1970, reunidas no livro mencionado, pode-se notar que o hábito de freqüentar

<sup>3</sup> Id., Carta ao escritor Lúcio Cardoso, Belo Horizonte, 13.7.1941. Ibid., p. 15.



teatros na infância não fora abandonado pela Clarice adulta, que se casa, em 1943, com Maury Gurgel Valente, seu colega na Faculdade de Direito do Largo São Francisco. O casal é obrigado a viajar e reside em diversos lugares, como Belém do Pará, indo depois para a Europa e Estados Unidos. Nesse período, a correspondência com os amigos é freqüente e, nas cartas, nomes de peças teatrais assistidas aparecem, algumas acompanhadas de comentários sobre a atuação de atores/atrizes, sobre os diretores e às vezes sobre o texto teatral.

24

Lúcio Cardoso foi um dos grandes amigos da escritora e muitas cartas foram escritas por ela para o escritor, poeta e dramaturgo que tanto a fascinou. A carta que abre o livro *Correspondências/Clarice Lispector*, a qual pertence à citação anterior, está cercada de insinuações, silêncios e mistérios, estampando uma proximidade maior entre ambos, a tal ponto que a remetente o adverte no final: “Esta você não precisa ‘rasgar’...”. Tal proximidade mereceu subitem especial na biografia escrita por Nádía Battella Gotlib, cujo título, “Uma grande amizade?”, insinua que é possível que tenha havido entre os dois mais do que uma simples amizade: uma paixão. A biógrafa cita um depoimento de Francisco de Assis Barbosa sobre essa possibilidade:

Clarice conheceu Lúcio Cardoso na Agência Nacional. Escritor em plena ascensão, exerceu sobre ela verdadeira fascinação. Claro que esse encontro foi muito importante. Marcou muito a vida dos dois. Em mais de uma oportunidade, no livro póstumo (*A descoberta da vida ou do mundo*) Clarice se reporta com entusiasmo a essa amizade. Acompanhei o dia-a-dia de Clarice. Ela me falava do seu deslumbramento por Lúcio, ao mesmo tempo que me punha ao corrente do namoro com o colega da faculdade. Conversávamos sobre nossas reportagens e lemos juntos os livros de poemas que iam aparecendo: Fernando Pessoa e Cecília Meireles, Bandeira e Drummond.<sup>4</sup>

Na biografia escrita por Lícia Manzo, a amizade com Lúcio Cardoso também é destacada:

<sup>4</sup> GOTLIB, Nádía Battella. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Editora Ática, 1995. p. 161.

[...] No mundo do jornalismo descobre grandes amigos e afinidades, entre elas o escritor Lúcio Cardoso. Imediatamente eles se tornam grandes amigos. A admiração recíproca, a intensa cumplicidade, o intercâmbio de seus universos criativos, tudo isso tornava Lúcio e Clarice mais que irmãos. É a ele que Clarice mostra, pela primeira vez, as incontáveis notas soltas que viriam a compor *Perto do coração selvagem*.<sup>5</sup>

É esse intercâmbio criativo que interessa particularmente aqui, uma vez que Lúcio Cardoso, além de romancista, dedicou-se ao teatro não só como dramaturgo,<sup>6</sup> mas também como encenador e incentivador da arte dramática.

Clarice escreve várias cartas ao amigo, dos mais variados lugares onde ela se encontra: de Vila Rica, escreve uma carta-bilhete no dia 10 de janeiro de 1942; quando está em Belém, envia correspondência mais longa e deixa claro que telefonemas são também um meio de manter o contato com o amigo que se recusa a permitir uma proximidade maior entre ambos, como se pode entrever logo no primeiro parágrafo da carta: “Quando eu telefonei para você pra me despedir, fiquei aborrecida com um engano seu. Eu disse que nunca tinha podido chegar + perto de seus problemas porque você nunca deixava [...]”<sup>7</sup> Enquanto Clarice está sempre escrevendo para o amigo, Lúcio parece nem mesmo responder às cartas, como podemos deduzir a partir de outra carta também escrita em Belém, graças ao contentamento da escritora com o artigo de Lúcio Cardoso publicado no *Diário Carioca*, sobre o romance *Perto do coração selvagem*:

Imagine que eu estava junto da mesa, pronta para escrever pra você e contar coisas, quando bateram à porta e trouxeram-me, vindo do Rio, o que você publicou no *Diário Carioca*. Isso valeu como se você tivesse respondido à minha primeira carta... Gostei tanto. [...]<sup>8</sup>

<sup>5</sup> MANZO, Lúcia. *Era uma vez: eu — A não-ficção na obra de Clarice Lispector*. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura; The Document Company — Xerox do Brasil, 1997. p. 12.

<sup>6</sup> Lúcio Cardoso escreveu as peças *O escravo*, 1937 (representada em 1943); *O coração delator*, s.d.; *A corda de prata*, 1947; *O filho pródigo*, 1947; *Angélica*, 1950.

<sup>7</sup> LISPECTOR, Clarice. *Correspondências/Clarice Lispector*, op. cit., p. 36.

<sup>8</sup> Na carta não há data. Podemos deduzir que foi escrita na data da publicação do artigo,

O intercâmbio entre eles aumenta na mesma intensidade que a produção literária e intelectual de ambos. Clarice encontra em Lúcio um leitor e crítico de seus romances, um amigo com quem ela pode contar e a quem pode até fazer pedidos inusitados, como em carta de 24 de maio de 1944, na qual pede que ele retire uma vírgula que a “incomoda horripelantemente” em um “pedaço do romance para Condé, ‘Atlântico’”.<sup>9</sup> De Natal, Clarice volta a escrever para Lúcio indicando Paulo Mendes para algumas conferências no Rio e, de Nápoles, em 30 de setembro de 1944, Clarice envia um bilhete: “Mandei uma carta pra você; não sei se já recebeu. Transmito-lhe agora esse Efebo da Itália. Até parece um pouco com você... Não me esqueça.”<sup>10</sup>

Em Nápoles, a solidão e o frio intensificam a saudade do amigo, e Clarice chega a implorar: “Não me esqueça, Lúcio, não me considere exilada. A distância nada quer dizer, acredite. Escreva-me, diga coisas, diga-me sobretudo do que você quiser — eu ia dizendo, ou então nada escreva para lhe dar liberdade; mas não, eu exijo uma palavra fria e curta que seja”.<sup>11</sup> Em outra carta, de 15 de novembro, incompleta, Clarice conta que está lendo, em italiano, romances policiais, e cita *Anfitrião* 38.<sup>12</sup>

Depois de tantas cartas da amiga, Lúcio escreve justificando-se: “Se nem sempre tenho escrito carta, acho que tenho por outros meios procurado provar em tudo, não?”.<sup>13</sup> Comenta o romance *O lustre* e sua nova novela, *O anfiteatro*.

Em 26 de julho de 1947, Lúcio escreve para Clarice uma carta dedicada quase que exclusivamente a seu envolvimento com o

12.3.1944, ou em data próxima. Clarice escreve do Central Hotel, em Belém, PA.

<sup>9</sup> Teresa Montero esclarece em nota de rodapé: “O pedaço do romance é ‘Bonecos de burro’ e está em *O lustre*. Rio de Janeiro: Agir, 1946”. Cf. também GUIMARÃES, Adriana. *Passeio literário pelas escrituras de mim*. As cartas de Lúcio Cardoso e Clarice Lispector. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: PUC, 1998.

<sup>10</sup> LISPECTOR, Clarice. *Correspondências/Clarice Lispector*, op. cit., p. 53.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 60.

teatro, informando que fundou uma companhia, o Teatro de Câmera, que apresentará, no Teatro Glória, o seguinte repertório de peças: *A corda de prata*, do próprio remetente; *O jardim*, de Cecília Meireles; *Mensagem sem rumo*, de Agostinho Olavo; *Para além da vida*, de Rebelo de Almeida, e o clássico *O anfitrião*, de Antonio José. Empolgado, cita o nome dos grandes cenaristas, Santa Rosa, Burle Marx e o nome das duas estrelas principais, Alma Flora e Maria Sampaio e, finalmente, faz um pedido à amiga:

Agora, como é um empreendimento profissional, e necessitamos de grande publicidade, gostaria que você, caso pudesse ou se interessasse, escrevesse quatro ou cinco linhas dizendo o que pensa e apoiando a iniciativa do Teatro de Câmera. Explico melhor o título: é um teatro destinado a enfrentar essa idéia de que o teatro é o espetáculo, a grande montagem. Está para este último, como o trio ou o quarteto para a sinfonia e o concerto. O que não significa que o trio seja menos música, ou menos profundo. Ao contrário. Resta esclarecer que não há nenhum ranço político, e que acolhemos todo mundo, desde Cecília Meireles a Jorge Amado, que vai nos dar uma peça chamada *A estrangeira*. Há também uma de Nelson Rodrigues, *Electra*. Com esses dados, você poderá nos enviar um apoio livre de qualquer suspeita de “reacionarismo”...<sup>14</sup>

Nota-se, na carta-resposta enviada ao amigo, que Clarice detém certo conhecimento acerca da arte dramática, citando características específicas do que ela entende como boa realização cênica:

Os autores, cenaristas e artistas que trabalham para o Teatro de Câmera asseguram a realização de seu propósito — fazer o gesto recuperar o seu sentido, a palavra, o seu tom insubstituível, permitir que o silêncio, como na boa música, seja também ouvido, e que o cenário não se limite ao apenas decorativo e nem mesmo à moldura apenas — mas que todos os elementos, aproximados de sua pureza teatral específica, formem a estrutura indizível de um drama.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Ibid., p. 144-145.

<sup>15</sup> Ibid., p. 146-147. Ver fac-símile da carta no caderno de fotos deste livro.

A escritora pode não ter sido uma leitora daquele que é considerado renovador na história do teatro na Rússia, Constantin Stanislavski, mas ao advertir sobre a importância do “gesto”, o faz como o famoso fundador do Teatro de Arte de Moscou que, ao descrever uma aula em que “o Diretor passou [...] das poses para os gestos”, salienta a importância do gesto no palco por meio de exercícios para que os atores dominem uma “técnica de controle muscular”.<sup>16</sup>

Quanto ao uso da palavra, assim como Clarice ressalta que o ator tem a função de recuperar o tom “insubstituível da palavra”, em *A construção da personagem*, Stanislavski afirma:

Nunca se deve usar no palco uma palavra sem alma ou sentimento. Lá as palavras não se podem apartar das idéias tanto quanto não se podem apartar da ação. Em cena, a função da palavra é a de despertar toda a sorte de sentimentos, desejos, pensamento, imagens interiores, sensações visuais, auditivas e outras, no ator, em seus comparsas e — por intermédio deles, conjuntamente — no público.<sup>17</sup>

Além da palavra, a autora destaca o silêncio e o compara a uma boa música. Ao silêncio, Lispector atribui valor sugestivo e instigante do qual diretores devem tirar partido para que o mesmo seja ouvido. Assim, para ela, o silêncio faz parte do conjunto de sonoridades presentes em uma encenação teatral e deve ser utilizado com função específica, integrando-se aos outros elementos auditivos com característica específica.

Da mesma forma, os hiatos na escritura clariciana dizem, às vezes, mais do que as palavras, pois sugerem, incomodam. Como afirma Olga de Sá, “está sempre à espreita da romancista a tentação do silêncio, como única expressão digna e adequada dessa outra face do ser; porque o silêncio não trai, porque o silêncio não diz de

<sup>16</sup> STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. 7. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1986. p. 132.

<sup>17</sup> STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. Tradução de Pontes de Paula Lima. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986. p. 138.

menos, porque o silêncio é, em certo sentido absoluto”.<sup>18</sup> A essa tentação do silêncio, Clarice se rende de forma exacerbada na tragédia *A Pecadora queimada e os Anjos harmoniosos*, único texto teatral publicado pela autora, em que, como analisaremos, a protagonista não tem voz durante todo o texto. Clarice também vai traduzir, na década de 1960, *A gaivota*, de Tchecov, que

[...] tira um tão sutil partido do jogo dos silêncios e dos ruídos, da interferência das vozes tagarelando e dos sons da natureza, que Stanislavski deve ter tomado consciência do poder sugestivo daquilo que ele chama de *paisagem auditiva*. [...] Numa carta a Tchecov, datada de 10 de setembro de 1898, Stanislavski explica que está utilizando em *A gaivota* o coaxar dos sapos “exclusivamente para dar a impressão de um silêncio completo. No teatro, o silêncio expressa-se através de sons e não pela sua ausência. Caso contrário, seria impossível dar uma ilusão de silêncio [...]”.<sup>19</sup>

Completando suas apreciações sobre os elementos que devem compor uma encenação, Lispector não deixa de mencionar o cenário, que não deve se limitar ao decorativo. Da mesma forma que o gesto deve recuperar seu sentido, a palavra e o silêncio devem ser ouvidos, o cenário deve se somar a esse conjunto de forma harmoniosa e com uma funcionalidade específica, deixando de ser apenas um elemento figurativo para interferir, junto aos outros elementos, na multiplicação das possibilidades de sentido da imagem cênica e formar “a estrutura indizível de um drama”,<sup>20</sup> citando as palavras finais de Lispector, apoiando o Teatro de Câmera.

Na carta escrita de Paris, em janeiro de 1947, para as irmãs Elisa e Tânia Kaufmann,<sup>21</sup> Clarice descreve a atribulada vida parisiense, reclama de não ter tempo e, por isso, sentir-se “outra pessoa”. Com

<sup>18</sup> SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes; Lorena: Faculdade Integradas Teresa D’Ávila, 1979. p. 136.

<sup>19</sup> ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Tradução Yan Michalski 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 155.

<sup>20</sup> LISPECTOR, Clarice. *Correspondências/Clarice Lispector*, op. cit., p. 147.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 115-116.

certa angústia, desabafa: “Quem está se divertindo é uma mulher que eu não conheço, uma mulher que eu detesto, uma mulher que não é a irmã de vocês”.

Clarice sobrepõe, em períodos curtos, vários divertimentos. Entre os citados, estão os almoços e jantares nos quais conhece pessoas novas como Santiago Dantas, Augusto Frederico Schmidt e o ator de cinema Victor Fraceu (*sic*) e os “ótimos” teatros. Conta que foi ao musical de Madeleine Gray, que “cantou horrível”, e acrescenta: “Vimos *Electra*, de Eugene O`Neill, uma beleza”.

As frases são sucintas e nada reveladoras sobre o que considera “uma beleza” no espetáculo, mas, pelo menos, se nota que o teatro é uma “diversão” rotineira e que o interesse pelas encenações também é grande.

Isso pode ser inferido também pelas cartas recebidas por Clarice, durante sua estada em Berna, nas quais os amigos sempre informam sobre os acontecimentos culturais no Brasil e, entre eles, as novidades do mundo teatral. Nas cartas de Bluma Wainer,<sup>22</sup> por exemplo, há referências a peças teatrais, como no trecho da carta enviada no dia 11 de agosto de 1947:

Noutro dia fui ver a *première* de *Terras dos sem fim* (*sic*) — adaptação para o teatro de Graça Mello. Não gostei. Muito longo, quadros rápidos como se fossem *snap*s de cinema, não tem a atmosfera do livro e o Ziembinski fazendo o coronel do sertão é de matar, com sua pronúncia e jeitos de Europa central. Foi muita gente, e muita gente que não se reunia no mesmo lugar há muito tempo. [...] <sup>23</sup>

Não há uma resposta de Clarice para essa carta. Encontramos uma série de outras de Bluma Wainer que, em 3 de março de 1948,

<sup>22</sup> Segundo as “Notas biográficas” contidas no livro *Correspondências/Clarice Lispector*, op. cit., Bluma Chafir Wainer era “jornalista e fotógrafa. Viveu em Paris com o marido, Samuel Wainer, por alguns anos, na década de 40, quando então conheceu Clarice. Retornou para o Rio em 1948. Clarice acompanhou os últimos dias de Bluma, que morreu precocemente em 1951” (p. 319).

<sup>23</sup> *Ibid*, p. 149.

30

entre notícias sobre publicações de Carlos Drummond e sobre Cheschiatti, acrescenta informações sobre o Teatro do Estudante no Rio de Janeiro:

Pascoal Carlos Magno tem feito um grande trabalho com o Teatro do Estudante que conseguiu realizar *Hamlet* e mantê-lo em cartaz durante 6 semanas. E anuncia que voltará na próxima semana, a pedido. Agora estréia *A Castro* — peça do português, que não conheço e nem fui ver ainda. Dulcina anuncia para breve *L'aigle a deux tête* — que tal o Odilon fazendo o papel de Jean Marrais? (nome dele não é assim que escreve, mas não faz mal). Teatro há mesmo o do Estudante, Prócio e Dulcina que ainda não está funcionando, o resto, são filmes horríveis e só. Não há nada para se ver nem ouvir. [...] <sup>24</sup>

Em outra carta enviada do Rio de Janeiro, em 14 de agosto de 1951, para Eliane Gurgel Valente,<sup>25</sup> percebemos que Clarice encontra o que “ver e ouvir”, pois, junto a amigos, conta que foi assistir a uma “estranha peça de Nelson Rodrigues” e *Morte de um caixeiro viajante*, de Arthur Miller.

Deve-se certamente à singularidade e à extravagância do teatro de Nelson Rodrigues o uso do adjetivo “estranha” para caracterizar a peça do dramaturgo, possivelmente, *Valsa n. 6*,<sup>26</sup> um monólogo

<sup>24</sup> Ibid, p. 169. Décio de Almeida Prado comenta a importância “de um pouco no número de pioneiros” que enfrentaram o “descrédito em que havia caído o teatro” na década de 40. Entre os pioneiros, estão Alfredo Mesquita, em São Paulo, e Pascoal Carlos Magno, no Rio de Janeiro, sobre o qual o crítico faz uma síntese em PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1998. p. 39.

<sup>25</sup> LISPECTOR, Clarice. *Correspondências/Clarice Lispector*, op. cit., p. 194.

<sup>26</sup> *Valsa n. 6* é a única peça encenada de Nelson Rodrigues em 1951. No capítulo “Encenações”, Sábado Magaldi apresenta o seguinte comentário sobre a encenação do monólogo: “A estréia de *Valsa n. 6*, escrita depois de *Senhora dos Afogados*, ocorreu antes, em 6 de agosto de 1951, no Teatro Serrador do Rio, para uma temporada às segundas-feiras. A razão era simples: Nelson fez o monólogo para sua irmã Dulce Rodrigues e a montagem não oferecia problemas. A primeira rubrica pede um cenário sem móveis, tendo ao fundo cortinas vermelhas. No palco, apenas um piano branco, diante do qual está sentada a adolescente, vestida como que para um primeiro baile” (MAGALDI, Sábado. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*. São Paulo: Perspectiva, 1987. p. 102).



estrelado por Dulcinha, irmã de Nelson. O monólogo estreou em uma época em que o dramaturgo e jornalista passava por problemas financeiros, como relata Ruy Castro:

A 6 de junho [...], Nelson Rodrigues estreava uma nova peça, quase em silêncio: *Valsa n. 6*. E bem de acordo com as condições que agora tinha de enfrentar: um único ator em cena e, não por acaso, sua irmã, cenário quase nu (apenas uma cortina vermelha e um piano branco); e que só era levada uma vez por semana, às segundas-feiras, no Teatro Serrador. [...]

É certo que Nelson não estava em condições de montar nada maior que um monólogo, mas havia outra razão para ele acreditar em *Valsa n. 6*: o espantoso sucesso, em junho do ano anterior, de outro monólogo, *As mãos de Eurídice*, de seu amigo Pedro Bloch.<sup>27</sup>

Quando Clarice assiste ao monólogo, possivelmente em 1951, *Vestido de noiva* já havia revolucionado os palcos brasileiros, em 1943, graças não só à renovação temática e concepção cênica, mas principalmente a uma linguagem nova que alterava o panorama teatral brasileiro. Na obra de 1951, uma menina, Sônia, narra sua aventura amorosa com um médico que era casado. Entretanto, quando começa o monólogo, Sônia já fora esfaqueada por esse homem. A menina adentra a cena, toca a valsa e reconstitui suas memórias por intermédio da música e de palavras desconexas como uma figura fantasmagórica. Sobre a personagem, escreve Sábato Magaldi:

Que fatalização distinguirá a vida breve da adolescente Sônia, protagonista de *Valsa n. 6*? Como as jovens de sua idade e dos anos em que foi escrito o monólogo (1951), ela se alimenta de sonhos poéticos. O namorado, a família, o piano, os temores naturais povoam a mente que desperta para o mundo. Entretanto, à espreita está o velho médico, para assassiná-la de forma absurda. A morte colhe-a, antes que ela tenha tempo de construir a maturidade. O velho médico, expresso

<sup>27</sup> CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 233.

apenas por meio das palavras de Sônia, é um desses seres obscuros, que descansam no crime a inclinação louca por uma menina.<sup>28</sup>

Uma década depois de assistir ao monólogo rodrigueano, Clarice publica, em *Laços de família*, os contos “Preciosidade”, “Começos de uma fortuna” e “Mistérios em São Cristóvão”, em que jovens adolescentes vão adentrar o mundo dos adultos. Esse rito de passagem, em “Preciosidade”, é impulsionado por experiência sexual abrupta e violenta, aproximando-se das peças rodrigueanas. Podemos apontar nesses contos ecos do monólogo escrito por Nelson Rodrigues, entrevistado por Clarice, que escreverá uma crônica intitulada “Um caso para Nelson Rodrigues”, assumindo no título o diálogo com o autor de *Valsa n. 6*.

Quanto ao espetáculo *Morte de um caixeiro viajante*, o ator Jaime Costa, elogiado pela espectadora Clarice — que insere sua opinião pessoal sobre a atuação do elenco: “Ele ótimo, os outros menos”<sup>29</sup> —, certamente interpretou o fracassado caixeiro viajante com a mesma grandeza e a habilidade teatral com que Arthur Miller concebeu a personagem e o texto como um todo.

Em capítulo sobre o dramaturgo,<sup>30</sup> Sábato Magaldi enaltece a modernidade de Arthur Miller e reconhece que em sua dramaturgia “há apenas atualização dos processos tradicionais, aplicados com inteligência aos estímulos do momento” que são “as forças sociais, propondo uma fórmula política para vencer as injustiças”. Se Bertolt Brecht criou um novo processo dramático, incluindo esses novos estímulos, Arthur Miller apenas atualizou a dramaturgia, e, em *Morte de um caixeiro viajante*, temos um conflito social que desencadeia a desestruturação familiar e individual. As injustiças sociais, o desemprego, a inadaptação de um jovem ao mercado de trabalho, a exploração da mão-de-obra

<sup>28</sup> MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1987. p. 25.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>30</sup> MAGALDI, Sábato. *O texto no teatro*. São Paulo: Perspectiva; Ed. da Universidade de São Paulo, 1989. p. 360.

jovem e a exclusão do velho em um sistema hostil à velhice são os estímulos que sedimentam a peça.

Esse injusto modelo social provoca o fracasso do poder patriarcal em um núcleo familiar em que o pai, tomado pela vaidade e pelo orgulho, é devorado pelas ilusões capitalistas e não quer admitir o próprio fracasso. Se na juventude o caixeiro viajante gozava de reconhecimento profissional e julgava que a dedicação ao trabalho fosse lhe render um futuro melhor, a velhice lhe trouxe não só o desgaste físico, mas a certeza de que fora usado e, não sendo mais produtivo, é agora mão-de-obra dispensável. Os conflitos familiares crescem na medida em que os filhos também não correspondem aos desejos e anseios deste pai que esperava realizar nos filhos os sonhos que sempre alimentou. Entre os filhos e o pai, a mãe tenta inutilmente reconstruir as crenças familiares e individuais, mas a tentativa é um malogro: a suspeita de que o caixeiro pensava em suicídio se concretiza. Com o suicídio, resta à mulher se lamentar que, tendo quitado o financiamento do imóvel, o marido não mais estará a seu lado para desfrutar da tranquilidade obtida graças ao esforço do caixeiro viajante. Como afirma Sábato Magaldi:

A peça mostra bem a falta de perspectiva da burguesia média na sociedade contemporânea. A polarização das classes sociais condena-a a proletarizar-se e, em última análise, é esse movimento dialético que transparece da ação de *A morte de um caixeiro viajante*. A iniciativa do vendedor ambulante cede lugar à racionalização do trabalho. Quem, diante do texto, não sente uma palavra de advertência e um enorme susto?

Em se tratando de Clarice Lispector, deve-se crer que a autora se manteria calada diante da questão, pois certamente sentiu as advertências que o texto reverbera e se assustou diante da proletarização da família, do descaso advindo com a velhice e do conseqüente desespero que leva o pai ao suicídio. Se Bertolt Brecht e Arthur Miller, guardadas as devidas diferenças, apreenderam as coordenadas sociais do momento e utilizaram o teatro como forma de

questionar as novas relações sociais e trabalhistas para mostrar a falta de perspectiva da burguesia média e a exploração capitalista, Clarice vai denunciar, também, a seu modo, o quanto a sociedade capitalista é excludente, a conseqüente falta de perspectiva da burguesia e, principalmente, do proletariado. Entretanto, Clarice tem um modo peculiar de tematizar as injustiças sociais e as conseqüências de um mundo capitalista na sociedade e no indivíduo: sua linguagem é metafórica e reflexiva; nos hiatos do texto é que se pode reconhecer o grito social; nos perfis femininos é que se desenha a submissão e a infelicidade de mulheres presas a um mundo burguês e hipócrita. A esse modo peculiar de exprimir o instante social que vivencia, devem-se as críticas de que foi vítima, tendo sido acusada de não tematizar em seus textos as más condições sociais do país e de ser uma escritora burguesa. Os críticos ortodoxos<sup>31</sup> exigiam uma literatura engajada e semelhante à produzida pela geração regionalista, enquanto a escritora mergulhava suas tramas no dilema pessoal e intimista das personagens, frente às discrepâncias sociais vigentes no meio urbano. O patrulhamento ideológico a incomodava, o que é ironizado por Caio Fernando Abreu:

De Clarice em Clarice, cheguei em *A hora da estrela*, de 1977. Ela já vinha sofrendo da implicância da crítica: que estava se diluindo, que era contista, não romancista, que *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* era perfeitamente vazio. *A hora da estrela* saiu num momento político complicado (qual não é?), na transição da mais dura repressão para uns tímidos começos de liberdade. Grandes policia-mentos da intelectualia: boa era a *latinidad*, discutia-se o que seria “a realidade brasileira”, e a “boa” literatura devia ter, obrigatoriamente, algum bóia-fria. E lá vinha Clarice com suas subjetividades transcendentais...<sup>32</sup>

<sup>31</sup> Referimo-nos aqui ao porta-voz desses ortodoxos, Moacir Werneck Sodré, que chegou a dizer que Clarice escrevia só sobre a imaginação, não tinha compromisso com o povo e era uma escritora burguesa.

<sup>32</sup> ABREU, Caio Fernando. *A hora de Clarice no cinema. O Estado de S. Paulo*, São Paulo, mar. 1986. Caderno 2. p. D12.

Mas o último romance escrito pela autora, *A hora da estrela*, é a resposta maior e derradeira da escritora que insistia em ser uma nordestina e que, por um incidente de dois meses, nascera na Ucrânia, mas fora criada e educada no Recife, com toda a falta de perspectiva que rondava a família judia.<sup>33</sup> Caio Fernando Abreu então continua: “Pois ela vinha. E *A hora da estrela* dava um banho de realidade brasileira, com aquela Macabéa nordestina tão tosca que não sabia nem passear: olhava parafusos nas vitrines. Nem conversar: repetia informações da Rádio Relógio. [...]”<sup>34</sup>

Se na história de uma “inocência pisada”, de uma personagem que “tem direito ao grito” mas “não sabe gritar” chamada Macabéa, ficam escancarados assuntos como pobreza, fome e doença, em outros contos Clarice reproduz, com traços biográficos evidentes, a infância passada com dificuldades financeiras e de forma solitária, como em “Restos de carnaval”, “Felicidade clandestina” e “Cem anos de perdão”.

Esses contos de nítidas referências autobiográficas são publicados em 1971, portanto vinte anos após a data da carta em que Clarice se refere à encenação de *Morte de um caixeiro viajante*. Entretanto, podemos buscar, o conto “Começos de uma fortuna”, publicado em 1952, que se estrutura em torno de uma família pequeno-burguesa na qual o pai mistura “autoridade e compreensão”, a mãe mistura “compreensão e princípios básicos” e o filho adolescente, Artur, se sente incompreendido.

Clarice Lispector, assim como Arthur Miller, “teve a ciência de retratar aspectos fundamentais da aventura humana, dentro de uma clara visão do presente”, como afirma Sábato Magaldi sobre o dramaturgo, o que se aplica também à escritora.

<sup>33</sup> Cf. WALDMAN, Berta. “O estrangeiro em Clarice Lispector: uma leitura de *A hora da estrela*”, em ZILBERMAN, Regina et al. *Clarice Lispector: a narração do indizível*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1998. p. 93-104.

<sup>34</sup> ABREU, Caio Fernando, op. cit.

Em 1957, morando em Washington, Clarice envia uma série de cartas para o casal Veríssimo,<sup>35</sup> com quem iniciou uma estreita amizade durante o período em que o casal morou em Washington, de 1953 a 1956.

Em 30 de março de 1957, depois de comentar um bilhete que o filho Paulo escreveu, em inglês, para Mafalda Veríssimo e a carta de Pedrinho, escrita para Érico Veríssimo, informa que assistiu “à peça em que Clarissa e Dave trabalham” e insere o seguinte comentário sobre a atuação da filha do casal Veríssimo:

Clarissa ótima, natural. Com talento. Ela também acha que está perdendo tempo com os [...]. Tudo que ela podia aprender com eles, já aprendeu, e mais, ultrapassou-os. Com o estímulo constante de Dave, ela está pretendendo ingressar no Arena. Mas tem um pouco de timidez e fica adiando.<sup>36</sup>

Na intenção de manter os compadres Érico e Mafalda informados sobre a filha Clarissa ou deixar que eles tenham, como afirma a própria Clarice em carta, uma saudade tranqüila, uma série de cartas é enviada e, na do dia 17 de novembro, Clarice conta que a irmã Tânia esteve uns dias com ela, que a mesma visitou o casal Gaffe e há,

<sup>35</sup> Érico e Mafalda Veríssimo são padrinhos dos filhos de Clarice, Pedro e Paulo, nascidos, respectivamente em 1948 e 1953. No ano do nascimento de Paulo, em Washington, Clarice trava amizade com o casal Veríssimo e com Alzira Vargas. Sobre a amizade com o casal Veríssimo, assim escreve Teresa Cristina Montero Ferreira: “Outro casal que chegava a Washington (1953) era o escritor Érico Veríssimo e Mafalda, acompanhados dos filhos Clarissa e Luís Fernando. Érico fora convidado para substituir Alceu Amoroso Lima na direção do Departamento de Assuntos Culturais da União Pan-Americana, ligado à ONU. Assim que chegaram, receberam a visita de Maury e Clarice, no hotel. Começava nesse momento uma grande amizade entre os Veríssimo e os Valente”. (FERREIRA, Teresa Cristina Montero. *Eu sou uma pergunta* — Uma biografia de Clarice Lispector, op. cit., p. 181).

No livro *Correspondências/Clarice Lispector*, op. cit., há cópias dos bilhetes escritos pelos filhos de Clarice para os padrinhos.

<sup>36</sup> LISPECTOR, Clarice. *Correspondências/Clarice Lispector*, op. cit., p. 224.

novamente, um comentário sobre a carreira da atriz Clarissa: “[...] eles estão bem um com o outro. O Dave não só apóia o Teatro de Clarissa, como quer que ela continue depois que o *baby* nascer [...]”<sup>37</sup>

As cartas recebidas por Clarice, durante sua permanência na Europa, comprovam o carinho que recebia de seu círculo de amizade:

Quanto à presença dos amigos, ela se faz pela via da correspondência. Alguns deles estavam na Europa, como é o caso do diplomata Ribeiro Couto. [...]

Outros lhe escrevem dos Estados Unidos. Lauro Escorel, por exemplo, conta-lhe, de Boston, em 20 de julho de 1946, como é sua vida na América do Norte, dá notícias de Vinícius de Moraes, que por lá passou indo em serviço diplomático para Los Angeles; fala-lhe de Guimarães Rosa, das leituras que está fazendo, e manda-lhe o artigo de Gilda de Melo e Souza sobre *O lustre*. [...]

Mas a correspondência mais assídua é com amigos do Rio, que lá continuam e cuja lembrança a escritora carrega para a Itália — entre eles, Manuel Bandeira, Rubem Braga, Paulo Mendes Campos, Francisco de Assis Barbosa, Lúcio Cardoso e Fernando Sabino.<sup>38</sup>

Outro correspondente é Paulo Francis, diretor da revista *Senhor*, que escreve a Clarice em janeiro de 1959, informando sobre o interesse em publicar o conto “A menor mulher do mundo”.<sup>39</sup> Ele afirma:

Nahum Sirotsky, Carlos Scliar, Luiz Lobo e eu, em 1959, resolvemos “abrigar” Clarice na revista *Senhor*. [...] Ela publicou praticamente todos os seus contos em *Senhor*. Fizeram grande sucesso, dentro dos limites da circulação da revista, que nunca passou dos 25 mil, mas que atingia muito mais gente do que isso, cuja influência na imprensa brasileira dispensa comentários.<sup>40</sup>

Um pouco antes, em dezembro de 1958, Paulo Francis publica, no *Diário Carioca*, um artigo de Clarice sobre *J.B.*, uma peça do poeta Archibald MacLeish, sucesso de crítica e de público na

<sup>37</sup> Ibid., p. 234.

<sup>38</sup> Ibid., p. 194.

<sup>39</sup> Cf. GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice: uma vida que se conta*, op. cit., p. 309.

<sup>40</sup> Apud GOTLIB, Nádia Battella. Ibid., p. 310.

Broadway. Clarice assistiu ao espetáculo em Washington, anteriormente à estréia na Broadway, e envia o comentário a Paulo Francis, que resolve publicá-lo com exclusividade. Vejamos alguns trechos do extenso, mas importante, comentário:

Uma peça do poeta Archibald MacLeish, "J.B.," baseada no Livro de Jó, está fazendo sucesso de crítica e de público, na Broadway. [...] Clarice Lispector, escritora de primeira qualidade, enviou-nos suas impressões sobre o texto de MacLeish, quando assistiu ao espetáculo, em Washington, anteriormente à estréia na Broadway. É esse comentário que oferecemos aos leitores, hoje, com exclusividade. [...]

Deu-se em Washington a pré-estréia da peça de Archibald MacLeish, *J.B.*, agora no Teatro ANTA de Nova York. As reações foram variadas. Houve os que se reemocionaram com Job, houve os que se comoveram com "J.B.," o homem de negócios e os que choraram os próprios males, pois teatro é lugar quente neste frio daqui. Alguns consideraram a peça um acontecimento literário, que uma vez no palco, se transformou numa simples reafirmação do Antigo Testamento — com menos dramaticidade que este, e as melhores frases tiradas do próprio Livro de Jó.

*J.B.*, porém, não é a dramatização de um incidente da Bíblia, nem a modernização da tragédia de Job. Diz o autor que construiu uma peça moderna dentro da antiga majestade bíblica, assim como os beduínos costumavam há uns trinta anos instalar rudimentares postos de gasolina dentro das ruínas de Palmira. Tanto ele como os beduínos, justificados pela necessidade. Durante cinco anos o tema de *J.B.* viveu nele, sem encontrar o espaço que o emoldurasse. Até que a estrutura do poema de Job impôs-se como a ideal. Embora dois dos personagens acreditem que a peça é o próprio Livro de Job (Raymond Massey, representando Deus e Christopher Plummerr, no papel de Satanás), *J.B.* (Pat Hingle) e sua família não foram inspirados na Bíblia.

*J.B.* existe hoje. E para MacLeish, nos antigos gritos de Job, pedindo explicação para a perda de tudo, estão nossas vozes fazendo a mesma pergunta. É nesse ponto que as duas histórias mais se tocam. Job queria compreender o sentido de seu destino, saber por que um homem bom perdera os filhos, o amor da esposa e tudo o que possuía. Mas havia a falta essencial da razão. Pediu a Deus que lhe indicasse sua culpa, a culpa que justificaria a desgraça. Consolavam-no, convencendo-o mesmo contra sua própria certeza íntima, de que era culpado. Também nós estamos perplexos com desastres que arrasaram cidades e



povos com a destruição de inocentes sem encontrar um motivo aceitável. Só que não temos o último refúgio da culpa que explicaria. Pois os que nos consolam, tornam a culpa impossível.

MacLeish diz que ouviu o argumento de que as duas histórias diferem porque a idéia de Deus mudou muito desde o tempo de Job. Que Deus não é, como antes, o criador do universo, e que a ciência afirma não existir um criador controlando acontecimentos. Ao escrever sobre a peça, MacLeish sem estar ligado a nenhum credo lembra que Einstein tantas vezes sentiu, durante as pesquisas, que seguia o caminho de uma inteligência superior à sua. E lembra que, na história da humanidade, nada levou o homem “tão perto da imanência de uma criação infinita como a revelação de que as menores partículas de matéria inerte contêm um poder quase incomensurável”. O Deus de Job lhe parece mais perto da geração de hoje do que de qualquer outro século.

Como Job, J.B. não está preparado para a perda inexplicável. J.B. — homem de negócios em plena prosperidade chamado, ao jeito moderno, pelas iniciais — tem no começo da peça tudo o que um homem pode desejar. Não é pessoa que estranha ter tanto, aceita o que lhe dá como direito seu. Não por ser um devoto, nem, como diz MacLeish, por ser um Babbit: é um homem cheio de vitalidade e calor humano que acredita em si mesmo e na sua vida. Não é um hipócrita; assim como outros americanos de sucesso, não crê que mereça mais do que os outros, mas tem consciência de que possui mais do que outros, e aceita.

Também ele quer saber por que perde tudo. E, como todos nós, pergunta. O autor vê nossa época assombrada e dirigida pela necessidade de entender. Tudo hoje — ciência, artes — está cheio de pergunta. Nesse ponto as duas histórias se assemelham: “Job não é *respondido* pela voz que vem do vento rodopiante. É *silenciado* pela voz — silenciado por uma das trinta ou quarenta linhas de maior grandeza em toda a literatura — silenciado pelo poder e majestade e magnificência da criação. É levado não a *entender*, mas a *ver*. Como nós”. E o que acontece quando ele vê mesmo sem entender é que tudo lhe é dado de novo, e Job aceita recomeçar. Não foi justificado nem entendeu. Mas aceita porque é um homem.

A esperança de MacLeish é uma fé. “... desde o começo dos tempos os seres humanos retomaram a vida de novo e de novo, geração após geração — nunca porém, com uma coragem tão desesperada como nesses últimos e estranhos dias. Nossos contemporâneos já se sentaram,

como Job, numa terra reduzida a cinzas, olhando em agonia a pele escorchada pelas bombas, fazendo a eterna pergunta de Job. Sabemos que eles se sentaram nessa terra. E também a nós poderá suceder o mesmo. Mas sabemos algo mais. Que até esses homens podem aprender, nas palavras de Yeats, a viver tudo de novo.

Talvez por coincidência — os lamentos de Job estão se ouvindo — a Escola de Música Juilliard apresenta, pela primeira vez nos Estados Unidos, o oratório dramático *Job* de Luigi Dallapiccola, há oito anos estreado em Roma. A execução do trabalho em escala dodecafônica leva trinta minutos. Frederick Prausntz conduz Frederic, Cohen dirige a parte teatral, Tseng-You-Ho desenhou cenário e trajes.<sup>41</sup> (grifo da autora)

O texto de Archibald MacLeish<sup>42</sup> atualiza a passagem bíblica do “Livro de Jó”. Em um mundo capitalista, J.B. é um bem-sucedido empresário que vive em sua mansão cercado por sua mulher, Sara, seus cinco filhos, David, de 13 anos; Maria, de 12; Jonas, de 10; Rute, de 8; Rebeca, de 6, e duas robustas empregadas. O casal é religioso e temente a Deus. E quando Sara diz temer o fato de terem tanto, J.B. nega ter tido sorte e afirma: “sempre soube que Deus estava comigo. E tentei demonstrar que sabia — não em palavras apenas”. Em cada uma das cenas subseqüentes, uma desgraça se abate sobre o lar de J.B.: na terceira cena, dois mensageiros vestidos de soldados trazem a notícia da morte de David, filho mais velho do casal; na quarta, um acidente de carro tira violentamente a vida de dois de seus filhos, Maria e Jonas; na quinta, o casal J.B. e Sara procuram por Rebeca que sumiu, se dirigem até a polícia e ficam sabendo que a menina de vestido branco com sapatos e sombrinha vermelhos fora estuprada e assassinada por um garotão. Nickles, no final da quinta cena, já está furioso com sr. Zuss e, sempre usando metalinguagem, os dois falam da representação a que estão assistindo. Para

<sup>41</sup> LISPECTOR, Clarice. Clarice Lispector escreve sobre *J.B.* *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 21.12.1958, Coluna de Paulo Francis. Ver fac-símile da coluna no caderno de fotos deste livro.

<sup>42</sup> MACLEISH, Archibald. *J.B.* Tradução de Lélia Coelho Frota. Rio de Janeiro: Agir, 1972.

Nickles, J.B. já “sabe o nome do sofrimento”, mas sr. Zuss o conduz a seus devidos lugares para assistirem ao restante do sofrimento de J.B. na cena seguinte. Na sexta cena, J.B., com roupas rasgadas, está entre ruínas, pois o quarteirão todo sumiu, o Banco e a firma de J.B. viraram cinzas. Sara se desespera diante daquele buraco que levou os milhões de J.B. e matou a última filha esmagada, Rute. Mesmo vivenciando tantas desgraças, J.B. se mantém crente em Deus:

Sara!

Mesmo desesperados não podemos desesperar

Não nos larguemos a mão — não

Submerjamos no fundo

Torpor de um silêncio insípido

Afogados em nosso íntimo gelado

Não podemos!

Deus também está no desespero.

Não sei porque é que Ele atinge,

Mas também Ele é atingido;

Vida é desespero, misturada à morte,

Mas um desespero que ainda é vida...

Sara!

Não largue minha mão, Sara!

Repita comigo:

O Senhor

Dá... diga.

J.B. é interrompido e Sara, afastando a mão, grita: “Tira! Mata! Mata! Mata! Mata!”. Na sétima cena, sr. Zuss e Nickles comentam os acontecimentos e Nickles se convence de que sr. Zuss, Deus, tinha razão. Na oitava cena, J.B. já está em trapos, os vizinhos e alguns transeuntes, sra. Murphy, sra. Adams, sra. Lesure, se espantam com o estado em que se encontra o antigo milionário. Sara inconformada, abandona-o, e J.B. fica sozinho. O antigo milionário pede a morte na nona cena e roga por Deus, mas quem vem até ele são três consoladores, Zophar, Bilbad e Eliphaz. J.B., no final dessa cena, volta-se para Deus e diz:

Ouve, eu te suplico, e falarei...

meus ouvidos tinham escutado falar de Ti  
 Mas agora  
 ... meus olhos te vêem  
 Por isso  
 É que me execro... e me arrependo...

Na penúltima cena, Nickles reconhece que sr. Zuss estava certo e, continuando o discurso metalingüístico, ambos se elogiam pela representação, mas ainda não é o fim. Sr. Zuss pede “Luzes! Luzes!” e, apesar de já terem cumprimentado o público, “há sempre uma cena a mais”, segundo sr. Zuss. Na última cena, décima primeira, Sara retorna e traz uma forsítia, com as primeiras folhinhas, nem ao menos folhas, pétalas... que descobriu entre as cinzas em que se transformou a cidade e, com essa metáfora, J.B. e Sara caminham, no final, levantando cadeiras, e J.B tem sua última fala:

Veremos onde estamos.  
 O espírito não se consumirá e a lama molhada se  
 Acende mesmo sem chama.  
 Sobre as brasas do coração e então veremos...  
 Saberemos...

A paráfrase da peça nos dá a dimensão religiosa do texto a que Clarice assiste e sobre o qual escreve a crítica. Nesta aparecem quase que exclusivamente as impressões sobre o texto de Archibald MacLeish e não sobre a encenação teatral, premiada com o Tony Awards de melhor autor, melhor diretor (Elia Kazan) e produtor (Alfred de Liagre) em 1959. Sobre o espetáculo, Clarice cita os atores responsáveis pelos principais papéis, Raymond Massey, representando Deus, Christopher Plummer no papel de Satanás e Pat Hingle como o protagonista da peça *J.B.* A comentarista destaca, no início do texto, as “reações variadas” dos espectadores, pois “houve os que se reemocionaram com Job, houve os que se comoveram com ‘J.B.’, o homem de negócios, e os que choraram os próprios males, pois teatro é lugar quente neste frio daqui”. A metáfora contida na

citação revela o quanto Clarice está sempre impregnada da linguagem literária, própria de seus contos e romances. O discurso metafórico deve-se, certamente, à temática do espetáculo a que assiste, pleno de religiosidade e de reminiscências de um dramaturgo-poeta que participou como soldado durante a guerra<sup>43</sup> e coloca agora em cena o estado de ruína das cidades e de destruição de homens como J.B. Assim, a afirmação metafórica nos permite presumir que a autora, mais do que tratar de questões climáticas, sugere quão distanciadas e frívolas tornaram-se as relações entre os homens, principalmente, entre aqueles que têm, como J.B., poder aquisitivo para freqüentar teatros e estão ao mesmo tempo marcados pelas lembranças de uma segunda guerra encerrada havia pouco mais de década.

É sobre o texto que as impressões de Clarice se concentram, principalmente, sobre as relações inegáveis entre o texto do Antigo Testamento e a peça de MacLeish, relações que resultaram em considerações positivas e outras negativas, pois “alguns consideraram a peça um acontecimento literário que, uma vez no palco, se transformou numa simples reafirmação do Antigo Testamento — com menos dramaticidade que este, e as melhores frases tiradas do próprio Livro de Jó”. E Clarice se posiciona, afirmando que “J.B., porém, não é a dramatização de um incidente da Bíblia, nem a modernização da tragédia de Job”. O texto crítico mistura afirmações da própria autora com as de MacLeish, que relata sobre a construção da “peça moderna dentro da antiga majestade bíblica” e das diferenças entre os dois textos. Em parágrafos referenciais, Clarice sintetiza o enredo da peça, caracterizando a personagem-título, “chamado ao jeito moderno pelas iniciais” J.B. e cita trechos escritos sobre a peça por MacLeish ao se referir aos questionamentos de J.B. que se assemelham aos de Job, pois “Job não é respondido pela voz que vem do verbo rodopiante. É silenciado pela voz — silenciado por uma

<sup>43</sup> Clarice vive no exterior por quase 16 anos. O primeiro lugar no exterior em que ela reside é Nápoles, em plena Grande Guerra Mundial, por isso, trabalha como ajudante em um hospital de soldados brasileiros.

das trinta ou quarenta linhas de maior grandeza em toda a literatura — silenciado pelo poder e majestade e magnificência da criação. É levado não a entender, mas a ver. Como nós”. O parágrafo final informa de outro espetáculo, também sobre os “lamentos de Job”. Apresentado pela Escola de Música Juilliard, o oratório dramático *Job*, de Luigi Dallapiccola.

Sabemos que a escritura de Lispector se destaca pela linguagem metafórica e está impregnada de religiosidade, basta atentarmos para alguns títulos de seus romances: *A paixão segundo G.H.*, *A via crucis do corpo*, *A maçã no escuro* e a tragédia *A Pecadora queimada e os Anjos harmoniosos*. Olga de Sá enumera algumas afirmações a respeito da ficção clariciana, das quais destacamos a seguinte:

Clarice Lispector tem atrás de si uma linguagem secular, a dos que se situam do lado não iluminado das coisas. É a verdade sombria da literatura ocidental, que Auerbach filia à tradição bíblica do Velho testamento, em contraste com a explicação do realismo homérico. É por essa vocação bíblica que se pode falar no sentido da parábola da obra, que às vezes irrompe à superfície.<sup>44</sup>

Essa vocação bíblica está, por exemplo, na tragédia *A Pecadora queimada e os Anjos harmoniosos*, escrita pela autora mais ou menos uma década antes do espetáculo assistido por Clarice. Essa tragédia tem, como o título evidencia, a ação dramática construída a partir da traição de uma mulher, considerada pecadora, em uma leitura contemporânea do sétimo mandamento da Lei de Deus, “não cometerás adultério”, e será analisada no capítulo “Nos bastidores”. Essa vocação bíblica estará presente no romance publicado em 1964, *A paixão segundo G.H.*

Apesar da distância temporal, *A paixão segundo G.H.* fica como o romance escrito após a crítica da peça *J.B.* Apoiando-nos nas teorias bakhtinianas, podemos identificar e analisar alguns pontos

<sup>44</sup> SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*, op. cit., p. 64. A afirmação é feita sobre o romance *A paixão segundo G.H.*

de contato entre o texto dramático e o romance clariciano que demonstram que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”,<sup>45</sup> com a intenção de focar algumas possíveis relações que podem ser estabelecidas entre o texto dramático assistido e o romance escrito por Clarice. Coincidência ou não, tal como J.B., a protagonista do romance é chamada “ao jeito moderno, pelas iniciais” e tem, materialmente falando, tudo o que um homem deseja ter.

46

O romance, o primeiro narrado em primeira pessoa, não relata apenas o comportamento de uma mulher burguesa, G.H., que reside em um apartamento e se depara, no quarto vazio da empregada que a deixou, com uma barata, mas vai além, revelando os autoquestionamentos de alguém que está sofrendo uma transformação de seus conceitos à luz de uma experiência transcendental. O texto dramático foi construído dentro “da majestade bíblica”, o título do romance nos remete, na história dos cristãos, ao sofrimento de Jesus Cristo. O termo “paixão”, em grego *pathein*, significa “ter padecido”, pois se refere ao sofrimento e à morte de Cristo, mas aparece também na bíblia como desejo ou concupiscência.<sup>46</sup> A trajetória de J.B. da luxúria à pobreza pode ser comparada à de G.H., que se desloca dentro de seu apartamento luxuoso para dirigir-se à simplicidade do quarto da empregada Janair e ali se deparar com a barata. Em um deslocamento de perdas, resta para G.H. um quarto que recebe mais a luz solar e uma barata. No quarto humilde da empregada, G.H. sente-se aliviada, “de repente aquele mundo inteiro que eu era crispava-se de cansaço, eu não suportava mais carregar os ombros” e, ao se deparar com a barata, G.H., mergulhada em um mundo de indagações subjetivas, expressa o medo de ver a verdade, “mas o meu medo não era o de quem estivesse indo para a loucura, e sim para uma verdade — um medo era o de ter uma verdade que viesse a não querer, uma

<sup>45</sup> KRISTEVA, Julia. *Sêméiôtiké*. apud REUTER, Yves. *Introdução à análise do romance*. São Paulo: Martins Fontes, 1995. p. 146.

<sup>46</sup> Termo comumente utilizado em *A Pecadora queimada e os Anjos harmoniosos*.

verdade infamante que fizesse rastejar a ser do nível da barata. Meus primeiros contatos com a verdade sempre me difamaram”.<sup>47</sup>

Tal como J.B., G.H. é conduzida e se deixa conduzir, pois está sendo levada para se ver e, nas dificuldades, se enxergar. Se, na miséria, em farrapos, na perda de tudo e de todos, J.B. vê e recomeça, assim G.H. se vê na queda<sup>48</sup> e afirma: “era como se eu tivesse morrido e desse sozinha os primeiros passos em outra vida”. Como diz Soren Kierkegaard, “o que importa é encontrar uma verdade que seja verdade para mim, encontrar a idéia pela qual possa viver e morrer”, ou ainda como diz Cristo, “em verdade, em verdade vos digo que se alguém não nascer de novo, não pode ver o reino de Deus”.<sup>49</sup> Tal como J.B., que tem, segundo a crítica, “as melhores frases tiradas do próprio Livro de Jó”, palavras bíblicas são freqüentes no romance como “glória divina”, “perdão”, “cântico de ação de graças”, “redenção”, “deserto” e “bíblia”. Além disso, termos como luz, odiar e revelar, próximos do evangelho de João, são também freqüentes no romance e G.H. os reúne ao dizer “como odeio a luz do sol que revela tudo”. As referências à Bíblia são variadas e, depois de comer a barata, ela cuspiu e dizia: “eu cuspiu a mim mesma”.<sup>50</sup> Nesse momento, parece que ela aceita o que era, mas rejeita e sente nojo. É nesse instante que ela cita Apocalipse (capítulo 3, versículo 16), “porque não é frio e nem quente”<sup>51</sup> e se diz aproximar do divino, “eu que pensara que a maior prova de transmutação de mim em mim mesma seria botar na boca a massa branca da barata. E que

<sup>47</sup> LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Ed. crítica. Coordenação de Benedito Nunes. São Paulo: Scipione Cultural, 1997. p. 64.

<sup>48</sup> Assis Brasil aproxima o existencialismo de Clarice Lispector ao de Kierkegaard e não ao de Albert Camus e a queda tem, segundo o ensaísta, o mesmo sentido kierkegaardiano, “a queda é o mesmo de Kierkegaard: cair para se levantar purificado”. BRASIL, Assis. *Clarice Lispector: ensaio*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1969. p. 85.

<sup>49</sup> Bíblia Sagrada. Evangelho de João, capítulo 3, versículo 3.

<sup>50</sup> LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.*, op. cit., p. 170.

<sup>51</sup> Id., *ibid.*



assim me aproximaria do... divino? do que é real?”<sup>52</sup> Este é o auge da experiência de G.H., que a faz rever sua vida, tal como J.B., que “precisa soprar as brasas do coração e ver aos pouquinhos e sabermos”. As reticências finais, fechando o texto dramático, e a rubrica pedindo uma “luz que intensifica, até filtrar-se pela porta a simples claridade crua do dia, à medida que os dois trabalham”, deixam em aberto o que J.B. e Sara vão ver e saber, como os seis travessões que se unem aos seis travessões do início do texto no romance, indicando o silêncio de G.H. diante da constatação de que “a vida se me é” e na busca de compreender o que ela própria diz:

[...] o mundo independia de mim, e não estou entendendo o que estou dizendo, nunca! Nunca mais compreenderei o que eu disser. Pois como poderia eu dizer sem que a palavra mentisse por mim? Como poderei dizer senão timidamente assim: a vida se me é. A vida se me é, e eu não entendo o que digo. - - - - -

O comentário teatral publicado por Paulo Francis em dezembro de 1958 antecipava o início de uma nova etapa na vida de Clarice Lispector. O período<sup>53</sup> entre a escritura dos romances *A maçã no escuro*, iniciada em 1951 e finalizada em 1956, e *A paixão segundo G.H.*, em 1964, é dedicado à elaboração dos contos que serão posteriormente publicados em *Alguns contos*,<sup>54</sup> em 1952, e em *Laços de*

<sup>52</sup> Id., p. 171.

<sup>53</sup> Lícia Manzo diz o seguinte sobre esse período: “O desafio de colaborar para três lugares simultaneamente (revista *Senhor*, jornais *Correio da Manhã* e *Diário da Noite*), somado à administração integral da casa, e ainda a dor da separação misturada à dificuldade de adaptação de seus filhos ao novo sistema de vida, tudo isso parecia consumir Clarice, fazendo com que se afastasse novamente de sua produção literária. Ao todo seriam mais seis anos sem escrever”. MANZO, Lícia. *Era uma vez: eu — A não-ficção na obra de Clarice Lispector*, op. cit., p. 68.

<sup>54</sup> São seis os contos publicados em *Alguns contos*: “Amor”, “Começos de uma fortuna”, “Uma galinha”, “A fuga”, “Os laços de família” e “O jantar”. Esses contos serão publicados junto com outros em *Laços de família*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1960.

*família*, em 1960. Em 1959, enquanto o casal J.B. reata e vai em busca do que ver e saber, Clarice retorna ao Brasil separada e com seus dois filhos, Pedro e Paulo. Devido a dificuldades financeiras, pois é impossível viver dos direitos autorais de seus livros, e apesar da pensão que recebe do ex-marido, Maury Gurgel Valente, ela amplia sua atividade como jornalista: continua escrevendo para a revista *Senhor*; mantém, em 1959, uma coluna no *Correio da Manhã*; em 1960, escreve no *Diário da Noite* e, de 1967 a 1973, intensifica o trabalho como cronista no *Jornal do Brasil*.



## As crônicas sobre teatro

Clarice Lispector acumulou à atividade de escritora as funções de jornalista e tradutora, de forma mais intensa após a separação conjugal e seu retorno ao Brasil em 1959.

Sobre sua atuação na imprensa, temos datas mais precisas, pois Clarice colaborou em jornais e revistas da época, tendo sido inclusive registrada oficialmente, como consta entre os dados biográficos levantados por Nádía Battella Gotlib:

Entra para a Agência Nacional numa fase difícil da política brasileira, em pleno Estado Novo. [...] Trabalha, primeiramente, como tradutora. Depois passa à reportagem, já que o quadro de tradutores estava completo. Posteriormente, é transferida da Agência Nacional para o jornal *A Noite* e lá passa a trabalhar como repórter, tendo como colegas muitos dos que trabalhavam na Agência Nacional. Entre eles, Lúcio Cardoso. E também Octávio Thirso, Antonio Callado, José Condé.

[...]

A iniciante, embora tenha trabalhado como jornalista talvez desde 1940, ou 1941, ganha seu primeiro registro profissional em 2 de março de 1942, quando acabava de completar 22 anos, sendo admitida com o salário mensal de 600 mil-réis. Enfim a sua atividade é reconhecida oficialmente numa primeira carteira de trabalho.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> GOTLIB, Nádía Battella. *Clarice: uma vida que se conta*, op. cit., p. 150-151.

Em função dessa considerável atuação no jornalismo, todas as biografias referem-se ou, pelo menos, mencionam, em levantamento cronológico, as atividades exercidas por ela na imprensa. A colaboração em jornais e revistas é intensa e já mereceu atenção de pesquisadores. Aparecida Maria Nunes delinea três perfis de *Clarice Lispector jornalista*: “[...] o da escritora em formação já nos primeiros textos publicados na década de 40, o da colunista de página feminina que escreve com pseudônimos e como *ghost writer* e o da entrevistadora de personalidades das artes e da política”.<sup>2</sup>

Os três perfis são delineados a partir da expressiva atuação da escritora na imprensa que se inicia antes mesmo da publicação de seu primeiro romance *Perto do coração selvagem*: em 25 de maio de 1940, Clarice publica o conto “Triunfo”, na revista *Pan*, colabora em colunas femininas — em 1952, em *Comício*; em 1959 e 1960, no *Correio da Manhã* e, em 1960 e 1961, no *Diário da Noite* —, publica contos na revista *Senhor* e realiza entrevistas para a *Manchete* e *Fatos e Gente* no final da década de 1960.

As atividades na imprensa popularizaram a escritora que também escreveu crônicas, publicadas no Caderno B do *Jornal do Brasil* durante sete anos — de 19 de agosto de 1967 até 29 de dezembro de 1973. Essas crônicas foram reunidas no volume *A descoberta do mundo* (1984), organizado pelo filho da escritora, Paulo Gurgel Valente,<sup>3</sup> e nelas podemos reconhecer a comentarista teatral que Paulo Francis revelara em 1958 no *Jornal do Brasil*.

Se, na carta citada a Lúcio Cardoso,<sup>4</sup> Clarice fala sobre a responsabilidade do ator para dar à palavra “seu tom insubstituível”,

<sup>2</sup> NUNES, Aparecida Maria. *Clarice Lispector jornalista*. Dissertação (mestrado). FFLCH-USP. São Paulo, 1991. p. 7.

<sup>3</sup> Sobre essas crônicas, cf. RANZOLIN, Célia Regina. *Clarice Lispector cronista: no Jornal do Brasil (1967 a 1973)*. Dissertação (Mestrado). Florianópolis: UFSC, 1985.

<sup>4</sup> LISPECTOR, Clarice. *Correspondências/Clarice Lispector*, op. cit., p. 146-147.

na crônica “Dos palavrões no Teatro”,<sup>5</sup> trata do uso do palavrão no texto teatral:

[...] O palavrão — aquele que expressa o que uma palavra não faria — esse não me choca. Há peças de teatro, como *A volta ao lar* [...] ou *Dois perdidos numa noite suja* [...], que simplesmente não poderiam passar sem o palavrão por causa do ambiente em que passam e pelo tipo de personagens.<sup>6</sup>

52  
Clarice, ao defender o uso de palavrões nas peças *A volta ao lar*, de Harold Pinter, e *Dois perdidos numa noite suja*, de Plínio Marcos, acaba avaliando-as, pois considera que “essas duas peças, por exemplo, são de alta qualidade e não podem ser restringidas”. Acrescenta ainda, entre parênteses, opinião pessoal sobre a atuação da atriz Fernanda Montenegro e dos atores Fauzi Arap e Nelson Xavier nas respectivas encenações: “Fernanda Montenegro, excelente”, “Fauzi Arap e Nelson Xavier, excelentes”.

A crônica “Ao correr dos dias, da máquina”, publicada em julho de 1968 na *Revista Jóia*, pode ser lida como uma continuidade da crônica “Dos palavrões no Teatro”, datada de quase um ano antes — 7 de outubro de 1967 —, uma vez que Clarice volta a escrever sobre suas impressões da peça *A volta ao lar*, de Harold Pinter:

Fiquei tonta com o teatro. Era *A volta ao lar*, de Harold Pinter. Os palavrões, que nem digo nem sei dizer, não me impressionaram. Mas me desfiz tanto por dentro a ponto de ter de pentear os cabelos no primeiro intervalo. Dizem que os homens agüentam menos o enredo da peça que as mulheres. No entanto tudo gira em torno da volta sórdida ao lar de uma mulher que é de todos. Eu na hora nem sabia se teria

<sup>5</sup> Ricardo Iannace, em *A leitora Clarice Lispector*, op. cit., enumera, no “Anexo”, as “Citações na obra de Clarice Lispector”. O “Anexo”, segundo Iannace, “pretende destacar citações e/ou alusões de livros e autores, bem como de outros gêneros de registros escritos presentes no conjunto da ficção da autora” (p. 132). Entretanto, ao enumerar as citações presentes em *A descoberta do mundo*, não menciona a crônica “Dos palavrões no teatro”, em que Clarice cita *Dois perdidos numa noite suja*, de Plínio Marcos, e *A volta ao lar*, de Harold Pinter.

<sup>6</sup> LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*, op. cit., p. 36.

a coragem de voltar para assistir de novo. Fui dormir impressionada. E acordei toda volta ao lar.

As palmas, no fim do espetáculo, eram assustadas. Dizem que um homem levantou-se no meio, não suportou. E que sua esposa retrucou zangada: se quiser, me espere lá fora. E ficou. [...]

Essa crônica inicia-se com a frase “Eu que dei para mentir”, e todo o primeiro parágrafo é sobre a verdade e a mentira. No parágrafo seguinte, Clarice relata um jantar na casa de Elsie Lessa para o qual chegou tarde, mas em tempo de comer vatapá e cuscuz, e fora embora porque uma amiga a esperava “para ir ver Fernanda Montenegro”. Sobre Fernanda, escreve: “Essa, que não faz outra coisa senão representar no palco o que não é, essa não mente”.

Além desse breve comentário, a escritora sempre se refere à atriz de forma elogiosa. Em artigo publicado no *Jornal do Brasil*, anunciando uma adaptação de *A paixão segundo G.H.*, com Fernanda Montenegro, há um comentário de Clarice, retirado de uma entrevista realizada por um articulista:

Sobre a adaptação da sua novela para o palco, disse não dispor de muitos detalhes (data, local de estréia etc.). Porém fica plenamente satisfeita pelo interesse de Fernanda Montenegro, pela qual tem profunda admiração como atriz e como pessoa humana.<sup>7</sup>

E os elogios são recíprocos como se pode perceber pela resposta enviada por Fernanda Montenegro para a escritora. Clarice recebe carta da atriz e pede licença para publicá-la. Concedida a publicação, Clarice a insere em *A descoberta do mundo*. Na carta, a atriz afirma sentir-se orgulhosa por ter sido citada por Clarice: “Ao ler meu nome, escrito por você, recebi um choque não por vaidade mas por comunhão. [...]”<sup>8</sup> Refere-se também às frases que compõem a crônica “Ao correr dos dias, da máquina”:

<sup>7</sup> Uma barata kafkiana envolve Fernanda em peça de Clarice, *Jornal do Brasil*, [s.d.].

<sup>8</sup> LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*, op. cit., p. 145.

Nossa geração sofre da frustração do repouso. É isso, Clarice? A luta que fizemos, não a faremos para nós. E temos uma pena enorme de nós por isso. É assim que explico pra mim estas frases que você põe no seu artigo: “eu dei para mentir”. E com isso estou dizendo uma verdade. Mas mentir já não era sem tempo. Engano a quem devo enganar e, como sei que estou enganando, digo por dentro verdades duras.

Fernanda, enfim, responde à afirmação “essa não mente”, de Clarice:

54 Voltando às “verdades duras” de que você fala: na minha profissão o enganar é a minha verdade. É isso mesmo, Clarice, como profissão. Mas na minha intimidade toda particular, sinto, sem enganos, que nossa geração está começando a comungar com a barata. (Fernanda se refere a um livro meu). Nós sabemos o que significa esta comunhão, Clarice. Juro que não vou afastá-la de mim, a barata. Eu o farei.<sup>9</sup> Preciso já organicamente fazê-lo. Dê-me a calma e a luz de um momento de repouso interior, só um momento.

Com intensa comoção.  
Fernanda

A atriz fazia parte da montagem brasileira de *A volta ao lar*, que ficou em cartaz no Teatro Gláucio Gil em 1967, com direção de Fernando Torres. Faziam parte do elenco, além de Fernanda Montenegro (Ruth), Sérgio Britto (Lenny), Ziembinski (Max), Delorges Caminha (Sam), Cecil Thiré (Joey) e Paulo Padilha (Teddy).

A peça de Harold Pinter tem uma única personagem feminina, Ruth, e os homens: Max, o pai viúvo, e seus filhos Teddy, Lenny e

<sup>9</sup> Fernanda Montenegro talvez se refira aqui à montagem de *A paixão segundo G.H.*, uma vez que o *Jornal do Brasil* publica uma nota, intitulada “Uma barata kafkiana envolve Fernanda em peça de Clarice”, que reproduz aqui: “A atriz Fernanda Montenegro, vivendo o único personagem da novela *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, será envolvida durante 50 minutos num espetáculo fora do comum, onde uma enorme barata cascuda a encurrala num pequeno quarto de empregada. A adaptação da novela para o palco foi feita pela escritora Inês de Barros de Almeida, que vê na obra de Clarice Lispector tudo o que somos: ‘abominação e sublimação’. O espetáculo, cuja direção está a cargo de Fernando Torres, estreará em junho, possivelmente, em São Paulo”.

Joey, além de Sam, irmão de Max. Teddy, ainda solteiro, abandonou sua casa há alguns anos. De volta ao lar, Teddy é acompanhado agora por sua mulher, Ruth. O retorno de Teddy não entusiasma nenhum dos familiares, o que se nota é uma indiferença e um distanciamento frívolo entre os parentes. Max é violento e autocrático. Lenny, também violento, não se diferencia do pai. Joey, o filho caçula, não se revela, é calado e ostenta o fato de ser boxeador. Sam é um elemento estranho naquela casa, orgulha-se apenas de ser chofer da empresa onde trabalha. No primeiro ato, Teddy abre a porta com a mesma chave que levava aos Estados Unidos, onde é professor universitário. Apesar de ter anoitecido, Ruth resolve dar uma volta pela redondeza e, quando retorna, encontra Lenny; o diálogo entre os dois é insinuante e de conteúdo erótico. No segundo ato, há uma reunião familiar em que todos se mostram com uma falsa cordialidade. Max fala da saudade que sentiu do filho e da saudade que sente de sua falecida esposa, Jessie, e relembra o nascimento de Teddy. Esse tom cordial e paterno, cede lugar a um Max áspero, frio, que passa a insultar Sam e a se referir a Jessie como prostituta. Ruth passa a ser o centro das atenções de seus cunhados. A atmosfera familiar ganha uma carga violenta quando Lenny convida Ruth para dançar e lhe dá um beijo. Max e Joey adentram a cena e este comenta com o pai que “ela é uma puta”. Joey se aproxima quando os dois param de dançar e também abraça Ruth, sob os olhares de Max e Teddy. Há uma sucessão de fatos angustiantes que culminam quando Joey desce a escada e Lenny pergunta ao irmão como foi a relação com Ruth. Joey, com desprezo, responde que “não foi mal”, Lenny contesta e, ironicamente, pergunta para Teddy o que ele achava daquilo. Teddy volta a se sentir um objeto estranho naquela casa. No final, Teddy resolve deixar novamente seu lar, mas Ruth dessa vez não o acompanha, pois aceita o papel de amante e prostituta proposto pelo sogro, Max, e os cunhados, Lenny e Joey. No desfecho da peça, o próprio marido, Teddy, transmite o convite da família para Ruth:



Teddy: Ruth... a família está convidando você para ficar aqui, mais algum tempo. Como uma... como uma espécie de hóspede. Se você gosta da idéia eu não me importo. Organizamos tudo direitinho lá em casa, não vai haver nenhuma dificuldade... até você voltar.<sup>10</sup>

A paráfrase interessa para percebermos a atmosfera violenta e o conteúdo erótico do texto em que o palavrão se insere. Na época, o uso de palavrões causara polêmicas que levaram o tradutor Millôr Fernandes a escrever o artigo “Palavrões e palavrinhas”, veiculado no *Correio da Manhã*, em 31 de março de 1968, colocado em Apêndice na publicação da peça pela Abril Cultural. O artigo fora escrito para se defender da acusação do jornal *O Globo* de que o tradutor teria “feito poderosos enxertos na peça de Harold Pinter, *A volta ao lar*”:

Ora, eu reconheço que seria muito exigir que um jornal com tantos afazeres como *O Globo* pagasse um especialista para que lesse o original de Pinter e o comparasse com a minha tradução. Em vista disso eu mesmo, neste artigo, faço a comparação, a bom mercado. Como, porém, essa comparação não pode ser total, dado o espaço, esclareço logo que *A volta ao lar* tem, liberalmente contadas, mais de cinquenta expressões ou palavras que os defensores da decência — eu não! — chamam de chulos. Entre elas *wrope*, *crap*, *tease* e *arse* que, está na cara, não são vocábulos que se pronunciam tranqüilamente na presença da Rainha-mãe (“Philip, watch your language, will you?”).

Porém o mais estranho na discussão sobre minha possível influência na peça é que, evidentemente, a violência da linguagem só existe por se encontrar num contexto igualmente violento. A retirada dos palavrões poderia tornar a peça menos autêntica mas não alegraria os profissionais da pudicícia tornando-a menos escabrosa. Tire *O Globo* todos os palavrões desta peça e não terão tirado dela a cena básica em que a personagem principal se entrega ao cunhado meio-sobre-o débil-mental na presença do marido intelectual, do cunhado proxeneta, do pai amoral (sempre apavorado pelo fantasma do homossexualismo que ronda a família), do que, ao que tudo indica, trabalha também no setor dos andróginos. Todos assistem tranqüilos à cena lúbrica, contentando-se apenas em fazer comentários técnicos sobre a atuação do casal erótico.

<sup>10</sup> PINTER, Harold. *A volta ao lar*. Tradução de Millôr Fernandes. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

A cena pode ser tétrica ou hilariante, dependendo dos atores e diretor, mas está muito além da *imoralidade* de qualquer palavrão.

Clarice não publica um artigo extenso como o do tradutor, mas defende, na primeira crônica, o uso dos palavrões e limpa-se, na segunda, a afirmar que eles não a impressionaram. De forma sucinta, mas eficaz, Clarice defende o uso dos palavrões, tendo em vista o contexto e as personagens dos textos teatrais. A cronista prefere se estender na apreciação do enredo da peça de Harold Pinter e no impacto que o texto lhe provocou: “Mas me desfiz tanto por dentro a ponto de ter de pentear os cabelos no primeiro intervalo”.

De fato, como vimos, *A volta ao lar* tem como tema a violenta convivência entre cinco homens que se sentem ameaçados uns pelos outros dentro daquele espaço, o lar, em que as disputas organizam-se num jogo de domínio e de submissão. Essa disputa entre os homens talvez tenha levado Clarice a citar os comentários de que “os homens agüentam menos o enredo da peça do que as mulheres”, porque, na verdade, o texto expõe a tentativa daqueles homens de esconderem suas fraquezas por meio de uma violência frívola de convivência.

Para a cronista, “tudo gira em torno da volta sórdida de uma mulher que é de todos”, mas Ruth não volta com Teddy, como afirma Clarice na crônica, pois aceita o convite do sogro e dos cunhados e decide permanecer naquela casa. A apreciação de Clarice, a respeito do eixo central sobre o qual a peça de Pinter gira, condiz com a análise de alguns críticos:

Ruth fica porque pode ficar. Não é uma intrusa como Teddy ou Sam. E, nesse sentido, *A volta ao lar* não é a de Teddy, um estranho, mas a de Ruth-Jessie, que fala a mesma linguagem, que vive segundo as mesmas regras, que é um parceiro bem-vindo ao jogo da violência familiar.

Considerações sobre teatro são frequentes em outras crônicas que, escritas na esteira de peças teatrais assistidas, compõem *A descoberta do mundo*. Uma das crônicas em que mais se evidencia o

diálogo de Clarice com o teatro é “Um caso para Nelson Rodrigues”,<sup>11</sup> de 1973. Nessa crônica, há os assassinatos, as traições, as perversões, a ironia trágica, procedimentos dramaturgicoseanos. Numa descontinuidade de fatos e de linguagem, Clarice expõe o caso:

    Cujo pai era amante, com seu alfinete de gravata, amante da mulher do médico que tratava da filha, quer dizer, da filha do amante e todos sabiam, e a mulher do médico pendurava uma toalha branca na janela significando que o amante podia entrar ou era toalha de cor e ele não entrava.

58

A narrativa é entrecortada por trechos metalingüísticos sobre a confusão do relato e pedidos de desculpas por se tratar de uma história que não faz parte da seara da cronista. E continua o relato do caso da menina que teve gangrena e amputou a perna. A menina é Jandira, tem 17 anos, é fogosa, a ponto de ser comparada a um “potro novo”, e estava noiva. O noivo desmancha o noivado depois que vê a menina aleijada. Todos pedem que ele continue o noivado, pois a menina terá uma “vida a curto prazo”. Falece a menina. A cronista volta a divagar sobre a morte que “é de grande escuridão” e retoma o caso, contando que o noivo Bastos morava com uma mulher desde o tempo em que a noiva era viva. A cronista, ao continuar a história, cita Nelson Rodrigues: “Bem. Essa mulher lá um dia teve ciúmes. E — tão requintada como Nelson Rodrigues que não negligencia detalhes cruéis. Mas onde estava eu, que me perdi? Só começando tudo de novo, e em outra linha e parágrafo para melhor começar”.

O detalhe cruel fica por conta da mulher que despeja água quente no ouvido de Bastos, enquanto ele dormia. Bastos vai para o hospital e ela para a cadeia. Mas quando saiu foi encontrar-se de novo com Bastos, agora surdo, “ele que não perdoava defeito físico”. E, dentro da descontinuidade do relato, a cronista volta ao caso do pai da menina, que continuava amante da mulher do médico. E o pai descrito assemelha-se aos protagonistas das peças de Nelson Rodrigues:

<sup>11</sup> LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*, op. cit., p. 448.

Ele, o pai da moça, vestido com terno verde e camisa cor-de-rosa de listrinhas. Como é que eu sei? Ora, simplesmente sabendo, como a gente faz com a adivinhação imaginadora. Eu sei, e pronto.

Não posso esquecer de um detalhe. É o seguinte: o amante tinha na frente um dentinho de ouro. E cheirava a alho, toda sua aura era puro alho, e a amante nem ligava, queria era ter amante, com ou sem cheiro de comida. Como é que sei? Ora, sabendo.

Na crônica “Por detrás da devoção”,<sup>12</sup> Clarice, escrevendo sobre empregadas, menciona explicitamente a peça *As criadas*,<sup>13</sup> de Jean Genet:

Por falar em empregadas, em relação às quais sempre me senti culpada e explorada, piorei muito depois que assisti à peça *As criadas*, dirigida pelo ótimo Martim Gonçalves. Fiquei toda alterada. Vi como as empregadas se sentem por dentro, vi como a devoção que às vezes recebemos delas é cheia de ódio mortal. Em *As criadas*, de Jean Genet, as duas *sabem* que a patroa tem de morrer, mas a escravidão aos donos é arcaica demais para poder ser vencida. E, em vez de envenenar a terrível patroa, uma delas toma o veneno que lhe destinava, e a outra criada dedica o resto da vida a sofrer.

Sobre a encenação, temos o qualificativo “ótimo” para a direção de Martim Gonçalves e, sobre o texto, Clarice revela ter ficado tão impressionada a ponto de piorar sua condição de “culpada e explorada” com a temática desenvolvida em *As criadas*. Além da temática, aproximando Clarice e Genet, a obra do dramaturgo é marcada pela obsessão pela morte, por uma percepção perturbadoramente lúcida das questões sociais e pelo existencialismo, característica também marcante na obra de Lispector e fio condutor dos textos de Genet.

<sup>12</sup> Ibid., p. 49.

<sup>13</sup> Em *A leitora Clarice Lispector*, op. cit., Ricardo Iannace considera *As criadas*, de Jean Genet, uma citação curiosa na crônica “Por detrás da devoção” e elencaper-sonagens-criadas nos textos de Clarice: “Logo, o leitor conhece Rosa, Aninha, Jandira, Ivone, Maria del Carmem, Eremita, Maria Carlota, Avani e Teresinha”. Além das criadas que aparecem nas crônicas, Iannace cita Janair, de *A paixão segundo G.H.*, a lavadeira que cobiça o vestido branco de Virgínia, em *O lustre*, e Silvinha, do conto “Praça Mauá”, de *A via crucis do corpo*.

Clarice assiste à peça e a menciona nessa crônica, publicada no dia 2 de dezembro de 1967. Criadas, serviçais vão povoar os textos de Clarice, que “fica toda alterada” ao se deparar, na peça de Genet, com a representação de “como as empregadas se sentem por dentro, [...] como a devoção que às vezes recebemos delas é cheia de ódio mortal”.

Particularmente, a crônica “Por detrás da devoção” nos interessa porque não temos uma simples criada, mas uma criada-atriz. E a criada-atriz estabelece um diálogo com a atriz Tônia Carrero, amiga pessoal de Clarice Lispector. A criada é argentina, bajuladora e “já tinha trabalhado no teatro”. O fato de ter trabalhado no teatro não é motivo de enaltecimento, pelo contrário, a cronista declara: “Fiquei com pena: tive a certeza de que seu papel era o de criada mesmo, o de aparecer e dizer: “O jantar está pronto, madame”.

A criada é apresentada a Tônia Carrero que lançou à idéia de que a empregada “devia ser uma contratada por Walter Pinto para o teatro de rebolado” e, em seguida, se estabelece uma conversa “curta” e “estranha” entre Tônia e a sua “coleguinha” — o adjetivo parece ser utilizado no diminutivo de forma pejorativa:

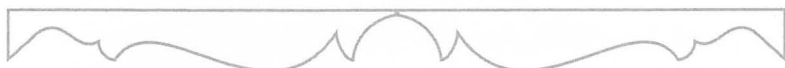
Tônia: Você então é Argentina?

A outra: Sou, e me desculpe.

Tônia: Desculpe nada, fui muito bem recebida pelos argentinos e gosto muito deles.

Abre-se em discurso direto a conversa entre Tônia Carrero e a criada-atriz, que interrompe o texto em prosa, cede espaço às falas, evidenciando o fato de serem duas atrizes que dialogam, como se fosse uma “cena”, ou seja, intercala-se à crônica um diálogo com “uma feição teatral”.

Assim como Fernanda Montenegro, Tônia Carrero aparece nas crônicas, evidenciando uma Clarice que, apesar de refratária a convites sociais, mantinha amizade com os grandes nomes do meio intelectual e cultural da época e os entrevistava.



## Entrevistas com o meio teatral

No final dos anos 1960, Clarice faz entrevistas para a revista *Manchete* com personalidades diversas, entre elas, Jorge Amado, Vinicius de Moraes, Érico Veríssimo, Marques Rebelo, Pablo Neruda, Fernando Sabino, Alceu Amoroso Lima, Hélio Pellegrino, Dinah Silveira de Queirós, Chico Buarque, Djanira, Maria Martins, Bruno Giorgi, Carlos Scliar, Oscar Niemeyer, Iberê Camargo, Tom Jobim, Jacques Klein, Isaac Karabtchevsky, Teresa Souza Campos, Ivo Pitanguy, Clóvis Bornay, Mário Schenberg, Luis Alberto Bahia, Benedito Nunes, Nélide Piñon, Ney Braga, Dr. J. D. Azulay e Reis Velloso. Entrevista também personalidades envolvidas com o meio teatral e/ou televisivo da época: Tônia Carrero, Bibi Ferreira, Tarcísio Meira, Jardel Filho e Paulo Autran. Vamos focalizar, então, Clarice entrevistando pessoas do universo do teatro.

O livro *De corpo inteiro*, publicado em 1975, reúne, segundo nota do editor, “as entrevistas que Clarice Lispector fez, como jornalista, que nunca deixou de ser, com as mais significativas personalidades dos mais variados universos culturais possíveis”.

A atividade de jornalista<sup>1</sup> exigiu de Clarice uma versatilidade que a escritora de romances e contos passa a demonstrar com eficiência e

---

<sup>1</sup> Em sua dissertação de mestrado, *Clarice Lispector jornalista*, Aparecida Maria

em grande quantidade na revista *Manchete*. Nádía Gotlib refere-se a esse período em “Os ‘diálogos possíveis’”:

Fundada por Adolpho Bloch em 1952 e com divulgação considerável nesse final de década, a revista *Manchete* insere matérias preparadas por Clarice Lispector, que, por mais de um ano e meio, aí colaborou: de maio de 1968 a outubro de 1969.

Essa seção surge na mesma revista, que publicava uma outra, intitulada *Diálogos Impossíveis*, que trazia — como sugere o título — conversa entre pessoas ligadas a atividades bem diferentes entre si.

Compete a Clarice entrevistar pessoas do mundo cultural e artístico. Dessa forma, mantém esses diálogos possíveis com pessoas de variada atividade: músicos, cantores, escritores, jornalistas, pintores, escultores, humoristas, arquitetos, paisagistas, atores e atrizes, políticos, médicos, matemáticos, pessoas do mundo do futebol, economistas, mulheres de políticos e da alta sociedade.

[...]

E mantém, nesse mesmo período em que faz entrevistas para a *Manchete*, a coluna semanal do *Jornal do Brasil*, que contribui para torná-la mais conhecida, agora por um público não tão elitizado. Porque escreve, pelo menos durante certo período, concomitantemente na *Manchete* e no *JB*, muitas das entrevistas da revista são também publicadas no jornal. É o caso dos “diálogos” com Nelson Rodrigues e com Millôr Fernandes, por exemplo. E 28 delas serão mais tarde publicadas no volume *De corpo inteiro*, a que acrescenta mais algumas: as entrevistas que fez com Pablo Neruda, Alceu Amoroso Lima, Grauben, Benedito Nunes, Nélida Piñon, Ney Braga, Reis Velloso.<sup>2</sup>

### Segundo Aparecida Maria Nunes:

Os entrevistados são atendidos, via de regra, na casa de Clarice Lispector. Quando não, marcam um encontro em algum restaurante ou em outro local de comum acordo.

---

Nunes “pretende examinar o percurso de Clarice Lispector ‘jornalista’, mediante o resgate de textos que publicou na imprensa brasileira, e que não foram, até o presente momento, reunidos, com a preocupação de mostrar algumas das características de sua construção”.

<sup>2</sup> GOTLIB, Nádía Battella. *Clarice: uma vida que se conta*, op. cit., p. 368.

A jornalista prepara algumas perguntas de antemão. Mas, dependendo do grau de intimidade entre a escritora e os entrevistados, eles até se oferecem para responder as questões em casa. Outras vezes, elas são respondidas por correspondência, como foi no caso da artista plástica Maria Bonomi.<sup>3</sup>

As entrevistas de Clarice apresentam um tom amigável, intimista, simples e, ao mesmo tempo, profundamente marcadas pelas sutilezas e devaneios próprios da romancista/contista. As divagações filosóficas, se não são aprofundadas, estão, pelo menos, apontadas nas perguntas que esperam mais que uma resposta objetiva, pois exigem (ou propõem) reflexão do entrevistado.

Das 35 entrevistas reunidas no livro, cinco são com atores/atrizes: Tônia Carrero, Bibi Ferreira, Tarcísio Meira, Jardel Filho e Paulo Autran. Na seqüência em que aparecem, Tônia Carrero é a primeira entrevistada e, logo depois de um parágrafo de apresentação elogiosa, Clarice pergunta: “— Até que ponto sua grande beleza interferiu adiando o seu encontro consigo mesma, confronto esse que fez nascer em você uma atriz de verdade?”

O viés filosófico/psicanalítico da questão demonstra que a entrevistadora só reconhece uma “atriz de verdade” quando a atriz encontra-se consigo mesma; encontro, que no caso pessoal de Tônia, foi adiado devido à interferência da beleza. Tônia admite que o fato de ser bonita tenha interferido em seu amadurecimento artístico. E que a beleza se refletiu no teatro. A atriz conta que um professor em Paris disse que ela estava querendo “ir para o teatro por uma questão de exibicionismo”. Essa questão parece incomodar a atriz, uma vez que em seu depoimento, para o livro *Décio de Almeida Prado: um homem de teatro*, publicado em 1997, retoma a questão abordada por Clarice Lispector:

Quando se é muito jovem e bonita, é impossível para uma atriz ter a técnica compatível com sua aparência física. Fica-se impacientemente

<sup>3</sup> NUNES, Aparecida Maria. *Clarice Lispector jornalista*, op. cit., p. 244.



buscando a perfeição inatingível, ou seja, o talento com desenvolvimento igual à formosura que, afinal, é Deus quem dá.

[...]

Décio de Almeida Prado foi em seu tempo o crítico mais admirável e o orientador capaz. Ele nunca encontrou defeito nem empecilho para o teatro na minha aparência física. E pelo contrário, percebeu, na principiante que eu era, ardor, devoção e humildade rara. E teve a gentileza de me estimular, dizendo-me isso sem críticas. [...]<sup>4</sup>

64

A entrevistadora Clarice retoma o tema do teatro na quinta questão, depois de perguntar sobre amor, paixão, admiração, indagando se a atriz “não sente falta de não ter escrito a peça, em vez de ser apenas um intérprete”, fazendo a seguinte ressalva: “Embora a interpretação seja uma grande arte”. De qualquer forma, Clarice enaltece a figura do autor teatral e, na questão seguinte, pergunta sobre o cansaço da intérprete que repete diariamente a mesma peça. O interesse pelo trabalho de interpretação motiva outras questões, mas, novamente, Clarice pergunta sobre o autor teatral, questionando o que a atriz acha de Plínio Marcos, acrescentando uma opinião pessoal: “esse rapaz de grande talento”. A entrevistadora busca obter opiniões da entrevistada, mas não deixa de dar suas próprias opiniões e, quando Tônia cita a personagem Neusa Suely de *Navalha na carne*, de Plínio Marcos, Clarice retoma o tema da necessidade do palavrão no teatro, já abordado na crônica “Dos palavrões no Teatro”,<sup>5</sup> e a partir de um comentário sobre a atriz — “Você, Tônia, não é pessoa de dizer palavrões” —, acrescenta a seguinte observação: “Mas noto que em peça de teatro diz tudo o que o autor escreveu, e com simplicidade e violência”.

Depois de tratar do intérprete, do autor, do texto teatral, Clarice não poderia esquecer da figura do diretor e a última pergunta refere-se, justamente, aos diretores que influíram na capacidade de

<sup>4</sup> FARIA, João Roberto et al. (Org.). *Décio de Almeida Prado: um homem de teatro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997. p. 37-38.

<sup>5</sup> LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*, op. cit., p. 36.

Tônia se expressar em cena. A atriz, recusando-se a eleger aquele que mais a influenciou, cita os mais importantes: Ziembinski, Celi e Fauzi Arap.

Na entrevista com Bibi Ferreira, temos também um parágrafo de caráter informal sobre a atriz, elogiando seus olhos “orientais de expressão variada”, e as perguntas diretamente relacionadas com o teatro iniciam-se referindo-se, obviamente, à influência do pai da atriz, Procópio Ferreira: “Quanto deve você a ele como talento?”

As perguntas não diferem daqueles chavões próprios de entrevistas: “Qual foi, de todas as personagens, a que mais lhe agradou?”, “Quais são seus autores preferidos?”. Entretanto, há um comentário que mostra o quanto seu olhar também está voltado para a arte dramática: “Você tem uma máscara muito móvel: você poderia representar papéis que nem pensa. Seu rosto é dramático assim como sua voz”.

Clarice, após o comentário, pergunta: “Por que você não arrisca no drama?”. Bibi, ao responder, deixa claro que o teatro que ela faz responde à necessidade do mercado, “o cliente sempre preferia comprar gargalhadas. Daí ser meu repertório cômico maior que o dramático”.<sup>6</sup>

A entrevista com Tarcísio Meira é quase toda direcionada para o ator de televisão, para o galã de novelas. Clarice admite conhecer pouco sobre o envolvimento de Tarcísio Meira com o teatro, pedindo inclusive desculpas: “— Desculpe a minha ignorância, mas você trabalhou no palco, em peças? Só me lembro de *Linhas cruzadas*”. O ator não condena a desinformação da entrevistadora, pois *Linhas cruzadas* foi a única peça que ele fez no Rio. Tarcísio conta que atuou em quase vinte peças em São Paulo e cita *Toda donzela tem um pai que é uma fera*, *De repente no verão passado*, *Apartamento indiscreto*, *A grande chantagem* e *Calígula*.

<sup>6</sup> LISPECTOR, Clarice. *De corpo inteiro*. Rio de Janeiro: Siciliano, 1992. p. 119.

Ao entrevistar Jardel Filho, Clarice o apresenta elogiando “sobretudo o ator” e sua versatilidade. Não cita nomes de peças em que o ator tenha atuado, mas ao falar sobre a versatilidade de Jardel Filho, é como se tivesse assistido a várias atuações do ator:

Quem o vê numa peça representando um determinado papel fica convencido de que ele dá mesmo é para encenar esse tipo. Mas, vendo-o em outra peça, a surpresa, a transformação se faz de acordo com a personagem, e de novo se tem a impressão de que ele somente pode encarnar aquela personalidade.<sup>7</sup>

66

As perguntas não trazem muita novidade, são as mesmas: “Como é que lhe veio a idéia de ser ator?”, “Que papel você sonharia um dia interpretar?”, “Quais os autores teatrais modernos que mais lhe interessam?”. As respostas são mais interessantes que as perguntas, pois o ator cita, por exemplo, a personagem Príncipe Von Berg, de Arthur Miller, em *Beco sem saída*; recorda quando representou ao lado de Cacilda Becker e cita, entre os autores teatrais modernos, “os *angry men* ingleses, Osborne e companhia. Entre os americanos, Arthur Miller, Tennessee Williams e O’Neill. Entre os franceses, Genette, Camus, Anouilh e Ionesco. Quanto aos nossos... são inúmeros”. As citações não despertam em Clarice nenhum comentário. Ou Clarice desconhecia esses autores teatrais, ou se limita a entrevistar.

Sabemos que muitas entrevistas eram realizadas por carta, ou as perguntas eram enviadas e o entrevistado respondia. Portanto, as questões não nasciam a partir das respostas, o que talvez explique a falta de comentários sobre determinada resposta, ou a ausência de perguntas que tentassem esclarecer uma dúvida surgida da resposta dada. A entrevista não parece ter o dinamismo de perguntas que vão sendo construídas graças às respostas. Esta falta de dinamismo pode ser exemplificada com essa entrevista, pois Jardel Filho encerra a resposta sobre os autores teatrais modernos afirmando

<sup>7</sup> Ibid., p. 135.

que “quanto aos nossos... são inúmeros”. Era de se esperar que a entrevistadora pedisse exemplos, que o ator citasse alguns, mas a próxima pergunta nasce de uma afirmação que foge completamente ao assunto: “Eu digo que não sou supersticiosa, mas bem que sou. E você? Qual é a sua superstição preferida, a mais acarinhada?”

Entretanto, quando Jardel Filho afirma, referindo-se a Clarice, “nosso relacionamento me traz uma enorme felicidade e ao mesmo tempo me embarça”, a entrevistadora pergunta: “Por que sou embarçosa?”. Ou seja, ora Clarice concebe um dinamismo em que as respostas motivam novas perguntas, ora a pergunta fragmenta o assunto que, às vezes, retorna, mas a partir de outro ponto ou de outra forma. O caráter fragmentário da escrita de Clarice contamina a entrevistadora e, se o interesse é teatro, ficamos privados de comentários sobre os espetáculos mencionados pelos atores/atrizes, de perguntas advindas dos textos teatrais citados ou de referências aos espetáculos a que a entrevistadora tenha assistido.

A entrevista que apresenta mais comentários sobre teatro é a de Paulo Autran, que, na época, atuava no espetáculo *Morte e vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto. Logo no parágrafo que o apresenta, Paulo Autran é associado ao teatro: “Paulo Autran é um nome que vale o mesmo que dizer: teatro bom”.

Para Clarice, o nome Paulo Autran “soa aos ouvidos como um nome de alguém [...] que está cumprindo os desígnios de um grande ator”. Questionado sobre seus trabalhos recentes, Paulo Autran cita *Liberdade, liberdade*, em 66, *Édipo Rei*, de Sófocles, em 67, *O burguês fidalgo*, em 68 e, este ano, *Morte e vida Severina*. Clarice afirma ter assistido “com grande emoção” *Morte e vida Severina*, encenado no Tuca. Em meio a elogios, pergunta quem mais influenciou na carreira de Paulo Autran como diretor. O ator cita Adolfo Celi e acrescenta que teve a oportunidade de aprender muito com Zieminski, Luciano Salce, Silveira Sampaio, Flávio Rangel etc.

As perguntas corriqueiras aparecem — “Qual foi o papel que mais lhe agradou?”, “Como lhe veio a idéia de ser artista de teatro?”

— e, entre elas, a resposta de Clarice a uma pergunta de Paulo Autran: “Você já sonhou alguma vez em ser autor teatral?”. A resposta de Clarice é a mesma dada quando ela é entrevistada: “Nunca, não sei escrever diálogo. Tudo que escrevo soa falso para mim”.<sup>8</sup>

Os elogios à impostação de voz, à dicção de Paulo Autran, evidenciam uma escritora sabedora dos atributos necessários ao bom ator e observadora do excelente desempenho vocal do ator, pois, segundo Clarice, “de qualquer ponto da platéia ouve-se cada sílaba que [Paulo Autran] pronuncia”.

Paulo Autran tenta comparar o aprendizado do ator com o do escritor, afirmando que “o bom no teatro é aprender cada dia uma coisa nova”, e questiona a escritora, agora na postura de entrevistada: “Aliás, não era mais ou menos isso o que você dizia há pouco quando contou que a cada livro seu você espera não errar?”. Clarice responde: “— Há uma diferença. É que você pode se ver no palco e aprender consigo mesmo. Mas eu não consigo sequer reler-me”.<sup>9</sup>

Entre seus autores preferidos, Paulo Autran afirma que, no teatro, o século XX será de Brecht, e cita ainda Albee, José Vicente (autor de *O assalto*) e Plínio Marcos.

A entrevista se encerra com Clarice no papel de entrevistada, pois o ator, depois de afirmar que o dia que deixar de sentir certo *frisson* antes de entrar em cena é porque não mais terá o que dizer num palco, pergunta a Clarice: “E você, Clarice, acha que a vida é boa?”. E Clarice responde: “É bom ser. Mas só isso”. Ser o quê? Ser Clarice? Ser entrevistadora? Ou ser, como um ator, o outro?

Duas outras entrevistas que foram publicadas em *A descoberta do mundo* merecem ser comentadas, afinal, Clarice entrevista Millôr Fernandes, humorista e dramaturgo, e Pedro Bloch, um dos grandes sucessos do teatro na década de 1950.

<sup>8</sup> Ibid., p. 144.

<sup>9</sup> Id., *ibid.*

No dia 18 de abril de 1973, Clarice entrevista Millôr Fernandes. A entrevista não é precedida de uma apresentação, que, segundo a autora, seria muito longa devido às atividades e talentos do escritor. Mas, ressalta a amizade entre ambos: “Somos amigos de longa data”.

Entre perguntas pessoais sobre a infância, sobre a morte e as relações humanas, Clarice o questiona como dramaturgo e ator. Ao longo dessa entrevista, ficamos sabendo que Clarice assistiu ao espetáculo *O homem do princípio ao fim*,<sup>10</sup> peça encenada em 1967. A peça se compõe de colagens de textos dos mais variados autores: Rubem Braga, Camões, Vinicius de Moraes, Bernard Shaw, Shakespeare, James Joyce, Olavo Bilac, Gonçalves Dias, Cornélio Pena, Guimarães Rosa, Brecht, Guilherme de Almeida, Molière, Richard Lewllyn e outros. Millôr Fernandes explicita as dificuldades e facilidades para compor essa colagem de textos tão diversos:

Um espetáculo como *O homem do princípio ao fim* exige, como já deixei implícito, que o autor seja um escritor. É fundamental que, ao recolher os textos, ele os conheça bem, tenha o exato peso do que eles significam e do que significaram para si próprio quando tomou conhecimento deles pela primeira vez. Não basta recolher textos ao acaso. Na hora de escrever as ligações entre os textos, é claro que o autor deve saber fazê-lo com as palavras exatas e esse extraordinário senso de economia que o teatro impõe: jamais usando dez palavras onde se pode usar nove [...].<sup>11</sup>

Além de afirmar que havia assistido ao espetáculo, Clarice emite sua opinião pessoal sobre a peça, considerando-a “um grande e

<sup>10</sup> No texto de apresentação da peça, temos as seguintes informações: “*O homem do princípio ao fim* estreou em junho de 1967, no Teatro Santa Rosa, no Rio de Janeiro, com produção e direção de Fernando Torres, cenografia de Cláudio Corrêa e Castro, figurinos de José Ronaldo e música de Oscar Castro Neves. Os textos foram representados por Fernanda Montenegro, Cláudio Corrêa e Castro e Sérgio Brito. Contando ainda com a participação especial do Quarteto 004”.

<sup>11</sup> LISPECTOR, Clarice. *De corpo inteiro*, op. cit., p. 459.

comovente espetáculo”, a ponto de afirmar que a veria de novo e sugerir que o texto deveria ser novamente encenado.

Fernanda Montenegro é citada como responsável pela criação do texto, pois pediu que Millôr o escrevesse e, para atendê-la, o dramaturgo afirma: “Fixei-me num ponto de vista humanístico que é a qualidade essencial do meu trabalho”.

Questionado sobre seu desempenho como ator, Millôr o adjectiva como “sensacional e inútil” e explica os qualificativos: “Sensacional por causa da segurança que se ganha ao perceber uma possibilidade total de comunicação, e isso é emocionante. Inútil porque não tenho nada a fazer com o resultado dessa experiência. A comunicação que busco é toda outra, íntima e definitiva”.<sup>12</sup>

A entrevista com Pedro Bloch é realizada no mesmo ano, 1973. Não temos as perguntas de Clarice, pois foram publicadas apenas as respostas do entrevistado, no livro *A descoberta do mundo*, em 1997. Notamos, porém, que a entrevistadora dirige suas questões ao médico e ao homem de teatro Pedro Bloch. Antes da entrevista de 17 de novembro de 1973, Lispector já o citara em crônica do dia 14 de novembro de 1970. Nesta crônica, “Esclarecimentos — Explicação de uma vez por todas”,<sup>13</sup> Lispector se refere ao amigo e médico Pedro Bloch para explicar de uma vez por todas seu “r” enrolado, que lhe dá um ar de estrangeira. Ser considerada estrangeira incomodava nossa autora que insistia em afirmar que “por questão de meses, poderia ser brasileira nata” e esse incômodo se acentuava devido ao defeito de dicção que lhe dava o tal ar de estrangeira. Pedro Bloch é citado como autoridade no assunto por ser fonoaudiólogo. Ele afirma que o defeito seria “facílimo de corrigir” e o mistério sobre sua pronúncia estava então esclarecido.

<sup>12</sup> LISPECTOR, Clarice. Lucidez do absurdo. *A descoberta do mundo*, op. cit., p. 459.

<sup>13</sup> LISPECTOR, Clarice. Esclarecimentos — Explicação de uma vez por todas. *Ibid.* p. 319.

A admiração de Clarice pelo amigo médico parece ser grande, mas Pedro Bloch mostra-se muito mais realizado com sua produção teatral quando ele próprio se define, “Sou teatrólogo famoso, porque a estatística o afirma”, e se mostra recompensado por seu trabalho, “Sim, todas as minhas peças teatrais, umas 30, foram levadas ao palco. Tive a alegria de saber que uma peça minha, no mesmo dia, era representada em todos os continentes”. Ao escrever sobre o teatro brasileiro moderno, Décio de Almeida Prado não deixa de incluir o nome de Pedro Bloch e se referir ao estrondoso sucesso, inclusive internacional, do monólogo *As mãos de Eurídice*:

[...] os seus limites, como pensador e como especialista em teatro, coincidem exatamente com os do grande público. Ele nunca hesitou em compor peças sob medida para determinadas personalidades [...] ou em imaginar situações carregadas de melodramaticidade, abrindo as comportas para o histrionismo latente em tantos atores, mesmo entre os maiores.

*As mãos de Eurídice* correu mundo, a partir de sua primeira representação brasileira, feita por Rodolfo Mayer, em 1950, porque tinha a sabedoria, ou a esperteza de comprimir todo um elenco imaginário de personagens — marido, mulher, amante, sogro, sogra, filhos — na figura de um único intérprete. [...]

Do seu teatro, em qualquer caso, restou uma lição que não tem sido esquecida. A peça com duas ou três personagens, se o monólogo não for mesmo exequível, acaba por agradar a todos: aos empresários, pela economia; aos atores, por isolá-los, ressaltando-os em cena; e ao público, por se prestar às exibições de virtuosismo.<sup>14</sup>

Lispector não cita nenhuma das trinta peças do dramaturgo, nem mesmo o monólogo que foi assistido por um grande público em 1950, mas devemos lembrar que a autora não residia no Brasil nesse período e a crônica, na qual se refere ao dramaturgo, e a entrevista aparecem, respectivamente, em 1970 e 1973.

<sup>14</sup> PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva; Ed. da Universidade de São Paulo, 1998. p. 56-57.



Apesar de não termos considerações de Clarice a respeito da dramaturgia de Pedro Bloch, não poderíamos deixar de mencioná-lo como teatrólogo a quem a entrevistadora pede que comente o processo de elaboração de seus textos dramáticos. Ele sumariza com poeticidade seu processo de criação teatral:

Minhas peças são primeiro sofridas, depois escritas e depois arquitetadas. A arquitetura vem em último lugar. Só escrevo o que vivi, senti e sofri, na própria pele ou transbordando dentro da corrente humana, mesmo quando meus problemas estão superados. A verdade é sempre o maior protesto.<sup>15</sup>

Esse processo criativo do teatrólogo afina-se à concepção de escritor de Clarice Lispector:

O escritor não é um ser passivo que se limita a recolher dados da realidade, mas deve estar como presença ativa, em comunicação com o que o cerca.

Na atividade de escrever o homem deve exercer a ação por desnudamento, revelar o mundo, o homem aos outros homens. E ao fazê-lo deverá escolher dizê-lo de um modo determinado, pessoal.<sup>16</sup>

A atitude de Clarice como entrevistadora não foge a esse desnudamento, pelo contrário, a escritora, ao transitar pelos papéis de entrevistadora e entrevistada, revela o outro e a si mesma como intelectual interessada em divulgar e enobrecer grandes nomes da cultura nacional e, em nosso caso específico, do teatro brasileiro.

<sup>15</sup> LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*, op. cit., p. 474.

<sup>16</sup> BORELLI, Olga. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*, op. cit., p. 72.

# **Nos bastidores**



## A tradutora

*Primeiro: traduzir pode correr o risco de não parar nunca: quanto mais se revê, mais se tem que mexer e remexer nos diálogos.*

Clarice Lispector, "Traduzir procurando não traír"

Por necessidade financeira, Clarice exerceu, paralelamente à ficção e ao trabalho no jornal, a atividade de tradutora.<sup>1</sup> Entre outros livros, traduziu a novela policial *Curtain*, que recebeu o título *Cai o pano*, publicada em 1976 pela Editora Record.

Se a produção de Clarice Lispector na imprensa já foi em grande parte publicada e motivou pesquisas, a atividade de tradutora merece ainda estudo. Vale ressaltar que Clarice foi primeiramente admitida na imprensa como tradutora.

Além de romances e contos, a escritora, geralmente junto com Tati Moraes, traduziu peças teatrais. Não foi possível localizar a publicação das traduções dos textos dramáticos, cujos originais, em parte, estão reunidos na Fundação Casa de Rui Barbosa, revelando-se um primoroso objeto de pesquisa em função das versões

---

<sup>1</sup> Entre os documentos pessoais da autora, a Fundação Casa de Rui Barbosa guarda uma Certidão de inscrição de profissional autônomo, datada de 6.2.1975, em que consta, além do endereço, como atividades exercidas por Clarice Gurgel Valente a de "Escritora de livros e Tradutora".

diferenciadas de alguns textos e das anotações manuscritas nas peças datilografadas, explicitando as minúcias de uma tradução. O Inventário do Arquivo 5 Clarice Lispector reúne as seguintes traduções: *A casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca; *Hedda Gabler*, de Ibsen; *The member of the wedding*, de Carson MacCullers;<sup>2</sup> *Sotoba Komachi*, de Yukio Mishima.

Considerando as peças traduzidas e seus respectivos autores, poderíamos dizer, em um primeiro momento, que a aproximação de Clarice Lispector com o teatro se revela cada vez mais considerável e admirável. E se chegamos com mais facilidade a essas quatro peças traduzidas graças ao Inventário da Fundação, outras duas são citadas pela própria Clarice na crônica “Traduzir procurando não trair”, publicada na *Revista Jóia*.<sup>3</sup> Nessa crônica, Clarice revela que traduziu três textos teatrais: uma peça de Lillian Hellman, outra de Tchecov e *Hedda Gabler*, de Ibsen. *Hedda Gabler* consta do Inventário, mas as outras não. Além disso, a autora não cita o título das peças teatrais, apenas o nome dos dramaturgos: Lillian Hellman e Tchecov. O nome das peças foi descoberto, pois descobri o programa de *Os corruptos*, título que recebeu o texto *The little foxes*, de Lillian Hellman, encenada pela Companhia Tônia Carrero. A atriz protagonizou a encenação, é citada na crônica e revelou, em entrevista, que a peça de Tchecov traduzida era *A gaivota*.<sup>4</sup> Estava assim

<sup>2</sup> O Inventário do Arquivo não traz o autor da peça *The member of the wedding*, deixando uma incógnita marcada por um ponto de interrogação. Em uma coluna jornalística de Paulo Francis sobre teatro, “Estréias e Diversos”, temos uma pequena nota que contém o nome do autor. Também, graças a essa nota, pode-se afirmar que o texto foi traduzido em 1961. Sobre esses dados, vamos nos deter quando comentarmos a tradução realizada por Clarice. Ver fac-símile da tradução em processo no caderno de fotos deste livro.

<sup>3</sup> LISPECTOR, Clarice. Traduzir procurando não trair. *Revista Jóia*, Rio de Janeiro, n. 177, maio 1968, p. 158.

<sup>4</sup> Quando fui assistir *Longa jornada de um dia noite adentro*, de Eugene O’Neill, tradução de Bárbara Heliodora e direção de Naum Alves de Souza, no Rio de Janeiro, em fevereiro de 2003, tive a grata e misteriosa surpresa de sentar-me ao lado da

completa a lista de seis textos teatrais de alguns dos mais renomados dramaturgos, traduzidos por Clarice Lispector, sendo que algumas das traduções foram realizadas juntamente com Tati Moraes.<sup>5</sup>

Apesar de ter traduzido vários contos, romances e as peças citadas, portanto exercendo a atividade de tradutora com certa constância principalmente em determinada época, Clarice pouco escreveu sobre o ato de traduzir,<sup>6</sup> daí a importância dessa crônica tão específica sobre o assunto. Antes dos textos dramáticos, merecem ser comentados alguns trechos da crônica, ainda não publicada em livro, em que Clarice apresenta algumas reflexões sobre as dificuldades desta atividade, sendo mais específica ao abordar as traduções de textos teatrais.

atriz Tônia Carrero. Fazia poucas semanas que havia me deparado com a crônica “Traduzir procurando não trair” e, apesar de não dispor de um gravador para uma entrevista um pouco mais formal, aproveitei para contar da crônica que havia lido e na qual Clarice afirmava que a atriz havia colaborado com sugestões para a tradução que estava realizando. A atriz disse recordar-se de que Clarice estava traduzindo *A gaiivota*, de Tchecov. Durante essa conversa informal, Tônia Carrero não se recordava da tradução da peça de Lillian Hellman. Pesquisando, descobri o programa da peça *Os corruptos*, encenada pela Companhia Tônia Carrero. Uma entrevista mais formal e extensa foi prometida pela atriz. Em entrevista inédita, realizada em São Paulo durante a temporada de *A visita da Velha Senhora*, a atriz contou sobre sua amizade com Clarice Lispector, sobre o envolvimento da autora com o teatro não só como espectadora e tradutora, mas também como uma intelectual que participava de reuniões de grupos teatrais em um momento conturbado devido à repressão da ditadura e que, gozando de certa notoriedade, buscava apoio para liberação de textos censurados.

<sup>5</sup> A atriz Nydia Licia nos revelou, em entrevista inédita, em 28 de novembro de 2003, que, geralmente, os jornais, ao divulgar ou comentar o espetáculo *Hedda Gabler*, mencionavam apenas o nome de Clarice como tradutora e que esta, indignada e descontente, lhe telefonou exigindo que o nome de Tati Moraes fosse também mencionado.

<sup>6</sup> Na Fundação Casa de Rui Barbosa, há várias cartas de Clarice sobre as traduções realizadas de seus romances e correspondências com seus tradutores. Há duas cartas, por exemplo, de Elizabeth Lowe: na primeira, de 28.11.1973, a tradutora pede autorização para publicar *Alguns contos de A legião estrangeira*; na segunda, de 12.12.1977, Elizabeth escreve uma carta mais informal, pois se tornou amiga de Clarice e conta que está traduzindo *Água viva* com Earl Fitz.

O título da crônica, “Traduzir procurando não trair”, já manifesta como preocupação primeira da tradutora a necessária fidelidade ao autor, mas relativizada, pois mesmo não sendo totalmente fiel, procura, pelo menos, não trair, afinal, trata-se de uma mudança de códigos que exige adaptações, como a própria cronista afirma: “há a língua portuguesa que não traduz facilmente certas expressões americanas típicas, o que exige uma adaptação mais livre”.<sup>7</sup>

No usufruto dessa liberdade intrínseca ao ato de traduzir é que reside o perigo de trair, e Clarice, no título e depois no desenvolvimento da crônica, demonstra sempre sua preocupação em ser o mais fiel possível ao original. A fidelidade ao texto original, na passagem de uma língua para outra, implica conhecimento das nuances de diversos aspectos de ambas as línguas para adequar o sentido construído em uma frase. A própria autora, que na década de 1960 já havia sido traduzida, comenta, por exemplo, sobre a tradução de um de seus livros que ela resolveu ler. Elogia a tradução do professor Gregory Rabassa pela Knopf, mas assume que não conseguiu ir até o fim.

Entretanto, o que vale ressaltar desse aspecto na crônica é o fato de Lispector comentar um trecho do prefácio em que o professor conclui que era mais difícil traduzi-la do que Guimarães Rosa, devido à sintaxe. Lispector reconhece que na passagem de uma língua para outra pesam detalhes dos mais variados aspectos gramaticais. Essas nuances se multiplicam quando se trata de uma passagem de uma linguagem para outra, como para o teatro e o cinema. E ela, em outro parágrafo da crônica, ao afirmar que busca tons diferenciados e procura adequar as falas às circunstâncias, realiza de forma consciente o trabalho intersemiótico a que se propõe.

Clarice sempre disse que ficava enfadada ao reler seus textos e parece sentir o mesmo com as traduções, pois afirma que “quanto mais se revê o texto, mais se tem que mexer e remexer

<sup>7</sup> LISPECTOR, Clarice. Traduzir procurando não trair, op. cit.

nos diálogos”<sup>8</sup>. Para ela, este é o grande risco da tradução: “não parar nunca”. E as coisas se transformam sempre em uma grande entrega, uma entrega exigente que sempre a consome, assim como suas personagens se abandonam e adentram jardins ou se deixam ser sugadas pelo outro: um animal, um inseto, um texto escrito ou a ser escrito. Parece ser esse mesmo o risco a que ela se refere: ser envolvida pela tradução a tal ponto que passe a ter a sensação de não poder parar nunca.

78  
Entre essas considerações, Clarice acaba por revelar algumas de suas técnicas ao traduzir um texto: a leitura em voz alta para sentir como soam os diálogos. Esclarece que a leitura em voz alta permite identificar o quanto os diálogos são coloquiais ou mais ou menos cerimoniosos. A tradutora não esconde sua preocupação com a “entonação” de cada personagem, para a qual precisa de “palavras e do tom apropriados”. Assim, a tradução, para Lispector, pressupõe pensar o texto enquanto encenação, ou seja, o tradutor deve interpretar os signos verbais tendo em vista o uso, na montagem teatral, também de signos não-verbais, o que configuraria o que Roman Jakobson denomina tradução intersemiótica: “A tradução intersemiótica ou transmutação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais”<sup>9</sup>.

Essa preocupação de Clarice demonstra o conhecimento que a autora tem de técnicas teatrais utilizadas na escrita de um bom texto teatral. E a preocupação chega a ser até obsessiva, pois, segundo seu relato, uma vez repetiu tantas vezes em voz alta o texto que “pegou” a entonação americana nas inflexões de voz. O comentário de Tati Moraes, que auxiliou Clarice em suas traduções, ganha espaço na crônica: “Quem manda você ser uma atriz inata?”<sup>10</sup>

Clarice não discorda do comentário de Tati Moraes, pois acha que “todo escritor é um ator inato”. A crônica nos revela ainda o

<sup>8</sup> Id., *ibid.*

<sup>9</sup> JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969. p. 64-65.

<sup>10</sup> LISPECTOR, Clarice. Traduzir procurando não trair, *op. cit.*

prazer e os dissabores da tradução, não só pelo ato de traduzir, mas também pelos elementos extrínsecos a ele, como a interferência do requisitante da tradução.

### A GAIVOTA: ENTRE ESPELHOS E INTERFERÊNCIAS

A tradução<sup>11</sup> de *A gaivota*, de Tchecov, ocorreu em um momento em que Clarice, segundo a própria cronista, estava deprimida e a personagem principal a incomodava pois se parecia demais com ela:

Depois eu soube que Tati andou consultando amigos meus para saber se me convinha lidar com o personagem principal, já que este se parecia demais comigo. A conclusão era que eu trabalhasse de qualquer maneira porque me faria bem agir, e porque seria bom eu ver, como num espelho, a minha própria fisionomia. Que me faria bem lidar com um personagem cujo senso trágico da vida termina levando-o ao desespero. Traduzimos Tchecov, eu com um esforço tremendo. Pois parecia estar me descrevendo.<sup>12</sup>

A preocupação de Tati Moraes, de fato, é pertinente, pois, ao traduzir essa peça, Clarice acaba lidando com Constantin Gavrilovitch Treplev, um jovem escritor que vive “no caos dos delírios e das imagens”, sente-se fracassado profissional e amorosamente e tem um final trágico. Constantin é um escritor iniciante, entretanto é firme em suas concepções sobre sua arte, afirmando categoricamente que “precisamos de formas novas de expressão”<sup>13</sup> e “não se deve representar a vida como ela é e sim como a vemos em

<sup>11</sup> A tradução da peça de Tchecov “passou para outras mãos”, como Clarice nos informa na crônica citada. Como não tivemos acesso aos originais da tradução de Clarice e Tati Moraes, quando comentarmos a peça de Tchecov, utilizaremos a tradução de Bárbara Heliodora.

<sup>12</sup> LISPECTOR, Clarice. Traduzir procurando não trair, op. cit.

<sup>13</sup> TCHECOV, Antón. *A gaivota*. Tradução de Bárbara Heliodora. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. p. 24 [Em cena; 4].



sonhos”.<sup>14</sup> O discurso metalingüístico e a inserção do teatro no teatro são utilizados, em *A gaiivota*, justamente para se discutir concepções diferentes da arte de representar: Treplev se opõe ao teatro realizado por sua mãe, Irina Nicolaievna Arcadina, diva do teatro tradicional, e aos escritos de Boris Alexeievitch Trigorine. Embora a oposição resulte muito mais de questões sentimentais e psicológicas, Treplev defende um “teatro moderno” e é porta-voz das idéias de seu criador, Tchecov, que se enquadra nos postulados da escola realista russa do final do século XIX, tendo como principal recurso o simbolismo.

80 **T**replev vive os tropeços de início de carreira, em busca do teatro moderno, sempre com a sensação de inferioridade que se evidencia quando comparado à carreira gloriosa de atriz de sua mãe Irina e ao sucesso de Trigorine, autor consagrado e amante de Irina. A relação entre Treplev e Irina não é harmoniosa, pelo contrário, é de enfrentamento: Irina vive em seu mundo de *glamour*, vangloria-se por ser uma diva do teatro tradicional e por seu sucesso em peças consagradas como *A Dama das Camélias*. Mãe e filho se digladiam verbalmente: Treplev ironiza a carreira da mãe e o teatro tradicional; Irina vive no mundo da fama e pouco se preocupa com o filho, considera-o um fracassado.

Além do embate entre mãe e filho, a peça pode ser considerada um estudo sobre o conflito entre gerações, pois se passa na propriedade de Sorine, um senhor de idade, irmão de Irina, que se sente infeliz por estar vivendo o final de sua vida no campo, quando gostaria de estar na cidade. A casa de campo é administrada pelo casal formado por Chamraev, tenente reformado, e Paulina. O casal tem uma filha chamada Macha, que nutre uma forte paixão por Treplev, mas o jovem escritor é apaixonado por uma jovem atriz estreada, Nina Mikhaievitch Zarechnaia.

Inserindo o teatro no teatro, temos, logo que se inicia o primeiro ato, Nina encenando um trecho da primeira peça de Treplev.

<sup>14</sup> Id., p. 27 [Em cena; 4].

A encenação é interrompida, resultando em fracasso. Treplev fica deprimido e angustiado. Quando reencontra Nina, leva uma gaivota que ele matou, deposita-a nos pés da jovem e promete: “É assim que eu vou me matar não demora muito”.<sup>15</sup> Nina muda seu comportamento, desinteressa-se do namoro e se encanta por Trigorine, autor que sempre admirou, o qual também se encanta com a jovem atriz. Trigorine e Irina voltam para Moscou. Treplev nos conta que Nina o abandonou, decidiu fugir de casa e se tornou amante de Trigorine; engravidou, mas perdeu o filho e depois foi também abandonada. O sofrimento a tornou uma atriz medíocre. Macha casa-se com Medvedenco, professor que sempre esteve apaixonado por ela, mas se frustra na tentativa de esquecer o amor que sempre sentiu por Treplev. No último ato, Nina volta fracassada: não conseguiu sucesso como atriz e nem com seu amor. Na mesma época, retornam à casa de campo Trigorine e Irina, que restabeleceram o antigo romance. Treplev tornou-se um escritor de verdade, publica seus contos em revistas e recebe por esse trabalho. Quando Treplev reencontra Nina, confessa que o sentimento por ela é o mesmo. A atriz revela que também o ama, mas deve ir embora para cumprir um contrato. Quando estão conversando, Nina ouve a voz de Trigorine e vai embora. Nas últimas cenas, enquanto todos estão jogando, Chamraev, administrador da casa, entrega a Trigorine a gaivota que ele havia pedido para ser embalsamada. Ouve-se um tiro: Treplev se suicida.

Nádia Gotlib, em *Clarice: uma vida que se conta*, procura examinar o entrelaçamento entre a narrativa de vida e a obra da escritora, estabelecendo relações entre dados de ordem biográfica e de textos ficcionais. Ao traduzir Tchecov, a própria escritora estabelece essa relação na crônica “Traduzir procurando não trair”, mas agora se trata de um outro tipo de entrelaçamento entre vida e ficção, já que Clarice, leitora e tradutora, confessa

<sup>15</sup> Ibid., p. 49 [Em cena; 4].

que traduziu com esforço Tchecov, pois sentia que estava se descrevendo, vendo, como em um espelho, sua própria fisionomia.

Não foi possível o acesso aos originais da tradução, uma vez que a própria Clarice afirma que o trabalho passou para as mãos de outra pessoa. Entretanto, a paráfrase já evidencia em que espelho Clarice via sua imagem: a personagem protagonista Treplev também é escritor, buscando novas formas de expressão, mas se sente incompreendido. A angústia o conduz a um fim trágico — o suicídio.

Para nos situarmos cronologicamente, devemos lembrar que a crônica foi escrita em maio de 1968, ou seja, entre outras, a tradução de *A gaiivota* também deve ter sido realizada na década de 1960. Dois fatos são marcantes nessa década: Clarice a inicia separada de Paulo Gurgel Valente e se queima em incêndio em 1967. Em subitem dedicado a esse fato, “O acidente”, Nádía Gotlib nos dá a dimensão dessa conturbada década:

Enquanto isso, a vida de Clarice continua sem grandes acontecimentos de vulto, preocupada que se encontra com a educação dos dois meninos, com a saúde do filho mais velho, que mostra quadro de esquizofrenia a exigir cuidados especiais, e com as dificuldades financeiras no sentido de assegurar a sobrevivência.

[...]

E em 1967, novo fato marcante na sua vida. Na madrugada do dia 14 de setembro, Clarice sofre um acidente: há um incêndio no seu apartamento. Adormecera fumando e, ao acordar tenta apagar o fogo com as mãos. Tenta, também, salvar os papéis do escritório. E fica gravemente ferida sobretudo na mão direita, a que usava para escrever.

[...] Segundo o filho Paulo, “era vaidosa. Importava-se muito com sua aparência física, sua imagem. Depois do acidente, teve a mão direita e as pernas bastante queimadas, mamãe fechou-se muito. Mesmo assim, no final da vida, consultava-se com Tônia Carrero sobre moda, dicas de maquiagem e coisas deste tipo”.

[...] Tal como este acidente, outros fatos de sua vida são considerados fatais. Entre eles, o próprio ato de escrever. [...]

Escrever, ler a mão, queimar a mão, escrever: eis um ciclo de fatalidades, um dos que constroem essa vida segundo Clarice Lispector.<sup>16</sup>

Esse ciclo de fatalidades é vivenciado por uma Clarice que se entrega ao ato de escrever: além de traduzir peças teatrais, sua produção literária torna-se intensa. Agora, apoiados na própria afirmação de Clarice de que o protagonista de *A gaivota* a denuncia,<sup>17</sup> pode-se afirmar que ambos são escritores e envolvidos por esse ciclo de fatalidades em que a escrita, mais do que se configurar como tábua de salvação, é tida também como uma fatalidade. Assim como Clarice roga por proteção — “Sinto-me tão desamparada, preciso tanto de proteção... por que parece que sou portadora de uma coisa muito pesada. Sei lá por que escrevo! Que fatalidade é esta? [...]”<sup>18</sup> —, Treplev sente-se da mesma forma desamparado, desprotegido e essa sensação fica ainda maior para o protagonista diante do sucesso de sua mãe e do amante desta. O jovem escritor, em *A gaivota*, é solitário e está sempre em busca de um autoconhecimento: “Quem sou eu? O que sou?” e, no final da peça, passa a ser verdadeiramente um escritor, ganhando pelos artigos que publica em revista e despertando o interesse dos admiradores. Se Clarice ganha reconhecimento crítico, o sucesso a incomoda e a autora se nega a aceitar os rótulos que lhe tentam imprimir. Na crônica “Intelectual? Não.,” Clarice refuta a idéia veiculada de ser uma intelectual para se autoquestionar e responder:

[...] O que sou então? Sou uma pessoa que tem um coração que por vezes percebe, sou uma pessoa que pretendeu pôr em palavras um

<sup>16</sup> GOTLIB, Nádía Battella. *Clarice: uma vida que se conta*, op. cit., p. 367-368.

<sup>17</sup> Embora não aprofundemos a questão, não podemos deixar de mencionar que a identificação que Clarice confessa ter com o protagonista pode ser estendida à personagem Boris Alexeievith Trigorine, que goza de reconhecimento também pela atividade de escritor e está sempre anotando idéias como assunto de uma nova novela, registrando detalhes da vida cotidiana. O registro iminente de fatos ou frases que o inspiram guarda certa semelhança com a escritora que tudo anotava em folhas de papel e até guardanapos para depois transformar em seus contos e romances.

<sup>18</sup> LISPECTOR, Clarice. *Aventura*, n. 31. *Para não esquecer*, op. cit., p. 47.

mundo ininteligível e um mundo impalpável. Sobretudo uma pessoa cujo coração bate de alegria levíssima quando consegue em uma frase dizer alguma coisa sobre a vida humana e animal.<sup>19</sup>

A vinculação com a fatalidade, poderíamos dizer, torna Clarice e Treplev escritores dilemáticos, pois a escrita os consome na medida em que sentem necessidade de escrever e essa necessidade, além de não se completar, os deixa exauridos diante do texto escrito que lhes parece sempre inacabado. Além disso, a prática da escrita desmonta antigas concepções e ideais sobre novas formas de expressão. Assim, essa fatalidade guarda parentesco com a tortura, como chega a concluir Treplev:

[...] Eu falava tanto em novas formas, mas aos poucos vou escorregando e ficando tão convencional quanto os outros. [...] É uma tortura. Cada vez me convenço mais que a questão não tem nada a ver com formas novas ou antigas, e, sim com o que flui livremente do coração, sem qualquer preocupação de forma.<sup>20</sup>

Treplev, que no início da peça buscava novas formas, condenando as tradicionais, conclui, portanto, que a preocupação com a forma é irrelevante, aproximando-se da afirmação de Clarice: “Gêneros não me interessam mais. Interessa-me o mistério”.<sup>21</sup>

Nesse sentido, a escritora, ao se identificar com a personagem protagonista, deve ter, da mesma forma, se identificado com seu criador, Tchecov. Sem aprofundar muito as teorias<sup>22</sup> que estudam as influências e os diálogos entre autores e ficções, pode-se, pelo menos, apontar aproximações entre ambos a partir do estilo tcheco-viano assinalado por James MacFarlane e associá-lo, resguardadas as diferenças, ao estilo da escritora:

<sup>19</sup> LISPECTOR, Clarice. Intelectual? Não. *A descoberta do mundo*, op. cit., p. 149.

<sup>20</sup> TCHECOV, Antón. *A gaivota*, op. cit., p. 88 [Em cena; 4].

<sup>21</sup> LISPECTOR, Clarice. Máquina escrevendo. *A descoberta do mundo*, op. cit., p. 347.

<sup>22</sup> Cf. BARROS, Diana Luz Pessoa; FIORIN, José Luiz (Org.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1994.

[...] De modo geral, reconhece-se que sua originalidade consiste na habilidade com que cria uma atmosfera ou um estado de espírito, individual ou social. “A ação [de *A gaivota*]”, escreveu Suvorin, “passa-se antes nos bastidores do que no palco, como se o autor estivesse interessado apenas em mostrar como as personagens reagiram aos fatos para revelar suas naturezas”. Por trás da fachada, sob a superfície, dentro da *persona*, submersa, reprimida — é lá, e dessa maneira, que se passa a ação. O meio da auto-revelação é o lugar comum, o irrelevante, o aparentemente superficial. [...] <sup>23</sup>

É possível estabelecer, de fato, semelhanças estilísticas entre os escritores em cuja obra o símbolo confere às coisas insignificantes um profundo conteúdo filosófico, em que o aprofundamento psicológico sobrepõe-se aos fatos em si e a introspecção é o lugar da ação.

Apesar das semelhanças estilísticas, Clarice afirma na crônica que traduziu com grande esforço *A gaivota*, tendo ainda outro dissabor: a interferência do diretor na tradução, que, às vezes, se julgava no direito de impor suas opiniões, mesmo que não tenha desenvolvido nenhuma pesquisa ou estudo para comprovar ou, pelo menos, convencer o tradutor da pertinência do que é imposto. Como se trata de uma peça teatral, Clarice nos relata o ocorrido com o diretor de teatro do qual ela e Tati Moraes discordavam:

[...] Não nos incomodamos com a interferência justa de um diretor, tantas vezes esclarecedora, mas as divergências eram muito sérias. Entre outras, ele achava que, em vez de “angústia”, usássemos a palavra “fossa”. Ora, nós duas discordávamos: um personagem russo, ainda

<sup>23</sup> MacFARLANE, James. “O teatro intimista — De Maeterlinck a Strindberg”, em BRADBURY, Malcolm; MacFARLANE, James. *Modernismo: Guia geral 1890-1930* (Trad.: Denise Bottmann). São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 427.

mais daquela época e ambiente, não falaria em fossa. Falaria em angústia e em tédio destruidor.

86

Não se vai aqui adentrar o campo da análise comparativa, instigante e tentador. Limito-me a provocar, lembrando os livros que sucederam à tradução e à publicação da crônica: *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* e o infantil *A mulher que matou os peixes* foram publicados em 1969. Em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, o narrador em terceira pessoa deixa que as personagens dialoguem como nunca. Assim podemos interrogar: seria a influência dos diálogos das peças traduzidas nessa mesma época? Se, no romance clariciano, o amor de Ulisses e Lóri vence a diferença, a morte e até o medo da morte, na peça tchecoviana, a maçã não é mordida por Nina e a morte supera o amor. Em *A mulher que matou os peixes*, temos a confissão de um crime: uma mãe se distrai com seus afazeres de escritora, não alimenta dois peixinhos vermelhinhos de seu filho e eles morrem. Estaria Clarice, nessa viagem pelo universo da infância, reproduzindo o descuido de Irina que, sempre envolvida pela vida agitada de diva do teatro, se esquece de cuidar de seu filho Treplev? A mulher mata os peixes, Irina descuida-se de seu filho, que se mata.

#### SOTOBA KOMACHI: JOGO CÊNICO DE METÁFORAS

A peça moderna japonesa, *Sotoba Komachi*, de Yukio Mishima, de 1952, parece ter sido traduzida apenas por Clarice Lispector, se levarmos em consideração tanto o original datilografado, ao qual tive acesso, quanto o registro na SBAT em que consta apenas o nome da autora. Nesses documentos, não há nenhuma indicação da data da tradução e nem da língua a partir da qual Lispector traduziu a peça de Mishima, escrita em um ato.

Yukio Mishima é considerado um dos mais importantes autores japoneses do século XX, tendo sido indicado ao prêmio Nobel

várias vezes. O texto *Sotoba Komachi* é curto e se centra em duas personagens, uma Velha e um Poeta, além de outras personagens que funcionam, na maioria das vezes, apenas como figurantes em cena: Homens A, B e C, Guarda, Dançarinos, Namorados, Vagabundos e garçons. A peça, de forte teor metafórico, tematiza uma das preocupações vivenciadas pelo autor Yukio Mishima: a degeneração da beleza empreendida pela velhice. Consta que a velhice e a degeneração do corpo são os temas de diversas de suas novelas e de sua própria vida, uma vez que Mishima, a partir de determinada idade, preocupou-se em esculpir seu corpo, transformando-se em um perito nas artes marciais.

O texto pede um cenário simples: um canto de um parque em que casais de namorados sentam-se em bancos e são incomodados pela entrada de uma velha andarilha, de aspecto repulsivo, que passa a catar pontas de cigarro e as conta, mas de forma repetitiva: “um e um faz dois, dois e dois faz quatro...”. O ato repetitivo de contar as pontas de cigarro incomoda os casais de namorados e acentua a racionalidade da Velha que vai se opor ao discurso poético, portanto emotivo, do Poeta. Enquanto a repetição das contas da Velha vai se tornando uma cantilena, o Poeta adentra silencioso a cena e é abordado pela Velha, que lhe oferece cigarro. Logo, a Velha diz saber que ele é um poeta e bem moço, mas, como uma adivinha, afirma que “não lhe resta muito tempo de vida”, pois, segundo ela, ele tem no rosto a marca da morte. O Poeta não se surpreende com as premonições da Velha e resolve lhe perguntar por que ela sempre expulsa os casais todas as noites à mesma hora.

As atitudes de ambas as personagens são também opostas: o Poeta é silencioso e respeita os casais de namorados, enquanto a Velha os incomoda e, apesar de negar, os expulsa dos bancos. Começam, então, a manifestar o que cada um pensa do outro. Para ela, ele é cansativo e, por ser moço, gosta de discutir; para ele, a Velha é uma profanação. O Poeta, então, se descreve como um poeta de meia tigela, que respeita “o mundo que se reflete nos olhos



88

das criaturas que se amam”. O discurso poético se alonga, enquanto um jogo cênico e metafórico se constrói: sentando no banco, vê os amantes que, tomados pelos sentimentos, “brilham como estrelas” e, quando sobe no banco, a visão é de uma cidade com seus vigias, faróis de carros, artistas voltando de um concerto... A visão que ambos têm dos casais é também completamente diferente, afinal, a Velha compara os bancos de mármore à própria sepultura; para ela, as caras parecem mortalmente pálidas e, de olhos fechados, todos parecem cadáveres. Conclui que todos estão mortos e os dois são os únicos vivos. O poeta ri ironicamente da Velha; ela mantém sua afirmativa e lhe conta que tem noventa e nove anos. O Poeta repara bem na velha e diz simplesmente: “Rugas horríveis”.

As falas entre os dois se interrompem e um diálogo entre um Homem e uma Mulher se inicia. A Mulher reclama da grosseria do Homem de ter bocejado enquanto namoravam. O Homem revela que se lembrou de que sua galinha iria pôr um ovo no outro dia e a Mulher indignada acaba com o namoro e saem para pegar o último bonde. A saída do casal é entendida pela Velha como uma volta à vida; para o Poeta, o rompimento do namoro é o apagar de fogos de artifício. A Velha relembra o passado e explica que antes só sentia que estava vivendo quando se esquecia totalmente de si mesma, e se deixa tomar, também, por um sentimentalismo:

[...] quando se torna esplêndido viver no mundo, e a florzinha mais mesquinha parece grande como uma cúpula, e as pombas passam voando e cantam com vozes humanas... quando todos, no mundo inteiro dizem “bom dia” a qualquer um, e a gente encontra, sem mais nem menos, no fundo de um armário, uma coisa que estava procurando há anos, e toda moça tem um ar de rainha... quando se sente como numa roseira morta e as flores estivessem desabrochando...

A Velha rompe com o sentimentalismo a que se entregava e retoma o discurso racionalista, concluindo que, na idade em que está, compreende que estava morrendo quando aquelas coisas aconteciam, pois “quanto pior a bebida, mais depressa embriaga”.

Quando o Poeta lhe pergunta que motivos ela tem para viver, a Velha se compara a um cavalo, pois “os cavalos galopam porque para isso foram feitos”. E, finalmente, o Poeta pergunta: “quem é você?”. Assim ficamos sabendo que a protagonista foi uma mulher chamada Komachi, bela, mas todos os homens que diziam que ela era bela, morriam. Então, a Velha adverte: “o homem que me chamar de bela morrerá”.

É essa advertência que constrói o conflito angustiante da peça, pois a partir de então todas as falas do Poeta se conduzem para esta afirmativa e o leitor/espectador torce para que a frase não se conclua e aquela premonição não se concretize.

Em um primeiro momento, o Poeta ri, afirmando que não corre perigo, pois a conheceu com noventa e nove anos, mas a Velha diz: “[...] uma mulher bela é sempre bela. Se agora pareço feia isto significa apenas que sou uma beldade feia”. As lembranças da Velha tomam conta da cena. Nesse jogo de rememoração, ambos se entregam a esse passado e, ludicamente, o Poeta assume o papel de Capitão Fukakusa, antigo namorado da Velha, e esta passa a ser tratada como Komachi. Os farrapos que cobriam a Velha transformam-se em um elegante vestido. Uma valsa começa a tocar, casais adentram vestidos à moda de 1880 e começam a comentar sobre a beleza de Komachi. A beldade e grandeza de Komachi vão sendo sublinhadas pelo uso de palavras francesas, traduzidas logo em seguida no texto. Estão todos em uma festa: casais dançam, garçons servem aperitivos e os elogios a Komachi são cada vez mais constantes e exaltam sua beleza. O Poeta e a Velha dançam e ele vai sendo tomado por aquela beleza, mas sempre que ameaça afirmar que Komachi é bela, ela o interrompe, advertindo-o novamente que se ele completar a frase não terá muito tempo de vida. Conversam enquanto dançam e quando param o Poeta diz ter a sensação de que se encontrarão no futuro: “tive a sensação de que se nós dois nos separássemos agora, dentro de cem anos... talvez menos de cem anos, tornaríamos a nos encontrar”. O Poeta fecha os olhos e diz

que irá encontrá-la exatamente num lugar como aquele, ou seja, o mesmo jardim. Ambos prometem que se encontrarão na centésima noite. As falas do Poeta então se enchem de promessas, desejos e sentimentalismo, e Komachi se mantém sóbria, considerando tudo o que ele diz como banalidades. Novamente o Poeta quase afirma que ela é bela, mas é novamente advertido. Enquanto o Poeta sente um perfume maravilhoso e a vê bem vestida, a Velha mostra-lhe as roupas em farrapos com um cheiro horrível. O Poeta, em êxtase, toca o corpo de Komachi, apalpa seus seios e, pelo impulso, quase afirma que ela é bela, mas ela o adverte. O Poeta, mesmo assim, não consegue se conter e finalmente afirma: “Você é bela, a mais formosa mulher do mundo. Sua beleza não desaparecerá, nem em dez mil anos”. O Poeta cai morto e a rubrica indica que um pano preto o cubra. A Velha senta-se no banco e um Guarda adentra o palco, reclamando do bêbado e ordenando que ele fique de pé. O Guarda então percebe que ele está morto e pergunta se a Velha o viu cair. Ela responde: “Parece-me que foi há bastante tempo”. Ele comenta que o corpo ainda está quente. A Velha conta que ele lhe fez galanteios, o Guarda ri ironicamente, o que causa indignação à Velha. O Guarda chama dois vagabundos para retirarem o corpo de cena e, quando o defunto é retirado, a Velha volta a catar tocos de cigarro no chão e o texto finaliza com aquela repetição em cantilena: “Um... e... um... dois... dois... e... dois... faz... quatro... Um e um faz dois, dois e dois faz quatro...”

A paráfrase nos dá, com suas limitações, a dimensão do teor metafórico da peça de Mishima traduzida por Clarice, autora das metáforas insólitas, buscando significações raras para expressar o mundo absorvido e construído pelas personagens. Entregues aos labirintos da memória, as personagens da peça reconhecem a existência do Ser atemporal, rompendo com a força degenerativa do tempo cronológico para darem vazão a um tempo que não se desgasta, assim como, para nossa escritora, o tempo se prolonga, exacerbado pelo questionamento interior. Entretanto, o confronto

entre o tempo da memória, que mantém a juventude e o sonho, e o tempo vivido, que tudo degenera, constrói as etapas de um drama, marcado pela angústia, conseqüência da antítese eternidade *versus* finitude. A juventude e a velhice se opõem e essa oposição se reproduz no espaço: na peça, os bancos de jardins são para os jovens namorados que se sentem incomodados com a presença da velha andarilha e se retiram. À velhice dá-se um valor depreciativo. Joga-se com a realidade e com esse jogo se concebe, cenicamente, o mundo da ilusão a cujo sonho o Poeta se entrega, enquanto a Velha refuta o sonho. A realidade para a Velha são seus 99 anos e suas rugas; as lembranças não passam de lembranças. Enquanto o Poeta enreda-se na fantasia a ponto de não ver mais rugas e comentar entusiasticamente sobre as vestimentas, a Velha se mantém sóbria e racional, não se ilude e não se deixa tomar pela ilusão que suas reminiscências trazem, questionando: “Tinha (rugos)? Não vê que tenho agora?”

Instigando comparações, a sobriedade e a racionalidade da Velha de 99 anos nos remetem à aniversariante do conto clariciano “Feliz aniversário”,<sup>24</sup> publicado em 1960 e adaptado para o programa Caso Especial da TV Globo.<sup>25</sup> A comemoração dos 89 anos, preparada por Zilda, e a presença dos familiares não comovem a aniversariante que tudo observa impassível, imponente, desprezando não só a festa, mas os filhos, considerados por ela como seres fracos, sem austeridade. A farsa montada pelos filhos, com exceção de Zilda, não tem a adesão da velha; nesse jogo de hipocrisias construído pelos filhos e noras, a matriarca da família se mantém como observadora. Desde o início do conto, os convidados tentam brincar com a aniversariante, contentá-la, mas ela

<sup>24</sup> LISPECTOR, Clarice. Feliz aniversário. *Laços de família*, op. cit., p. 71-86.

<sup>25</sup> O conto teve duas adaptações diferentes, ambas realizadas pela Rede Globo de Televisão. A primeira, realizada por Antonio Carlos Fontoura, com direção de Paulo José. A segunda adaptação teve duas versões: a primeira realizada por Naum Alves de Souza para o teatro e a segunda para a TV por Geraldo Carneiro.

se mantém séria e impassível. O descontentamento é notório e se explicita por intermédio de uma cuspada que a velha dá, horrorizando os convidados:

[...] Como pudera ela dar à luz aqueles seres risonhos fracos, sem austeridade? O rancor roncava no seu peito vazio. Uns comunistas, era o que eram; uns comunistas. Olhou-os com sua cólera de velha. Pareciam ratos se acotovelando, a sua família. Incoercível virou a cabeça e com força insuspeita cuspiu no chão.<sup>26</sup>

92 O silêncio da aniversariante durante todo o conto é constrangedor e incomoda a todos, até que ela os escandaliza quando cospe no chão e, de repente, resolve falar, retrucando uma das noras que a chamou de Vovozinha: “— Que vovozinha que nada! Explodiu amarga a aniversariante. — Que o diabo vos carregue. Corja de maricas, cornos e vagabundas! [...] Me dá um copo de vinho, Dorothy!, ordenou.”<sup>27</sup>

O constrangimento que se prolongava durante toda a festa atinge seu ponto máximo e até mesmo na despedida todos ficam vexados com a situação. Entretanto, alguns tentam romper com a desconcertante atmosfera que se instaura, prometendo, como exige a educação, voltar no próximo ano em que a matriarca completará noventa anos. Sozinha, a aniversariante se mantém sentada na cabeceira da mesa e passa a meditar: “Será que hoje não vai ter jantar”, e o narrador encerra o conto afirmando que “a morte era seu mistério”.<sup>28</sup>

E para esse mistério é que parte Mocinha, a velha do conto “O grande passeio”,<sup>29</sup> publicado em 1971, possivelmente após a tradução da peça de Mishima. Se confirmássemos tal possibilidade, poderíamos estabelecer paralelos entre os textos, salientando a

<sup>26</sup> LISPECTOR, Clarice. Feliz aniversário, op. cit., p. 79.

<sup>27</sup> Ibid., p. 80.

<sup>28</sup> Ibid., p. 86.

<sup>29</sup> LISPECTOR, Clarice. O grande passeio. *Felicidade clandestina*. 8. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994. p. 36-45.

influência do texto dramático na escritura do conto clariciano. A velha sequinha, doce e obstinada passa a viver no Rio de Janeiro depois de deixar o Maranhão. Morreram todos os parentes mais próximos — pais, marido e filhos. Margarida, seu verdadeiro nome, caminha como andarilha pelas ruas do Rio de Janeiro e descansa em um banco de praça. Mocinha, um dia, resolve ir até a casa de familiares em Botafogo, e os surpreende, causando-lhes mal-estar. Decidem levá-la até Petrópolis para a casa de uma cunhada alemã, que precisava de alguém para tomar conta de uma criança. Mocinha não dorme naquela noite pensando no passeio do outro dia. A excitação do passeio provoca-lhe lembranças: Mocinha lembra-se dos filhos e do marido. Naquela noite, sente-se desconfortável numa cama dura, pois se sensibilizara toda. No outro dia, depois de ter sido acordada, todos a esperam no carro. As jovens fazem comentários depreciativos. Mocinha não tem noção para onde a levariam, mas desce do carro, segue as instruções do rapaz que a conduziu até ali, adentra a casa de Arnaldo e é recebida por uma alemã que, desconfiada, não a deixa sozinha, afinal o armário estava cheio de louça. Mocinha fica sentada esperando a chegada de Arnaldo. Quando ele chega, fica surpreso com a presença da velha; sem titubear conclui que não pode alojá-la e lhe comunica a decisão:

[...] Afinal Arnaldo apareceu em pleno sol, a cristaleira brilhando. Ele não era louro. Falou em voz baixa com a mulher, e depois de demorada confabulação, informou firme e curioso para Mocinha:

– Não pode ser não, aqui não tem lugar não.

E como a velha não respondesse e continuasse a sorrir, ele falou mais alto:

– Não tem lugar não, ouviu?

Mas Mocinha continuava sentada. Arnaldo ensaiou um gesto. Olhou para as duas mulheres na sala e vagamente sentiu o cômico do contraste. A esposa esticada e vermelha. E mais adiante a velha murcha e escura, com uma sucessão de peles secas penduradas nos ombros.

Diante do sorriso malicioso da velha ele se impacientou:

– E agora estou muito ocupado! Eu lhe dou dinheiro e você toma o trem para o Rio, ouviu? Volta para a casa de minha mãe, chega lá e diz: casa de Arnaldo não é asilo, viu? Aqui não tem lugar. Diz assim: casa de Arnaldo não é asilo não, viu!<sup>30</sup>

Mocinha humildemente agradece e sai, afastando-se cada vez mais da estação. Caminha na estrada de Petrópolis, pára para apreciar uma negra que enche uma lata de água em um chafariz. Quando a preta sai, Mocinha dirige-se ao chafariz, bebe água e segue pela estrada. Quando se sente cansada, encosta a cabeça no tronco de uma árvore e morre. Metaforicamente, o grande passeio de Mocinha, que lhe despertara lembranças e sensibilidade, tem, na morte, continuidade; ou então, embalada pela esperança de uma nova vida, que o mistério de um grande passeio despertara, não seria mais possível reconduzir-se à triste realidade, e como um “passarinho que voava do abismo para a estrada”, Mocinha voava do abismo para a morte, tal qual o Poeta, que diante da beleza e da ilusão, profere a frase que o conduziria à morte!

#### *THE MEMBER OF THE WEDDING: TRADUÇÃO EM PROCESSO*

Paulo Francis, em nota jornalística, divulga, em dezembro de 1961, que Clarice Lispector está traduzindo *The member of the wedding*, de Carson MacCullers, e acrescenta: “É a única pessoa que poderia realmente”. Os textos arquivados pela Fundação Casa de Rui Barbosa, os quais consultei, são originais que evidenciam uma tradução em processo.<sup>31</sup>

<sup>30</sup> Ibid., p. 44.

<sup>31</sup> Nas versões datilografadas, há alterações e sugestões manuscritas. Por exemplo, logo abaixo do título em inglês datilografado, “The member of the wedding”, há uma possível tradução para o título: “A sócia do casamento”, acompanhada de um ponto de interrogação, o que nos leva a crer que a tradutora ainda não havia se decidido. Na mesma página, há indicações em rubrica da época em que se passa cada um dos atos. No terceiro ato, há três cenas e para a terceira temos uma

O que dá início à trama é a expectativa do casamento de Jarvis e Janice, irmão e cunhada de Frankie. O casamento torna-se uma novidade em termos de acontecimento na vida das personagens envolvidas, acarretando uma série de conflitos à então adolescente Frankie. Seus questionamentos tanto quanto suas dúvidas e sentimentos — ciúme, inveja, amor, presunção — vão sendo externados em longos diálogos com Berenice, empregada da casa. Os diálogos são intensos e expõem tanto a veracidade do que é sentido por Frankie quanto a voracidade de suas atitudes, em uma tentativa de entender o que ela realmente sente em relação a tudo e a todos a sua volta. Com um pouco de exagero, típico da idade púbere — 13 anos —, a adolescente tenta convencer seus familiares de que ela deve realizar o que deseja, isto é, conhecer o mundo: “eu queria sair daqui para sempre. Eu queria ter cem dólares e partir e nunca mais ver esta cidade de novo”. Frankie recusa-se a brincar com outras crianças e escreve peças teatrais, mas, ao invés de temas românticos, prefere histórias sobre bandidos e *cowboys*. A temática metalingüística vai se presentificar no texto, dando força dramática à personagem que, jovem ainda, escreve textos teatrais. Temos assim, em algumas falas, o teatro no teatro. A adolescente tem uma personalidade forte, é desinibida e algumas cenas dos textos escritos por ela, citadas no decorrer da peça, são representadas pela própria Frankie que vive a transição menina-mulher de forma intensa.

Jarvis e Janice partem para a Colina de Inverno e voltam para o casamento marcado para o domingo seguinte. Frankie se entristece

---

tradução datilografada, mas que fora riscada, “Cair de uma tarde do novembro seguinte”, e acima uma tradução manuscrita substituindo a anterior, “Novembro. Ao cair da tarde”. Percebe-se sob as falas correções feitas a lápis, à mão, sobre a escrita datilografada, uma tentativa de deixar menos formais os diálogos. Por exemplo, em várias falas a palavra “exceto” é riscada e coloca-se no lugar a palavra “menos”. O uso de uma linguagem mais informal aparece em expressões como “pra” em vez de “para”, como também palavras que são substituídas, como “coitada” ao invés de “pobrezinha”.



com a partida do irmão. A adolescente vive só e decide ir embora com o irmão e sua cunhada após o casamento:

Frankie: Psiu, só agora compreendi uma coisa. O meu mal é que durante muito tempo fui apenas um “eu”. Todas as outras pessoas podem dizer “nós”. Quando Berenice diz “nós”, está falando de seu grupo, de sua igreja e de pessoas de cor. Os soldados podem dizer nós quando falam do exército. Todas as pessoas pertencem a um “nós”, menos eu.

Frankie fica tomada pela idéia de conhecer o mundo e as pessoas e dá vazão a digressões existenciais:

Frankie: Escuta, Berenice. Você não acha estranho que eu seja eu e você seja você? Como quando você está andando por uma rua e encontra alguém. E você é você. E ele é ele. Mas, quando um olha para o outro, os olhos fazem uma ligação. [...]

[...]

Frankie: Será que você já pensou nisso? Aqui estamos nós agora. Neste mesmo instante. Agora. Mas enquanto estamos falando, este minuto está passando. E nunca mais voltará. Nunca, no mundo inteiro. Quando ele passar, passou mesmo. Nenhum poder da terra poderá fazer com que volte.

No terceiro ato, o casamento já se realizou. Berenice aconselha que Frankie peça ao irmão para ir junto com o casal, mas ela não encontra palavras para pedir e decide esperar dentro do carro, sendo retirada pelo pai, sr. Addams. O jovem casal se despede de todos e promete a Frankie que quando tiver uma casa maior vai levá-la. A jovem fica desconsolada, decide pegar as malas e ir embora sozinha. Passa a noite atrás do balcão na loja de seu pai e retorna a sua casa. Depois de algumas cenas, Frankie prepara-se para mudar junto de seu pai. Honey, irmão de Berenice, conta que talvez tenha matado sr. Wilson. Berenice aconselha que ele fuja, uma vez que matou um branco. Na última cena, ficamos sabendo que Honey foi preso e se enforcou. John Henry morreu. Frankie arruma suas coisas, pega a boneca e se prepara para ir embora, enquanto cai o pano.

A peça se passa no final da segunda guerra mundial, a protagonista sabe que seu país está envolvido, mesmo morando em uma

pequena cidade na qual ela mesma diz que conhecia “todo mundo”, como que afirmando a “pequenez” do lugar onde nascera e vivia. As notícias chegavam por diversos meios e muitas vezes eram incompreensíveis a seus olhos de criança ainda. A questão racial está explicitada na peça por meio da diferença severa de tratamento para negros e brancos, e reflete as situações políticas e ideológicas da época. Por isso, temos a revolta de Honey C. Brown, irmão de Berenice, que literalmente sente na pele as diferenças e indiferenças de todo um sistema de governo, ultrapassando sentidos de honestidade e boa conduta.

A cozinha é o cenário onde ocorre a maior parte dos diálogos/cenas, mesclando os afazeres e os pensamentos; a praticidade do dia-a-dia, a elaboração/confecção de comidas “temperadas” com conselhos, repressões, carinho e amor. É nesse local que Berenice tenta “trazer” Frankie para a realidade, utilizando-se até de algo supostamente igual em ambas, algo místico como premonições, visões; um misticismo que servisse como aproximação e curiosidade instigada. Berenice obtém a atenção de Frankie com suas crenças e com a narração de fatos de sua vida, acreditando que, ao dividir sentimentos com ela, estaria mostrando um pouco do que era realmente a realidade. Mas Frankie sonha, quer o mundo, doa sua boneca e quer conhecer outras pessoas novas e boas.

Aos olhos de Berenice, o que Frankie diz e sente são ilusões e, com muita atenção e carinho, tenta mostrar de forma sutil o lado sofrível da vida, a perda — a morte — de quem se ama, a solidão que a busca pode causar, mas isso não basta para frear os anseios e as frustrações da adolescente: Frankie não é eleita no clube de meninas, não consegue ir morar com seu irmão recém-casado, não tem coragem de fugir sozinha e nem de se suicidar.

Com a descoberta de uma nova/velha amiga, Mary, Frankie vive novamente uma empolgação, a de se mudar para uma outra casa em outra cidade com ela, afinal conhecer o novo ainda é seu objetivo. Assim, mesmo se condoendo pela perda do primo, John Henry, pelo

sofrimento de Berenice devido à morte do jovem John e ao suicídio de Honey, Frankie decide deixar a cidade e Berenice, companheira de tantas horas dedicadas ao zelo e cuidados para com ela e sua família. Isso talvez seja um indício da frieza e da falta de compaixão de Frankie, mas algo fica bastante claro: a busca pelo novo, pelo desconhecido a caracteriza. Qualidade ou defeito? Quem julgará?

O comentário feito por Paulo Francis de que Clarice seria a única pessoa que poderia traduzir a peça, certamente, deve-se ao fato de que o texto se move não por ações externas, mas pelos dilemas, procuras e ansiedades da jovem adolescente Frankie. Além disso, temos um texto não-convencional em que nada acontece na peça a não ser diálogos entre a adolescente e Berenice, retratando as frustrações, medos, vivências de ambas. Sabemos que as criadas povoam os contos e romances de Lispector, às vezes, como confidentes. Assim, a adesão de Clarice ao texto poderia também ser entendida pela aproximação que certamente o amigo Paulo Francis reconhece entre Frankie/Clarice e Berenice/criadas. A adolescente está vivendo as crises existenciais da puberdade e desabrochando como escritora. Descontente com a própria existência, Frankie deseja ser outra pessoa. Sofre com a rejeição das amigas, mas o que mais a incomoda é o casamento do irmão, que vai afastá-lo do convívio familiar. O afastamento de Jarvis incomoda a tal ponto que, inusitadamente, ela resolve que vai acompanhá-lo depois que ele se casar. Berenice, sempre atenta e analítica, percebe o ciúme de Frankie. A atração pelo irmão é tanta que a adolescente perde o senso do ridículo a ponto de se propor a acompanhar os recém-casados na lua-de-mel. Tomada por um misto de ciúme e desejo, a jovem sente-se rejeitada e diminuída quando o irmão lhe presenteia com uma boneca. O desejo e o sentimento de rejeição misturam-se, levando Frankie à inusitada resolução de partir com o casal no dia do casamento e, assim, a adolescente vai tomando atitudes descabidas. Poderíamos afirmar que as atitudes de Frankie, conseqüências da rejeição do

pai e do desejo que sente pelo irmão, desencadeiam na adolescente reações tão desastrosas quanto em “Os desastres de Sofia”?

Provoco, aqui, uma aproximação da peça com o conto clariciano, publicado em 1964 no volume de contos e crônicas *A legião estrangeira*.<sup>32</sup> Neste, Sofia, personagem protagonista, resolve relembrar seu rito de passagem na puberdade. Narrando em primeira pessoa, Sofia nos apresenta um professor gordo, grande e silencioso de quem quer chamar a atenção. Como estudante, comporta-se mal, agride o professor e, como analisa Yudith Rosenbaum, “Logo nos damos conta de que o professor é o espelho virtual de Sofia: em retrato da época, ela se percebe ‘uma fantasmagórica estranha, selvagem e suave’ como o seu duplo, o professor”.<sup>33</sup> Jarvis não é o espelho em que Frankie vê refletida sua imagem, compondo seu duplo, pois o irmão não se parece fisicamente com a desengonçada Frankie, que cresceu, aos 13 anos, mais do que devia. Entretanto, as falas do irmão a denunciam e a agridem, pois Jarvis, sempre em atitude de desprezo, ironiza a figura da irmã a ponto de sugerir jocosamente: “Em toda minha vida nunca vi criatura humana crescer tão depressa. Talvez fosse uma boa idéia amarrar um tijolo na tua cabeça”. Ele a trata como “perna de pau”. Enquanto o irmão a despreza, Frankie vai alimentando o sonho de partir junto com o casal.

Assim, na peça, temos como protagonista uma adolescente em transformação como a Sofia do conto clariciano, por meio da qual se denuncia “uma identidade sexual conflituada em meio aos desafios da puberdade”.<sup>34</sup> A protagonista da peça é fisicamente desengonçada, grandalhona, não é aceita no clube das meninas e pensa inclusive na possibilidade de se vestir de menino para entrar para

<sup>32</sup> LISPECTOR, Clarice. *A legião estrangeira*. São Paulo: Siciliano, 1992. p. 9.  
O mesmo conto reaparecerá publicado como crônica no *Jornal do Brasil*, em 1970, intitulado “Travessuras de uma menina: Noveleta”.

<sup>33</sup> ROSENBAUM, Yudith. *Metamorfoses do mal*: uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Fapesp, 1999. p. 58.

<sup>34</sup> Id., *ibid.*

a Marinha Mercante. Tendo em vista esses desejos e as características de Frankie, poderíamos pensar para a protagonista da peça a mesma análise psicanalítica de Sofia desenvolvida por Yudith Rosenbaum:

Sofia recusa, de certo modo, a assunção total do feminino (vemos a personagem referir-se a si mesma, a certa altura, como tendo sido “um moleque”, mas que agora era “uma jovem digna”). No percurso formador de sua identidade feminina, poderíamos dizer que o conto flagra o momento da atuação de um falo imaginário, como negação da falha feminina, ou, mais psicanaliticamente falando, como inveja do masculino. [...] <sup>35</sup>

“A sócia do casamento” é a possível tradução do título da peça que nos indica o desejo de Frankie de seguir junto ao irmão após o casamento com Janice, mas não na condição de irmã, e sim de alguém que está, como afirma Berenice, “apaixonada por um casamento” e almeja ser, continua a criada, o “centro de uma coisa nunca vista. Acha que vai caminhar até o altar entre teu irmão e a noiva dele. Acha que vai fazer parte do casamento e Deus sabe mais o quê”.

Como Berenice, ficamos supondo e vislumbrando possibilidades de análise que teorias psicanalíticas elucidariam, as intenções e os desejos de uma protagonista que vive, como adolescente, seus desastres.

## OS CORRUPTOS E A COMPANHIA (DE) TÔNIA CARRERO

A atriz Tônia Carrero, citada na crônica “Traduzir procurando não trair”, manteve um estreito laço de amizade com Clarice Lispector no final da década de 1960. Em entrevista inédita, <sup>36</sup> entre relatos

<sup>35</sup> Id., *ibid.*

<sup>36</sup> Entrevistamos Tônia Carrero principalmente para que a atriz gentilmente nos esclarecesse alguns hiatos deixados na crônica “Traduzir procurando não trair”, como por exemplo o nome da peça de Tchecov que Clarice e Tati Moraes estavam traduzindo. Descobrimos também que *Os corruptos* fora encenada

de uma convivência saudável, mas ao mesmo tempo exigente, Tônia Carrero nos chamou a atenção para uma faceta da autora que, segundo a atriz, é pouco comentada pelos estudiosos: no período ditatorial, Clarice participou efetivamente da vida teatral, estando presente em reuniões e interferindo junto a censores para a liberação de peças teatrais. Lispector, que já gozava de prestígio como escritora, era convidada e participava, segundo a atriz, de debates, emitindo opiniões e interferindo. A preocupação da escritora com os graves problemas políticos dos anos ditatoriais ficou registrada em foto em que participa de uma manifestação política em 22 de junho de 1968. Nádia Gotlib dedica um subitem a essa manifestação<sup>37</sup> em seu livro e apresenta uma análise da foto:

A foto mostra uma Clarice que ostenta, ao mesmo tempo, certa grandeza e esquisitice. A mulher alta, razoavelmente elegante, tenta se manter ali entre gente conhecida. Mas seu rosto, de fisionomia fechada, circunspecta, escondida pelos óculos escuros, parece isolá-la do grupo e de toda a multidão e diferenciá-la dos olhares das demais pessoas efetivamente presentes e ligadas à situação do momento.

A *mise-en-scène* de Clarice repete um comportamento exemplar seu, que parece acompanhá-la pela vida inteira: um estar ali e não estar ali, simultaneamente, num encontro desencontrado, ou num desencontro com marcas de efetivo encontro, em relação às pessoas que dela se aproximam.

Em meio a tanta gente, sensibilizada pela mobilização política, Clarice sai de casa, faz a caminhada com o grupo até o Palácio, mas guardando um denso olhar para dentro, reservadamente. A seta que atinge o alvo, através da “trajetória” pelo centro do Rio de Janeiro e por tantos textos de engajamento social e político, Clarice manifesta na própria imagem do seu ser, a figura da sombra vigilante: “o que

---

pela Companhia Tônia Carrero. Na entrevista, Tônia relembra a antiga amizade e desenha, em uma das respostas, o perfil da amiga Clarice Lispector: “[...] Clarice era um ser que exigia a atenção das pessoas. Isso cansava um pouco a Tati e a mim. Eu desaparecia porque ela era absorvente, ela tomava você, ela engolia como amebas te envolvem [...]”.

<sup>37</sup> GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice: uma vida que se conta*, op. cit., p. 379.

saberás de mim é a sombra da flecha que se fincou no alvo”. E de um modo especial: “Retida, sim, e por isso mesmo mais violenta”.<sup>38</sup>

A amizade entre Tônia Carrero e Clarice repercutiu na tradução de duas peças: *Hedda Gabler* e *Os corruptos*. A primeira acabou sendo encenada pela Companhia Nydia Lícia e a segunda estreou no ano anterior à passeata, 1967,<sup>39</sup> pela Companhia Tônia Carrero.

A peça *Os corruptos*, cujo título original é *The little foxes*, foi escrita em 1939 pela americana Lillian Hellman (1905-1984),<sup>40</sup> autora de doze peças teatrais e considerada uma das principais vozes do teatro americano. Marca o final de uma década em que a escritora envolveu-se em atividades e em organizações liberais de esquerda, embora tenha afirmado nunca ter participado do partido comunista.

Apesar de suas preocupações abrangerem toda uma sociedade, a peça se passa na sala de estar da casa dos Giddens em uma cidade no sul dos Estados Unidos. O egoísmo motiva o conflito familiar gerado por um negócio envolvendo grande quantia em dinheiro e os Giddens — Regina e seus dois irmãos, Artur e Oscar, e Mr.

<sup>38</sup> Ibid., p. 382.

<sup>39</sup> Cf. GOTTFRIED, Martin. *Teatro dividido: a cena americana no pós-guerra*. Tradução de Eglê Malheiros. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1970. Em Apêndice, “O teatro dividido no Brasil”, por Jorge Uranga, são mencionadas duas traduções da peça *The little foxes*, de Lillian Hellman: *Perfidia*, tradução de R. Magalhães Jr., estreou no Rio, no Teatro Fênix, pela Cia. Amigos do Teatro, com Rodolfo Mayer e Maria Sampaio; *Os corruptos*, tradução de Clarice Lispector e Tati Moraes, estreou em 1967, em Curitiba, no Teatro Guaíra, pela Companhia Tônia Carrero. O espetáculo transferiu-se depois para o Rio, Teatro Maison de France.

<sup>40</sup> A peça foi também adaptada para o cinema em 1941, protagonizada por Bette Davis: “*The little foxes* is a classic example of how a play can be successfully adapted into a movie. The play mainly takes place in Regina’s living room and bedroom. Wyler, noticing the spatial limitations, organizes the movie around the spiral staircase in Regina’s house. In most of the emotive scenes, Regina talks from the top of the staircase to the people below, thus symbolically emphasizing her superiority in the conversations”. NUGGEHALI, Nigam. *The little foxes* (1941). Culture Vulture.net: Choices for the cognoscenti. Disponível em: <http://www.culturevulture.net/Movies5/LittleFoxes.htm>. Acesso em: 25 mar. 2007.

Williams, grande empresário que está negociando sociedade em um grande empreendimento: trazer a máquina à plantação de algodão que a família Giddens sempre cultivou. A peça é dividida em três atos e no original datilografado da tradução, ao qual tive acesso, mantém-se a divisão.

*Os corruptos* expõe as relações interesseiras em um jogo político sórdido como forma de escancarar o desprezo para com as questões éticas em uma sociedade capitalista na qual os empreendimentos e, conseqüentemente, o lucro valem mais do que laços familiares. A sociedade fica assim metonimicamente reduzida a um cenário que deve reproduzir uma sala da casa dos Giddens onde convivem empreendedores prontos a executarem qualquer tipo de estratégia para se dar bem. Esses negociantes, antes de serem irmãos, são raposas, como sugere o próprio título em inglês, que esperam o momento certo para darem o golpe e de alguma forma serem beneficiados, mesmo que isso signifique a decadência e a desgraça do outro.

Lillian Hellman cria um jogo em que a falsidade, característica das personagens, é o meio de obter riqueza e poder. Dentro de uma casa, aqueles que ali vivem como membros de uma mesma família ilustram como desejos egoístas se sobrepõem de forma desmesurada às questões éticas e sentimentais.

Desse jogo de falsidade, Clarice tratou em alguns de seus textos, expondo, por exemplo, a indignação de uma mãe diante de uma filha que exercia uma tortura chinesa sobre sua colega de escola. A menina ruiva alimentava na colega o desejo de ler *Reinações de Narizinho*, de Monteiro Lobato, mas mentia dizendo que o livro estava emprestado. Todas as vezes que a sonhadora menina dirigia-se à sua casa, a menina ruiva inventava uma história. Até que a mãe descobre, surpresa, que a filha mentia, que o livro nunca havia saído da estante e o entrega à menina que estava sempre à espera no



portão. De posse do livro, a menina leitora volta efusiva para casa e passa a viver uma “Felicidade clandestina”.<sup>41</sup>

Ao escrever aquele que seria seu último romance publicado em vida, Clarice elege como protagonista uma nordestina, “uma inocência pisada”, entre outros, pela colega de trabalho, Glória, uma típica raposa, que, sem nenhum drama de consciência, lhe rouba o namorado, Olímpico de Jesus. Glória visitara uma cartomante que havia previsto que só tomando o namorado de uma amiga ela iria se casar. A fim de se dar bem, Glória, sem escrúpulos, seduz Olímpico e facilmente o rouba de Macabéa.

São associações que estabelecemos a fim de provocar estudos comparativos entre os textos claricianos e as traduções, uma vez que nos interessa, por ora, focar a escritora que se aproxima do teatro também como tradutora de peças teatrais.

#### HEDDA GABLER: UMA TRADUÇÃO PREMIADA

É com orgulho e satisfação que Clarice Lispector se refere à tradução da peça *Hedda Gabler*, de Ibsen: “[...] traduzimos *Hedda Gabler*, que não só foi logo encenada em São Paulo, como nos fez ganhar, com justo orgulho profissional, o prêmio de melhor tradução do ano. Uma medalha, meu Deus!”<sup>42</sup>

Junto com a amiga Tati Moraes, Clarice Lispector traduziu a peça ibseniana, que foi encenada em São Paulo pela Companhia Nydia Licia<sup>43</sup> em 1965 — mais precisamente no dia 14 de outubro de 1965

<sup>41</sup> LISPECTOR, Clarice. *Felicidade clandestina*. *Felicidade clandestina*, op. cit., p. 15-18.

<sup>42</sup> LISPECTOR, Clarice. Traduzir procurando não trair, op. cit., p. 158.

<sup>43</sup> No programa da peça, temos a ficha técnica do espetáculo: “A Companhia Nydia Licia apresenta HEDDA GABLER, peça em 3 atos e 4 quadros de Henrik Ibsen, tradução de Clarice Lispector e Tati Moraes. Personagens por ordem de entrada em cena e seus respectivos intérpretes: Tia Julia (Léa Surian), Berta

estreava o espetáculo, como nos esclareceu, em entrevista inédita, a atriz responsável pela interpretação do papel título da peça.

A tradução da peça de Ibsen, à qual tive acesso, deve ter sido feita entre o período que vai do término da escrita do romance *A paixão segundo G.H.*, 1963, publicado em 1964, até 1965, ano da estréia do espetáculo. Nesse texto ibseniano, a autora adentrava um universo com o qual a crítica literária já a identificava: a temática feminina. Hedda Gabler, protagonista, é uma personagem constituída de mistério, malignidade, maus instintos e envenenada pela melancolia. Mas, ao mesmo tempo, segundo as rubricas, charmosa, carismática e de um fascínio irresistível. Dotada dessas características e como consequência delas, há diferentes posturas de Hedda nas relações com os homens de sua vida: com seu amigo e confidente Eilert Lovborg, ela joga de igual para igual; com o marido Jorge Tesman, a relação é de frieza e desprezo; com o juiz Brack, de desafio e sedução. Nesse jogo estabelecido, irrompe o choque entre a liberdade individual e a autoridade institucional, levando Hedda Gabler a um violento ataque às convenções sociais.

A partir da paráfrase, com suas limitações, pode-se compreender melhor a definição de Henry James, em 1892, para *Hedda Gabler*:

É essencialmente aquela coisa supostamente não dramática, o quadro não de uma ação, mas de uma condição. É o retrato de uma natureza, história do que Paul Bourget chamaria de *état d'âme*, um estado de alma tanto quanto de nervos, um estado de temperamento, de saúde, de mortificação, de desespero.<sup>44</sup>

---

(Noêmia Marcondes), Jorge Tesman (Francisco Cuoco), Hedda Gabler Tesman (Nydia Licia), sra. Elvsted (Yara Amaral), Conselheiro Brack (Fred Kleemann) e Eilert Lovborg (Jairo Arco e Flexa). Direção de Walmor Chagas. Cenário de Túlio Costa. Executado por Arquimedes Ribeiro, Figurinos idealizados e executados por Ninette Van Vuchelen e Assistente de Direção: Lineu Dias”.

<sup>44</sup> JAMES, Henry. *On the occasion of Hedda Gabler*, New Review, June 1891. Apud BRADBURY, Malcolm; MacFARLANE. *Modernismo: guia geral*, op. cit., p. 157-158.

É com esse universo de tensões que Clarice Lispector se depara ao traduzir *Hedda Gabler*, cuja protagonista, educada por um general repressor, torna-se destruidora e autodestrutiva, e age de modo frio e calculista, manipulando as pessoas que com ela convivem. Hedda Gabler, usando de seu poder de sedução, envolve os três homens, manipulando-os: casa-se por interesse com Tesman, a quem ela, na verdade, detesta; aproveita-se do sentimento do conselheiro Brack e empurra para a morte Lovborg, a quem ela amou. As falas ocultam uma tensão erótica, construindo um jogo de sedução e morte.

106

A aura satânica de Hedda se alimenta também da competitividade intelectual entre Tesman e Eilert Lovborg, escritores que sustentam ainda a rivalidade amorosa: ambos amam Hedda Gabler. Da fragilidade e dos sentimentos de Tesman, Hedda se aproveita para humilhá-lo e manipulá-lo, conquistando o espaço social que sua ambição desmedida sempre almejou; com a personalidade influenciável e desestruturada de Lovborg, Hedda Gabler joga para vingar o fato de tê-lo amado e ter sido preterida.

Centro dessa condição dramática, o papel da protagonista oferece a qualquer atriz a possibilidade de exercitar com minúcias a capacidade interpretativa, afinal todas as facetas dessa personagem exigem, certamente, uma variedade de gamas emocionais de uma atriz. Nydia Lícia enfrentou esse desafio, e seu relato sobre a montagem, em seu livro autobiográfico, é providencial para encerrar nosso comentário sobre a peça de Ibsen traduzida por Tati Moraes e Clarice:

O texto traduzido por Clarice Lispector e Tati Moraes (primeira esposa de Vinicius) constava do repertório do Teatro Cacilda Becker, mas Cacilda — mais interessada em *Casa de bonecas*, do mesmo autor — desistiu de montá-lo e o ofereceu a mim. Sugeriu que a direção fosse entregue a Walmor Chagas — então seu marido — e participou da escolha do elenco: Francisco Cuoco,<sup>45</sup> Jairo Arco e Flexa, Fredi

<sup>45</sup> Francisco Cuoco participou de uma outra montagem deste texto ibseniano em 1983. Dina Sfat incumbiu-se do papel título da peça e a tradução foi feita por Millôr Fernandes.

Kleeman, Léa Surian, Noêmia Marcondes, eu e uma jovem estreante, muito talentosa, recém formada pela EAD: Yara Amaral.

[...]

Na noite da estréia, foi prestada uma homenagem, em cena aberta, a Alfredo Mesquita, com a presença de todo o elenco e mais Cacilda e Walmor. Tavares de Miranda ofereceu a Alfredo uma cópiã do texto, com dedicatória assinada por todos os atores e, no intervalo, pelos convidados.

O clima, durante os ensaios e os espetáculos, não poderia ter sido melhor. Parecia um encontro de velhos amigos, felizes por representarem juntos.

Fredi conseguiu a melhor interpretação. Sóbrio, irônico, me estimulava, era um prazer contracenar com ele. Merecidamente recebeu, por esse papel, o prêmio de Melhor Ator Coadjuvante.

Também foram premiados o cenário de Túlio Costa (em sua volta a São Paulo, após ter montado um espetáculo no Palácio de Verão do Papa) e — em seu primeiro trabalho no Brasil — Nenette Van Vuchelin, sua esposa, criadora dos belíssimos figurinos. O quarto prêmio coube a Clarice Lispector e Tati Moraes, pela tradução.

O espetáculo era plasticamente perfeito, mas as interpretações e direção receberam várias críticas. Por isso foi confortador o cônsul da Suécia e senhora terem enviado uma carta elogiosa, acompanhada por um retrato de Ibsen.

De qualquer maneira, foi o último espetáculo no qual eu gostei de atuar e o fiz com alegria e plenitude.<sup>46</sup>

#### A CASA DE BERNARDA ALBA: MULHERES EM UMA CASA SITIADA

*A casa de Bernarda Alba*, do poeta espanhol Federico García Lorca, foi também traduzida pela dupla Clarice e Tati Moraes. A autoria da tradução está manuscrita no original datilografado. Entretanto, não há outras informações como a data da tradução e se houve ou não montagem do texto traduzido. Tendo em vista o

<sup>46</sup> LICIA, Nydia. *Ninguém se livra de seus fantasmas*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 397-398.

original, pode-se deduzir que a tradução estava concluída, uma vez que há poucas correções manuscritas no texto datilografado.

Lorca adverte, na abertura do texto, que os três atos têm a intenção de constituir um documentário fotográfico. A expressividade de lírica do poeta e a aproximação do texto a um documentário fotográfico já nos fazem supor a adesão da escritora à peça *A casa de Bernarda Alba*. Afinal, Clarice transforma, como aponta Antonio Candido, “em valores as palavras nas quais muitos não vêem mais do que sons e sinais”,<sup>47</sup> e busca desenhar com palavras o instante, como nesta passagem de *Água viva*:

É tão curioso ter substituído as tintas por essa coisa estranha que é a palavra. Palavras — movo-me com cuidado entre elas que podem se tornar ameaçadoras; posso ter a liberdade de escrever o seguinte: “peregrinos, mercadores e pastores guiavam suas caravanas rumo ao Tibet e os caminhos eram difíceis e primitivos”. *Com esta frase fiz uma cena nascer, como num flash fotográfico.*<sup>48</sup> (itálico nosso)

Gilda de Mello e Souza, em ensaio sobre *A maçã no escuro*, define Clarice Lispector como “romancista do instante”, pois “o que a romancista visa é apreender o instante exemplar, aquela ínfima parcela de duração capaz de iluminar com seu sentido revelador toda uma seqüência de atos: mas apreender a olho nu, sem subterfúgios, num ‘vertiginoso relance’”.<sup>49</sup>

Para Nádia Battella Gotlib, Clarice Lispector, ao escrever crônicas sobre a Suíça, fez um painel fotográfico das imagens que via. Pode-se dizer que Federico García Lorca, autor de *A casa de Bernarda Alba*, também o faz sobre a casa que abriga as seguintes personagens: uma mãe despótica (personagem título da peça), suas cinco filhas sonhadoras em idade de casamento — Angústias,

<sup>47</sup> MELLO E SOUZA, Antonio Candido de. No raiar de Clarice Lispector. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970. p. 131.

<sup>48</sup> LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p. 21.

<sup>49</sup> MELLO E SOUZA, Gilda de. O vertiginoso relance. *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980. p. 80.

39 anos; Magdalena, 30 anos; Amélia, 27 anos; Martírio, 24 anos e Adela, 20 anos —; e uma Criada, La Poncia. É também o lugar por onde vão passar mendigos, mulheres, além de Pepe el Romano, que não aparece em cena. Lorca não coloca em cena a personagem masculina que desencadeará toda a transgressão das regras existentes naquela casa. Onipresente como símbolo do homem, portanto, objeto de desejos, Pepe el Romano não tem uma única fala, sua força motivadora de rebeldias e desejos sexuais se constrói textualmente a partir do que dele se fala. E se ele é a mola propulsora do desfecho trágico, o início da torturante trama em *A casa de Bernarda Alba* se dá a partir da morte do marido da protagonista, Antônio Maria Benavides.

Após esse fato, Bernarda Alba assume de forma autoritária e repressora o comando da casa e, conseqüentemente, do destino das cinco filhas e das criadas. Extremamente tirânica, Bernarda exige que se cumpra um luto de oito anos, tradição de família, e as mantém presas em sua casa, exercendo sobre as mulheres um poder que violenta os valores individuais, substituindo-os por rígidas leis comportamentais. A obediência às regras conduz as personagens a um fim trágico, no qual a própria Bernarda, por ironia, é absorvida: três das filhas, Angústias, Martírio e Adela, envolvem-se com Pepe el Romano. Angústias, a mais velha e herdeira majoritária, está de casamento marcado com Pepe, mas Adela, a mais nova das filhas, nutre por ele um sentimento muito forte, assim como Martírio. Nas últimas cenas, Adela e Martírio se enfrentam e esta desconfia que Adela esteve com ele, uma vez que as anáguas desta estão cheias de palha de trigo. As irmãs atacam-se fisicamente e os gritos acordam Angústias e Bernarda. Martírio, então, aponta para Adela e a acusa de ter estado com Pepe no curral. Adela não desmente, pelo contrário, confessa que estava com ele e enfrenta até mesmo a mãe: “Aqui acabaram-se agora as ordens de presídio! (Adela arrebata a bengala de sua mãe e parte-a em dois). Eis o que faço com a vara da dominadora. Não dê mais um passo. Em mim, ninguém

manda, só Pepe”. Bernarda, descontrolada, pede a espingarda e sai em direção ao curral. Ouve-se um disparo. Martírio adentra a cena e afirma: “Acabou-se Pepe el Romano”. Adela corre em desespero. Na verdade, Bernarda não acertou o tiro em Pepe, mas Martírio fez o comentário para levar a irmã ao desespero, uma vez que afirma que “gostaria de despejar um rio de sangue sobre sua cabeça”. Bernarda sai ao encontro de Adela, que se trancou em um quartinho. Quando a porta é arrombada, Poncia depara-se com Adela morta. Bernarda descontrola-se com o suicídio da filha e, alucinada, exige:

Eu não quero prantos. A morte tem que ser olhada de frente. Silêncio! (A uma das filhas). Cale-se, eu disse! (A outra filha) As lágrimas, quando estiveres só! Todas nós iremos nos afogar num mar de luto. Ela, a filha mais moça de Bernarda Alba, morreu virgem. Todas ouviram? Silêncio, silêncio, estou dizendo! Silêncio!

Tanto Clarice quanto Lorca retratam, em seus escritos, o universo feminino a partir do qual se aborda a temática do amor, do ciúme, da tristeza e da solidão. Especificamente em *A casa de Bernarda Alba*, a sexualidade feminina está circunscrita a um espaço por si só repressor, não só pelas características do cenário descrito — uma sala em uma casa isolada do mundo — como também pela relação opressora que se estabelece entre Bernarda e as mulheres que convivem e se digladiam naquele espaço de luto e silêncio. Esse cenário é comparado, ao longo da obra, a um convento, a um presídio e a um inferno. Nessa “casa sitiada”, Bernarda impõe um luto fechado pela morte de seu esposo e limites repressores a suas filhas. Entretanto, uma trama transgressora vai se instalando na casa a partir dos desejos despertados por Pepe el Romano em Angústias, Martírio e Adela, enquanto a mãe tenta tudo controlar de forma tirânica.

A sexualidade reprimida, mas latente, vai aflorando gradativamente e, quando aflorada, leva à morte. Os indícios dessa sexualidade vão sendo observados por Poncia que nota a inquietação de Adela. Esse estado inquieto e perturbador motiva uma comparação: para

Poncia, a filha mais nova está “agitada, trêmula, assustada como se tivesse uma lagartixa entre os peitos”. A passagem da sexualidade latente à aflorada vai sendo construída por meio de jogo metafórico e antitético: as mulheres presas dentro da casa ouvem as pessoas caminhando livremente fora daquela espécie de presídio; ficam, por exemplo, espreitando, da janela, Pepe el Romano passar. O silêncio lutuoso sofre a interferência de um perturbador tocar de sinos, de cantigas, dos latidos de cães na rua e do relinchar de cavalos. O ambiente de luto vai cedendo espaço a uma atmosfera cada vez mais sexual e essa passagem vai sendo demarcada pelos ruídos que penetram aquele silêncio repressor em uma seqüência gradativa e atingem uma espécie de clímax onomatopaico com o barulho dos cavalos que incomoda e estimula, afinal, elas ouvem “uma mula para se amansar” e “o garanhão que está preso na estrebaria e dá coices contra a parede”.

Imagem recorrente, os cavalos povoam os textos claricianos com a mesma força perturbadora e estimuladora de uma sexualidade latente. Olga de Sá destaca a recorrência da imagem do cavalo já presente no primeiro romance, *Perto do coração selvagem*: “E então cavalos brancos e nervosos com movimentos rebeldes de pescoço e pernas, quase voando atravessam rios, montanhas, vales...”, e também em texto constituído de pequenos trechos, dedicado especialmente a um “Seco estudo de cavalos”,<sup>50</sup> e na aproximação analógica entre mulher e cavalo “pela longa cabeleira e a crina, pela natureza livre”.<sup>51</sup>

Em *A cidade sitiada*, romance em que se destaca, como na peça de Lorca, a “exploração do espaço dramático dos ambientes internos”,<sup>52</sup> temos a imagem do cavalo aproximada à figura masculina:

<sup>50</sup> LISPECTOR, Clarice. Seco estudo de cavalos. *Onde estivestes de noite*. 7. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994. p. 44-53.

<sup>51</sup> SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*, op. cit., p. 233.

<sup>52</sup> SOUZA, Eneida Maria de. O brilho no escuro. Texto de apresentação do romance *A cidade sitiada*. 8. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995. p. 1.



Felipe falava e perguntava invisível, a moça adivinhava que ele torcia o pescoço de quando em quando, num gesto que lhe dava grande beleza e liberdade extra-humana: novo hábito seu depois que fora afinal admitido na cavalaria; e também ela procurava imitá-lo com atenção, imitando um cavalo.<sup>53</sup>

Essa mesma aproximação entre cavalo e homem, afinal, “o cavalo era a beleza do homem”,<sup>54</sup> será propulsora de uma sensualidade e de uma incontrolável atmosfera sexual quando Lucrecia cede a uma alegria que a atravessa ao encontrar Lucas:

O amor impossível atravessando-a em alegria, ela que era de um homem como fora das coisas — ferida no tronco de sua espécie, de pé, jubilante, inteiriça... Sentindo à flor da pele grossas veias de cavalo. E Lucas, voltando-se para olhá-la: vendo-a de pé, isolada, na sua graça, equestre. Eles se tocaram enfim.<sup>55</sup>

Na peça de Lorca, a referência ao cavalo e a descrição do ambiente, que identifica o modo de vida dos seres que habitam o campo ou a cidade, revelam o confinamento.

Adela adentra a casa e sua anágua, cheia de palha de trigo, é prova, segundo Martírio, de que os amantes haviam se encontrado no curral. A sexualidade então aflorada leva à morte, pois, sabemos que, no desfecho, temos o suicídio de Adela, induzido pela mentira de sua irmã Martírio. Esse desfecho vem prenunciado por indícios para os quais Poncia está, desde o início da peça, chamando a atenção de Bernarda e a alertando. Entretanto, a matriarca, orgulhosa e convicta de sua autoridade, não ouve e se cega diante dos fatos e se torna vítima de sua própria cegueira.

Bernarda se gabava de sua origem nobre, era orgulhosa, rebaixava a todos da criadagem e da vizinhança, exaltava as qualidades das filhas e sua honestidade. Entretanto, teve sua casa ultrajada pelo ódio, inveja, desconfiança, traição e morte. Mesmo assim, tentou

<sup>53</sup> LISPECTOR, Clarice. *A cidade sitiada*, op. cit., p. 46.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 167.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 147.

abafar o escândalo amoroso da filha mais nova com o noivo da irmã. Sua grande preocupação era a aparência. Assim, enterrou a filha como virgem e ainda exigiu que as outras filhas não chorassem, obrigando a todas que escondessem o que ela achava desonra. Bernarda significa força e poder tanto no nome como na atitude. Alba pode significar preciosidade ou brancura, mas para a personagem de Lorca indica exatamente o contrário, pois se vestia de preto, conservava-se de luto, revestia-se de amargura e permaneceu encobrendo a verdade naquele universo feminino.

Constatam-se, em *A casa de Bernarda Alba*, as características do tragediógrafo espanhol como o intimismo, o implícito, o fugidio, o contido, o simbólico e as associações sutis que engendram a força dramática de seus textos. Além de serem características também recorrentes na obra clariciana, outro elemento de que Lorca se utiliza pode servir de paralelo entre os dois autores: o silêncio como força propulsora de mudanças. A voz repressora de Bernarda impõe o silêncio: as filhas submetem-se à imposição, mas o desejo torna o silenciar algo gritante, pois nele reside o pensamento nutrido pelo ciúme, pela inveja, pela traição e pela contestação. A ausência de falas de Pepe el Romano demonstra o quanto a onipresença silenciosa é perturbadora não só como elemento motivador da trama mas também como recurso cênico que leva o espectador a criar uma imagem do homem fruto do desejo das três filhas de Bernarda.

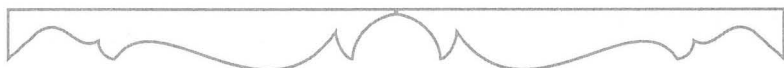
\* \* \*

Ao traduzir essas seis peças teatrais, Clarice entrou em contato com um número considerável de dramaturgos que são considerados grandes escritores do século XX. Se levarmos em conta os textos traduzidos, podemos supor que amigos como Tônia Carreiro ou companhias teatrais encomendavam as traduções, mas Clarice as aceitava ou não, e as realizava junto com a amiga Tati Moraes. Tendo em vista os autores traduzidos, podemos inferir que

Lispector, apesar de exercer a atividade de tradutora para enfrentar um período marcado por dificuldades financeiras, leva em consideração a qualidade dramaturgica dos textos.

Apesar dos dramaturgos traduzidos serem de diferentes nacionalidades — Tchecov é russo; Yukio Mishima, japonês; Ibsen, norueguês; Carson MacCullers e Lillian Hellman, norte-americanos, e Lorca, espanhol — e das peças terem sido escritas entre o final do século XIX até meados do século XX — *Hedda Gabler* (1890), *A gaivota* (1896), *A casa de Bernarda Alba* (1936), *Os corruptos* (1939), *Sotoba Komachi* e *The member of the wedding* (1950) — são evidentes nelas alguns temas recorrentes nos escritos claricianos como o tratamento simbólico dado ao texto, as digressões, as metáforas e a temática feminina. Das mais variadas formas, Clarice se ocupou das temáticas abordadas nas peças traduzidas, refletindo sua preocupação social com a condição da mulher, buscando na palavra o poder para adentrar a psique humana e, por meio de uma linguagem única, discutindo o homem em sua completude e singularidade, desvelando os meandros dos desejos humanos.

Se somarmos as peças traduzidas e assistidas, podemos afirmar que a escritora deu conta de um panorama elogiadíssimo da dramaturgia mundial. Peças que foram escritas em momentos diferentes, mas que refletem a política e a conseqüente condição social vigente no século XX, principalmente, de um modelo opressor de encarar a condição da mulher.



## A dramaturga

[...] e eu que mal e mal comecei a minha jornada, começo-a com um senso de tragédia, adivinhando para que oceano perdido vão os meus passos de vida.

Clarice Lispector, *Água viva*

O envolvimento de Clarice Lispector com o teatro não se revela apenas pelas manifestações pessoais da autora sobre a arte dramática, a incorporação de procedimentos dramatúrgicos em seus contos e romances ou as adaptações de seus textos para o palco, mas também se concretiza na forma dramática: Clarice escreve a tragédia *A Pecadora queimada e os Anjos harmoniosos*.

Podemos apontar como antecedente dessa atividade o fato de que, aos nove anos, após assistir a uma apresentação de uma peça romântica, no Teatro Santa Isabel, no Recife, Clarice resolveu escrever uma peça em três atos, intitulado-a *Pobre menina rica*. Nádía Gotlib, ao descrever o lazer<sup>1</sup> da menina no Recife, afirma que “o tema da peça tem a ver com a própria experiência de Clarice: segundo Renard Perez, ‘Lembra-se vagamente a escritora do tema dessa peça — a história de uma menina que vinha do colégio’. No entanto, dessa vez, não quer publicar o trabalho. [...]”.

<sup>1</sup> GOTLIB, Nádía Battella. *Clarice: uma vida que se conta*, op. cit, p. 89-90.

Os originais desse texto se perderam. Em 1946, Clarice Lispector, enquanto aguardava o nascimento de seu primeiro filho, escreveu sua única experiência dramatúrgica publicada.<sup>2</sup> Teresa Montero, no livro *Correspondências/Clarice Lispector*, citado, apresenta uma Cronologia dos fatos mais importantes da vida de Clarice Lispector a partir de 1941 e, ao mencionar a produção literária da escritora entre 1946 e 1948, refere-se ao texto *O coro dos anjos* que Lispector “tem a intenção de enviá-lo, mas não chega a fazê-lo, a João Cabral de Melo Neto para que o poeta publique em sua prensa manual em Barcelona”. Acredita a organizadora que *O coro dos anjos* é o texto que será publicado como *A Pecadora queimada e os Anjos harmoniosos* e parece confirmar essa hipótese com algumas coincidências: João Cabral de Melo Neto se refere a *O coro dos anjos* em cartas enviadas a Clarice em 8 de dezembro de 1948 e 15 de fevereiro de 1949, insistindo para a autora enviar o texto para publicação: “Fico esperando o *Coro dos anjos*. Você me fala dele tão fabulosamente que minha expectativa aumenta. Embora certo de que v. gostará dele, quando impresso num bom papel”.<sup>3</sup> Ora, se Clarice o considera um texto “ruim”, parece que o poeta tenta convencê-la de que gostará dele quando impresso.

Ao aventurar-se a escrevê-lo, afirma, em carta enviada a Fernando Sabino em 1946, que o fez por divertimento:

[...] Enquanto isso, estou me divertindo tanto quanto você não pode imaginar: comecei a fazer uma “cena” (não sei dar o nome verdadeiro ou técnico); uma cena antiga, tipo tragédia Idade Média com coro, sacerdote, povo, esposo, amante... Em verdade vos digo, é uma coisa horrível. Mas tive tanta vontade de fazer que fiz contra mim mesma. Não está pronto e está tão ruim que até fico encabulada. Mas você não imagina o prazer...<sup>4</sup>

<sup>2</sup> A tragédia *A Pecadora queimada e os Anjos harmoniosos* foi encenada pelo Grupo Cia. São Paulo-Brasil durante a Jornada SESC de Teatro 92, “Em cena: Textos Curtos”. Direção de José Antonio Garcia.

<sup>3</sup> LISPECTOR, Clarice. *Correspondências/Clarice Lispector*, op. cit., p. 186.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 107-108.

Esse “divertimento” resultou em uma tragédia de um só ato publicada em “Fundo de gaveta”, segunda parte da primeira edição do livro de contos e crônicas *A legião estrangeira* (1964)<sup>5</sup>. No prefácio dessa segunda parte, a autora justifica a inclusão da tragédia, apesar de considerá-la ruim:

Esta segunda parte se chamará, como uma vez me sugeriu o nunca asaz citado Otto Lara Resende, de “Fundo de Gaveta”. Mas por que livrar-se do que se amontoa, como em todas as casas, no fundo das gavetas? Vide Manuel Bandeira: para que ela me encontre com “a casa limpa, a mesa posta, com cada coisa em seu lugar”. Por que tirar do fundo da gaveta, por exemplo, “a pecadora queimada”, escrita apenas por diversão enquanto eu esperava o nascimento de meu primeiro filho? Por que publicar o que não presta? Porque o que presta também não presta. Além do mais, o que obviamente não presta sempre me interessou muito. Gosto de um modo carinhoso do inacabado, do malfeito, daquilo que desajeitadamente tenta um pequeno vôo e cai sem graça no chão.

Talvez por considerar *A Pecadora queimada e os Anjos harmoniosos* um texto “horrível”, Lispector exclui a tragédia das edições posteriores de *A legião estrangeira*. E até mesmo quando os textos que compõem “Fundo de gaveta” foram publicados separadamente em livro intitulado *Para não esquecer* (1978), pela editora Ática, a exclusão foi mantida.

A consideração pejorativa da própria autora e a exclusão do texto das edições posteriores talvez expliquem a pouca atenção que o texto tenha despertado nos estudos críticos dedicados a seu trabalho.

Entre as escassas menções a essa tragédia clariciana, destaca-se o ensaio de Earl E. Fitz, publicado na revista *Luso Brazilian Review*, intitulado “*A Pecadora queimada e os Anjos harmoniosos*: Clarice Lispector as Dramatist”. Seu autor o inicia lamentando justamente o fato de que o referido texto seja quase esquecido pelos estudiosos da obra de Clarice:

<sup>5</sup> Em 2005, *A Pecadora queimada e os Anjos harmoniosos* foi incluída no livro *Outros escritos*, organizado por Teresa Montero e Lícia Manzo e publicado pela Editora Rocco.

Apesar de quase totalmente desprezado pelas principais coletâneas de estudos críticos dedicados a sua obra, *A Pecadora queimada e os Anjos harmoniosos* — o primeiro esforço conhecido de Clarice Lispector na literatura dramática — merece a atenção dos leitores.<sup>6</sup>

Entre os poucos que, pelo menos, mencionam esse texto, Fitz<sup>\*</sup> cita um trecho do prefácio escrito por Giovanni Pontiero, tradutor de *A legião estrangeira* para o inglês, *The Foreign Legion* (1986), em que este salienta o fato de a peça “evocar símbolos e diálogos da Idade Média, mas as implicações morais serem reexaminadas conforme o pensamento contemporâneo sobre os relacionamentos sexuais”. Esse trecho citado interessa particularmente a Fitz, pois o ensaísta direciona sua análise tendo em vista os aspectos sociais do texto clariciano:

Desta forma, como tentarei mostrar neste ensaio, *A Pecadora queimada e os Anjos harmoniosos* pode ser lida como uma obra de transição que revela bastante sobre o surgimento de Clarice Lispector como uma escritora criativa e uma comentarista sociopolítica, especificamente em relação ao papel da mulher na sociedade.<sup>7</sup>

Entre os que vão além da simples menção, Claire Varin,<sup>8</sup> estudiosa canadense da obra de Lispector, analisa o livro de contos e crônicas *A legião estrangeira* e, assim, escreve sobre *A Pecadora queimada e os Anjos harmoniosos*, apresentando a seguinte síntese da tragédia:

O único texto de Clarice aparentado com uma escrita para teatro é, na realidade, um esboço de peça de um só ato e seis personagens:

<sup>6</sup> “Almost totally overlooked in the ever growing corpus or critical studies devoted to their work, *A Pecadora queimada e os Anjos harmoniosos* — Clarice Lispector’s earliest known effort at dramatic literature — is well worth the reader’s attention”. (FITZ, Earl E. *A Pecadora queimada e os Anjos harmoniosos: Clarice Lispector as Dramatist*. *Luso Brazilian Review*. 1997. v. 3. p. 25-39).

<sup>7</sup> “Thus, as I will attempt to show in this study, *A Pecadora queimada e os Anjos harmoniosos* can be read as a key transition piece, one that reveals a great deal about the early of Clarice Lispector as a creative writer and as a socio-political commentator, specifically in regard to the status of women in society.” Id., *ibid.*

<sup>8</sup> VARIN, Claire. *Línguas de fogo*. Ensaios sobre Clarice Lispector. Tradução de Lúcia Peixoto Cherem. São Paulo: Limiar, 2002. p. 137-138.

Sacerdote, 1ª Guarda, 2ª Guarda, Esposo, Amante, a Pecadora e os coros (Povo, Criança com sono, Mulher do povo, Mulheres do povo). O Coro, ou personagens, “Anjos invisíveis” transformam-se em “Anjos nascendo”, depois em “Anjos nascidos” no momento em que o corpo da Pecadora, que não terá pronunciado palavra alguma, levanta vôo em fumaça. Esta, culpada por “escravidão dos sentidos” é queimada como uma feiticeira por ter enganado seu marido. Sofre a ira do amante que ela também traiu dissimulando a existência do marido: “e eu vos pergunto: quem? Quem é esta estrangeira, quem é esta solitária a quem não bastou um coração”. Preocupado, o amante insiste: “quem é esta estrangeira?”

Além da síntese, Varin sugere que a peça seria uma premonição do acontecimento trágico que ocorreria com a autora em 1966, vinte anos após a escritura da peça teatral:

Três vezes em *A Pecadora queimada e os Anjos harmoniosos* repete-se que aquela está “marcada pela Salamandra”. Premonição? Em 1966, ocorre um incêndio no apartamento de Clarice que sofrerá queimaduras graves, principalmente na mão direita. Aquela que se acredita “protegida”, que vive “no quase, no nunca e no sempre”, sobrevive ao fogo após ter passado “três dias à beira da morte” [...].<sup>9</sup>

O texto de Varin, no que se refere à peça, tenta comprovar tal premonição e, quanto a suas características dramatúrgicas, limita-se a afirmar que, para Clarice, “será impossível escrever para teatro”, pois “ser indiretamente teatral lhe convém então completamente”.<sup>10</sup>

Entretanto, em *A Pecadora queimada e os Anjos harmoniosos*, Clarice é “diretamente” teatral, pois, segundo a própria autora em carta já citada, temos “uma cena antiga, tipo tragédia Idade Média, com coro, sacerdote, povo, esposo, amante...”. Trata-se de uma pequena tragédia, vivenciada por uma mulher, cujo nome é desconhecido, que comete adultério e é condenada a ser queimada na fogueira.

<sup>9</sup> Ibid., p. 140.

<sup>10</sup> Id., ibid.



A condenação é esperada pela Pecadora da mesma forma que o eu-lírico do poema “Consoada”,<sup>11</sup> de Manuel Bandeira, aguarda a morte como a uma “convidada”:

*Quando a Indesejada das gentes chegar.*

*(Não sei se dura ou caroável),*

*Talvez eu tenha medo.*

*Talvez sorria, ou diga:*

— *Alô, iniludível!*

*O meu dia foi bom, pode a morte descer.*

*(A noite com os seus sortilégios.)*

*Encontrará lavrado o campo, a casa limpa,*

*A mesa posta,*

*Com cada coisa em seu lugar.*

Clarice cita explicitamente versos do poema de Manuel Bandeira na apresentação de *Fundo de gaveta* para justificar a publicação daquilo que, segundo a autora, se amontoa. E, entre os papéis amontoados dos quais Clarice quer se “livrar”, está, como mencionamos, *A Pecadora queimada e os Anjos harmoniosos*. A natural espera da morte para uma “Consoada” — uma refeição ou banquete noturno —, a ironia presente no poema e o período dia/noite, que ganha valores metafóricos de vida/morte na lírica de Bandeira, são elementos que se presentificam na tragédia de Clarice Lispector.

## O TRÁGICO, O MEDIEVALESCO E O CONTEMPORÂNEO

*A Pecadora queimada e os Anjos harmoniosos* foi escrita entre 1946 e 1948, no mesmo período em que a escritora escreveu o

<sup>11</sup> BANDEIRA, Manuel. *Opus 10*. Poesia completa e prosa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1990. p. 307.

romance *A cidade sitiada*, concluído em maio de 1948 — data impressa na primeira edição. Ambos os textos foram escritos durante sua permanência em Berna, na Suíça.

Alguns aspectos geográficos parecem ter influenciado e/ou inspirado a escritora a produzir uma tragédia “tipo Idade Média”,<sup>12</sup> pois, em crônicas escritas sobre sua vida em Berna, Clarice se sente como se estivesse vivendo na Idade Média:

[...] E a rua ainda medieval: eu morava na parte antiga da cidade. O que salvou da monotonia de Berna foi viver na Idade Média, foi esperar que a neve parasse e os gerânios vermelhos de novo se refletissem na água, foi ter um filho que lá nasceu, foi ter escrito um de meus livros menos gostado, *A cidade sitiada*, no entanto, relendo-o, pessoas passam a gostar dele; minha gratidão a este livro é enorme: o esforço de escrevê-lo me ocupava, salvava-me daquele silêncio aterrador das ruas de Berna, e quando terminei o último capítulo, fui para o hospital dar à luz o menino. Berna é uma cidade livre, por que então eu me sentia tão presa, tão segregada? E lembro-me de que às vezes, à saída do cinema, via que já começava a nevar. Naquela hora do crepúsculo, sozinha na cidade medieval, sob os flocos ainda fracos de neve —

<sup>12</sup> Em *Duas visões*: Guimarães Rosa & Clarice Lispector, há o ensaio de Carlos Theobaldo, dedicado ao autor mineiro (Livro I) e o de Ercília Bittencourt, dedicado à análise do romance *A paixão segundo G.H.*: Balada da paixão sem fim (Livro II). Ercília Bittencourt aproxima o romance *A paixão segundo G.H.* das cantigas medievais. Inicia o primeiro capítulo, “A cantiga do Rei-Trovador”, com uma cantiga de amigo de D. Dinis e logo questiona o leitor: “Por que uma cantiga medieval portuguesa para iniciar essa tentativa de compreensão de *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector? Qual a relação entre uma cantiga de amigo e um romance contemporâneo? Entre a poesia portuguesa e a prosa brasileira? Entre a Idade Média e o século XX?”. Respondendo a essas questões, a autora afirma: “analisando a estrutura de ambos, o poema e o romance, vimos pontos de contato e achamos interessante tecer algumas idéias e considerações a respeito do tema”. Entre os pontos de contato, destaca-se o recurso do leixaren que aparece no romance, como salienta a ensaísta em subitem intitulado “A cantiga de Clarice”. (THEOBALDO, Carlos; BITTENCOURT, Ercília. *Duas visões*: Guimarães Rosa; Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Editora Agora da Ilha, 2000. p. 191-276.)

nessa hora eu me sentia pior do que uma mendiga porque nem ao menos eu sabia o que pedir.<sup>13</sup>

Esse clima medievalesco, o silêncio perturbador, a solidão, o sentimento de prisão e segregação são os mesmos elementos que compõem a tragédia *A Pecadora queimada e os Anjos harmoniosos*. Do clima medievalesco, temos um texto que se assemelha a uma tragédia com Sacerdote, Anjos invisíveis, Anjos nascendo, Anjos nascidos, Guardas e coro, entre outras personagens. Preceitos religiosos a vinculam ao teatro religioso medieval, pois, como afirma Sábado Magaldi:

Ao retomar-se, na Idade Média, o fio teatral, ele aparece vinculado ao ofício religioso, e o drama litúrgico não se distingue da liturgia cristã. [...] Do ponto de vista mais exigente, menciona-se a agonia cotidiana do verdadeiro cristão, na ânsia de vencer o pecado.<sup>14</sup>

São esses preceitos que motivam um Sacerdote, na tragédia clariciana, a julgar uma mulher considerada adúltera e, conseqüentemente, pecadora.

O título antitético já nos apresenta, de um lado, a protagonista da história na condição de “pecadora” que será condenada à morte, queimada pelo adultério praticado e, do outro, os “Anjos harmoniosos”, representando seres “virtuosos”, que se transformarão, durante a peça, em “Anjos invisíveis”, depois em “Anjos nascendo” e, no final, em “Anjos nascidos”. As dicotomias pecado/virtude, vida/morte, culpado/inocente perpassam, portanto, o enredo que se constrói, paradoxalmente, a partir da harmonia e posterior desarmonia, uma vez que “a harmonia é o nosso destino prévio”. Essa definição está em duas longas falas dos Anjos invisíveis em que a palavra harmonia aparece adjetivada na primeira como “terrível” e na segunda como “sangrenta suave”. Se os Anjos invisíveis falam na

<sup>13</sup> LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*, op. cit., p. 411-412.

<sup>14</sup> MAGALDI, Sábado. *Teatro religioso medieval. O texto no teatro*, op. cit., p. 69.

condição de “não-nascidos”, a harmonia é o destino que antecede o nascimento, a vida. Portanto, os adjetivos “terrível” e “suave sangrenta” podem ser interpretados como modos de viver a harmonia ou a maneira de conviver com a harmonia, uma vez que se sabe de sua finitude, pois, segundo os Anjos invisíveis, “basta-nos a convicção de que aquilo a ser feito será feito: queda de anjo é direção!”.

Fitz, tratando da tradução da peça, *The Woman Burned at the Stake and the Harmonious Angels*, assim se refere ao domínio que Clarice demonstra nesse texto das características típicas do gênero dramático:

A peça de Clarice revela uma estrutura dramática bastante fechada e controlada, sempre com uma ação crescente que amplia o conflito básico (que é centrado na questão de qual punição deve receber uma mulher que transgrediu as regras estabelecidas de poder e de conduta sexual) em uma incriminação do patriarcado e uma denúncia que não resolve o conflito básico uma vez que revela a cumplicidade de vários outros — homens e mulheres — nesse conflito.<sup>15</sup>

A tragédia escrita por Clarice Lispector obedece à regra das três unidades preconizada na poética clássica: toda a ação se passa durante a condenação da Pecadora à fogueira e, se não há rubrica determinando o espaço, percebe-se, por meio da fala do Esposo, que ele é único, tudo transcorre em um pátio: “Fui eu aquele que incitou a palavra do sacerdote e juntou a tropa deste povo e despertou a lança dos guardas, e deu a este pátio tal ar de glória que abate muros”. Não há, além dessa fala, nenhuma exigência ou menção à mudança de cenário.<sup>16</sup>

<sup>15</sup> “Clarice’s play reveals itself to possess a very tight and controlled dramatic structure, one replete with a rising action that expands the basic conflict (which centers on the question of what the punishment shall be for a woman who has transgressed the established rules of power and sexual conduct) into an indictment of patriarchy and a dénouement that does not so much resolve the basic conflict as it reveals the complicity numerous others — men as women — in it.” (FITZ, Earl E. *A Pecadora queimada e os Anjos harmoniosos: Clarice Lispector as Dramatist. Luso Brazilian Review*, v. 3, p. 26, 1997.)

<sup>16</sup> O encarte “Jornada SESC de Teatro”, 1992, traz, além da ficha técnica já

Há que se observar, ainda, que, apesar de ser construído todo em prosa, entoar o texto como um canto coral fica facilitado pelas repetições de palavras e rimas que possibilitam inclusive que o texto seja dividido em versos. Como exemplo, destacamos abaixo um trecho com algumas falas por nós divididas, justamente para evidenciar a melodia interna do texto:

- 1<sup>o</sup> Guarda: Esta gente fatigante,  
se for chamada a festa ou enterro,  
é possível que cante...
- Povo: Temos fome
- 2<sup>o</sup> Guarda: Armam sempre a mesma emboscada  
que consiste numa só entoada...
- Povo: ... temos fome.
- Sacerdote: Não interrompais com vossa fome,  
antes sossegai,  
pois vosso será o Reino dos Céus.
- Povo: Onde comeremos, comeremos e comeremos  
e tão gordos ficaremos  
que pelo buraco de uma agulha  
enfim e enfim não passaremos.

Entretanto, Clarice foge à divisão aristotélica da tragédia clássica — Prólogo, Êxodo e Coral (este dividido em Párodo e Estásimo) —, apesar de apresentar uma ação completa com começo, meio e fim, colocando em cena a trajetória de uma mulher que passa “da felicidade ao infortúnio”, preceito aristotélico para a tragédia.

---

citada, uma apresentação sucinta dos espetáculos apresentados durante a Mostra. Destacamos aqui o trecho que se refere justamente ao cenário de *A Pecadora queimada e os Anjos harmoniosos*: “O espetáculo começa numa igreja, palco do sacerdote e da moral cristã. [...] Com a entrada da pecadora, do amante, do esposo e do povo, o espaço cênico é tomado com o público integrando esta praça. A única forma irreal desta tragédia são os Anjos invisíveis, que percorrem todo o espaço cênico até que se misturam ao povo/platéia”.

A condenação da Pecadora à fogueira é decretada segundo a moral cristã, princípio do homem contemporâneo. Assim, Clarice Lispector ajusta habilmente os princípios da tragédia clássica e a moral cristã da Idade Média à sua visão contemporânea. Se a tragédia grega “é o resultado de um mundo que se apresenta com o choque entre forças opostas: o mítico e o racional”,<sup>17</sup> Clarice desenvolve sua tragédia a partir do choque entre as leis morais, apoiadas no cristianismo e tidas como sociais, e os desejos individuais. Por intermédio desse embate entre o social e o individual, Clarice desvela e discute a conduta sexual do homem moderno dentro de um mundo pautado pelas leis cristãs. Nesse mundo cristão, a Pecadora goza de reputação e fortuna, uma vez que está “abençoada” pelo matrimônio, mas cai na desdita, por incorrer em erro (*hamartia*) e, quando impulsionada pela desmedida (*hybris*), trai seu esposo. A mulher casada erra ao entregar-se a um amante, impulsionada aqui pela “concupiscência”. Segundo o Sacerdote, “o pecado grosseiro é via, a ignorância dos mandamentos é via, a concupiscência é via”. O caminho que a pecadora trilha é o do pecado, o do desejo carnal. É devido a essa via crucis do corpo,<sup>18</sup> a essa exigência pela qual o desejo clama, que a mulher cede a seus instintos e, ignorando mandamentos, levada pela concupiscência, peca.

O termo “concupiscência”, de acordo com a definição do dicionário Aurélio, é: “(1) desejo imenso de bens ou gozos materiais ou (2) apetite sexual”.<sup>19</sup> A segunda definição justifica o adultério cometido, pois a esposa “fez suas delícias da escravidão dos sentidos”.

<sup>17</sup> COSTA, Lígia Militiz; REMÉDIOS, Maria Luiz Ritzel. *A tragédia: estrutura e história*. São Paulo: Ática, 1988. p. 8.

<sup>18</sup> Refiro-me aqui ao livro de contos e crônicas *A via crucis do corpo*, o único escrito sob encomenda por Clarice Lispector e que, segundo exigência editorial, deveria ser composto de histórias que tratassem da sexualidade feminina com fundo erótico. Trechos do livro foram adaptados para o teatro em 1987, dez anos após a morte de Clarice. A edição da *Revista IstoÉ* de 9.12.1987 divulga o espetáculo homônimo, apresentado no Teatro Casa de Rui Barbosa e interpretado pela atriz Helena Varvaki.

<sup>19</sup> FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário*

126

Um monólogo dos Anjos invisíveis inicia a tragédia. Estes se apresentam como seres que, apesar de percorrerem um longo caminho, não estão cansados e se propõem a “sofrer o que tem de ser sofrido”. Sabem que, na condição de Anjos, são assexuados, não são “menino e menina” e estão na “malha da tragédia”, pois estão prestes a serem os nascidos. A tragédia do nascimento trará o desconhecimento de um destino futuro, e os Anjos invisíveis sabem que serão “cegos no caminho que antecede passos, cegos prosseguiremos quando de olhos já vendo nascermos”. Ignorar a que vieram é prosseguir “cegos” diante de um destino. Observa-se a antítese ao aproximar o verbo “ver” e o adjetivo “cegos”, como na tragédia de Sófocles, *Édipo-Rei*: Édipo, soberano, vê, mas continua “cego” diante dos fatos. A cegueira edipiana é causada pela desmesura, pelo excesso de orgulho, de vaidade. O herói trágico tudo vê, mas se rende

[...] às forças obscuras, a que o homem está abandonado, e à vontade deste para se lhes opor, lutando. Essa luta é em geral sem esperança, afundando, mesmo o herói, cada vez mais nas malhas do sofrimento, e muitas vezes até o naufrágio total. Todavia, combater o destino até o fim é o imperativo da existência humana que não se rende.<sup>20</sup>

Na peça de Clarice Lispector, o mundo terreno contém as “forças obscuras” e é a “tragédia verdadeira”. No desfecho, os Anjos invisíveis transformam-se em Anjos nascendo e, posteriormente, em Anjos nascidos. Durante o nascimento, os Anjos descrevem suas sensações e desejos:

Anjos nascendo: Como é bom nascer. Olha que doce terra, que suave e perfeita harmonia... Daquilo que se cumpre nós nascemos. Nas esferas onde pousávamos era fácil viver e ser a sombra livre de uma criança. Mas nesta terra onde há mar e espumas, e fogo e fumaça, existe uma lei que é antes da lei e ainda antes da lei, e que dá forma à

da língua portuguesa. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. p. 522.

<sup>20</sup> LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 1971. p. 139-140.

forma. Como era fácil ser um anjo. Mas nesta noite de fogo que desejo furioso, perturbado e vergonhoso de ser menino e menina.

A tensão que ameaça continuamente a existência, na tragédia contemporânea de Clarice Lispector, é a obediência à lei social “que dá forma à forma” e a transgressão a essa lei quando se é impulsionado pelo “desejo furioso, perturbado e vergonhoso de ser menino e menina”, ou seja, de ter um sexo. O trágico advém, nesse caso, do desejo que a sexualidade desperta, responsável pela “escravidão dos sentidos”. Por ter escravizado os sentidos é que a mulher cometeu adultério e está sendo julgada.

À fala inicial dos Anjos invisíveis, segue-se um monólogo do Sacerdote, responsável pelo julgamento da Pecadora, apresentada por este como aquela que “por tão pouco se perdeu”. A fala do Sacerdote aproxima-se do didatismo dos trágicos gregos, ensinando que “Cada humilde via é via: o pecado grosseiro é via, a ignorância dos mandamentos é via, a concupiscência é via”. Entretanto, o monólogo do Sacerdote se faz, principalmente, de clamores devido a seu temor de servir ao Senhor e cumprir “o pecado de castigar o pecado”. Nessa tragédia, próxima da Idade Média, é ao Senhor que o Sacerdote roga “a graça de pecar”, descer à “escuridão total”, e agradece por ter sido escolhido “para pecar mais que aquela que pecou”.

Se, em *Édipo-Rei*, o Povo grita sua dor e sua miséria ao rei, pois a peste assola a cidade, em *A Pecadora queimada e os Anjos harmoniosos*, o Povo anuncia ao Sacerdote: “Há dias temos fome e aqui estamos a buscar alimento”.

Na tragédia de Sófocles, Creonte informa, depois de consultar o oráculo, que a peste só se retirará quando for lavada a mácula que cobre o país desde o assassinato de Laio. Em *A Pecadora queimada e os Anjos harmoniosos*, o povo faminto clama por alimento, mas não há pão, há circo e uma mulher que viveu suas delícias diante do povo faminto. Pela euforia do Povo, que grita “Ei-la, ei-la e ei-la”, deduz-se que a miséria anunciada deve-se ao pecado cometido por aquela mulher e que, portanto, a cidade só estará salva se a mesma for punida.



## AS MULHERES E O SILÊNCIO

No conto intitulado “Silêncio”, do livro *Onde estivestes de noite*, na tentativa de descrever o silêncio, a contista trata-o de forma metafórica e o personifica: “se no começo o silêncio parece aguardar uma resposta — como ardemos por ser chamados a responder — cedo se descobre que de ti ele nada exige, talvez apenas o teu silêncio”.<sup>21</sup> O silêncio descrito é o silêncio “em Berna” em que “nós os únicos fantasmas” entramos nele ou, sem coragem, não entramos. Encerra o conto tratando da inútil tentativa de

[...] fugir para outra cidade. Pois quando menos se espera pode-se reconhecê-lo — de repente. Ao atravessar a rua no meio das buzinas dos carros. Entre uma gargalhada fantasmagórica e outra. Depois de uma palavra dita. Às vezes no próprio coração da palavra. Os ouvidos se assombram, o olhar se esgazeia — ei-lo. E dessa vez ele é o fantasma.<sup>22</sup>

Olga de Sá analisa o silêncio na obra clariciana, especificamente elucidativo para a tragédia sobre a qual nos detemos: “Está sempre à espreita da romancista a tentação do silêncio, como única expressão digna e adequada dessa outra face do ser; porque o silêncio não trai, porque o silêncio não diz de menos, porque o silêncio é, em certo sentido, absoluto”.<sup>23</sup>

A protagonista, sem nome, é tratada apenas como aquela “que errou”, “aquela que será queimada” ou como “estrangeira”. A Pecadora permanece em silêncio durante toda a cena. Esse silêncio é, de fato, absoluto e, por não dizer de menos, perturba e inquieta o Povo, o Esposo, a Mulher do povo; principalmente quando, silenciosa, a mulher esboça um sorriso. E até mesmo no momento da execução da Pecadora, em que o povo ordena que “fale a que vai

<sup>21</sup> LISPECTOR, Clarice. *Onde estivestes de noite*. 7. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994. p. 94.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>23</sup> SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*, op. cit., p. 136.

morrer”, a mulher permanece silenciosa e o Sacerdote ordena que o povo tome “a morte como palavra”.

A Pecadora não só não tem voz em toda a peça como também não há rubricas sobre manifestações de dor ou inconformismo, a não ser o gesto de sorrir, captado e expresso na primeira fala da personagem Criança com sono.

Também não há rubricas que descrevam a Pecadora. Somente por meio das falas do Esposo e do Amante podemos inferir algumas de suas qualidades; para o Amante, ela se mostrava alegre; para o Esposo, vaidosa, interesseira e ambiciosa; para ambos, dissimulada. Obviamente essas qualidades não podem ser atribuídas à Pecadora, pois são deduzidas a partir da fala de personagens que foram traídas. A essas inferências pode ser somada a descrição da mulher de Berna, presente em uma crônica intitulada “Berna”, local onde a tragédia também foi escrita:

Nas ruas, os rostos ascéticos, economia de expressão. E nessa expressão pacífica e pesada, uma força silenciosa que lembra a do fanatismo. Disse alguém que o suíço não é soldado, é guerreiro. Pois se o suíço é guerreiro, a mulher suíça é mulher de guerreiro. É um ser severo e duro, votado para algum sacrifício. Ei-la no concerto da catedral, o rosto sem pintura, impassível, banhando-se, com um prazer que mal se manifesta, nos sons do órgão e nas vozes altas do coro, música purificada que responde à alegria austera desse povo. A mulher não encostará completamente à cadeira, manter-se-á um pouco solene e indecifrável, sem o encanto da moleza, mas com alguma graça puritana que reponta não sei de onde, vencendo um modo de se vestir que tem pudor da vaidade.

Esse pudor é vencido na primavera, e timidamente ousa. Aparecem blusas claras, pequenas golas brancas surgem nos vestidos escuros, delicada contribuição feminina à luz [...].<sup>24</sup>

A Pecadora parece assemelhar-se a essa mulher de ar “severo e duro, voltado para algum sacrifício”, pois se mantém fria diante

<sup>24</sup> LISPECTOR, Clarice. *Para não esquecer*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1984. p. 85.

da condenação, não contra-argumenta, não se defende das acusações, não luta contra sua execução. Como a mulher de Berna, ela não é guerreira, mas permanece como “mulher de guerreiro” e impassível. Além dessas qualidades, podemos também considerar a Pecadora como um ser indecifrável e solene, características que são evidenciadas graças a seu silêncio.

A escritura de Clarice Lispector ocupou-se, muitas vezes, em abordar os conflitos interiores de personagens femininas e muitos dos textos têm como protagonistas, em sua grande maioria, personagens femininas. Se sua permanência em Berna contribuiu para compor a protagonista de *A Pecadora queimada e os Anjos harmoniosos*, outras personagens de seus contos e romances apresentam características semelhantes. Personagens femininas com “rostos ascéticos”, “economia de expressão”, “voltadas para o sacrifício”, casadas e que, de repente, vêem descortinar-se uma liberdade que as restitui enquanto seres viventes são freqüentes em sua obra.

Alguns anos antes de *A Pecadora queimada e os Anjos harmoniosos*, Clarice escrevera “A fuga” e “Obsessão”,<sup>25</sup> contos que narram os momentos conflituosos de duas mulheres que vivem com maridos “sólidos”, de “bom senso”, mas, de repente, vivenciam a liberdade da qual não sabem se utilizar.

No conto “Obsessão”, Cristina encontra Jaime aos dezenove anos e se casa; “vivía facilmente”, mas “a melancolia sem causa” às vezes escurecia-lhe o rosto. A insatisfação da relação rotineira sem surpresas e muito previsível vai tornando Cristina uma esposa que vivia numa “feliz cegueira” e, num auto-questionamento, procura vislumbrar-se apenas como mulher, pois era, até então, uma “mulher casada”. E se o marido Jaime era “sempre elogiado pelo desempenho

<sup>25</sup> Incluídos em *A Bela e a Fera*, publicado postumamente, em 1979, reúne seus primeiros contos escritos em 1940 e 1941 — “História Interrompida”, “Gertrudes pede um conselho”, “Obsessão”, “O delírio”, “A fuga” e “Mais dois bêbados” — e seus últimos contos escritos em 1977 — “Um dia a Menos” e “A Bela e a Fera ou A ferida grande demais”.

de suas funções”, previsível, bom em demasia, Daniel “era o perigo”, “um descaso pelo estabelecido”. Ao encontrar Daniel na mesma pensão em que se alojara, Cristina se perturba com sua presença, com as palavras daquele jovem que nada lhe pedia e fazia com que ela se sentisse inferior e envolvida por um desejo latente. Mais do que as frases, são as entonações, os questionamentos que a desestabilizam: “Cristina, você sabe que vive?”, “Cristina, é bom ser inconsciente?”, “Cristina, você nada quer, não é mesmo?”. E se ela se deslumbra com Daniel, de Jaime ela tem vergonha. Entrega-se ao primeiro, mas é obrigada a retornar ao Rio de Janeiro, porque sua mãe estava doente. Na despedida, faz-se “um longo minuto de silêncio” e, já antecipando o silêncio que muito diz na escritura clariciana, a protagonista afirma: “Sabia que esse instante era o primeiro realmente vivo entre nós, o primeiro que nos ligava diretamente”. A distância de Daniel é perturbadora, Cristina resolve deixar seu lar e viver com ele. Entretanto, a relação dos dois não se revela satisfatória, discutem, se distanciam até que descobrem “o silêncio” como último recurso. Cristina resolve ir embora e voltar para Jaime, que a aceita de volta, mas encerra o conto afirmando continuar sozinha.

E é essa mesma insatisfação que leva a protagonista do conto “A fuga” a abandonar seu lar. A “cena diária” não a satisfaz e, sentada em um banco de jardim, resolve que “não voltará” à sua casa. O narrador nos revela as descobertas daquela mulher que há doze anos está casada e em três horas de liberdade a restitui a si mesma. Nesse momento de introspecção, a mulher se pergunta se as “as coisas ainda existiam”. Sozinha naquele banco de jardim, descobrindo a si mesma e às coisas, o narrador compara aquele momento a uma cena teatral: “Se representasse num palco essa mesma tragédia, se apalparia, beliscaria para saber-se desperta. O que tinha menos vontade de fazer, porém, era de representar”.

Mas, de volta ao mundo que a cerca, a mulher que pensava viajar para o Rio de Janeiro se vê sem dinheiro suficiente para a

passagem e retorna ao lar, afinal “doze anos pesam como quilos de chumbo e os dias se fecham em torno do corpo da gente e apertam cada vez mais”. Na rotina doméstica, o marido está lendo na cama, toma um copo de leite, veste o pijama, deita-se e “dentro do silêncio da noite, o navio se afasta cada vez mais”.

Desse silêncio que aproxima e afasta “navios” é que as personagens femininas são tocadas e silenciadas geralmente, depois de se depararem epifanicamente<sup>26</sup> com algo que as revela como esposas submissas, infelizes.

Ana, do conto “Amor”, publicado no livro *Laços de família*,<sup>27</sup> depara-se com um cego após compras de mercado e, tomada por aquela aparição surpreendente, perde o ponto onde iria descer do ônibus e adentra o Jardim Botânico. Ana passa algumas horas da tarde dentro daquele local e “o silêncio regulava sua respiração. Ela adormecia dentro de si”. Surpreende-se diante de cada aparição de ramos que balançavam, de frutas, de caroços secos, de vitórias-régias, de insetos. Retorna, enfim, para sua rotina doméstica e recebe, à noite, parentes do marido para o jantar, mas “Ana estava um pouco pálida e ria suavemente como os outros” e “com uma maldade de amante, parecia aceitar que da flor saísse o

<sup>26</sup> Judith Rosenbaun explica como deve ser entendido o termo “epifania”, ao analisar o conto “Amor”, no volume *Clarice Lispector*, da série *Folha Explica*: “A epifania (do grego ephiphaneia, ‘aparição’, ‘manifestação’) pode referir-se a dois fenômenos diferentes. No plano místico-religioso, diz respeito ao aparecimento de uma divindade ou de uma manifestação espiritual; a palavra surge descrevendo a aparição de Cristo aos gentios. No plano literário, refere-se à súbita iluminação advinda das situações cotidianas e dos gestos mais insignificantes. O êxtase decorrente da tal percepção atordoante geralmente é fugaz, mas desvela um saber inusitado, uma vivência de totalidade grandiosa, que contrasta com o elemento prosaico e banal que a motivou” (p. 68). Sobre a epifania em Clarice Lispector, cf. SÁ, Olga de. O conceito e o procedimento da epifania. *A escritura de Clarice Lispector*. op. cit.; SANT’ANA, Affonso Romano de. O ritual epifânico do texto. LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.*, op. cit., p. 241-261.

<sup>27</sup> LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*, op. cit., O conto “Amor” fora publicado anteriormente, em 1952, no livro *Alguns contos*.

mosquito, que as vitórias-régias boiassem no escuro do lago. O cego pendia entre os frutos do Jardim Botânico”. Em sua casa, ouve um barulho — o estouro do fogão —, corre para a cozinha e se depara com o marido. Este, “num gesto que não era seu, segurou a mão da mulher, levando-a consigo sem olhar para trás, afastando-a do perigo de viver. [...] Antes de se deitar, como se apagasse uma vela, soprou a pequena flama do dia”. O mascar silencioso do cego que parecia “sorrir e deixar de sorrir” e as aparições no Jardim Botânico onde “o silêncio regulava sua respiração”, impulsionam Ana a adormecer dentro de si, a vivenciar um “prazer intenso” e ela “começa a se aperceber”. E se “ao redor havia uma vida silenciosa, lenta, insistente”, um barulho, o estouro do fogão recoloca Ana diante da realidade em que a “flama” do dia tem de ser apagada.<sup>28</sup>

Sozinha e silenciosa, a mulher do casaco marrom do conto “O búfalo”, sem nome como a Pecadora, dirige-se sozinha ao Zoológico para aprender a odiar. Depois de passar pela jaula de dois leões que “tinham se amado”, a mulher desvia os olhos de uma girafa que “era uma virgem de tranças recém-cortadas”. Depara-se com um hipopótamo, um “rolo roliço de carne, carne redonda e muda esperando outra carne roliça e muda”. Da mudez do hipopótamo, a mulher parte para a jaula dos macacos, nus e felizes. Afasta-se, buscando o ódio no camelo que está “mastigando a si próprio, entregue ao processo de conhecer a comida”. Sozinha, a mulher resolve “ter a sua violência” ao sentar no carro da montanha-russa. Mas vive a “sensação de morte às gargalhadas, morte sem aviso de quem não rasgou antes os papéis da gaveta, não a morte dos outros, a sua, sempre a sua”. Saindo do carro da montanha-russa, resta o silêncio súbito e um “cansaço de choro mudo”. Exausta, vê um quati que, “no silêncio de um

<sup>28</sup> Em *A tessitura dissimulada: o social em Clarice Lispector*, Neiva Pitta Kadota, no capítulo “O apontar através do silêncio”, analisa o intervalo na obra clariciana, “representado pelo silêncio, mediador entre a busca existencial e a tentativa de compreensão dos elementos sociais que determinam os comportamentos humanos” (p. 39).

corpo indagante a olhava” e, logo em seguida, no “silêncio do cercado”, olha um búfalo. O búfalo olhou-a, fitou-a, encarou-a e se aproximou. A mulher escorrega “enfeitiçada ao longo das grades. Em tão lenta vertigem que antes do corpo baquear macio a mulher viu o céu inteiro e um búfalo”. A trajetória da mulher do casaco marrom no zoológico é solitária e, se teve a oportunidade de lançar um grito, perdeu-a, pois “poderia ter aproveitado o grito dos outros para dar seu urro de lamento, ela se esqueceu, ela só teve espanto”.

Entre os treze títulos<sup>29</sup> do romance *A hora da estrela*, dois se justapõem como causa e consequência para resumir a condição social e justificar o silêncio de Macabéa dentro de uma “cidade toda feita contra ela”: *O direito ao grito* e *Ela não sabe gritar*. A nordestina, mesmo tendo o direito de gritar contra sua condição social ou diante dos acontecimentos do enredo não o faz. Macabéa perde o emprego e o namorado, Olímpico de Jesus, pois é traída pela própria amiga, Glória. Segundo as previsões da cigana Madame Carlota, a loira oxigenada do escritório deveria roubar o namorado de uma amiga para ser feliz. Quando Olímpico lhe dá o fora, Macabéa emudece, depois põe-se a rir. Ao ser questionada se estava rindo de nervoso, Macabéa afirma que não sabe. Na verdade, não sabe gritar. O episódio do fim

<sup>29</sup> *A culpa é minha ou A hora da estrela ou Ela que se arranje ou O Direito ao grito ou Quanto ao futuro. Ou Lamento de um blue ou Ela não sabe gritar ou Uma sensação de perda ou Assovio no vento escuro ou Eu não posso fazer nada ou Registro dos fatos antecedentes ou História Lacrimogênica de cordel ou Saída discreta pela porta dos fundos.*

Diz Hélène Cixous, em *A hora de Clarice Lispector*, sobre os títulos do romance: “Eis aí um livro que, por vários motivos, poderia se gabar de uma riqueza excepcional em matéria de títulos. Mas essa riqueza é prejudicial. Tantos títulos são demais. Se cada um pode substituir o outro, cada um anula o outro e é por ele anulado. Mas é isso que convém às personagens dessa narrativa. São personagens que encontram muita dificuldade em se fazer um nome, em ascender até o registro do nome. Não que a pessoa de quem trata essa narrativa seja um simples exemplo numa série uniforme”. (CIXOUS, Hélène. *A hora de Clarice: viver a laranja; à luz da maçã, o verdadeiro autor*. Tradução de Rachel Gutiérrez. Rio de Janeiro: Exodus, 1999. p. 131. Ed. bilíngüe.)

do namoro, graças à traição de Glória, exemplifica como o silêncio é mais do que não ter competência lingüística para gritar contra o outro, é aceitar a pequenez diante do outro. Afinal, Macabéa “ria por não ter lembrado de chorar” e por entender que “Glória era um estardalhaço de existir”. Eduardo Portella, no prefácio do romance, trata da opção de Clarice Lispector pelo silêncio:

A linguagem como energia, vitalidade, trabalho, produtividade do sentido: não somente as palavras e as frases, mas “um sentido secreto”, que é mais que elas. E este “sentido secreto” só se dá por inteiro ao nível do silêncio. Não a mudez opaca e doente, porém a forma dilacerada do grito. É preciso que se ouça o grito contido no interior do silêncio; que se perceba o destino sisifiano da palavra.<sup>30</sup>

O autor-personagem de *A hora da estrela*, Rodrigo S. M., opta por uma “história com começo, meio e *gran finale* seguido de silêncio e de chuva caindo”. A história de uma inocência pisada, tem seu *gran finale* quando essa inocência chamada Macabéa é atropelada por uma Mercedes e morre. Resta o silêncio:

Silêncio.

Se um dia Deus vier à terra haverá silêncio grande.

O silêncio é tal que nem o pensamento pensa.

O autor, que, na Dedicatória, se apresenta como a própria Clarice Lispector, interrompe por várias vezes a história contada para tratar da própria construção da narrativa, do cansaço diante do esforço literário, das dificuldades da linguagem, mas ganha fôlego pois diz que “tem a sua força na solidão” e afirma ser atraído pelo pecado:

O pecado me atrai, o que é proibido me fascina. Quero ser porco e galinha e depois matá-los e beber-lhes o sangue. Penso no sexo de Macabéa, miúdo mas inesperadamente coberto de grossos e abundantes pêlos negros — seu sexo era a única marca veemente de sua existência.

<sup>30</sup> PORTELLA, Eduardo. O grito do silêncio. In.: LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. 6. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1981. p. 9.



Essa atração pelo pecado é também assumida pela protagonista do poema em prosa, *Água viva*: “[...] Só o errado me atrai, e amo o pecado, a flor do pecado”.<sup>31</sup>

As personagens femininas são impulsionadas pelo sexo, conseqüentemente, conduzidas ao erro, ao amor e ao pecado. Assim, o silêncio, o sexo e o pecado aproximam não só as personagens, mas os extremos vida e morte, com eles as protagonistas claricianas se entregam como em um momento único e último de desvendamento do que se é. E se o silêncio perturbador é tão grandioso como são grandiosos o Jardim Botânico e os bichos do Zoológico, também são avassaladoras a sexualidade, marca da existência, e a morte, instante último que revela, num átimo de segundo, *A hora da estrela* de Macabéa e faz com que o “flash de instantes” nunca termine para a protagonista de *Água viva*. E é justamente nesses flashes de instantes que a protagonista de *Água viva* parece reproduzir o pensamento da Pecadora condenada à morte pela heresia do adultério naquele “silêncio de uma noite sem pecado”:

Quer ver como continua? Essa noite — é difícil te explicar — esta noite sonhei que estava sonhando. Será que depois da morte é assim? O sonho de um sonho de um sonho de um sonho?  
Sou herege. Não, não é verdade. Ou sou? Mas algo existe.<sup>32</sup>

## A PECADORA ENTRE PECADORES

Como uma herege, a Pecadora é condenada à fogueira. Entretanto, outros julgamentos constroem a tragédia clariciana, pois há pecados, culpas e autocondenações. Nesse caso, o pecado da mulher foi o adultério, mote para sua condenação, mas o ato em si não se configura como pecaminoso, caso alguém ou alguma lei não o considere como tal.

<sup>31</sup> LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 86.

Deduz-se, na tragédia de Clarice, que a traição numa relação adúltera envolve não só marido, esposa e amante, mas também aqueles que, subordinados à moral cristã, consideram o ato como pecaminoso. Essa dedução pode ser confirmada pela fala da Mulher do povo: “Ei-la, a que errou, a que para pecar de dois homens e de um sacerdote e de um povo precisou”.

O polissíndeto intensifica a necessidade do esposo, do amante, de um sacerdote e de um povo sem os quais não haveria o erro, ou seja, o ato é pecaminoso graças a um Sacerdote — representante da lei religiosa, que dita mandamentos como “não trairás”, “não coibçarás a mulher do próximo” — e ao Povo que os segue. É nesse jogo silogístico que Clarice desenvolve uma tragédia contemporânea em que o teor de crítica está nas entrelinhas, no silencioso, mas, ao mesmo tempo nas extensas falas-monólogos das personagens masculinas.

O texto é construído, como é característico do gênero dramático, em discurso direto. Entretanto as falas diretas das personagens não se concretizam enquanto diálogos entre personagens, mas em monólogos que são, como aponta Benedito Nunes, “diálogos da consciência consigo mesma”.<sup>33</sup> Com exceção do coro, da Mulher do povo e da Criança com sono que saúdam, clamam ou louvam instigados pela fala do Sacerdote ou dos Guardas, as personagens — Anjos invisíveis, Sacerdotes, Guardas, Esposo e Amante — apresentam-se, no início de suas falas, em monólogos que logo se convertem em diálogos consigo mesmas quando passam da apresentação à indagação pessoal ou a uma conversação intimista, que têm por finalidade um aprofundamento analítico acerca de dilemas existenciais.

Ora esses monólogos-dialogais<sup>34</sup> expressam a angústia diante de uma culpabilidade de fundo religioso, como é o caso do Sacerdote

<sup>33</sup> NUNES, Benedito. *O drama da linguagem*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995. p. 78.

<sup>34</sup> Id., *ibid.*

que se sente designado pelo Senhor “para pecar mais que aquela que pecou”; ora denunciam o desespero que sobrevém graças ao desvendamento de uma verdade até então escondida ou não aceita como verdade. Os Guardas exemplificam esse desespero ao se reconhecerem inúteis na função que exercem, como também o Esposo e o Amante ao tomarem consciência de terem sido traídos.

138 O Esposo, responsável pela condenação da esposa, apresenta-se colérico, mas sofre muito mais pelo amor que ainda sente. Reclama da “invasão” de todos em seu relacionamento e recorda, saudoso, a “alegria passada”. A condição do Esposo não o coloca em posição superior, pelo contrário, sente-se inferiorizado por ter sido traído, culpa-se pelo adultério, por “não possuir” a própria desgraça e vingança e deixar de ser “o senhor deste incêndio”. O sofrimento do Esposo está justamente em não ser mais o Senhor de sua vingança e ver naquela mulher a “que foi e não foi minha”. Trazer a mulher a público é como tirá-la de si pela segunda vez, pois o Esposo sente que a perdeu no ato da traição, quando a dividia com o Amante e, agora, que a divide com todos durante o julgamento: “Ah remorso: eu deveria ter vibrado o punhal com a minha própria mão, e saberia então que, se fora eu o traído, era eu mesmo o vingado. Mas esta cena não é mais de meu mundo, e esta mulher, que recebi na modéstia, eu a perco ao som de trombetas”.

A fala do Esposo constrói-se na forma de um monólogo farto de súplicas que se estruturam por meio de interjeições e imperativos: “Ah! Esposa ainda amada...”; “Ah remorso...”; “Deixai-a só comigo...”; “Deixai-me só com a pecadora”. Todas essas súplicas demonstram o desejo de ter um último momento “só com a pecadora”, resgatando um passado em que havia apenas os dois. Nesse longo monólogo, percebe-se que essa “alegria passada”, para o Esposo, se construía e se constrói pela posse, daí o excesso de pronomes possessivos. Vejamos alguns trechos em que destacamos esses pronomes: “... a que será queimada pela *minha* cólera”, “estrangeiros à *minha* felicidade e à *minha* desdita de agora”, “... aquela que foi e não foi *minha*”, “... a amargura que está é *minha*

e só *minha*”, “eu deveria ter virado o punhal com *minha* própria mão”, “esta cena não é mais do *meu* mundo”, “quero recuperar o *meu* antigo amor”, “quero possuir a *minha* desgraça e a *minha* vingança e a *minha* perda”. O uso dos pronomes contrapõe-se à situação de um esposo que julgava possuir a mulher, mas não a possuía.

Como em uma peripécia, invertem-se todas as intenções do Esposo, pois ao revelar o “erro” de sua esposa, expõe, na verdade, suas fragilidades e culpas: ao delatar a mulher adúltera, revela sua condição de homem traído; quer ser o único responsável pela vingança, mas deixa de sê-lo ao incitar o Sacerdote a juntar a tropa do povo e despertar a lança dos guardas; julgava possuir sua mulher, mas a dividia. O desejo de posse se explica justamente pela certeza de não ter possuído ou de ter tido “o fatal poder” de possuir e perdê-lo, pois passou a dividi-la. Até no ato de sua vingança, o Esposo não goza sozinho o momento de punição da pecadora, mas o divide, essa é sua tragédia maior. Ironicamente, Clarice revela o quão paradoxal é a condição daquele que, ao tentar possuir, divide: o Esposo, levado, cegamente, pelo desejo de possuir a mulher, na verdade, levava-a ao ato do adultério. Ao delatar o erro da Esposa, socializa, publicamente, sua vingança. E essa condição paradoxal de unicidade e pluralidade é resumida na fala dos Guardas:

1º Guarda: Cada um diz e ninguém ouve.

2º Guarda: Cada um está só com a culpada.

Os Guardas que acompanham a Pecadora se vangloriam de serem dignos vigilantes da pátria e fiéis ao “amado Rei”, mas sentem sua virilidade atingida, pois na condição de defensores, lamentam que “na vigília inútil, nossa virilidade quase adormecemos. Feitos para gloriamente morrer, eis que envergonhadamente vivemos”. Personagens que poderiam, devido ao ofício exercido, ser enaltecidas como profissionais e homens, apresentam-se como envergonhados e inúteis, uma vez que, como acrescenta o 2º Guarda, ambos devem “guardar o que por si mesmo será sempre guardado pelo povo e pelo fado”.

A mulher é guardada pelo povo e, quando o Esposo roga para ficar só com a Pecadora, o 1º Guarda anuncia a entrada do Amante. Ao anunciá-lo, o Guarda afirma estar completa a comédia, afinal estão frente a frente a mulher, o esposo e o amante. O rebaixamento do esposo em homem traído tornava a comédia incompleta, pois faltava o Amante também rebaixado à condição de amante traído para compô-la. A cena, definida como uma comédia completa dentro de uma tragédia, pode ser assim entendida:

Finalmente, a tragédia e a comédia têm o mesmo intuito heurístico: o conhecimento de si mesmo. O que a tragédia realiza neste domínio por sua representação incrivelmente direta de simpatias e antipatias, a comédia consegue-o indiretamente, pela dualidade e ironia. Como Northrop Frye diz, a comédia “tem como finalidade não condenar o mal, mas ridicularizar uma falta de conhecimento de si mesmo”.<sup>35</sup>

Ridicularizados ficam o esposo e o amante, pois a ironia está justamente no reconhecimento de que ambos foram traídos. Como indaga o Povo, a Pecadora “escondia do seu esposo o seu amante, e do amante escondia o esposo?”. Ludibriavam a si próprios e “a arte da comédia é uma demolidora de imposturas e ludíbrios, uma emancipação do erro, um desmascarar”.<sup>36</sup> Como o Guarda afirma, a comédia está completa, uma vez que estão frente a frente dois homens que foram enganados pela mesma mulher e, assim, o Povo deixa o mundo da incompreensão e passa a compreender. A relação devota e leal de uma união matrimonial é rompida por uma mulher que mantém uma relação extraconjugal, conseqüentemente, o marido, que acreditava ser senhor e digno de tal lealdade, se vê não só como traído, mas também impotente na medida em que não foi capaz de manter a lealdade da mulher.

<sup>35</sup> BENTLEY, Eric. *A experiência viva do teatro*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967. p. 278.

<sup>36</sup> Id., *ibid.*

Da mesma forma, o amante, que desconhecia seu papel de amante, não só foi enganado como também reconhece o quanto foi ludibriado e se deixou ludibriar nesse triângulo amoroso do qual só a mulher detinha o conhecimento. O Amante, desmascarado, reconhece que seu erro foi ter caminhado cego pela “jactância”, isto é, pela vaidade, pela ostentação, pela arrogância e pela altivez. E esses sentimentos faziam com que visse outra mulher e não aquela que se apresenta para ele desconhecida, uma estrangeira.

Após o Esposo e o Amante falarem para si mesmos, buscarem razões e o entendimento do que ocorre por meio de monólogos-dialogais, efetiva-se um tímido diálogo: o Esposo e o Amante dialogam na busca de encontrarem uma resposta para um questionamento que os aflige: “quem? Quem é esta estrangeira, quem é esta solitária a quem não bastou um coração?”

O Esposo tenta responder, mas se frustra na tentativa de descrevê-la, pois o faz relatando sua própria ação de trazer “brocado e preciosa pedraria” para a esposa. Podemos deduzir o quanto o esposo sente-se ludibriado, pois se procurava conquistar a fidelidade da esposa na relação conjugal por meio de “brocado e preciosa pedraria”, a mulher “na transparência de um brilhante [...] já perscrutava a vinda de um amante”. Ao mesmo tempo, esse tipo de consideração pode também nos dar pistas do porquê da traição, afinal o esposo acaba por assumir seu modo de encarar sua relação conjugal como um comércio: “[...] por quem todo o meu comércio de valor se tornara um comércio de amor”.

Por considerar o amor um comércio, a única forma de obter o sentimento da esposa é por intermédio da troca e, assim, garantir com segurança e paz o matrimônio, como ele próprio afirma: “[...] Nada existiu que eu não lhe desse, pois para um viajante humilde e fatigado a paz está na sua mulher”.

O Amante tenta, indignado, delinear quem é aquela Pecadora, quem seria a mulher com a qual ele mantinha relacionamento e lhe “vinha tão singular”. Ele jamais “suporia vinda de um lar”. A indignação

do Amante é tamanha que suas falas são pautadas por questionamentos: “O que então mais desejava? quem é esta estrangeira? Que veio fazer esta gente? Por que estranha graça o pecado abjeto transfigurou-se nesta mulher que sorri cheia de silêncio?”

Esses questionamentos é que engendram os diálogos, uma vez que as perguntas são respondidas ora pelo Esposo ora pelo Sacerdote. Entretanto as respostas são dadas para perguntas que, na verdade, dirigem-se ao próprio Amante. Assim, o diálogo configura-se de duas formas diferentes: como um monólogo-dialogal em que o Amante se autoquestiona e como diálogos suscitados pelas perguntas que são expressas oralmente e respondidos por outras personagens.

O caráter investigativo advém da intencionalidade de desvendar quem é aquela mulher. O diálogo então se processa por meio de falas que se iniciam com o verbo “ser” no presente do indicativo, na tentativa de defini-la de forma categórica:

Esposo: É aquela para quem das viagens eu trazia brocado e preciosa pedraria [...].

É aquela a quem o pecado tardiamente me anunciou.

Sacerdote: É aquela a quem nos dias santos dei inutilmente palavras de Virtude que poderiam sua nudez cobrir mil mantos.

Amante: É aquela irrelvelada que só a dor aos meus olhos revelou.

Povo: É aquela que na verdade a ninguém se deu e agora é toda nossa.

Tanto o Esposo quanto o Amante e o Sacerdote incluem-se na assertiva que tenta definir a Pecadora. A descrição da Pecadora só se esboça a partir da ação do outro: não é por meio de uma enumeração de qualificativos que temos as características físicas e psicológicas da Pecadora. O leitor/espectador delinea as qualidades e defeitos da mulher a partir do ato do Esposo de cobri-la de “preciosa pedraria”, da inútil pregação do Sacerdote e da indignação do amante por ter sido habilmente enganado pela Pecadora.

Portanto, as personagens não definem “aquela mulher” a partir da enumeração de adjetivos, mas tentam defini-la a partir do que elas fizeram, do que elas propuseram à Pecadora ou do que sofreram. A construção da personagem se esboça, pois, a partir do outro.

Poderíamos afirmar que, nas assertivas das três personagens, a Pecadora não o é, mas age desse modo e, por agir assim, podemos deduzir que se trata de uma mulher vaidosa, ambiciosa, dissimulada, mentirosa... e demais qualificativos resultantes da pequena narrativa presente nas definições por eles apresentadas. Pequena narrativa, por quê? Ora, é por meio de uma ação que se opera uma reação na mulher: a Pecadora aceita as pedrarias; ouve, mas não põe em prática as pregações do Sacerdote e não se revela. Quando não definida pela ação do outro, suas próprias ações diante do outro a vão retratando: mantém-se silenciosa, despreza a oportunidade de se defender, sorri. Qualquer definição em que se tente crer fica comprometida, pois tem como ponto de partida o outro e esse outro, pela situação que vivencia, indigna-se frente ao desdobramento da mulher que se apresentava como esposa fiel para o Esposo; “vinha tão singular” para o Amante; e ouvia atentamente o Sacerdote. Enganaram-se os três ou foram enganados? Nessa cena em que se procura, justamente, focar com máxima luz a figura da Pecadora, desnudando-a, temos, na verdade, a sombra, desfigurando-a. Como afirma a Mulher do povo: “Todas estas palavras têm estranhos sentidos. Quem é esta que pecou e mais parece receber louvor ao pecado?”

Na busca incansável de se chegar ao “quem é aquela mulher” é que se engendraram os diálogos-monológicos e os monólogos-dialogais. Instaura-se a peripécia na tragédia contemporânea de Clarice: ao tentar se aproximar de uma identidade, mais o Homem se distancia; ao tentar diminuí-la, mais ela é louvada. Esse efeito contrário é resumido na fala do Povo, apresentando uma definição antitética da Pecadora: “É aquela que na verdade a ninguém se deu, e agora é toda nossa”.



Na oposição entre a singularidade e a pluralidade é que se condena a Pecadora. O erro dessa mulher é ter deixado de ser singular, para tornar-se duas, do marido mas também do outro. Portanto, ser de todos não satisfaz o sentimento do Esposo e do Amante de possuí-la singularmente. Por isso, o Esposo roga para ficar sozinho com ela, pois será traído até no ato da condenação, já que a vingança não será só dele.

144

Estar só com a Pecadora é desejo do Esposo, do Sacerdote e do Amante. Não dividir com todos o momento da condenação daquela mulher significaria, pelo que se pode inferir das falas, esconder o fato de ter sido traído e/ou tornar público um outro erro: o de pecar ao condenar a Pecadora. Há de se lembrar que, ao admitir a traição, o traído questiona-se, mesmo que inconscientemente, até que ponto teria falhado e, conseqüentemente, é também responsável pelo ato adúltero. Entretanto, para o Amante, o desejo de estar sozinho com a Pecadora é uma forma de recuperar por um “instante o Amor”. E o Amante reconhece que o Amor, paradoxalmente, “em si próprio traz o seu punhal e seu fim”. O “louvor ao pecado” recebido pela Pecadora, segundo a Mulher do povo, talvez venha, em parte, desse Amor que se sobrepõe ao Pecado. Quando o Amante admite esse sentimento é que temos falas dirigidas diretamente à Pecadora: “Pela primeira vez, amo. Eu te amo”. “Eu te lembraria dos recados ao cair da noite”.

Parte-se dessas sensações e se atinge o êxtase da alegria para se chegar à desgraça. O devaneio encerra-se e a fala do Amante termina com um trecho entre parênteses, racionalizando sua passagem de homem que goza da felicidade para atingir a infelicidade: “(Ah então é verdade que mesmo na felicidade eu já procurava nas lágrimas o gosto prévio da desgraça experimentar.)”.

O eixo do trágico, em *A Pecadora queimada e os Anjos harmoniosos*, é estar nesse mundo de incompreensões e tomar consciência de que, ao buscar o entendimento, mais se desconhece. É preciso admitir que “o que tem de ser feito será feito, este é o único

princípio perfeito”, pois, como afirmam os Anjos invisíveis: “mesmo aquém da orla do mundo nós mal entendemos, quanto mais vós, os famintos, e vós, os saciados”.





## A linguagem teatral na obra clariciana

[...] receio que Antunes procure convencer-me a escrever para o teatro para ele dirigir, assim como no Rio, Martim Gonçalves faz. [...] Um dos argumentos é que o que escrevo é muito visual. Mas se é, é de modo inconsciente.

Clarice Lispector, *A descoberta do mundo*

### INOVAÇÕES E APROXIMAÇÕES

A arte literária de Clarice Lispector tem início com o romance *Perto do coração selvagem*, publicado em 1943, recebido com entusiasmo por parte da crítica que se mostrava insatisfeita com a produção da época. Lispector, de fato, provoca um verdadeiro choque, como afirma ter tido particularmente Antonio Candido, com um romance que não tematiza os problemas regionais como era de se esperar de uma literatura centrada na seca, na miséria e na conturbada sociedade brasileira, delineada por escritores dos anos 1930 como Graciliano Ramos, Jorge Amado, Rachel de Queirós e José Lins do Rego:

Nos romances que se publicam todos os dias entre nós, podemos dizer sem medo que não encontramos a verdadeira exploração vocabular, a verdadeira aventura da expressão. Por maiores que sejam, os nossos romancistas se contentam com posições já adquiridas, pensando naturalmente que o impulso generoso que os anima supre a rudeza do

material. Raramente é dado encontrar um escritor que, como o Oswald de Andrade de *João Miramar*, ou o Mário de Andrade de *Macunaíma*, procura estender o domínio da palavra sobre regiões mais complexas e mais inexprimíveis, ou fazer da ficção uma forma de conhecimento do mundo e das idéias. Por isso tive verdadeiro choque ao ler o romance diferente que é *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector, escritora até aqui completamente desconhecida para mim.<sup>1</sup>

Entretanto, o que os críticos mais destacam em seus ensaios sobre a obra de Clarice não é a inovação temática, mas a forma de desenvolver, na escrita, o conteúdo de um enredo que se move graças a um conflito interno da personagem, não obedece a uma seqüência lógica e opera um salto qualitativo no uso da palavra:

Com efeito, este romance é uma tentativa impressionante para levar a nossa língua canhestra a domínios pouco explorados, forçando-a a adaptar-se a um pensamento cheio de mistério, para o qual sentimos que a ficção não é um exercício, ou uma aventura afetiva, mas um instrumento real do espírito, capaz de nos fazer penetrar em alguns dos labirintos mais retorcidos da mente.<sup>2</sup>

Na década de 40, seguem-se ainda a *Perto do coração selvagem* os romances *O lustre*, em 1946, e *A cidade sitiada*, em 1949. Também para o teatro brasileiro, essa década é considerada revolucionária, pois se vive, segundo Décio de Almeida Prado, “a passagem do velho para o novo”, em que “um pequeno número de pioneiros, homens nascidos entre 1900 e 1910, enfrentam quase sozinhos o pior adversário daquele momento, o descrédito em que havia caído o teatro”.<sup>3</sup> Entre os pioneiros desta revolução teatral, figuram, no Rio de Janeiro, Paschoal Carlos Magno<sup>4</sup> — citado nas correspondências enviadas a

<sup>1</sup> MELLO E SOUZA, Antonio Candido de. No raiar de Clarice Lispector. *Vários escritos*, op. cit., p. 126.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>3</sup> PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*, op. cit., p. 40.

<sup>4</sup> Tânia Brandão nos chama a atenção para o pioneirismo do Teatro do Estudante do Brasil (TEB), de Paschoal Carlos Magno, que iniciava, segundo a ensaísta, o ciclo moderno do teatro brasileiro, em 1938, “que estreava, sob direção de Itália Fausta, uma montagem de Romeu e Julieta, de Shakespeare. A repercussão

Clarice — e, em São Paulo, Alfredo Mesquita. Este pioneirismo ganha seu apogeu em 1943, quando os diretores do grupo carioca Os Comediantes, Brutus Pedreira e Tomás Santa Rosa, trazem “um só incrivelmente bem-sucedido espetáculo”:

*Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues (1912-1980) diferia com efeito de tudo o que se escrevera para cena entre nós, não apenas por sugerir insuspeitadas perversões psicológicas, a seguir amplamente documentadas em outros textos do autor, mas principalmente por deslocar o interesse dramático, centrado não mais sobre a história que se contava, e sim sobre a maneira de fazê-lo, numa inversão típica da ficção moderna.<sup>5</sup>

Clarice Lispector e Nelson Rodrigues surgem, portanto, como renovadores, respectivamente, do romance e do teatro brasileiro. Essa renovação se deve, como afirma o crítico teatral sobre a peça de Nelson Rodrigues, ao deslocamento do interesse dramático e romanesco, “centrado não mais sobre a história que se contava, e sim sobre a maneira de fazê-lo” — afirmação que também pode ser aplicada ao romance clariciano.

A possível relação entre essas duas obras não passou despercebida pelo crítico literário Álvaro Lins e, uma vez que se aproxima aqui Clarice e o teatro, parece-me revelador que uma das primeiras críticas ao primeiro romance da autora também aluda a essa relação, não só pela proximidade temporal — a publicação de *Perto do coração selvagem* e a estréia de *Vestido de noiva* ocorreram em 1943 —, mas pelas características ditas revolucionárias e inovadoras contidas, respectivamente, no romance clariciano e na peça rodrigueana. Álvaro Lins afirma que ambos os textos foram concebidos dentro de “um

---

conquistada pelo TEB foi considerável; provocou o aparecimento ou a reativação do teatro do estudante por todo o país, injetou ânimo novo no teatro amador, graças à habilidade de Paschoal Carlos Magno para mobilizar os meios de comunicação e conquistar o apoio das elites”. (BRANDÃO, Tânia. Arqueologia do teatro moderno: histórias e conceitos. In: III CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS. Florianópolis, outubro de 2003. *Anais...* outubro 2003, p. 133.

<sup>5</sup> PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*, op. cit., p. 40.

moderno conceito de ficção” e, atento à sua época, aproxima o texto de estréia de Clarice, *Perto do coração selvagem*, da peça teatral que revolucionou o palco brasileiro:

O problema memória-imaginação não aparece, no realismo mágico, em forma de união ou superposição, mas fundidas e confundidas. Eliminam-se as fronteiras e a fusão e a confusão dos dois mundos gera uma estranha realidade ficcionista. Realidade de muitas faces: ou bonita, ou feia, ou nobre, ou abjeta, ou cotidiana, ou delirante. Foi, por exemplo, dentro desse moderno conceito de ficção que o Sr. Nelson Rodrigues construiu a sua peça *Vestido de noiva*. E foi dentro deste conceito que a Srta. Clarisse (sic) Lispector realizou o seu romance *Perto do coração selvagem*, por exemplo, salientando que, em ambas as ficções, “o problema memória-imaginação não aparece [...] em forma de união ou superposição, mas fundidas e confundidas”<sup>6</sup>

O texto crítico de Álvaro Lins descontentou Clarice que confessou, em carta enviada a Lúcio Cardoso, certa insatisfação ao lê-lo:

[...] Imagine que depois que li o artigo do Álvaro Lins, muito surpreendida, porque esperava que ele dissesse coisas piores, escrevi uma carta para ele, afinal uma carta para ele, afinal uma carta boba, dizendo que eu não tinha “adotado” Joyce ou Virginia Woolf, que na verdade lera a ambos depois de estar com o livro pronto. [...] Mas a verdade é que senti vontade de escrever a carta por causa de uma impressão de insatisfação que tenho depois de ler certas críticas, não é insatisfação por elogios, mas é um certo desgosto e desencanto — catalogado e arquivado. [...]<sup>7</sup>

Em carta anterior endereçada a sua irmã no dia 16 de fevereiro de 1944, Clarice já se referia à crítica de Álvaro Lins e se dizia abataida: “[...] as críticas em geral não me fazem bem; a do Álvaro Lins (um amigo do Maury trouxe, de passagem) me abateu e isso foi bom de certo modo”<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> LINS, Álvaro. A experiência incompleta: Clarice Lispector. *Os mortos de sobrecasaca*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira S.A., 1963. p. 188.

<sup>7</sup> LISPECTOR, Clarice. *Correspondências/Clarice Lispector*, op. cit., p. 43-44.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 38.

Por meio das cartas, pode-se perceber que o que mais incomodou e descontentou Clarice foi a insinuação do crítico de influências de James Joyce, Virginia Woolf e Proust. Em nenhuma das cartas, Clarice menciona a aproximação que o crítico estabelece entre seu romance e a peça teatral *Vestido de noiva*.

Em um primeiro momento, Álvaro Lins chamou a atenção para a fragmentação temporal dos textos rodrigueano e clariciano. No caso de *Vestido de noiva*, é explícita a divisão da peça em três planos: da memória, da realidade e da alucinação. Da mesma forma, o crítico assinala que, em *Perto do coração selvagem*,<sup>9</sup> a personagem Joana estabelece contatos desordenados também entre os “planos” da memória e da realidade. Como afirma outra crítica: “Joana não tem rosto, dela conhece-se não o perfil, mas as alegrias, não a história, mas a memória. [...] Convivemos com ela na alternância do tempo, transfigurado em infância, adolescência nas águas do banho, casamento e separação”.<sup>10</sup>

Em “No raiar de Clarice Lispector”, Antonio Candido não menciona a peça rodrigueana, mas também se refere à divisão da narrativa em planos:

[...] A narrativa se desenvolve a princípio em dois planos, alternando a vida atual com a infância da protagonista. A sua existência presente, aliás, possui uma atualidade bastante estranha, a ponto de não sabermos se a narrativa se refere a algo já passado ou em vias de acontecer.

[...] O tempo cronológico perde a razão de ser, ante a intemporalidade da ação, que foge dele num ritmo caprichoso de duração interior.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Em 1965, Fauzi Arap adaptou, dirigiu e encenou o espetáculo *Perto do coração selvagem*, composto de fragmentos do romance homônimo, de *A paixão segundo G.H.*, de crônicas e contos. Dedicaremos um capítulo a essa adaptação.

<sup>10</sup> OLIVEIRA, Rosiska Darcy de. Perto de Clarice. In: LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990. p. 7.

<sup>11</sup> MELLO E SOUZA, Antonio Candido de. No raiar de Clarice Lispector, op. cit., p. 126.

Sérgio Milliet escreve uma crítica extremamente elogiosa ao livro de estréia da escritora e também se refere à “técnica de capítulos ajuntados desordenadamente”: “Numa técnica simultânea de capítulos ajuntados desordenadamente, vemos Joana crescer com uma tia incompreensiva, casar, ter uma rival, enganar o marido por vingança, sumir afinal na expectativa de uma vida refeita”.<sup>12</sup>

Destacam-se dos textos iniciadores da fortuna crítica clariciana — Sérgio Milliet, Álvaro Lins e Antonio Candido —, publicados respectivamente em janeiro, fevereiro e julho de 1944, trechos que se referiam à fragmentação temporal. Mas os três textos críticos ao livro de estréia de Clarice Lispector já colocavam em primeiro plano as características estilísticas que estarão presentes em seus romances e contos escritos posteriormente: Sérgio Milliet destaca a riqueza psicológica, a sensibilidade complexa, o diálogo interior, a linguagem e a originalidade poética; Álvaro Lins inicia o texto tratando da temática feminina e Antonio Candido centra sua crítica elogiosa no trabalho com a linguagem que revela uma “expressão sutil e tensa, de tal modo que a língua adquire o mesmo caráter dramático que o entrecho”.<sup>13</sup>

Sobre esse modo sutil e tenso da linguagem, Benedito Nunes se detém, em *O drama da linguagem*,<sup>14</sup> para realizar um aprofundado estudo do conjunto da obra da escritora. Em capítulo dedicado ao romance *Perto do coração selvagem*, “A narrativa monocêntrica”, o crítico inicia o texto retomando os “três aspectos fundamentais que se conjugam em *Perto do coração selvagem*: o aprofundamento introspectivo, a alternância temporal dos episódios e o caráter inacabado da narrativa”,<sup>15</sup> para logo tratar do aprofundamento

<sup>12</sup> MILLIET, Sérgio. *Perto do coração selvagem. Diário Crítico II*. 2. ed. São Paulo: Livraria Martins Fontes; Edusp, 1981. p. 29.

<sup>13</sup> MELLO E SOUZA, Antonio Candido de. No raiar de Clarice Lispector, op. cit., p. 129.

<sup>14</sup> NUNES, Benedito. *O drama da linguagem*, op. cit.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 19.



152  
psicológico, afirmando que a introspecção é “o fadário de Joana”. O conflito de Joana sobrevém, segundo o ensaísta, dessa entrega a uma reflexão contínua que “corta a espontaneidade dos sentimentos e incompatibiliza-a com a fruição pura e simples da vida”. As palavras mesmas que ela (Joana) se esforça por dominar agravam esse distanciamento que a torna espectadora de si mesma e das coisas e um “obscuro desejo e força instintiva represada, sede de liberdade e de expressão, a inquietação [...] domina a personagem: é a *hybris*, sua vocação para o excesso e a desmesura”.<sup>16</sup> De fato, não só Joana, mas a maioria das personagens claricianas se entrega a uma reflexão contínua que as incompatibiliza com o fruir da vida e se deixa habitar por demônios interiores que a dominam e que emergem repentinamente, a ponto de deixá-la exposta à vertigem e a forças anteriormente amordaçadas.

#### DAS PÁGINAS DE UM LIVRO ÀS CADEIRAS DE UM TEATRO

Em “Mito, ficção e deslocamento”,<sup>17</sup> Frye parte da divisão das obras literárias em ficcionais e temáticas para se deter na primeira categoria, que “compreende as obras de literatura com personagens internos e inclui romances, peças, poesia narrativa, contos populares e tudo o que conta uma história”, observando nelas a “persuasão de continuidade”, ou seja, “o poder que nos faz continuar virando as páginas de um romance e que nos segura nas nossas cadeiras de teatro”. O relato de Sérgio Millet, em sua crítica sobre o ato de leitura do romance *Perto do coração selvagem*, exemplifica o poder de continuidade postulado por Frye:

<sup>16</sup> Id., *ibid.*

<sup>17</sup> FRYE, Northrop. Mito, ficção e deslocamento. *Fábulas de identidade: ensaios sobre mitopoética*. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Nova Alexandria, 2000. p. 28-47.

[...] Eu ia enterrar o volume na estante quando a consciência profissional acordou. Uma espiada não custa. Em verdade custa, irrita, põe a gente de mau humor, predispõe a achar ruim. Ler isso, quando há tanta coisa gostosa! [...] Vai daí abro na página 160 à toa, por acaso, porque o algarismo me agradava e a disposição tipográfica era simpática. [...] Leio ainda alguns trechos numa espécie de teste desconfiado e resolvo começar. O primeiro capítulo confirma as impressões anteriores, e sigo lendo, sem parar mais, tomado de um interesse que não decai [...]<sup>18</sup>

Frye afirma que a

continuidade pode ser lógica, pseudológica, psicológica ou retórica: ela pode residir no vagalhão e no trovão do verso épico, em algum chamariz, como a identidade do assassino em uma história policial, ou no primeiro ato sexual da heroína de uma história romanesca. Ou podemos sentir posteriormente que o senso de continuidade era pura ilusão, como se tivéssemos sido enfeitiçados.<sup>19</sup>

Os textos claricianos, geralmente, não obedecem a uma progressão regular de acontecimentos, ou seja, o enredo não se constrói de uma sucessão lógica de fatos e não se rende a um desenvolvimento fácil em torno de um assassinato. Os dilemas interiores das personagens é que desencadeiam os fatos. A palavra é o exercício maior da escritora na apreensão do instante e da reflexão, exercício esse que se realiza por meio do esforço contínuo da busca da palavra ou dos hiatos em que o silêncio diz mais do que a própria palavra. A persuasão de continuidade postulada por Frye estaria, nos textos de Clarice Lispector, na alternância de um estado em que se apresenta uma personagem para a posterior deflagração de novo estado. A *história*, entendida como postula Frye, agrupa, na narrativa clariciana, acontecimentos e cenas advindos de uma inquietação interna da personagem que passa a ser o que impulsiona a leitura de seus textos e estes, quando adaptados, prendem o espectador na cadeira

<sup>18</sup> MILLIET, Sérgio. *Diário crítico*, op. cit., p. 28.

<sup>19</sup> FRYE, Northrop. Op. cit., p. 28.

do teatro, isto é, a persuasão de continuidade estaria na busca incessante da personagem clariciana que passa a ser também a busca do leitor/espectador. E se o que se destaca em nossa mente, como afirma Frye, “é a caracterização vivida, uma grande fala ou imagem admirável, uma cena isolada, fragmentos de uma realização extraordinariamente convincente”, nos textos de Clarice Lispector transbordam grandes falas e imagens admiráveis. E essas falas e imagens se compõem de fragmentos de reflexões sentenciosas sugeridas ao leitor/espectador enquanto conflitos narrativos.

154

Para ficarmos apenas com os textos transpostos para teatro e exemplificarmos o postulado de Frye, podemos afirmar que se destacam em nossa mente as falas e imagens do labiríntico percurso de G.H., seu momento de epifania diante da barata e o momento de comê-la; o olhar fixo de um búfalo deixando estática a mulher do casaco marrom no conto “O búfalo”; os treze tiros disparados contra Mineirinho quando bastava apenas um; o enterro do cão em “O crime do professor de matemática”; a invasão de Ixlan, um ser extraterrestre, do quarto de Miss Algrave que com ele mantém relação sexual; a morte dos peixes em *A mulher que matou os peixes*; o encontro de Macabéa com Olímpico, com a cartomante e o atropelamento da alagoana por uma Mercedes Benz. Do primeiro romance, pode-se destacar as imagens admiráveis do banho de Joana, em *Perto do coração selvagem*:

Imerge na banheira como no mar. Um mundo morno se fecha sobre ela silenciosamente, quietamente. Pequenas bolhas deslizam suaves até se apagarem de encontro ao esmalte. A jovem sente a água pesando sobre seu corpo, pára um instante como se lhe tivessem tocado de leve o ombro. Atenta para o que está sentindo, a invasão da maré. Que houve? Torna-se uma criatura séria, de pupilas largas e profundas. Mal respira. O que houve? Os olhos abertos e mudos das coisas continuam brilhando entre os vapores. Sobre o mesmo corpo que adivinhou alegria existe água — água. Não, não... Por quê? Seres nascidos no mundo como a água. Agita-se, procura fugir. Tudo — diz devagar como entregando uma coisa, perscrutando-se sem se entender. Tudo. E essa palavra é paz, grave e incompreensível como um ritual. A água

cobre seu corpo. Mas o que houve? Murmura baixinho, diz sílabas mornas fundidas.

O quarto de banho é indeciso, quase morto. As coisas e as paredes cederam, se adoçam e diluem em fumaças. A água esfria ligeiramente sobre sua pele e ela estremece de medo e desconforto.<sup>20</sup>

Na ficção clariciana, portanto, a persuasão de continuidade, além de nos fazer virar as páginas, desperta em encenadores o interesse em transpor os textos para o palco, certos de que, quando adaptados, manterão os espectadores também atentos nas cadeiras do teatro.

## A INCORPORAÇÃO DOS SIGNOS DO TEATRO

Nos textos de Clarice Lispector, pode-se pinçar e destacar, com exemplos de textos que foram transpostos para o palco, incorporações de signos do teatro como: enunciados típicos de uma peça; diálogos com ou sem a mínima intervenção do narrador; monólogos que, na verdade, são diálogos das personagens com uma parte de si mesmas; trechos narrativos que se assemelham a comentários do ponto de vista exterior de uma cena teatral e a descrição de cenários e ambientes que reproduzem espaços cênicos, além de rubricas, típicas de um texto dramático.

A composição de uma atmosfera teatral pode ser observada logo no primeiro romance, *Perto do coração selvagem*, título também da primeira encenação de textos claricianos adaptados para o teatro, em 1965. Abre o romance a descrição de um cenário composto de um relógio, uma máquina de escrever e do silêncio, além de uma orelha à escuta. Tal como em uma cena em que um espectador observa o palco com seus elementos cênicos e está atento para o início de uma peça, após

um momento grande, parado, sem nada dentro. Dilatou os olhos, esperou. Nada veio. Branco. Mas de repente num estremeamento

<sup>20</sup> LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*, op. cit., p. 77.

deram corda no dia e tudo começou a funcionar, a máquina trotando, o cigarro do pai fumegando, o silêncio, as folhinhas, os frangos pelados, a claridade, as coisas revivendo cheias de pressa como uma chaleira a ferver.<sup>21</sup>

Portanto, passa-se de um silêncio em que tudo se observa e nada se ouve para um aumento de luz em resistência — “Branco” — e tudo começa a funcionar. E, se no discurso narrativo, temos, visualmente reconstituída, a espera do início de uma peça teatral, logo em seguida, temos, na brincadeira de Joana com sua boneca, a construção de um jogo cênico em que a boneca passa a ser a personagem Arlete e a ação cênica se desenvolve desde a escolha do figurino para caracterização da boneca para um baile, passando pelo atropelamento da personagem até a aparição de uma fada que ressuscita Arlete. E, no final, pelo comentário do narrador a respeito de Joana, podemos associá-la à figura de uma dramaturga e encenadora, improvisando o texto, criando e movendo todos os elementos de seu jogo cênico, afinal “sempre arranjava um jeito de se colocar no papel principal<sup>22</sup> exatamente quando os acontecimentos iluminavam uma ou outra figura”.<sup>23</sup> (itálico nosso)

Além de trechos que são utilizados na transposição teatral de Fauzi Arap em 1965 e serão, portanto, analisados quando tratarmos das adaptações, podemos destacar, em *Perto do coração selvagem*, diálogos que se constroem em uma série de perguntas e réplicas que se encadeiam como falas teatrais. E se o “diálogo entre personagens é amiúde considerado como a forma fundamental e exemplar do drama”, como dicionariza Pavis,<sup>24</sup> no romance clariciano,

<sup>21</sup> Ibid., p. 19.

<sup>22</sup> Clarice, como Joana, parece também sempre assumir o papel principal. Os espetáculos teatrais *Coração selvagem* e *Que mistérios tem Clarice* vão justamente colocar Clarice como personagem principal de ambas as adaptações.

<sup>23</sup> LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*, op. cit., p. 21.

<sup>24</sup> PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de J. Guinsberg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 93.

o narrador, às vezes, se ausenta ou pouco intervém e passamos a ter personagens atuantes em diálogos. É o que podemos facilmente observar no trecho a seguir, retirado do capítulo "... O banho..."; em que Joana dialoga com sua tia:

— Joana.... Joana, eu vi...

*Joana lançou-lhe um olhar rápido. Continuou silenciosa.*

— Mas você não diz nada? — *não se conteve a tia, a voz chorosa.* — meu Deus, mas o que vai ser de você?

— Não se assuste, tia.

— Mas uma menina ainda... Você sabe o que fez?

— Sei...

— Sabe... sabe a palavra...?

— Eu roubei o livro, não é isso?

— Mas, Deus me valha! Eu já nem sei o que faço, pois ela confessa!

— A senhora me obrigou a confessar.

— Você acha que pode... que se pode roubar?

— Bem... talvez não.

— Por que então...?

— Eu posso.

— Você?! — *gritou a tia.*

— Sim, roubei porque quis. Só roubarei quando quiser. Não faz mal algum.

— Deus me ajude, quando faz mal Joana?

— Quando a gente rouba e tem medo. Eu não estou contente nem triste.

*A mulher olhou-a desamparada:*

— Minha filha, você é quase uma mocinha, pouco falta para ser gente... Daqui a dias terá que abaixar o vestido... Eu lhe imploro: prometa que não faz mais isso, prometa, prometa em nome do pai.

*Joana olhou-a com curiosidade:*

— Mas estou dizendo que posso tudo que... — *Eram inúteis as explicações.* — sim eu prometo. Em nome do pai. [...] (itálico nosso)

Diálogos como esses são freqüentes no primeiro romance de Clarice Lispector e, como se pode observar, basta que o adaptador

transforme em rubricas os trechos por nós destacados — aliás poucos — e substitua os travessões pelos nomes das personagens para configurar falas teatrais. E se esse texto exige o esforço mínimo de substituir travessões e transformar comentários narrativos em rubricas, o diálogo configurando falas teatrais em que se ausenta por completo a figura do narrador está pronto em *A hora da estrela*:

Ele: — Pois é...

Ela: — Pois é o quê?

Ele: — Eu só disse pois é!

Ela: — Mas “pois é” o quê?

Ele: — Melhor mudar de conversa porque você não me entende.

Ela: — Entender o quê?

Ele: — Santa Virgem, Macabéa, vamos mudar de assunto e já!

Ela: — Falar então de quê?

Ele: — Por exemplo, de você.

Ela: — Eu?!

Ele: — Por que esse espanto? Você não é gente? Gente fala de gente.

Ela: — Desculpe mas eu não acho que sou muito gente.

Ele: — Mas todo mundo é gente, meu Deus!

Ela: — É que eu não me habituei.

Ele: — Não se habituou com quê?

Ela: — Ah, não sei explicar.

Ele: — E então?

Ela: — Então o quê?

Ele: — Olhe, eu vou embora porque você é impossível.

Ela: — É que eu só sei ser impossível, não sei mais nada. Que é que eu faço para conseguir ser possível?

Ele: — Pare de falar porque você só diz besteira! Diga o que é do teu agrado.

Ela: — Acho que eu não sei dizer.

Ele: — Não sabe o quê?

Ela: — Hein?

Ele: — Olhe, até estou suspirando de agonia. Vamos não falar em nada, está bem?

Ela: — Sim, está bem, como você quiser.

Ele: — É, você não tem solução. Quanto a mim, de tanto me chamarem, eu virei eu. No sertão da Paraíba, não há quem não saiba quem é Olímpico. E um dia o mundo todo vai saber de mim.<sup>25</sup>

Como veremos no capítulo sobre as adaptações, o diálogo citado, que se constrói pela falta de assunto ou do que dizer entre Macabéa e Olímpico de Jesus, encontra-se na íntegra nas adaptações teatrais da novela clariciana.

Enquanto os diálogos em *A hora da estrela* aparecem na história de Macabéa e são freqüentes em *Perto do coração selvagem*, há, em maior quantidade, uma série de narrativas claricianas em que predominam os monólogos que, em alguns casos, desdobram-se em diálogos da personagem com uma parte de si mesma. Até mesmo na novela *A hora da estrela*, em que há três histórias que se sobrepõem, o conflitante dilema do narrador Rodrigo S. M. diante da escrita e de sua criação, Macabéa, se constrói com monólogos de teor metalingüístico.

A transposição cênica de variados textos narrativos para o teatro e o cinema é uma constante. Afinal, “a influência e a concorrência do cinema e da televisão, que costumam fazer estas adaptações de romances, explicam tanto as inúmeras adaptações quanto o desejo de não mais se limitar o teatro a um texto dialogado escrito especificamente para o palco”,<sup>26</sup> como dicionariza Pavis. Vamos focalizar a seguir o textos de Clarice Lispector levados ao palco.

<sup>25</sup> LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981. p. 58-59.

<sup>26</sup> PAVIS, Patrice. *Diccionario de teatro*, op. cit., p. 12.



Clarice:

cl. 34  
C

Fundei um teatro para nós. Chama-se "Teatro de Camera", foi subvencionado pelo governo e se apresentará ao publico, numa temporada de apresentação, nos primeiros dias de Outubro, no "teatro Gloria". O repertorio é o seguinte: "A corda de prata", deste seu amigo e criado, "O Jardim", de Cecilia Meireles, "Mensagem sem rumo" de Agostinho Clavo, "Para além da vida", do poeta portugues atualmente entre nós, Rebelo de Almeida, e finalmente um classico "O Anfitrião", de Antonio José, o judeu, modernizado por Marques Rebelo. Ha grandes cenaristas: Santa Rosa, Burle Marx, etc. As estrelas principais são duas: Alma Flóra, esplendida e Maria Sampaio, que você deve conhecer. Agora, como é um empreendimento profissional, e necessitamos de grande publicidade, gostaria que você, caso pudesse ou se interessasse, escrevesse quatro ou cinco linhas dizendo o que pensa e apoiando a iniciativa do Teatro de Camera. Explico melhor o titulo: é um teatro destinado a enfrentar essa idéa de que o teatro é o espetaculo, a grande montagem. Está para este ultimo, como o trio ou o quarteto, para a sinfonia e o concerto. O que não significa que o trio seja menos musica, ou menos profundo. Ao contrario. Resta esclarecer que não ha nenhum ranço politico no grupo, e que acolhemos todo mundo, desde Cecilia Meireles a Jorge Amado, que vai nos dar uma peça chamada "A estrangeira". Ha tambem uma de Nelson Rodrigues, "Electra". Com estes dados, você poderá nos enviar um ~~pequeno~~ apoio livre de qualquer suspeita de "reacionarismo"...

E você, Clarice? Gostei de receber sua carta. Ha tanto não tinha noticias suas! É verdade que a minha preguiça de escrever cartas é imensa,

mas adoro receber cartas. Gostaria muito de saber o que é este novo livro que está escrevendo, quando vem por aqui, etc. E de Paris, que viu, quais os teatros que frequentou, que quem são agora os seus amigos? Como vai Irmgaard, chegou e venceu? Não fala mais em voltar ao Brasil?

A última pessoa que sobra aqui sou eu. E acho que nunca conseguirei sair daqui, ou melhor, não tenho forças, não quero. Ou talvez ainda seja cedo.

Tenho escrito muito para teatro e tratado muito deste assunto. Para publicar ou em via de publicação, não tenho nada. Às vezes escrevo em jornais, e então me lembro da Clarice Lispector. Mas ultimamente ando desconfiado que me lembro demais de tudo, as coisas parecem tão distantes, tão profundas - e desconfio que estou irremediavelmente um velho. Mas será um mal? Descobri que ha outro pior do que se sentir velho: é vêr em torno de nós o envelhecimento daqueles que gostamos. É como se assistissemos uma morte devagar. Mas isto é muito lugubre, não? Escreva-me dando noticias suas, de Maury e da Suissa. Que ha aí, que se faz, como se exprime essa gente? Às vezes desconfio que Suissa é mentira, que inventaram lugares assim para nos sentirmos misteriosos e ricos, mas que na verdade o mundo acaba ali perto. E que você está escondida perto de Minas, numa casa grande com janelas azuis, dizendo que foi para a Suissa. Bem, Clarice, um abraço para o Maury e muitas saudades minhas, fraternas e reais, para você. Seu velho de sempre,

Lúcio

26-7-47

(Berenice Sadie Brown está ocupada na cozinha.)

JARVIS: Tenho a impressão <sup>de</sup> que esse <sup>velho</sup> carra-amanchão encolheu <sup>me</sup>. Lembro que <sup>quando eu era criança</sup>, ele <sup>parecia</sup> positivamente enorme, <sup>absolutamente</sup> <sup>quando eu era criança</sup> <sup>em</sup> idade de Frankie, eu tinha um balanço <sup>o mesmo</sup>. Lembra-se, papai?

FRANKIE: <sup>Para mim</sup> não parece <sup>absolutamente</sup> <sup>assim</sup> tão enorme <sup>porque</sup> <sup>eu</sup> sou <sup>tão</sup> <sup>alto</sup> alta.

JARVIS: <sup>Em toda a</sup> <sup>minha</sup> <sup>vida</sup> vi <sup>uma</sup> <sup>criatura</sup> crescer <sup>assim</sup> <sup>tão</sup> <sup>dpressa</sup>. Acho <sup>que</sup> talvez fosse <sup>bem</sup> <sup>se</sup> amarrar um tijolo <sup>na</sup> <sup>meu</sup> <sup>cabeca</sup>.

FRANKIE <sup>abaixando-se</sup> (recurvando-se com evidente aflição): <sup>Ah,</sup> não, Jarvis! Por favor. <sup>nai face</sup>

JANICE: Não implique com sua <sup>irmã</sup> <sup>menor</sup>. Não acho que Frankie <sup>seja</sup> <sup>alta</sup> demais. E provavelmente <sup>nao</sup> vai crescer muito mais. <sup>Com</sup> <sup>treze</sup> <sup>anos</sup>, eu já tinha crescido quase tudo o que <sup>me</sup> <sup>faltava</sup> <sup>ainda</sup> <sup>para</sup> <sup>chegar</sup> <sup>à</sup> <sup>minha</sup> <sup>altura</sup>.

FRANKIE: Mas eu só tenho <sup>doze</sup> <sup>anos</sup>. <sup>Quando</sup> <sup>penso</sup> <sup>em</sup> <sup>todos</sup> <sup>os</sup> <sup>anos</sup> <sup>de</sup> <sup>crescimento</sup> <sup>que</sup> <sup>ainda</sup> <sup>tenho</sup>, <sup>fico</sup> <sup>apavorada</sup>.

(JANICE aproxima-se de FRANKIE e passa-lhe o braço pelos ombros, num gesto de consolo. FRANKIE fica rígida, <sup>embarracada</sup> <sup>mas</sup> <sup>radiante</sup>.)

JANICE: <sup>Se</sup> <sup>fosse</sup> <sup>você</sup>, <sup>eu</sup> <sup>não</sup> <sup>me</sup> <sup>preocupava</sup>.

(BERENICE vem da cozinha com uma bandeja de refrescos. FRANKIE <sup>parecipita-se</sup> corre ansiosa por ajuda-la a servi-los.)

FRANKIE: <sup>Deixe</sup> <sup>me</sup> <sup>ajudar</sup>.

Peça do poeta está  
21.12.958  
fazendo sucesso: N. I.

PAULO FRANCIS

UMA peça do poeta Archibald Mc Leish, "J. B.", baseada no Livro de Jó, está fazendo sucesso de crítica e de público, na Broadway. A estréia teve lugar na semana passada, em Nova York. O espetáculo foi dirigido por Elia Kazan, tendo Pat Hingle (J.B.), Raymond Massey e Christopher Plummer, nos protagonistas.

Clarice Lispector, escritora de primeira qualidade, enviou-nos suas impressões sobre o texto de Mc Leish, quando assistiu ao espetáculo, em Washington, anteriormente à estréia na Broadway. É esse comentário que oferecemos aos leitores, hoje, com exclusividade. A peça já está em cogitações de algumas empresas de São Paulo.

O QUE DIZ CLARICE

DEUSE em Washington a primeira sessão da peça de Archibald MacLeish, "J. B.", agora no Teatro ANTA, de Nova Iorque. As reacções foram variadas. Houve os que se rememoram com Job, houve os que se "comoviam" com "J. B.", o homem de negócios, os que choraram os próprios males, pois teatro é lugar quente neste frio daqui. Alguns consideraram a peça um acontecimento literário, que uma vez no palco se transformou numa simples reafirmação do Antigo Testamento — com meios dramáticos que, esse, se os melhores traços tirados do próprio Livro de Job.

"J. B.", porém, não é a dramatização de um incidente da Bíblia, nem a modernização da tragédia de Job. Diz o autor que construiu uma peça moderna dentro da "antiga maldade" bíblica, assim como os beduínos costumavam — há uns trinta anos instalar os rudimentares pontos de gasolina dentro das ruínas de Palmira. Tanto ele como os beduínos, justificados pela necessidade. Durante cinco anos o tema de "J. B." viveu nele, sem encontrar o espaço que o emoldurasse. Até que a estrutura do poema de Job impôs-se como ideal. Embora dois dos personagens atuem em "uma peça" e o quarto livro de

Job (travando) apresentando Deus e Christopher Plummer no papel de Satana. J. B. (Pat Hingle) e sua família só foram inspirados pela Bíblia.

J. B. existe hoje. E para MacLeish, nos antigos escritos de Job, pediu explicação para a perda de tudo, e isto muitas vezes, fazendo a mesma pergunta. E nesse ponto que as duas histórias mais se tocam. Job queria compreender o sentido de seu destino, sabe por que um homem bom perdera os filhos, o amor da esposa, e tudo o que possuía. Mas havia uma falta essencial de razão. Pediu a Deus que lhe indicasse sua culpa, a culpa que justificaria a desgraça. Constatavam-no, convencendo-o, mesmo contra a sua própria certeza íntima, de que era culpado. Também nos estamos perplexos com cidadãos e povos com a destruição dos inocentes sem encontrar um motivo aceitável. Só que não temos o último refúgio da culpa que consolam. Pois os que nos consolam tornam a culpa impossível.

MACLEISH diz que

ouve o argumento de que as duas histórias diferem porque a Bíblia de Deus mudou muito desde o tempo de Job. Que Deus não

é, como antes, o criador de um "erro", e que a ciência moderna não existia em criar e controlar acontecimentos. Ao escrever sobre a peça, MacLeish, sem estar ligado a nenhum credo lembra que Einstein tantas vezes sentiu, durante as pesquisas, que seguia o caminho de uma inteligência muito superior a sua. E lembra que, na história da

humanidade, essa é a história do homem "J. B." — a história de uma criação infânia como a revelação de matéria inerte contém um poder quase incomensurável. O Deus de Job lhe parece mais, perdo a geração de hoje do que de qualquer outro século.

Como Job, "J. B." não está preparado para a perda inexplicável "J. B." — homem de negócios em plena prosperidade, chamado ao estágio moderno pelas iniciativas — tem no começo da peça — que um homem pode desviar. Não se pessoa que estranho ter tanto aceita o que Deus lhe dá como devoto, nem, como diz MacLeish, por ser um Babilônio: é um homem cheio de vitalidade e calor humano que acredita em si mesmo, e na sua vida. Não é um hipócrita, assim como muitos dos que outros, e aceita.

Também ele quer saber por que perde tudo. E, como todos nos pergunta. O autor vê nesta época assombrosa e dirigida pela necessidade de entender. Tudo hoje — ciência, arte, política — é pergunta. Nesse ponto as duas histórias se assemelham. Job não é respondida pela voz que vem do vento rodopiante. É silenciado por umas das — silenciado por umas das — silêncio ou quarenta linhas de maior grandeza em toda a literatura — majestade e magnificência da criação. É levado, não a entender, mas a ver. Como nós? E mesmo que aceite quando ele o que acontece quando ele vê mesmo sem entender é — e Job aceita reconhecer. Não foi justificado sem entender, mas aceita porque é — e um homem

A ESPERANÇA de

MacLeish é uma fé... desde os tempos os seres humanos reomaram a vida de novo e de novo, nunca, porém com uma coragem tão desafiadora como nestes últimos e estranhos dias. Nossos contemporâneos já se sentiram, como Job, numa terra reduzida a cinzas, olhando em agonía a paisagem escorchada pelas bombas, fazenda a eterna pergunta de Job. Sabemos que eles se sentiram nestas terras. E que também a nós poderá suceder o mesmo. Mas sabemos algo mais. Que até esses homens podem aprender, nas palavras de Yeats, a "ver tudo de novo".

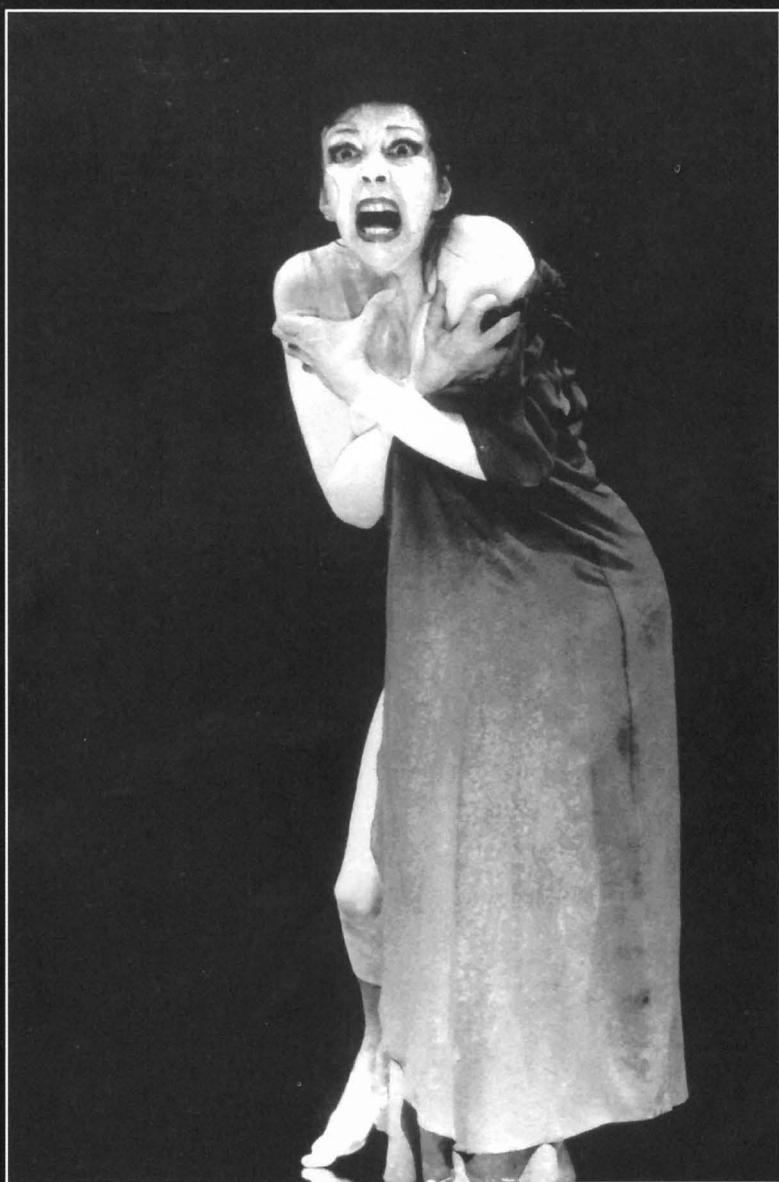
Talvez por coincidência — os lamentos de Job estão sendo ouvido — a Escola de Música Juillard apresenta, pela primeira vez nos Estados Unidos, o oratório dramático "Job" de Luigi Dallapiccola, na oto adão estrado em Roma. A execução do trabalho, em sala de concertos, teve trinta e cinco minutos. Frederick Prauser conduz. Clarice Cohen dirige a parte teatral, Teng-Yu-Ho desenhou cenário e trajes.



Clarice Lispector com José Wilker (de óculos), Glauce Rocha, Dirce Migliaccio, do elenco de *Perto do coração selvagem*, peça adaptada e dirigida por Fauzi Arap (à esq.) que nela também atuava (1965)



Marilena Ansaldi em *Um sopro de vida*, espetáculo inspirado no livro homônimo de Clarice Lispector. Direção de José Possi Neto (1979)



Marilena Ansaldi em *Um sopro de vida*, espetáculo inspirado no livro homônimo de Clarice Lispector. Direção de José Possi Neto (1979)



Cia. Delas (Ciça Magalhães, Fernanda Castello, Júlia Ianina, Lílian Damasceno, Paula Weinfeld, Talita Ortiz e Thais Medeiros) em *Quase de verdade*, espetáculo dirigido por Ulisses Cohn. Fotografia: João Caldas (2001)



Araci Balabanian em *Clarice coração selvagem*, roteiro e direção de Maria Lucya Lima (1998)



Rita Elmôr em *Que mistérios tem Clarice?*, adaptação de Luiz Arthur Nunes e Mário Piragibe e direção de Luiz Arthur Nunes. Foto: Silvana Marques



Acima e abaixo, Mariana Lima em *A paixão segundo G.H.* Adaptação de Fauzi Arap e direção de Enrique Diaz. Fotografias: Roberto Setton (2003)





Acima e abaixo, Mariana Lima em *A paixão segundo G.H.* Adaptação de Fauzi Arap e direção de Enrique Diaz. Fotografias: Roberto Setton (2003)





**No palco**



## A adaptação ou transposição de textos literários

*[...] a obra de Clarice é tridimensional. Ela se presta a ser filmada, teatralizada...*

Olga Borelli, Entrevista inédita

### INTERESSES E APROXIMAÇÕES

Há um considerável número de pesquisas que tratam das adaptações teatrais, cinematográficas e televisivas. Romances, novelas e contos de consagrados autores brasileiros têm sido adaptados e, ao ser transportado das páginas de um livro, o texto literário sofre transformações devido às exigências do novo meio em que será veiculado.

Linei Hirsch, em sua dissertação de mestrado, decide “formalizar um modelo operacional da Transcrição do gênero narrativo a dramático”, apresentando reflexões e formulações teóricas sobre o processo de transcrição. O termo “adaptação”, segundo Hirsch, pode ser entendido como facilitação e/ou modernização do texto literário, para torná-lo mais acessível ao público: ajustamento (conformação, acomodação, amoldamento) de uma obra literária às condições do palco. Sendo assim, para a autora, o termo “adaptação” não contempla o pressuposto de que o teatro

também é literatura e de que há uma especificidade da linguagem (em relação às formas, aos meios, modos e recursos) graças à qual o teatro comunica idéias ao receptor. Insatisfeita com o termo “adaptação”, Linei Hirsch adota “transcrição”, argumentando que:

o termo **transcrição** foi instituído por Haroldo de Campos para designar a tradução de poesia. Em sucessivas abordagens do problema, Haroldo de Campos foi submetendo o conceito de tradução poética a uma progressiva reelaboração neológica. [...] Como esta tarefa [refere-se à passagem da literatura para o teatro] está muito próxima da tarefa de traduzir poesia, é possível afirmar que a passagem da literatura para o teatro está muito próxima de uma “impossibilidade”, e que talvez ela só possa se realizar através da “transposição criativa”. [...] Basta-nos afirmar que o termo Transcrição nos satisfaz plenamente, por conter as idéias de “transcodificação” e de criação”, aspectos que julgamos vitais em obras dramáticas advindas da Literatura.<sup>1</sup>

Adotei, aqui, o conceito de “adaptação”, devido à abrangência de significados que o termo foi adquirindo, como esclarece a definição de Patrice Pavis em seu *Dicionário de teatro*:

1. Transposição ou transformação de uma obra, de um gênero em outro (de um romance numa peça, por exemplo). A adaptação (ou dramatização) tem por objeto conteúdos narrativos (a narrativa, a fábula) que são mantidos (mais ou menos fielmente, com diferenças às vezes consideráveis), enquanto a estrutura discursiva conhece uma transformação radical, principalmente pelo fato da passagem a um dispositivo de *enunciação* ser inteiramente diferente. Assim, um romance é adaptado para o palco, tela ou televisão. Durante esta operação semiótica de transferência, o romance é transposto em diálogos (muitas vezes diferentes dos originais) e sobretudo em ações cênicas que usam todas as matérias da representação teatral (gestos, imagens, música etc.). Exemplo: as adaptações, por GIDE ou CAMUS, de obras de DOSTOIÉVSKI.

<sup>1</sup> HIRSCH, Linei. *Transcrição teatral: da narrativa literária ao palco*. 1987. Dissertação (Mestrado). São Paulo: ECA-USP: São Paulo. p. 18.

2. A adaptação também designa o trabalho dramaturgico a partir do texto destinado a ser encenado. Todas as manobras textuais imagináveis são permitidas: cortes, reorganização da narrativa, “abrandamentos” estilísticos, redução do número de personagens ou lugares, concentração dramática em alguns momentos fortes, acréscimos e textos externos, *montagem* e *colagem* de elementos alheios, modificação da conclusão, modificação da fábula em função do discurso da encenação. A adaptação, diferentemente da *tradução* ou da *atualização*, goza de grande liberdade; ela não receia modificar o sentido da obra original, de fazê-la dizer o contrário [...]. Adaptar é recriar inteiramente o texto considerado como simples matéria. Esta prática teatral levou a se tomar consciência da importância do *dramaturgo* (sentido 2) para a elaboração do espetáculo. [...]

3. Adaptação é empregado freqüentemente no sentido de “tradução” ou de transposição mais ou menos fiel. Sem que seja sempre fácil traçar a fronteira entre as duas práticas. Trata-se então de uma tradução que adapta o texto de partida ao novo contexto de sua recepção com as supressões e acréscimos julgados necessários à sua realização. [...] É notável que a maioria das traduções se intitule, hoje, adaptações, o que leva a tender a reconhecer o fato de que toda intervenção, desde a tradução até o trabalho de reescritura dramática, é uma recriação, que a transferência das formas de um gênero para outro nunca é inocente, e sim que ela implica produção de sentido.<sup>2</sup>

Se a adaptação tornou-se um recurso cada vez mais freqüente, ampliando os significados do termo, há ainda opiniões divergentes quanto à adaptabilidade de um texto literário: há críticos que condenam qualquer tipo de adaptação, pois alegam que o meio natural do texto literário são as páginas de um livro e que ocorre, na adaptação, um empobrecimento do texto literário para se adequar a um meio reducionista do poder de imaginação do leitor; outros, entretanto, vêem as transposições cênicas como uma evolução a que a literatura se familiarizou e, por meio delas, se popularizou, principalmente, com a invenção do cinema e da televisão.

As definições demonstram a abrangência do termo e apontam alguns recursos, mecanismos, manobras e procedimentos adotados

<sup>2</sup> PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*, op. cit., p. 10.



que são, obviamente, utilizados pelos adaptadores da obra clariciana. O que se pode adiantar é que a diferença entre os textos adaptados está justamente no maior ou menor uso dessas manobras textuais a que Patrice Pavis se refere. Importa ainda ressaltar que o termo adaptação teve seus significados ampliados, conforme sua utilização cada vez mais freqüente e que o adaptador não se mantém passivo ao transpor o texto literário para o palco.

Décio de Almeida Prado, após apontar as semelhanças entre o romance e a peça de teatro, elucida que “ambos, em suas formas habituais, narram histórias, contam alguma coisa que supostamente aconteceu em algum lugar, em algum tempo, a certo número de pessoas”.<sup>3</sup> O autor discorre ainda sobre as diferenças que permitem distinguir os dois gêneros: “No romance, a personagem é um elemento entre vários outros, ainda que seja o principal. [...] No teatro, ao contrário, as personagens constituem praticamente a totalidade da obra: nada existe a não ser através delas”.<sup>4</sup>

Sendo assim, poderíamos pensar essa distinção entre o romance e a peça teatral, paradoxalmente, como um ponto de convergência e aproximação entre alguns textos narrativos e dramáticos. Especificamente, na escritura da ficcionista, a quase totalidade de qualquer outro elemento narrativo se faz dependente, ou deve sua existência, à personagem protagonista. Para exemplificarmos, basta lembrar alguns de seus romances ou contos que ganharam montagens teatrais e logo estaremos falando de Joana, Ana, o professor de matemática, Martim, G.H, Macabéa, a mulher que matou os peixes, Ângela Pralini, algumas das personagens que foram interpretadas por atores/atrizes em versões teatrais desses textos.

Olga Borelli, ao me conceder uma entrevista,<sup>5</sup> reconhece o interesse de encenadores pela obra clariciana, que é freqüentemente

<sup>3</sup> PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: MELLO E SOUZA, Antonio Candido et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 83.

<sup>4</sup> Idem, p. 84.

<sup>5</sup> Entrevista inédita realizada em outubro de 1992.

adaptada para o teatro, cinema e televisão e, conseqüentemente, passa a ser popularizada. A obra de Clarice Lispector ganha palcos, telas e, segundo artigo da revista *IstoÉ*, referindo-se ao ano de 1986, “inspira o cinema, o teatro e até o *rock*”,<sup>6</sup> fazendo alusão às adaptações teatrais e cinematográficas, além da letra da música “Que Deus venha”, composta por Cazuza, que contém trechos retirados do romance *Água viva*.

166  
Aqueles que consideram a obra clariciana “difícil”, “hermética” ficam surpresos com o grande interesse de adaptadores em transpor sua obra para o teatro e o cinema, o que, conseqüentemente, a populariza. Até mesmo a própria Clarice chegou a escrever sobre a admiração que lhe causava a popularidade de sua obra: “Este ano está havendo muito movimento em torno de mim, Deus sabe por quê, pois eu não sei”.<sup>7</sup> Não era sem razão que Clarice afirmava não compreender; afinal, era surpreendida, nos últimos tempos de sua vida, por uma popularidade que abruptamente acontecia.

#### ADAPTAÇÕES PARA O CINEMA

Há um número considerável de livros que são transpostos para as telas de cinema. Morris Bejà apresenta, em seu estudo *Film & Literature*<sup>8</sup>, uma estatística sobre a indústria americana de filmes desde seu início, revelando que 75% dos prêmios de melhor filme foram concedidos às adaptações.

Sabemos que, na cinematografia nacional, um grande número de filmes bem-sucedidos é, também, fruto de adaptações de obras literárias. Em entrevista para a *Revista de Cinema*, Suzana Amaral é questionada sobre o que a motiva a buscar na literatura a matéria-prima

<sup>6</sup> Revista *IstoÉ*, 4 jun. 1986.

<sup>7</sup> BORELLI, Olga. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*, op. cit., p. 24-25.

<sup>8</sup> BEJÁ, Morris. *Film & Literature*. Nova York: Longman Inc., 1979.

de seus filmes. A diretora, confirmando a tendência cada vez mais constante de adaptações de obras literárias, responde:

A maioria dos filmes (nacionais e estrangeiros) resulta de adaptações de obras literárias. No cinema nacional, por exemplo, *Vidas secas*, *Memórias do cárcere*, *Lição de amor*, *Pixote*, *Dona Flor*, *O invasor*, *O beijo da mulher aranha*, *Estação Carandiru* etc. São poucos os filmes que resultam de roteiros originais. Se você analisar e pesquisar, verá que 70 ou 80% dos filmes são frutos de adaptações literárias. Confesso que não gosto de perder tempo com uma idéia original. Prefiro basear-me em obras prontas e, depois, dar a minha versão, criando uma nova obra a partir da original. Antes de me decidir por um livro, leio vários. Faço com que ele me penetre, mergulho fundo e vejo o que trago para a minha superfície.<sup>9</sup>

Cito, entre os filmes nacionais realizados a partir de obras literárias, aqueles que têm como ponto de partida textos de Clarice: *A hora da estrela*, de 1986, transposição fílmica da obra homônima, realizada por Suzana Amaral; *O corpo*, de 1991, roteiro adaptado da obra *A via crucis do corpo*, dirigido por Antonio José Garcia;<sup>10</sup> *Erotique*, de 1993, uma adaptação livre do conto “A língua do P”, sob direção de Ana Maria Magalhães.<sup>11</sup>

A respeito do filme *A hora da estrela*, Suzana Amaral explicita os motivos que a levaram a optar pela adaptação da novela clariciana:

O que determinou a escolha deste livro [...]. Eu tinha várias opções. A gente, fora do Brasil, descobre o Brasil. [...] Nós somos muito antipersonagens, no sentido dramático do termo, e a Macabéa, de repente, me pareceu assim a antipersonagem que eu procurava, com a vantagem de ser mulher [...].<sup>12</sup>

<sup>9</sup> *Revista de Cinema*, ano III, n. 15, maio de 2002.

<sup>10</sup> Entrevistamos Antonio José Garcia, diretor do filme e da montagem teatral da tragédia *A Pecadora queimada e os Anjos harmoniosos*, em 10 de agosto de 2003.

<sup>11</sup> LABAKI, Amir. *Erotique* terá adaptação de Lispector. *Folha de S. Paulo*, Caderno Ilustrada, São Paulo, 30.7.1993.

<sup>12</sup> *Filme Cultura*, n. 48, nov. 1988, p. 65.

As adaptações cinematográficas e teatrais dos textos claricianos foram realizadas, em sua grande maioria, após a morte da autora, ocorrida em 1977. Portanto, há poucos registros das impressões de Clarice Lispector sobre transposições de seus textos, seja para o teatro ou para o cinema. Alguns artigos de jornais, divulgando espetáculos teatrais ou filmagens anteriores a 1977, incluem comentários da escritora que, interessada, às vezes, acompanhava filmagens,<sup>13</sup> ensaios e assistia às adaptações.

Há, entretanto, um registro da opinião de Clarice Lispector sobre adaptações cinematográficas de seus textos na *Revista Filme Cultura* — “Dossiê Filme Cultura: Obra literária-roteiro-filme. Escritores em depoimento”. Trata-se da resposta a dez questões propostas também a outros autores:<sup>14</sup>

1. O que você acha das adaptações de suas obras pelo cinema?

**Clarice:** Acho meus livros perfeitamente adaptáveis ao cinema, desde que sejam interpretados por diretores capazes.

2. Vê o cinema como arte autônoma, com uma linguagem específica? Ou como subproduto da literatura, do teatro e/ou de outros meios de expressão?

<sup>13</sup> No jornal *O Globo*, Rio de Janeiro, 15.6.1972, há uma reportagem sobre a adaptação fílmica do romance *Uma aprendizagem* ou *O livro dos prazeres*, ilustrada por uma foto de Clarice Lispector ao lado do diretor-fotógrafo Ruy Santos. Em texto sob a foto, a reportagem esclarece que “Clarice Lispector participará ativamente da adaptação cinematográfica de seu livro. Ao lado de Ruy Santos, ela examina algumas locações no Estado do Rio”. O texto informa que Ruy Santos contará com a colaboração da novelista na elaboração do roteiro e dos diálogos, que o filme “será musicado por João Assis Brasil”, terá como principal intérprete Irene Stefânia e a transposição cinematográfica terá como título *Loris e Ulisses*. Ainda segundo a reportagem, só havia sido filmado, de Clarice, o livro *Perto do coração selvagem*, com direção do crítico Mauricio Rittner.

<sup>14</sup> Dossiê Filme Cultura: Obra literária-roteiro-filme. Escritores em depoimento. *Revista Filme Cultura*. Instituto Nacional do Cinema, Rio de Janeiro, ano VI, n. 20, maio-jun. 1972, p. 10. Neste dossiê, além do depoimento sucinto de Clarice, há longas respostas dos escritores José Mauro de Vasconcelos, Abílio Ferreira de Almeida, Dias Gomes, Henrique Pongetti, Hernani Donato, João Bethencourt, João Felício dos Santos, Marcos Rey, Maria Clara Machado, Orígenes Lessa, Pedro Bloch e Plínio Marcos.

**Clarice:** É uma arte autônoma e adulta.

3. Até que ponto a linguagem do cinema te influenciou a literatura e, em especial, sua obra?

**Clarice:** De modo geral, creio que tem influenciado. Mas a mim, particularmente, de modo algum.

4. Filmar uma história segundo determinado processo equivale à repetição virtual de processos afins da narração romanesca? Por exemplo: o *flash-back* cinematográfico lhe dá a mesma impressão do “retorno” cronológico no desenrolar de uma narração romanesca?

**Clarice:** O cinema tem seus próprios processos, que a mim não cabe discutir.

5. Como vê a evolução da linguagem cinematográfica a partir da década de 40?

**Clarice:** Encaminha-se o cinema brasileiro para um futuro muito promissor.

6. Se o cinema se apropriou de recursos da narrativa romanesca e depois se transformou a ponto de provocar uma ruptura com os processos tradicionais, tornou-se urgente uma renovação do romance?

**Clarice:** O romance tem que ser renovado, senão ele morrerá. Nesse aspecto tem sido das mais fecundas a influência do cinema.

7. A carência de boas histórias originais e de bons roteiros seria, como inúmeros observadores afirmam, o problema de maior gravidade do cinema brasileiro?

**Clarice:** De bons roteiros, essencialmente.

8. Durante algum tempo considerou-se “não cinematográfica” a língua portuguesa. Julga que ainda há base para esta restrição ao nosso idioma?

**Clarice:** Nossa língua é cinematográfica também. Depende muito da técnica empregada para a sua transmissão.

9. Já pensou em realizar um filme? Se ainda não trabalhou em roteiro cinematográfico, pensou, pelo menos, em fazê-lo?

**Clarice:** Não. Não tenho vontade de ingressar nesse campo.

10. Como vê o futuro do cinema e o da literatura?

**Clarice:** Não posso prever, mas acredito numa evolução sensível nos próximos anos. Gostaria até de presenciar essa transformação.

170

As respostas mais sucintas são as de Clarice. Economizando nas palavras e confirmando sua aversão às entrevistas,<sup>15</sup> a escritora é exageradamente objetiva, principalmente, se compararmos seu depoimento aos dos outros escritores. Entretanto, há o que destacar mesmo diante da economia das respostas: o primeiro destaque fica para a coincidência de datas. No dia 15 de junho de 1972, o jornal *O Globo* publica foto da autora ao lado do diretor Ruy Santos nas locações do filme realizado a partir do romance *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, que seria levado à tela e, em número referente aos meses de maio e junho do mesmo ano, as respostas de Clarice são publicadas na revista *Filme Cultura*. A ida de Clarice Lispector às locações e sua possível colaboração na elaboração do roteiro confirmam a resposta dada à primeira pergunta na qual a autora considera suas obras “perfeitamente adaptáveis”, além de demonstrar o quanto a autora se interessava pelas adaptações filmicas de seus livros. Devemos lembrar ainda que o romance *Perto do coração selvagem* já havia sido transposto para a tela em curta-metragem dirigido por Rittner em 1966.

Em entrevista a Ely Azeredo,<sup>16</sup> Rittner comenta que o romance de estréia da autora foi escolhido porque se trata “de uma obra de aprendizado, na qual faço um estudo de montagem, procuro um ritmo, crio uma atmosfera, transmito uma idéia e uma problemática”. O entrevistador acrescenta que, “no início do romance de Clarice Lispector, Rittner foi encontrar essa problemática no plano das relações entre um pai e sua filha de dez anos”. Para o diretor, “a menina tenta comunicar-se com as pessoas e os objetos, mas falha.

<sup>15</sup> Em “A entrevista alegre”, Clarice descreve uma entrevista bem realizada por Cristina, enviada por Paulo Francis, mas inicia a crônica comentando sobre sua aversão às entrevistas: “Não gosto de dar entrevistas: as perguntas me constroem, custo a responder, e ainda por cima, sei que o entrevistador vai deformar fatalmente minhas palavras”. Em *A descoberta do mundo*, op. cit., p. 58.

<sup>16</sup> Rittner ou a linguagem como existência. Entrevista a Ely Azeredo. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, s.d.

Suas mãos agarram o vazio. Nada melhor para “um exercício de direção”. Não encontramos nenhum comentário da autora sobre o curta metragem de Rittner, mas o próprio diretor apresenta uma avaliação para sua empreitada cinematográfica:

Quero mostrá-lo (depois do carnaval) primeiro no Rio, por causa de Clarice Lispector, que é uma mulher fabulosa e uma escritora extraordinária. Pode parecer impossível transpor seus textos para o cinema. Fiz uma tentativa que me parece razoável. Talvez, depois de vê-la, Clarice se convença de que deve escrever para o cinema.

Não só Rittner, mas também Ruy Santos exprime o desejo de que Clarice viesse a escrever para o cinema, o qual não foi satisfeito. A escritora havia afirmado na entrevista que não tinha “vontade de ingressar neste campo”.

Quanto à influência da linguagem do cinema, há de se somar as respostas dadas às questões 3 e 6, pois se primeiro a autora nega que fora influenciada, depois pondera que “o romance tem que ser renovado” e que a influência do cinema “tem sido das mais fecundas”. Ora, se levarmos em consideração os filmes realizados, concluiremos que uma das justificativas dos roteiristas para a escolha de seus textos é justamente a linguagem cinematográfica que por vezes apresentam.

## ADAPTAÇÕES PARA A TELEVISÃO

Alguns textos claricianos tiveram também versão televisiva,<sup>17</sup> como “Feliz aniversário” e *A hora da estrela*. Há duas adaptações do conto: a primeira, de 1978, realizada por Antônio Carlos Fontoura, com direção de Paulo José, foi um grande sucesso de crítica.

<sup>17</sup> Sobre as adaptações de textos literários para a televisão, cf. FIGUEIREDO, Ana Maria C. *Teledramaturgia brasileira: arte ou espetáculo?* São Paulo: Paulus, 2003. A autora apresenta um levantamento da produção ficcional no formato minissérie nas TVs abertas de 1982 a 2003.

A segunda foi feita por Naum Alves de Souza e Geraldo Carneiro. A repercussão junto à crítica, todavia, não foi positiva: o papel de D. Anita, protagonista do conto, coube à atriz Dercy Gonçalves, conhecida pela veia cômica. A intenção dos responsáveis por essa versão certamente foi transformar a hipocrisia dos parentes e a ironia da aniversariante em motivo para o riso fácil.

172  
Ao tratar das adaptações da obra literária para a telenovela, Johannes Louis van Tilburg destaca justamente a interpretação como parte integrante da representação visual e comenta que toda transposição “está, pois, subordinada à capacidade interpretativa do artista [...] O que caracteriza a interpretação é exatamente o acréscimo: o ato de interpretar acrescenta algo à obra original. Por esta razão, o intérprete é um intermediador entre o autor da obra e o público”.<sup>18</sup> Portanto, ao transpor uma obra literária para outro suporte, como a televisão, corre-se o risco do desvirtuamento. O diretor, nesse caso, Roberto Talma, ao escolher uma atriz de veia cômica para o papel principal e diluir a dramaticidade do conto por intermédio do riso, assumiu o risco do “acréscimo”, de que fala Tilburg. O resultado, segundo a crítica da época, foi uma lamentável versão televisiva de um dos contos mais populares de Clarice Lispector.

Pode-se supor que as características cômicas de *A hora da estrela* foram responsáveis pela inclusão dessa obra clariciana entre uma série de quatro episódios do programa *Cena Aberta*, apresentado pela atriz Regina Casé, produzido pela Casa de Cinema para a TV Globo, sob direção de Jorge Furtado, Guel Arraes e da própria atriz. Misturando ficção e documentário, o episódio acentuava a ambigüidade dos *clowns* a que Vilma Arêas se refere ao estabelecer relações entre o clima “festivo e dilacerante do circo” e a novela clariciana:

<sup>18</sup> TILBURG, Johannes Louis van. A difícil arte de adaptação: obra literária — telenovela (Prolegômenos). *Revista Textos de Cultura e Comunicação*, Salvador, fase II, n. 29, 1993. p. 43.



A ambigüidade dos *clowns*, “esses embaixadores de sua vocação”, é extensiva, segundo Fellini, ao próprio espaço do circo; e é assim que ele fala do “odor da serragem e dos animais, a misteriosa penumbra ali sob a cúpula, a música lacerante, esse clima tanto de jogo como de execução, de festa e tragédia, de graça e loucura, que é o circo...”. Ora, é esse clima paradoxal descrito por Fellini, dilacerante e festivo que caracteriza *A hora da estrela*.<sup>19</sup>

Exibido em 2003, o episódio misturou o texto ficcional a um documentário sobre a própria preparação da filmagem, incluindo a escolha dos atores e os ensaios, mesclando, como a obra, um clima festivo e dilacerante.

O episódio em *Cena aberta* colocava atrizes interpretando o papel de Macabéa, em um ensaio conduzido pela apresentadora, alternando também comichão e sofrimento. Os trechos interpretados do romance — escolhidos pela apresentadora — e a interferência sempre jocosa de Regina Casé acentuavam a comichão do texto clariciano e a improvisação cênica. Por outro lado, as atrizes estavam conscientes de que se tratava de um teste que selecionaria aquela que ganharia o papel da alagoana, o que mantinha um clima apreensivo. Assim, como se pode ver, não só a novela *A hora da estrela* alterna comichão e dor, como afirma Vilma Arêas, mas também o episódio televisivo capta o que se pode considerar, segundo a crítica, a essência da obra.

Vilma Arêas afirma que Macabéa “personifica o próprio *clown*”, uma vez que

a caracterização da personagem não deixa margem a dúvidas: meio “caiada” pela “grossa camada de pó branco” com que disfarçava os “panos” do rosto, com a cara deformada pelo espelho ordinário que lhe punha “um nariz tornado enorme como o de um palhaço, um nariz de papelão”, os lábios finos pintados fora do contorno, na tentativa de imitar Marilyn Monroe que, segundo ela, era “toda cor-de-rosa” as unhas roídas esmaltadas de verniz berrante, deixando

<sup>19</sup> ARÊAS, Vilma. O sexo dos clowns. *Tempo Brasileiro*, 104, Rio de Janeiro, jan.-mar. 1991. p. 145.

ver o sujo do sabugo, tudo isso compõe uma figura ao mesmo tempo lastimável e patética”.<sup>20</sup>

Os ensaios em *Cena aberta* exageravam na caracterização da personagem acima apresentada e tiravam proveito do humor, repetindo com diferentes entonações os fragmentos do texto clariciano. Assim, no picadeiro de *A hora da estrela*, figuravam Macabéa e as intérpretes, entre elas a diretora Regina Casé, que assumiam o papel daquela “inocência pisada”.<sup>21</sup> O episódio mereceu uma recepção positiva por parte da crítica e cumpriu um dos papéis dos meios de comunicação: o de divulgar as grandes obras literárias e os autores. Com muita leveza e humor.

#### ADAPTAÇÕES PARA O TEATRO

Sobre as adaptações cinematográficas, temos as opiniões citadas da autora. Quanto às adaptações de seus textos para teatro, há matérias que tratam da Clarice espectadora desses espetáculos. Ela aparece em foto que ilustra uma reportagem sobre a estréia de *Perto do coração selvagem*, adaptação de seu livro homônimo que analisaremos mais adiante. Na foto tirada durante o ensaio da peça, Clarice aparece ao lado das atrizes Glauce Rocha e Dirce Migliaccio. O diretor Fauzi Arap afirmou, em entrevista a mim concedida, que Clarice aprovou a encenação. Contou, ainda, sobre a presença da escritora na encenação da peça *Pano de boca*, escrita por ele, e que Clarice disse ter se identificado com o “duelo entre autor e personagem” presente no texto, duelo igualmente travado em vários textos claricianos, em especial em *A hora da estrela*. Fauzi Arap era amigo de Clarice e, como diretor, inseriu textos da autora no show

<sup>20</sup> Ibid., p. 154.

<sup>21</sup> LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*, op. cit., p. 29.

*Rosa dos ventos*, estreado pela cantora Maria Bethânia,<sup>22</sup> que recebeu, comovida, a escritora em seu camarim em 1971.

Olga Borelli, outra amiga de Clarice, em entrevista a mim concedida,<sup>23</sup> revelou: “Clarice nunca teve um interesse especial por teatro: pelo menos nos últimos dez anos em que convivi com ela, mas as pessoas se interessavam muito pela obra dela, porque a obra de Clarice é tridimensional. Ela se presta a ser filmada, teatralizada...”<sup>24</sup> Olga talvez se refira ao interesse pelo teatro que leva alguns autores de obras literárias a escrever peças teatrais, uma vez que Clarice pouco se dedicou a esse gênero. Entretanto, o interesse de Clarice pelo teatro pode ser comprovado, inclusive, pelas crônicas escritas entre 1967 e 1973, período mencionado pela amiga, em que escreve sobre o teatro ou a ele se refere como espectadora de espetáculos, admiradora de atores e atrizes, como salientamos na primeira parte deste trabalho.

<sup>22</sup> Na crônica “Bolinhas”, tratando de popularidade, Clarice cita Maria Bethânia: “Maria Bethânia me telefonou, querendo me conhecer. Conheço ou não? Dizem que é delicada. Vou resolver. Dizem que fala muito de como é. Estou fazendo isso? Não quero. Quero ser anônima e íntima. Quero falar sem falar, se é possível. Maria Bethânia me conhece dos livros. [...]”. Em *A descoberta do mundo*, op. cit., p. 53. Textos de Clarice Lispector passam a fazer parte de vários shows da cantora. Isa Cambará resume o interesse da cantora pela escritora na reportagem sobre o show *A hora da estrela*, com direção e roteiro de Naum Alves de Souza: “A primeira vez que Maria Bethânia leu Clarice Lispector tinha quinze anos. *A legião estrangeira*, encontro de Clarice, publicado na extinta revista *Senhor* — da qual o mano Caetano era leitor assíduo — deixou a então adolescente Bethânia ‘enlouquecida’. A partir daí, não deixou mais de ler Clarice Lispector e em 67 tornou pública a paixão por sua literatura quando leu um texto dela no espetáculo *Comigo me desavim*”. “Desde então, os textos de Clarice estiveram sempre presentes nos shows de Bethânia. Por intermédio de Fauzi Arap — que dirigiu vários espetáculos da cantora — as duas se conheceram em 76, Clarice deu um texto inédito para Bethânia dizer em *Pássaro proibido*. Era o embrião do que viria a ser *A hora da estrela* e também o nome do show que Maria Bethânia estréia quinta-feira próxima no Canecão, Rio”. (CAMBARÁ, Isa. No show, a estrela é Clarice Lispector. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 5.8.1984. p. 12).

<sup>23</sup> Entrevistamos Olga Borelli e Gilda Murray em 12.8.1994.

<sup>24</sup> Transcrição livre da entrevista realizada no dia 12.8.1994.

Se, por um lado, Clarice não se dedicou intensamente à escrita de peças teatrais, seus textos contêm características literárias e elementos dramatúrgicos, como apontamos, que motivaram e têm motivado encenadores a realizarem adaptações de suas obras.

Em vista disso, não raro nos questionamos por que a escritora não se dedicou mais extensivamente ao gênero dramático, embora o trouxesse disfarçado, implícito, no interior de seu discurso narrativo. Foi justamente este inconformismo que levou Marcus Siqueira, aproveitando a presença da escritora em uma série de conferências na cidade do Recife, a lhe perguntar: “Que é que você pensa sobre teatro? E depois da peça que você escreveu quando criança, por que você não escreve para o teatro?”<sup>25</sup>

E Clarice, ao responder “Eu não tenho bastante diálogo. Eu acho que o teatro não é literatura. Depende de ator, cenário, diretor, som. A literatura pode ser nua”,<sup>26</sup> não só nos deixa inconformados, como intrigados, por dois motivos: primeiro, devido às afirmações categóricas: “Eu não tenho bastante diálogo” e “teatro não é literatura”; segundo, a autora parece não apreciar o fato de um texto escrito depender, em uma montagem, de elementos extrínsecos a ele — ator, diretor, cenário e som. Restam-nos alguns questionamentos: para Clarice, teatro, de fato, não é literatura? Se não têm diálogo, por que seus textos são freqüentemente adaptados? E se a autora se mostra incomodada com a dependência do texto de recursos cênicos, como avaliava os espetáculos concebidos a partir de seus escritos?

Sobre o fato de “não ter muito diálogo”, há que se relativizar a afirmativa, recorrendo a Benedito Nunes e Olga de Sá, que reconhecem nas narrativas claricianas “monólogos dialogais” e “diálogos monológicos”<sup>27</sup> que vão se adequar a uma tendência

<sup>25</sup> SIQUEIRA, Marcus; RODRIGUES, José Mário. Conversando com Clarice. *Jornal do Comércio*, 4º caderno, Recife, 30 maio 1976.

<sup>26</sup> Id., *ibid.*

<sup>27</sup> NUNES, Benedito. Do monólogo ao diálogo. *O drama da linguagem*, op. cit., p. 75-122.

teatral em voga principalmente nos anos 70 e 80, como assinala Jean-Pierre Ryngaert:

Decerto por razões econômicas, as “pequenas formas”, peças curtas e escritas para um pequeno número de personagens e entre elas, vários monólogos, reinam sobre as dramaturgias dos anos 70-80.<sup>28</sup> Além das contingências da produção, estas peças para um único ator favorecem o testemunho direto e também a narrativa íntima, a entrega dos estados de alma sem confrontação com outro discurso, quando a cena torna-se uma espécie de confissão mais ou menos impudico, propício aos números de atrizes e atores. [...] <sup>28</sup>

Quanto à segunda afirmação, “teatro não é literatura”, se há de convir que Clarice, ao utilizar o termo teatro, refere-se somente ao espetáculo, ou seja, “à parte visível da peça”<sup>29</sup> e não à obra escrita para a cena.<sup>30</sup> Prova disso é que, nas entrevistas e crônicas estudadas em capítulo anterior, Clarice revela-se uma espectadora freqüente de espetáculos teatrais e ora avalia o texto escrito, ora a atuação de atores e atrizes, os diretores, cenários, a iluminação, o figurino etc.

Clarice, ao buscar compreender o súbito interesse em torno de sua obra, deixa-nos questionamentos que *a priori* vão ao encontro de nossa reflexão e, por conseguinte, deste trabalho: “Isso me deixa um pouco perplexa. Será que estou na moda? E por que as pessoas se queixam de não me entender e agora parecem me entender?”<sup>31</sup>

<sup>28</sup> RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. Tradução de Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 89.

<sup>29</sup> O termo espetáculo deve ser entendido como define Patrice Pavis em seu *Dicionário de teatro*: “É espetáculo tudo o que se oferece ao olhar. [...] Este termo genérico aplica-se à parte visível da peça (representação)”. (PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*, op. cit., p. 141.).

<sup>30</sup> Evitamos o termo “texto dramático”, pois concordamos com as ponderações de Patrice Pavis: “É muito problemático propor uma definição de texto dramático que o diferencie dos outros tipos de textos, pois a tendência atual da escritura dramática é reivindicar não importa qual texto para uma eventual encenação [...]. todo texto é teatralizável, a partir do momento que o usam em cena”. Id., *ibid.*, p. 405.

<sup>31</sup> BORELLI, Olga. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*, op. cit., p. 24.

A perplexidade vivida pela escritora seria muito maior se vislumbrasse os inúmeros estudos, artigos e adaptações que vêm sendo desenvolvidos e apresentados em torno de sua produção literária que não permanecera “nua”. As adaptações se sucederam e, comumente, espetáculos são montados com cenógrafos, sonoplastas competentes e com a participação de atores e atrizes estreadas e consagradas, que, em conjunto, vêm se somar ao interesse de diretores, ávidos por uma excelente literatura.

## DUPLA SOBERANIA: O ENCENADOR E O TEXTO

No final do século XIX e durante todo o século XX, produzem-se grandes transformações no teatro: o advento da figura do diretor, a soberania ora do dramaturgo ora do ator e a multiplicação das reflexões teóricas sobre o teatro.

O texto<sup>32</sup> havia imposto sua soberania dentro da arte da representação teatral desde o século XVII e subordinado os outros elementos cênicos. O chamado “textocentrismo” domina a história do teatro até o início do século XX e a adaptação de romances já é recurso adotado, como aponta Roubine:

[...] diretores franceses da primeira metade do século, na esteira de Copeau, empenham-se em renovar a arte da representação, embora sempre proclamando a eminente superioridade do texto sobre todos os outros componentes do teatro. [...] Um traço comum os une: todos visam enfrentar os textos primordiais do repertório. E todos sonham em descobrir e revelar grandes textos modernos. No Teatro de Vieux-Colombier, Copeau apresenta *Barberine* de Musset, em 1913, e, no ano seguinte, *A troca*, de Claudel. Montará também Shakespeare (*A noite dos reis*, *A seu gosto*). Baty se lança a **adaptações para o palco de grandes romances** (*Crime e castigo*, 1933; *Madame Bovary*, 1936). Monta Shakespeare, Molière, Racine, Musset...<sup>33</sup> (grifo nosso)

<sup>32</sup> Cf. ROUBINE, Jean-Jacque. O reinado do texto. *A linguagem da encenação teatral*, op. cit., p. 45-55.

<sup>33</sup> ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Tradução de

O topo da hierarquia dos elementos de uma encenação teatral, entretanto, deixa de ser exclusivo do texto e passa a ser dividido com o diretor. A liberdade de criação do diretor deveria buscar na palavra uma singularidade que marcaria a representação:

Eis por que o diretor, também legitimamente, pode afirmar sua submissão e sua liberdade. Submisso, ele o é, mas apenas à materialidade do texto e talvez ao espaço do qual tem necessidade para se desenvolver. Mas, relativamente a uma “verdade” múltipla e intangível, ele pode ser livre. E soberano. Ou antes, é a exuberância polissêmica do texto que define o próprio espaço de sua soberania. [...]

Uma dupla soberania, mais uma vez, que engendra ao mesmo tempo tensões e cumplicidades. Dialética que confere à direção seu poder de revelação. E que a legitima como arte de pleno direito.<sup>34</sup>

A busca de um bom texto que possa dividir o cume da hierarquia teatral com um grande diretor pode ser entendida conjec-turalmente como uma das justificativas de textos narrativos serem transpostos em montagens teatrais, como exemplificam as adaptações dos textos claricianos a partir do final da década de 1960. As encenações dos textos claricianos também se associam aos nomes de diretores consagrados como Fauzi Arap, José Possi Neto, Ulisses Cruz e Naum Alves de Souza, entre outros. Desde a encenação de *Perto do coração selvagem* até os dias atuais, o que se observa são diretores que, geralmente, exercem o papel de adaptadores e encenadores das montagens dos textos de Clarice Lispector.

Estas montagens surpreenderam e têm surpreendido a crítica teatral e a literária. As tramas tidas como herméticas e de profundidade existencialista motivam as montagens e, à medida que a obra de Clarice Lispector passa a ser traduzida em diversos países, intelectuais passam a valorizar e a estudar a obra da autora, como, por exemplo, Claire Varin no Canadá, Hélène Cixous na França,<sup>35</sup>

André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. p. 142.

<sup>34</sup> Ibid., p. 150.

<sup>35</sup> Leyla Perrone-Moisés, no livro *Inútil poesia*, dedica um capítulo a Clarice Lispector, “Clarice em francês”, analisando a inserção das traduções da escritora

Carlos Mendes de Souza em Portugal e, segundo informações coletadas em entrevistas, documentos jornalísticos e programas teatrais, seus romances e contos, em alguns desses países como Portugal<sup>36</sup>

brasileira na França. O texto aponta a importância da estudiosa Hélène Cixous e da Editora Des Femmes para o reconhecimento da obra clariciana. Comenta algumas características da autora como a epifania e o feminismo que, segundo a ensaísta, a “tornou célebre”. Aponta, ainda, algumas traduções, entre elas, a mais recente: *La découverte du monde*. Tradução de Jacques e Teresa Thiériot. Paris: Des Femmes/Antoinette Fouque, 1995.

Este interesse dos franceses pela obra de Clarice Lispector já havia sido apontado na revista *Manchete* de 13 ago. 1978, em reportagem de Hélio Carneiro, “Um ano depois CLARICE LISPECTOR renasce em Paris”. Uma síntese apresentada na reportagem nos permite perceber o interesse dos franceses pela escritora: “No ambiente acolhedor da Éditions Des Femmes, entre livros de escritoras e revistas femininas, Raymonde, uma das mulheres do *collectif* da editora, analisa a importância da literatura de Clarice Lispector”.

<sup>36</sup> Em Portugal, o espetáculo *A maçã no escuro* estreou no dia 22 de novembro de 2000 no Teatro da Trindade (Lisboa) e ficou em cartaz de 19 a 27 de maio no Teatro Nacional S. João. O programa apresenta a seguinte ficha técnica: encenação e adaptação Maria Emília Correia/ dramaturgia Luis Mourão/ cenografia Rui Filipe Lopes/ figurinos Mario Oliveira/ desenho de luz João Paulo Xavier/ vídeo e fotografia Hugo de Souza/ elenco Catarina Furtado — *Ermelinda*, Paulo Pires — *Martim*, Maria Emília — Vitória, Eurico Lopes — *Francisco/Investigador* — Rui Sérgio — *Professor*, Carlos Costa — *Alemão*, Martinho Silva — *Filho/Garimpeiro/Menino*, Carla Galvão — *Mulata*, Hélder Gamboa — *Polícia*, José Manuel Fernandes — *Polícia*, figurante — *Criança*.

O programa, além de um trecho de um texto de Clarice, traz textos da encenadora e adaptadora Maria Emília Correia e do Prof. Dr. Carlos Mendes, especialista na obra clariciana. O texto da adaptadora esclarece sobre a montagem e as referências teatrais que nortearam a direção:

“Esta é uma parábola do indivíduo em busca de sua linguagem. Trata-se da longa caminhada de um homem ‘que precisou de um acto de cólera’ para solver a sua vida, um homem com raivas e suavidades, suores frios e fluidos filosofantes. Encenar Clarice, uma das maiores escritoras contemporâneas de língua portuguesa, pô-la perto das mãos, dizer as sílabas todas de um relato convulso, torná-las quota-parte dum lugar que é também o desta peregrinação de Martim. Clarice vira do avesso o sistema, impiedosamente. Fala-nos do indivíduo nas paixões que o dominam. O ambiente é elétrico: nele estão vida e morte, corpos contra a pare-



e Canadá.<sup>37</sup>, passam também a servir de base para montagens teatrais.

Tratando da soberania dos diretores Bia Lessa e Gerald Thomas, Flora Sussekind<sup>38</sup> analisa os recursos visuais nas montagens desses dois diretores e a inclusão de “figuras ou voz com função

---

de, enovelamentos, pausas estranhamente truculentas, geografias nocturnas, em redondo, num formato de maçã. Deixa-nos num Éden danoso onde até a música se vê. Deparamos com paradoxos e multiplicações de imagens, derivações, velocidades, fôlegos densos e movimentos largos. O entrosamento das figuras nesta ficção quase policial fez-se sem fixidez: Vitória tem uma forma suplicante de amor, Ermelinda é convulsa... ‘passou a infância presa ao leito’, a mulata não tem aprendido, o professor severo, o alemão uma sombra que paira sobre um tempo que é também fascinante. Martim não cede ao cerco de seu corpo. Houve referentes: o nosso trabalho passou por K. Mansfield, Joyce, V. Woolf, Antonioni (o realizador preferido de Clarice), Kusturica (*Arizona Dream*) e jogos de ‘ia seguindo e não sabia o que ia dar, depois descobria exactamente o que queria’, respeitando um território de sensibilidades que nos foram comuns. Fizemos o seu trânsito, num esforço de seqüência que é, como sempre de um acto criativo”.

<sup>37</sup> No Canadá, o espetáculo *Clarice Lispector de BRÉSIL et de BRAISE*, montagem e texto de Claire Varin, foi apresentado no FESTIVAL DE TROIS em 2001. O programa do Festival traz as seguintes informações sobre o espetáculo:

“TEXT ET MONTAGE de Claire Varin. AVEC Élise Guilbault, Sophie Faucher et Daniel Thomas; MISE EN LECTURE de France Castel; Clarice Lispector, la Brésilienne, une des grandes découvertes de la littérature mondiale du 20<sup>e</sup> siècle. Joyau du patrimoine littéraire de l’humanité. On a dit d’elle qu’elle utilisait les mots comme une sorcellerie. Magique ou poétique, cette Clarice? Question de perspective. Elle perçoit ce que, piégés par l’habitude de raisonner, on sait plus voir. Alors, on ne peut plus simplement ouvrir une porte et regarder? Dans l’art pictural, musical ou littéraire, ce qu’on appelle ‘abstrait’ lui apparaît plutôt comme le figuratif d’une réalité plus délicate, moins visible à l’œil nu.

Ele sounhaitait une forme de compréhension empirique de la part de ses lectures. Pour la lire, il faut donc se lier à elle et subir l’envoûtement. Vivre l’ensorcellement essentiel à la saisie d’une œuvre bruissante de visions, de frissons nés du don capter, sentir l’irradiation des objets et des êtres”. O programa apresenta ainda uma biografia da autora.

Outra montagem foi encenada no THEATRE DE LA CHRYSALIDE de 16 a 20 de maio do mesmo ano: “D’après ‘La bâtisseur de ruines.’ Réalisation: Françoise Coupat et Daniel Pouthier. Avec: Françoise Coupat et Antônio Manso. Du 16 au 20 mai à 20h30 Au Théâtre Saint-Gervais MJC”.

<sup>38</sup> SUSSEKIND, Flora. A imaginação monológica. *A voz e a série*. Rio de Janeiro: Sette Letras; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998. p. 15-30.

narrativa”, que se aproximam não só pela tematização, pelo isolamento, ou pela ênfase no próprio sujeito, mas, ainda, porque, neste movimento parecem se situar por vezes em uma espécie de “fronteira entre o dramático e o narrativo”:

Porque se, nas décadas de 60, 70 e na primeira metade dos anos 80, formas predominantemente coletivas de criação e o trabalho freqüente com colagens textuais — como as realizadas por Luis Antonio Martinez Corrêa, por exemplo, em *O percebejo* ou *Ataca, Felipe!*, com base no teatro de Vladimir Maiakóvski e Artur Azevedo respectivamente — pareciam descartar a mediação de narradores ou a visualização de um princípio nítido de organização da matéria ficcional, parece se estar assistindo, desde fins do decênio de 80, pelo contrário, a um impulso monológico, a uma reindividualização, a um esforço de delimitação, em meio a elementos propriamente teatrais, de uma dimensão narrativa somada a eles.<sup>39</sup>

Figuras ou vozes que se situam na fronteira entre o dramático e o narrativo podem ser associadas aos monólogos narrativos dos textos de Clarice Lispector ou até mesmo aos diálogos que se desestruturam enquanto mecanismo formal narrativo para se recompor em diálogos introspectivos, em um movimento claro de interiorização que, freqüentes vezes, é a mola que move a ação dos textos claricianos.

A descrição imagética na narrativa clariciana é também elemento dramático ao qual as encenações se apegam na elaboração de cenário e ambientes, tendo em vista que a mesma traduz os momentos de tensão e os pensamentos das personagens. Os objetos ganham papel de destaque nas descrições, chegando, às vezes, à condição de personagens que, em silêncio, dialogam com outras personagens. É este diálogo personagem-objeto um índice da construção dramática dos textos.<sup>40</sup> A tradução das imagens criadas nos contos e

<sup>39</sup> Ibid., p. 18-19.

<sup>40</sup> No texto “Novos processos de construção: a incorporação dos signos do teatro e do cinema”, Irene Gilberto Simões escreve sobre a incorporação dos signos do

romances em recursos cênicos ou cinematográficos tem exigido perspicácia e criatividade de diretores e/ou encenadores para alcançarem o que poderíamos chamar de dinâmica do espaço presente nas descrições dos textos narrativos. Os efeitos visuais, os objetos-personagens e as situações monológicas dos textos narrativos são os elementos que impulsionam a construção dinâmica da encenação. Pode-se afirmar, a partir dos comentários jornalísticos e entrevistas sobre as adaptações, que a iluminação e a cenografia desempenham papel de destaque nas adaptações dos textos de Clarice Lispector.

Rastreando as adaptações teatrais dos textos claricianos no Brasil, nota-se que, após o primeiro grande experimento de Fauzi Arap na década de 1960, em todas as outras décadas os palcos iluminaram os textos da autora e, como salientam geralmente os críticos, contribuíram para sua popularização.

Há um número considerável de adaptações teatrais que colocam no palco as personagens criadas pela autora. Sem pretender abranger a totalidade das encenações,<sup>41</sup> optei, aqui, por analisar aquelas que foram divulgadas com mais destaque na mídia jornalística para demonstrar o quanto o “teatro” tem colocado Clarice em cena. Os textos críticos sobre as montagens teatrais serão objeto de apreciação na medida em que trouxerem informações sobre

---

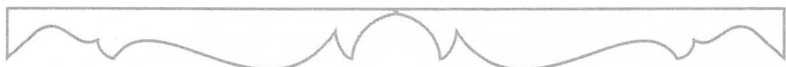
teatro no conto de Guimarães Rosa “A estória do homem do pinguelo”. A autora afirma que a cena é comentada “do ponto de vista exterior”, possibilitando a quem lê a visualização. Mais adiante, a autora chama a atenção para a presença do gesto lingüístico como uma forma de traduzir melhor a composição narrativa já evidente nas primeiras produções do autor: “em ‘Traços biográficos de Lalino Salâthiel ou A volta do marido pródigo’ (*Sagarana*), o texto, em certas passagens, desenvolve-se como em uma peça de teatro. Além das marcações do narrador, a alternância e/ou superposição de vozes sugere a ruptura (no sentido da narrativa linear), apresentando-se a estória como um enunciado-espetáculo” (SIMÕES, Irene Gilberto. *Guimarães Rosa: As paragens mágicas*. São Paulo: Perspectiva, 1983. p. 143).

<sup>41</sup> Conseguimos, ao longo da pesquisa, um considerável número dos textos adaptados, mas não pretendemos nem pretendíamos reunir todas as peças adaptadas dos textos claricianos. Afinal, como já apontamos, adaptações são realizadas não só no Brasil como em outros países. A abrangência seria pretensiosa e resultaria falha.

os procedimentos cênicos que diretores, encenadores, roteiristas e adaptadores adotaram para ajustar de forma harmônica o texto narrativo à linguagem teatral.

Espetáculos analisados:

- Perto do coração selvagem*, 1965.  
*Um sopro de vida*, 1979.  
*A hora da estrela*, 1979.  
*A vida íntima de Laura*, 1981.  
*A mulher que matou os peixes*, 1986.  
*Via crucis do corpo*, 1987.  
*A paixão segundo G.H.*, 1989.  
*Clarispectros de nós*, 1994.  
*Clarice: coração selvagem*, 1998.  
*Que mistérios tem Clarice?*, 1998.  
*O crime do professor de matemática*, 2000.  
*A maçã no escuro*, 2001.  
*Quase de verdade*, 2001.  
*Amor*, 2002.  
*A descoberta do mundo*, 2002.  
*A hora da estrela*, 2003.  
*Água viva*, 2003.  
*A paixão segundo G.H.*, 2002-2003.



## *Perto do coração selvagem:* um “experimento curioso”

*Eu antes tinha querido ser os outros para conhecer o que eu era. Entendi então que eu já tinha sido os outros e isso era fácil. Minha experiência maior seria ser o outro dos outros: e o outro dos outros era eu.*

Clarice Lispector, *Para não esquecer*

A estréia do espetáculo *Perto do coração selvagem*, no dia 10 de dezembro de 1965, devido à repercussão na mídia jornalística, pode ser considerada o início da trajetória de espetáculos adaptados da obra clariciana. Sabemos que a encenação realizada por Fauzi Arap, tida como “um espetáculo corajoso”, foi esperada, nas palavras de Yan Michalski, com “fascínio e receio à idéia de assistir ao ato de arrancar aquela ‘corajosa gestação de uma visão-do-mundo’ (segundo a expressão de José Américo Mota Pessanha) das páginas que constituem seu ambiente natural e transpô-las para o palco de um teatro”.<sup>1</sup> O receio se justifica, segundo Michalski, “pelas características aparentemente antiteatrais da mágica linguagem da autora”.<sup>2</sup> E o fascínio se deve ao desafio que a iniciativa lança ao teatro, à sua capacidade de abrigar e transmitir

<sup>1</sup> MICHALSKI, Yan. A coragem de *Perto do coração selvagem*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 dez. 1965. Ver no caderno de fotos deste livro.

<sup>2</sup> Id., *ibid.*

palavras concebidas para outro meio de expressão, mas cuja intensidade de interiorização e riqueza de imagens talvez permitissem transcender os limites que separam, convencionalmente, os dois gêneros.

Nesta mesma data, o *Correio da Manhã* divulgava a encenação que iria estrear naquela noite:

Clarice Lispector a partir da noite de hoje estará sob o *spot-light* e o espetáculo como uma grande lente vai aproximando, configurando e definindo personagens e situações de seus livros, ao mesmo tempo que facilita ou, para os que assim preferirem, populariza Clarice Lispector para os olhos profanos da multidão.<sup>3</sup>

Sob o título genérico de seu primeiro romance, *Perto do coração selvagem*, o espetáculo fora produzido por Carlos Kroeber, adaptado, dirigido e encenado por Fauzi Arap, que integrava também o elenco junto com as atrizes Glauce Rocha, Dirce Migliaccio e o ator José Wilker.

Jornais divulgaram notas, artigos e fotos sobre a encenação, ressaltando o fato de ser uma escritora cuja obra era considerada “difícil” de ser lida e que, surpreendentemente, era agora encenada. Em artigo publicitário, ilustrado por uma grande foto de Clarice Lispector, o *Jornal do Brasil* informava a seus leitores que “Clarice agora é teatro”, considerando o “acontecimento dos mais auspiciosos”.<sup>4</sup>

Em um pequeno *lide* intitulado “Noite intelectual”, dois dias depois da estréia, o mesmo jornal recomendava o espetáculo — “eis aí um espetáculo que não se pode perder” —, mas fazia ressalvas pelo fato de resultar mais literário que teatral, embora elogiasse a atuação dos atores. No final, informa que Manuel Bandeira, da primeira fila, assistira ao espetáculo “com respeito religioso” naquele domingo.<sup>5</sup>

Van Jafa intitula seu artigo “Lançamento: *Perto do coração selvagem*” e, como o próprio título faz crer, o teatro “lança” o romance,

<sup>3</sup> *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 10 dez. 1965.

<sup>4</sup> Clarice agora é teatro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30.11.1965.

<sup>5</sup> Noite intelectual. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14.12.1965.

popularizando Clarice Lispector, uma vez que, segundo o crítico, trata-se da “popularização de sua obra fechada e até certo ponto ortodoxa” e adverte o leitor/espectador que “*Perto do coração selvagem* não chega a constituir um texto dramático. É mais um *show* da inteligência e sensibilidade de Lispector com seqüências e personagens devidamente dramatizados por Fauzi Arap”.<sup>6</sup>

No dia 14 de dezembro, o mesmo jornal veicula uma crítica ao espetáculo, escrita por Yan Michalski. Nesse artigo, o crítico afirma que o espetáculo “vem provar que a obra de Clarice Lispector nunca deveria ter saído das páginas dos livros, que constituem seu meio ambiente natural”, afirmando ainda que “em virtude da inadaptação da obra de Clarice Lispector às [...] exigências básicas que regem a linguagem dramática, uma grande parte de *Perto do coração selvagem* não passa de um curioso e bonito recital de poesia — ou prosa, como queiram”.<sup>7</sup>

Ao longo de todo o texto, Yan Michalski pouco esclarece sobre o que há de se considerar como “exigências básicas que regem a linguagem dramática”. Em parágrafo que trata dos monólogos extraídos de *A paixão segundo G.H.*, encontramos o que seria, para o crítico, uma dessas exigências: a objetividade. Para ele, o processo auto-analítico dos monólogos em que G.H. “procura estabelecer e analisar as relações subjetivas que existem entre ela e aquele mundo exterior” só pode existir como “uma expressão puramente literária”, ou seja, os monólogos de G.H. não têm “características de uma ação dramática, que requer um mínimo indispensável de objetividade”. Outra exigência refere-se ao ritmo de um espetáculo, pois o espectador “precisa seguir o ritmo que lhe é imposto pelos intérpretes” e, no caso da montagem do texto clariciano, “há um longo período de defasagem entre a cadência do texto dito no palco e a capacidade

<sup>6</sup> JAJA, Van. Lançamento: *Perto do coração selvagem*. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 10.12.1965.

<sup>7</sup> MICHALSKI, Yan. A coragem de *Perto do coração selvagem*. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 10.12.1965.

de assimilação do espectador”. O texto clariciano, para Michalski, exige que se volte à página anterior para compreender algo, pois a linguagem de Clarice é anticonvencional e hermética. Assim, conclui que a montagem comprova a inadaptação do texto ao palco. Arremata o crítico que, na montagem, o que incomoda e frustra são os monólogos. E em meio a essa posição radical de considerar que o texto não é adaptável ao palco, que será relativizada em texto crítico sobre a montagem de Marilena Ansaldi em 1979,<sup>8</sup> o crítico acrescenta alguns aspectos positivos da montagem: as cenas dialogadas entre Mãe e filhos, a simplicidade e austeridade do espetáculo, a eficiente iluminação, os efeitos musicais e o desempenho dos atores e atrizes.

Na adaptação, de fato, há longos trechos de monólogos que se alternam com cenas dialogadas, pois o “experimento” consistia em uma seleção que incluía, segundo o programa, fragmentos de *A paixão segundo G. H.*, *Perto do coração selvagem* e *A legião estrangeira*. No programa do espetáculo, temos esquematicamente citados os textos, as personagens e o ator ou a atriz responsável por sua respectiva interpretação:

<sup>8</sup> No texto crítico sobre o espetáculo *Um sopro de vida*, Yan Michalski afirma que “o grande achado dos adaptadores José Possi Neto, também diretor, e Marilena Ansaldi, também e sobretudo intérprete, consistiu em, justamente, não fazer adaptação do livro. [...] O fato desencadeador da criação cênica não são as palavras pinçadas, aliás, de modo muito parcimonioso no livro: as frases ditas em cena não devem representar mais do que 5% a 10% do total do discurso lispectoriano. Não são, tampouco, os conceitos intelectuais, metafísicos ou emocionais que essas palavras, numa leitura imediata veiculam. O fator desencadeador da criação cênica são os climas que essas palavras criam ou insinuam, através do seu poder de sugestão poética [...] O verbo de Clarice insinua as sensações; o código interpretativo de Marilena Ansaldi fixa essas sensações em ‘instantâneos fotográficos’, só que as palavras ‘fixar’ e ‘instantâneos fotográficos’ não possuem aqui a conotação estática que habitualmente lhes é atribuída, mas assumem a essência dinâmica e inerente à exigência da pulsação cênica e fiel à aspiração manifestada por Clarice na folha de rosto do livro: ‘Quero escrever movimento puro’. Em movimento puro, Marilena reescreve”. Climas desenhados com o corpo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 7 mar. 1980.



OBRA	ATOR	PERSONAGEM
<i>A paixão segundo G.H.</i>	Glauce Rocha	G.H.
Textos de <i>A legião estrangeira</i>		
A nossa natureza meu bem...		
<i>Ad eternitatem</i>		
Irmãos	Dirce Migliaccio	Filha
Conversa com o filho	José Wilker	Filho
Come, meu filho	Glauce Rocha	Mãe
Futuro de uma delicadeza		
Glória a Deus nas alturas e...		
Crítica leve		
Crítica pesada		
Discurso de inauguração	Dirce Migliaccio	
O ovo e a galinha	Fauzi Arap	
Mineirinho	José Wilker	
Aproximação gradativa		
A ventura		
Desenhando um menino		
Reconhecendo o amor		
Não soltar os cavalos		
A pesca milagrosa		
Abstrato figurativo	Fauzi Arap	
Paul Klee		
Era uma vez		
Submissão ao processo		
O escrever, prolongar o tempo		
Literatura e justiça		
Escrevendo		
A quinta estória	Dirce Migliaccio	
Sem avião		
Dois textos de <i>Perto do coração selvagem</i>	Dirce Migliaccio Fauzi Arap	Joana 1º professor

Este recorte seletivo realizado pelo adaptador, ator e diretor Fauzi Arap evidencia características da ficção da autora como a não-linearidade do texto e a despreocupação com o enredo. O diretor/adaptador parece ouvir as palavras da amiga pessoal,<sup>9</sup> que afirmara:

<sup>9</sup> Sobre a amizade entre os dois, Fauzi Arap comenta em seu livro: “Foi quando descobri Clarice Lispector. Em 1964 foram publicados dois livros da escritora: *A legião estrangeira* e *A paixão segundo G.H.* Mas, em minha memória, me parece que

“Eu não tenho enredo. Sou inopinadamente fragmentária. Sou aos poucos. Minha história é viver. Sempre vivi com meu individual perigo. O individual de cada pessoa não significa a massa”.<sup>10</sup>

O original do texto adaptado traz em negrito o título *Paixão e Vida — Clarice*, que não será mantido, pois a montagem, como vimos, será divulgada e ficará conhecida como *Perto do coração selvagem*.

Publicado em 1943, ou seja, mais de vinte anos antes da adaptação que tem título homônimo e estreia em 1965, *Perto do coração selvagem*, romance de estreia da escritora, fora bem recebido pela crítica, os primeiros mil exemplares esgotaram-se rapidamente e recebera, no ano seguinte, o prêmio da Fundação Graça Aranha. Entretanto, no texto adaptado, temos em maior quantidade trechos da novela *A paixão segundo G.H.* e de “Fundo de gaveta”, segunda parte do livro *A legião estrangeira*, ambos publicados em 1964. Portanto, Fauzi Arap coloca em cena textos recém-publicados na época, alternando trechos de G.H. com fragmentos de “Fundo de gaveta”, que,

segundo Clarice, são simples anotações. Mas dentro dessa categoria, tão aberta, quase tudo é permitido: contos, crônicas, provérbios, máximas, aforismos, reportagens, ficção científica, crítica de pintura, de escultura, de dança, de música, crítica de seus próprios textos, lendas, retratos de personagens, descrição de lugares — reais ou fictícios? — e fragmentos que traduzem sobretudo uma poética — da escrita e da leitura.<sup>11</sup>

---

só vim a descobri-los em 1965, já em minha volta ao Rio. Desde as primeiras linhas, A paixão... se anunciava como um encontro salvador. [...]

Foi só com o tempo que acabei aprendendo com ela todo um cuidado com a linguagem, e principalmente com o ouvinte, para não ser traído pelas palavras, e conseguir assim ultrapassar a difícil barreira das subjetividades. [...]

Acho que desde o início planejei adaptar *A paixão...* para o teatro. Cheguei a rascunhar algumas idéias, e me animando a seguir”. (Cf. ARAP, Fauzi. *Mare Nostrum*: sonhos, viagens e outros caminhos. São Paulo: Editora SENAC—São Paulo, 1998. p. 66).

<sup>10</sup> BORELLI, Olga. *Clarice Lispector*: esboço para um possível retrato, op. cit., p. 15.

<sup>11</sup> GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice*: uma vida que se conta, op. cit., p. 354.

Fauzi Arap procura dar unidade e dinamismo à montagem intercalando fragmentos textuais que vão compondo uma tessitura teatral: dois diálogos retirados do romance *Perto do coração selvagem* e extensos monólogos de *A paixão segundo G.H.*, intercalados com pequenos diálogos, contos, fragmentos de “Fundo de gaveta” do livro *A legião estrangeira*.

Entre os textos selecionados, predominam aqueles nos quais o narrador em primeira pessoa reavalia a própria existência e se autoquestiona, como é o caso das extensas falas de G.H., as quais, em forma de monólogo, são transpostas sem modificações, exigindo, portanto, pouca intervenção do adaptador que se preocupou em selecionar e incluir os textos de forma coerente e coesa para a construção do texto final adaptado. Devemos ressaltar, entretanto, que os monólogos de G.H. são, na verdade, “um ponto de encontro e de divergência entre duas falas que se desentendem, e cujo recíproco relacionamento, tomando a forma de uma conversação distorcida, nada mais é do que a interferência mútua e exterior de dois monólogos inter cruzados”.<sup>12</sup>

Ao inter cruzamento dos monólogos já existente em *A paixão segundo G.H.*, o adaptador intercala outros fragmentos de monólogos que são atribuídos à personagem Clarice e aos Atores. A intercalação desses fragmentos estabelece um movimento de contigüidade e, assim, há nas falas, apesar de não configurarem diálogos entre personagens, um diálogo entre os textos que são ditos isoladamente pelas personagens. Os diálogos entre os textos justapostos se estabelecem, em grande parte, devido ao caráter intertextual da obra clariciana. Destacamos o trabalho do adaptador de ler, nas entrelinhas da escrita da autora, textos da própria escritora que podem ser justapostos e sobrepostos, em gesto semelhante ao de Clarice Lispector de recortar, colar e aglutinar fragmentos para construir suas obras.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> NUNES, Benedito. *O drama da linguagem*, op. cit., p. 78.

<sup>13</sup> Cf. NOLASCO, Edgar César. *Clarice Lispector: nas entrelinhas da escritura*. São

192

Por outro lado, há cenas que se constroem de réplicas entre personagens, resultando em um maior dinamismo devido à troca verbal entre elas. Algumas dessas cenas são construídas a partir de narrativas que são transformadas em seqüências com diálogos que exigiram a supressão do narrador e uma maior aproximação das falas à linguagem oral. Há, também, textos em forma de diálogos sem intervenção de narradores, escritos pela própria autora, portanto, prontos para representação teatral, ou seja, se considerarmos o teatro como apreensão de personagens atuantes, as réplicas, nesses textos, constituem falas teatrais, como é o caso de alguns fragmentos de “Fundo de gaveta”.

Ao adaptador e ao encenador resta a incumbência de analisar, ou pelo menos, sensibilizar-se diante dos sentidos que ganham as citações, as referências, as alusões presentes nos textos claricianos para reproduzi-las na representação teatral. É justamente essa incumbência que Jakobson delega àquele que faz uma tradução intersemiótica, como é o caso da montagem teatral. Na encenação, vão conviver, ao lado dos signos verbais, os signos não-verbais: cenografia, iluminação, sonoplastia e até recursos tecnológicos como projeção de filmagens. O adaptador deve prever que o diretor — e, no caso de Fauzi Arap, conjugam-se as duas funções — tem portanto uma gama de recursos para interpretar um signo verbal ou, como é freqüente em Clarice, um hiato, um silêncio, pois como afirmava a autora “mas já que se há de escrever, não esmaguem com palavras as entrelinhas”.<sup>14</sup> Portanto, há de se buscar outros recursos para que as entrelinhas estejam no palco assim como o talento visual e plástico da escritora.

Ciente de que está transpondo as palavras impressas nas páginas dos livros para o palco, o adaptador, no exercício da

---

Paulo: Annablume, 2001. Nesse trabalho, o autor analisa a construção dos livros *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* e *Água viva*, destacando como esses textos configuram uma escritura em fragmentos de textos menores.

<sup>14</sup> LISPECTOR, Clarice. Mas já que se há de escrever... n. 13. *Para não esquecer*, op. cit., p. 15.

transposição, já pode pensá-las não mais como frases para serem lidas, mas ouvidas e interpretadas, e que os fatos e as intenções narrativas ganham suportes sonoros e visuais, afinal a adaptação tem por objetivo último a encenação. Essa primeira encenação abstrata, às vezes, aparece como indicações em rubrica, mas há poucas rubricas no texto adaptado, o que nos leva a crer que o adaptador tinha como objetivo também a direção da montagem teatral, ou seja, se a rubrica expressa a visão da cena montada, Fauzi Arap deixou para expressá-la na própria montagem.

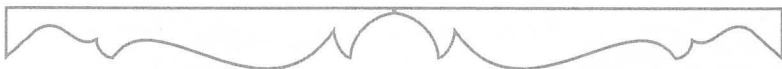
Fauzi Arap, como adaptador, organiza um texto a partir de fragmentos que vão compondo uma unidade coesiva (obviamente não é a de um espetáculo com começo, meio e fim) que está na procura de G.H., na busca do autoconhecimento como escritora e de desvendar o que é o ato de escrever pela personagem Clarice, nas dúvidas e curiosidades do Menino 1 e do Menino 2 e na tentativa da Mãe de encontrar respostas para os questionamentos surpreendentes das crianças. O que alinhava o texto adaptado é entender a gênese da vida e a (in)justiça por ela gerada. E a incansável busca de G.H. se volta à primeira cena em que Joana não obtém respostas para suas perguntas e o Professor lhe pede que ela guarde a pergunta para que ela mesma responda quando for adulta. “Ser feliz é para se conseguir o quê?”, ou então “O que vai acontecer comigo?”.

O texto adaptado de Fauzi Arap não é importante apenas do ponto de vista cronológico — a primeira grande adaptação de textos claricianos —, mas também por congregar os procedimentos que serão, em sua grande maioria, utilizados nas adaptações subsequentes: fragmentação do texto clariciano; justaposição dos fragmentos; inclusão de personagens; exclusão de personagens do texto clariciano; reprodução, na forma de diálogos, de trechos que estão na forma narrativa no texto clariciano; supressão de intervenções do narrador; omissão do narrador; transformação de trechos narrativos em rubricas; intercalação de diferentes textos claricianos; inclusão de Clarice Lispector como personagem. E, nas adaptações

subseqüentes, aparecerão ainda: criação livre de cenas apenas sugeridas pelo texto clariciano; ampliação e condensação de trechos narrativos.

As personagens são as mesmas contidas nas obras utilizadas como base para o texto adaptado: Joana e o Professor, ambos do romance *Perto do coração selvagem*; G.H, do romance do qual ela é narradora protagonista, e temos ainda Menino 1, Menino 2 e Mãe, dos fragmentos de “Fundo de gaveta”. Ao inserir as anotações pessoais da escritora, Clarice aparece como personagem no texto adaptado. Veremos que será recorrente nas várias montagens teatrais subseqüentes colocar Clarice em cena.

Apresento a seguir algumas análises de outras adaptações realizadas, comprovando o interesse de encenadores pela obra clariciana.



## *Clarispectros de nós*

*Sou tão misteriosa que não me entendo.*

Clarice Lispector, *A descoberta do mundo*

Estreia em São Paulo, no dia 21 de julho de 1994, o espetáculo teatral denominado *Clarispectros de nós*. Trata-se de uma adaptação de José Netto dos contos reunidos em *Felicidade clandestina*. O espetáculo, dirigido por Keila Redondo, contou com a interpretação do próprio José Netto e de Elvira de Lucca.

Na condição agora de espectador, sentado em uma das poltronas do Teatro Ruth Escobar, pude, enfim, distanciar-me dos recortes que documentavam as adaptações dos textos da escritora para receber, do palco, vozes que saíam das páginas literárias. Eram as vozes de Clarice.

O espetáculo, conforme o texto adaptado, inicia-se com dados biográficos com os quais Clarice Lispector, personagem do espetáculo, apresenta-se por meio de uma voz em *off*.

Flora Sussekind, em “A imaginação monológica”, analisa o som em *off*, muito presente nos espetáculos concebidos por Bia Lessa e Gerald Thomas, e aponta seu uso para ampliar “a presença, atuação de elementos narrativos na sua técnica teatral”<sup>1</sup> É com esta característica que

<sup>1</sup> SUSSEKIND, Flora. A imaginação monológica. *A voz e a série*. Rio de Janeiro: Sette Letras; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998. p. 15-30.

aparece a voz em *off* da personagem Clarice, construindo um outro espaço teatral além daquele assistido pelo espectador: “Nasci em 1920 na Ucrânia. Vim para o Brasil em 1921. Adorei o Brasil!... mesmo depois de andar pelo mundo... Escrevi porque, mais que a palavra dita, as letras me deixaram ser o que sempre quis ser: eu mesma”.

Após a apresentação, “Restos de carnaval” é reproduzido na íntegra pela voz da personagem Clarice em *off*. O conto é de nítido teor autobiográfico. Portanto, a opção pelo som em *off* coloca o texto como continuidade dos dados do nascimento da autora-personagem com referência à infância vivida no Recife.

Se a presentificação da personagem-autora se faz por meio da voz em *off*, por outro lado, o som em *off* cria um outro espaço cênico, distanciando a personagem-autora daquele que é visto e apreciado pelo espectador. No palco, as duas personagens, designadas apenas por Ele e Ela, estabelecem diálogos ou falas monologais construídos pela fragmentação dos textos claricianos. A presença da personagem Ele é intencionalmente ignorada pela personagem Ela, que conta a experiência de, distraidamente, pisar em um rato. A fala se constrói de recortes da crônica “Perdoando Deus”.<sup>2</sup> Ignorar a personagem Ele é o recurso da adaptação para salientar o quanto o acontecimento inesperado deixou a personagem atônita e fora de si. E até mesmo a tentativa irônica de estabelecer um diálogo ao perguntar “Toma, não quer o rato pra si?”, resulta impotente diante do envolvimento da personagem com o fato narrado.

As ligações entre os recortes dos textos claricianos se estabelecem, como pedem as rubricas, a partir de ações cênicas engendradas pela livre interpretação do texto de Clarice Lispector por parte do adaptador. A personagem Ela reproduz recortes da crônica “Perdoando Deus”, em fala digressiva e monologal, ignorando a personagem Ele, mas no final do texto, após o autoquestionamento “É esse o meu modo”, em rubrica, Ela descobre cenicamente o outro a seu lado

<sup>2</sup> LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*, op. cit., p. 311.



como seu contrário, aproveitando e interpretando o texto de Clarice: “eu, que sem nem ao menos ter me percorrido toda, já escolhi amar o meu contrário, e ao meu contrário quero chamar de Deus”. Deixando e ao mesmo tempo aumentando o estado de perturbação, a rubrica pede que Ela dê “um tapa no rosto do homem” e diga olhando fixamente para ele: “Enquanto eu não inventar Deus, ele não existe”. Aproveitando a frase final da crônica sobre a “invenção” e “existência” de Deus, inicia-se um longo diálogo construído a partir de fragmentos do conto “O ovo e a galinha”.<sup>3</sup> A escolha dos fragmentos do conto parece ser aleatória e a fragmentação do texto em falas curtas tem a intenção de estabelecer certo dinamismo cênico, o que é conseguido, ainda, pela movimentação e exercícios físicos dos atores, como observa a crítica Mariângela Alves de Lima: “Os dois intérpretes, Elvira de Lucca e José Netto, empenham-se em uma maratona de exercícios físicos e manifestações vocais emocionadas”.

Os recortes e a fragmentação são as opções a que a adaptação recorre para dinamizar a cena e construir diálogos a partir de um texto em que o narrador, em fluxo incessante, busca discutir por meio de conceituações a gênese da existência. Daí o uso insistente dos verbos “ser” e “saber” utilizados e reutilizados em definições que se negam ou se completam. No conto há também, confirmando esta procura incessante de compreensão, uma série de questionamentos e de respostas. Entretanto, de forma cíclica, as respostas produzem outros questionamentos que geram outras perguntas, ou poderíamos ainda acrescentar que, no jogo entre palavras e silêncios, entre respostas e não respostas, temos a ação das personagens que tentam um vínculo comunicativo. Esta tentativa aproxima Clarice e Beckett, como compara Galharte:

<sup>3</sup> Como mencionamos, o conto “O ovo e a galinha” foi lido no Congresso de Bruxaria, realizado em 1976, na Colômbia, para o qual Clarice foi convidada. E na entrevista a Júlio Lerner, também já citada, a autora afirma não compreender bem este conto.

Entre a linha e a entrelinha, de Clarice, entre a letra e a anti-letra, de Beckett, há a mesma *babel de palavras e silêncios*. Por toda a obra dos dois escritores perpassa a noção de que a palavra e a não palavra se complementam para formar o todo do fazer literário.<sup>4</sup>

Nesta contínua fluidez narrativa, temos o desvendar, paradoxalmente, escondendo. Afinal, é das perguntas que nascem as respostas ou, parodiando o questionamento popular, “quem nasceu primeiro o ovo ou a galinha”: é das perguntas que nascem as respostas ou das respostas nascem as perguntas?

O texto vale-se dos questionamentos e reflexões para estruturar os diálogos, como podemos observar no trecho da adaptação:

Ele: Ela não sabe que existe o ovo.

Ela: Se soubesse que tem em si mesma um ovo, ela se salvaria?

Ele: Se soubesse que tem em si mesma o ovo, perderia o seu estado de galinha. Ser uma galinha é a sobrevivência da galinha. Sobreviver é salvação.

Ela: Pois parece que viver não existe. Viver leva à morte!

Ele: Então o que a galinha faz é estar permanentemente sobrevivendo. Sobreviver chama-se manter luta contra a vida que é mortal.

Ela: Ser uma galinha é isso? [...]

Valendo-se do recurso de cortar o texto narrativo e de dividi-lo em perguntas e respostas, a adaptação persegue, o tempo todo, o ritmo cênico que tradicionalmente se constrói com diálogos.

<sup>4</sup> Cf. GALHARTE, Júlio Augusto Xavier. *A palavra extinta: a escrita de silêncios em “O ovo e a galinha”, de Clarice Lispector e Worstward ho, de Samuel Beckett*. Dissertação (Mestrado). FFCLH-USP, São Paulo, 2000. O estudo apresenta no primeiro capítulo, “Começos de uma fortuna crítica”, todos aqueles que analisaram os textos de ambos os autores. Salienta que Cleusa Aquino, Hélène Cixous, Márgara Russoto e Regina Pontieri dedicaram análises ao conto e outros críticos o incluem em análises de outros textos claricianos. Reserva o segundo e o terceiro capítulos para analisar, respectivamente, o conto “O ovo e a galinha” e Worstward ho. No quarto capítulo, há a comparação entre os textos, analisando, como é objetivo e proposta, a “escrita de silêncios” de Clarice e Beckett.

Além da estratégia de recortar contos, como em “O ovo e a galinha”, há também o recurso de estabelecer diálogos entre trechos escritos pela autora:

Ela: Amor é quando é concebido participar um pouco mais.

Ele: Poucos querem o amor, porque é a grande desilusão de tudo mais.

Ela: Poucos suportam perder todas as outras ilusões.

Ele (esgotado): Há os que se voluntariam para o amor, pensando que o amor enriquecera a vida pessoal. (rindo) Amor é finalmente a pobreza.

Ela: Amor é não ter.

Esta junção de frases que dificultam o reconhecimento da procedência, como se pode observar no trecho acima citado, se estabelece não pela tradicional forma do diálogo em que uma personagem responde ou complementa o pensamento da outra, mas pela proximidade reflexiva dos trechos convertidos em falas. Ou seja, são falas monologais que dialogam na medida em que se somam e se completam enquanto reflexão existencialista.

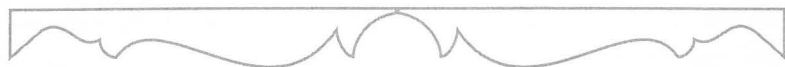
Entretanto, os cortes e as junções motivaram a crítica:

[...] Perseguindo as minúcias do autoconhecimento, ritmando as palavras de acordo com o fluxo incessante do pensamento, as obras de Clarice têm uma trama coesa, antidualógica. Cortar seu texto é uma operação arriscada porque uma frase, separada, torna-se banal.

Curiosamente, *Clarispectros em nós* se esmera na operação de subdividir idéias e emoções, construindo um diálogo interior e se esforçando para transformar em drama as contradições dos textos. Um ator diz uma frase em um determinado tom e uma atriz contra-ataca como se discordasse com veemência. Tratadas desta forma, como proposta e contra-proposta, as histórias tornam-se irreconhecíveis. [...]<sup>5</sup>

De fato, para a apreensão das histórias, era necessário um conhecimento prévio da obra clariciana para que se reconhecessem os textos a que o adaptador recorreu e que recortou para compor a peça *Clarispectros de nós*.

<sup>5</sup> LIMA, Mariângela Alves de. Falta delicadeza a *Clarispectros em nós*. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 23 jul. 1994. Caderno 2, p. 5.



## Contos no palco

[...] meus livros, felizmente para mim, não são superlotados de fatos, e sim da repercussão dos fatos no indivíduo.

Clarice Lispector, *A descoberta do mundo*

Depois de escrever três romances — *Perto do coração selvagem*, *O lustre* e *A cidade sitiada*, Clarice publica seu primeiro livro de contos, *Alguns contos*,<sup>1</sup> reunindo textos que foram publicados nos Cadernos de Cultura do Ministério de Educação e na revista *Senhor*.<sup>2</sup> Esses seis contos foram incluídos, junto a outros sete,<sup>3</sup> no livro *Laços de família*, em 1960.

Alguns desses contos deixam as páginas dos livros e ganham o palco e a televisão: “Amor”<sup>4</sup> e “O crime do professor de

<sup>1</sup> No capítulo “Primeiras publicações”, Nádía Battella Gotlib faz um levantamento das primeiras publicações de Clarice Lispector, citando “Triunfo” como o primeiro texto publicado pela autora em 25 de maio de 1940. (Cf. GOTLIB, Nádía Battella. *Clarice: uma vida que se conta*. op. cit.).

<sup>2</sup> São eles: “Amor”, “Começos de uma fortuna”, “Uma galinha”, “Mistério em São Cristóvão”, “O jantar” e “Os laços de família”.

<sup>3</sup> São eles: “Devaneio e embriaguez de uma rapariga”, “A imitação da rosa”, “Feliz aniversário”, “A menor mulher do mundo”, “Preciosidade”, “O crime do professor de matemática” e “O búfalo”.

<sup>4</sup> O conto “Amor” foi adaptado por Marta Baião e Conceição Acioli. A montagem foi dirigida por Conceição Acioli e ficou em cartaz no TBC, em São Paulo, em junho de 2002.

matemática”<sup>5</sup> foram adaptados para o teatro, e “Feliz Aniversário”<sup>6</sup> foi roteirizado para o programa “Tele teatro” da Rede Globo. Os adaptadores parecem reconhecer, como assinala Roberto Correia dos Santos, que têm em mãos “o mais fino, o mais perfeito trabalho [...] de harmonização entre o domínio formal, inteireza perceptiva e fidelidade à arte de conceber o mundo e seus valores com humildade e soberana generosidade”<sup>7</sup> Encenadores argutos, certamente, são tomados pela plasticidade dos textos, pelos artifícios da linguagem, ou seja, pela escolha exata do vocábulo e pela precisa construção sintática por meio das quais se compõem imagens e gestos. O parágrafo inicial do conto “Amor” e a descrição, incorporando elementos gestuais, sugere a composição de uma cena teatral: “Um pouco cansada, com as compras deformando o novo saco de tricô, Ana subiu no bonde, depositou o volume no colo e o bonde começou a andar. Recostou-se então no banco procurando conforto num suspiro de meia satisfação”<sup>8</sup>.

A montagem teatral do texto na forma de monólogo, interpretado por Marta Baião, reconstruía cenicamente as minuciosas e ao mesmo tempo grandiosas descrições da escritora por meio de uma grande quantidade de um mesmo objeto, uma incessante repetição gestual, recursos de iluminação, sombras e sonoplastia. No texto que sintetiza a vida sem novidades da dona de casa, temos a repetição do verbo “crescer”: “Crescia sua rápida conversa com o cobrador de luz”. “Crescia a água enchendo o tanque, cresciam seus filhos, crescia a mesa com comidas, o marido chegando com os

<sup>5</sup> O conto “O crime do professor de matemática” foi encenado na forma de monólogo pelo ator Leonardo Netto, sob a direção de Sueli Guerra, no Teatro da Casa da Gávea, Rio de Janeiro, em setembro de 2000.

<sup>6</sup> O conto “Feliz aniversário” foi roteirizado duas vezes para a televisão. Na primeira versão, em 1978, o texto foi adaptado por Carlos Fontoura e a direção foi assinada pelo ator Paulo José. A segunda versão foi adaptada por Naum Alves de Souza.

<sup>7</sup> SANTOS, Roberto Correia dos. Artes de fiandeira. In: LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. 28 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995. p. 5.

<sup>8</sup> LISPECTOR, Clarice. *Amor. Laços de Família*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995. p. 29.

202

jornais e sorrindo de fome, o canto importuno das empregadas do edifício”.<sup>9</sup> A repetição do verbo expandindo imagens, os verbos no gerúndio — “enchendo” e chegando” — e o adjetivo “importuno” para qualificar o canto metaforizam a rotina desagradável de Ana. Na montagem teatral, a diretora optou por marcar o rotineiro com a repetição de um mesmo gesto cênico e de um exagerado número de taças transparentes que, em determinada cena, eram colocadas maquinalmente em uma espécie de pia enquanto a atriz reproduzia o texto. A cozinha não era convencional; os elementos do lar de Ana reduziãem-se a um tipo de pia e uma grande taça, a qual continha diversas taças as quais ora eram tiradas e retiradas da pia, ora empilhadas. Empilhar as taças transparentes, que imitavam vidro, traduzia o rotineiro da vida de Ana além de expor sua fragilidade, pois a qualquer momento a colocação de uma nova taça poderia desestabilizar a pilha que poderia se desfazer e quebrar taças.

O relato da rotina era sugerido, portanto, por recursos visuais e metafóricos e por recursos de iluminação, formando corredores pelos quais Ana caminhava indo e vindo, ora para se despedir do marido, ora para se despedir dos filhos e, finalmente, para tomar o bonde. A montagem, novamente, busca recursos de iluminação para projetar a sombra, em tamanho exagerado, de um homem com uma bengala, parado, mascando chicle. A sombra gigantesca do homem diminuía Ana que permanecia estática e desestabilizada. Novamente, a iluminação desenha um corredor através do qual Ana chega ao Jardim Botânico. Acompanhamos Ana ao Jardim Botânico e, por meio dela e com ela, pessoas, animais e objetos ganham formas e sentidos. Sombras são novamente usadas para, como um *slide*, reproduzir o portão do Jardim Botânico e esse recurso vai se repetindo para que cada árvore, flores, insetos desencadeiem as falas monologais de Ana. Recursos de som intensificam a agonia da personagem e um estrondo marca o fechamento do

<sup>9</sup> Ibid., p. 29.

portão. Ana parte desesperada por um corredor novamente construído pela iluminação. Cenicamente, no ambiente familiar, Ana começa novamente a guardar as taças e a reproduzir o texto, narrando a experiência vivida naquela tarde. Finalmente, uma vela é acesa e a atriz se dirige a um espelho e reproduz o último parágrafo do texto clariciano: “E, se atravessara o amor e seu inferno, penteava-se agora diante do espelho, por um instante sem nenhum mundo no coração, Antes de se deitar, como se apagassem uma vela, soprou a pequena flama do dia”.<sup>10</sup>

Cenicamente, tem-se o fim do espetáculo quando a atriz sopra a vela e o *black-out* toma conta da sala do Teatro Ruth Escobar.

Em “O crime do professor de matemática”, testemunhamos, junto a um narrador também em terceira pessoa, a seqüência dos fatos narrados, que não é a mesma dos fatos ocorridos. Resumindo os fatos na seqüência em que ocorrem, temos a estória de um professor (do qual não se revela o nome, apenas sua função: professor de matemática) que, tendo abandonado seu cão José, digno de um nome e com o qual travava uma relação de mútua compreensão, resolve partir com a família para outra cidade. Ao encontrar um cão morto, resolve enterrá-lo em lugar específico — a colina mais alta — em tributo ao abandonado, “procurando punir-se com um ato de bondade e ficar livre de seu crime”. Revendo seu ato, abaixa-se e desenterra o cão desconhecido. “E assim o professor de matemática renovara seu crime para sempre. O homem então olhou para os lados e para o céu pedindo testemunha para o que fizera. E como não se bastasse ainda, começou a descer as escarpas em direção ao seio de sua família”.<sup>11</sup> O enterro do cão desconhecido é ritualístico e inicia o conto. O homem atinge com esforço o alto de uma colina e, depois de observar do alto a quietude do lugarejo em uma manhã de domingo, retira de um saco o cão morto.

<sup>10</sup> Ibid.

<sup>11</sup> Id. O crime do professor de matemática. Ibid., p. 155.

204

Em um texto jornalístico que divulga a estréia do monólogo homônimo do conto, Leonardo Netto revela que, quando leu o conto, pensou em levá-lo para o teatro, mas participou primeiro de outras montagens e resolveu, enfim, “enfrentar o desafio de transformar o conto, ao lado da diretora Sueli Guerra, em monólogo”.<sup>12</sup> A diretora Sueli Guerra faz questão de afirmar que o texto fora mantido na íntegra na transposição cênica: “Mais do que isso, não alteramos sequer uma vírgula. Não ficamos à vontade para fazê-lo”; o ator conclui: “como mantivemos o texto intacto, aproveito a encenação para fornecer a interpretação desta que é uma obra-prima de Clarice Lispector”.

Se o conto foi mantido na íntegra, o ator interpreta o narrador e, certamente, assume a interpretação do professor de matemática, afinal, no conto, o narrador cede a palavra à personagem que passa a expor suas lembranças, como podemos demonstrar com o trecho abaixo:

Pôs-se então a pensar com dificuldade no verdadeiro cão como se tentasse pensar com dificuldade na sua verdadeira vida. O fato do cachorro estar distante na outra cidade dificultava a tarefa, embora a saudade o aproximasse da lembrança.

“Enquanto eu te fazia à minha imagem, tu me fazias à tua”, *pensou então com auxílio de saudade*. “Dei-te o nome de José para te dar um nome que te servisse ao mesmo tempo de alma. E tu — como saber jamais que nome me deste? Quanto me amaste mais do que te amei”, *refletiu curioso*”.<sup>13</sup> (itálico nosso)

Apesar da afirmação categórica da diretora e do ator de que mantiveram o texto na íntegra, há de se pensar que os trechos destacados são perfeitamente suprimíveis pela interpretação do ator, que pode tê-las como indicações interpretativas, guardadas as devidas diferenças entre o texto escrito e o gesto cênico. O trecho nos permite também deduzir o quanto o trabalho do ator foi valorizado pela alternância dos papéis interpretados.

<sup>12</sup> Clarice Lispector inspira monólogo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 set. 2000, Caderno B, p. 3.

<sup>13</sup> LISPECTOR, Clarice. O crime do professor de matemática, op. cit., p. 151.



Nos contos, o narrador em terceira pessoa descreve a cena em que se flagra a personagem protagonista tomada por uma visão e, por meio desse duplo olhar — do narrador e da personagem —, é que o leitor vislumbra a forma plástica que se vai desenhando. Somos colocados junto ao narrador como espectadores dos movimentos que vão sendo narrados e que exigem “uma retina atenta para os mínimos gestos”, pois

os contos surgem como se estivessem sendo feitos ali, em presença do leitor. Como se jamais tivessem sido escritos antes. Como se jamais soubessem (nem personagem, ou escritor, ou leitor) o rumo que cada frase e acontecimento seguirão. E assim, ao terminar, finda, como se finda um quadro, um movimento musical, como finda uma força que se excede e conclui sua energia. Os contos abrem-se e fecham-se como um jacinto, movimentos quase invisíveis, agora ao leitor entregues sob o registro de uma câmara, lenta e ampliada.<sup>14</sup>

<sup>14</sup> SANTOS, Roberto Correia dos. Artes de fiandeira, op. cit., p. 10.



## Jogo teatral entre sete Clarices

*Mas, se eu jurar por Deus que tudo o que contei neste livro é verdade, vocês acreditam? Pois juro por Deus que tudo que contei é a pura verdade e aconteceu mesmo. Eu tenho respeito por meninos e meninas e por isso não engano nenhum deles.*

Clarice Lispector, *A mulher que matou os peixes*

A escritora é desdobrada em sete Clarices no espetáculo infantil *Quase de verdade*, adaptação de Ulisses Cohn dos livros *A mulher que matou os peixes* e *Quase de verdade*, com sugestões do livro *A vida íntima de Laura*. A menina Clarice era interpretada por sete jovens atrizes<sup>1</sup> que fazem parte da Cia. Delas.<sup>2</sup> O espetáculo ficou em cartaz no MAM e ganhou o prêmio Panamco de revelação do ano em 2001, confirmando as elogiosas críticas:

Transpor para o teatro textos densos da genial escritora é uma tarefa hercúlea. Por isso ganha maior valor ainda esse sucesso da empreitada de Cohn e suas meninas.

O que é mais rico na adaptação — e o que faz dela uma aula — é a utilização bem feita de múltiplas linguagens cênicas, como

<sup>1</sup> São elas: Ciça Magalhães, Fernanda Castelo, Júlia Ianina, Lílian Dasmaceno, Paula Weinfeld, Talita Ortiz e Thaís de Medeiros. Ver foto do espetáculo “Quase de verdade” no caderno de fotos deste livro.

<sup>2</sup> Em janeiro de 2002, a Cia. Delas estrearia o espetáculo *A descoberta do mundo*, adaptado do romance *A paixão segundo G.H.*

se a intenção fosse juntar um punhado de recursos numa peça só, sintetizando assim, para o público, a resposta para uma pergunta assustadoramente abrangente: como se faz arte no palco? [...]³

A montagem, de fato, utilizava os mais variados recursos cênicos: dublagem, voz em *off*, teatro de sombra, palco ampliado na platéia, jogo interativo com o espectador, iluminação criativa, máscaras, perucas e um cenário composto de grandes caixotes vazados que contribui para as surpresas que vão se sucedendo no palco. Todo este acúmulo de recursos cênicos poderia resultar exagerado, mas a direção do próprio adaptador, Ulisses Cohn, soube dosá-los e usá-los no momento exato e com tal pertinência que o jogo lúdico da montagem é a recriação da própria criação literária clariciana, que se constrói a partir de uma história “quase de verdade”.

A direção opta, brincando com a própria criação literária, por desdobrar a personagem-protagonista entre as sete atrizes — outro recurso cênico de extrema funcionalidade para o jogo cênico, re-produzindo a narradora do livro *A mulher que matou os peixes*, que é a própria Clarice: “Antes de começar, quero que vocês saibam que meu nome é Clarice. E vocês, como se chamam? Digam baixinho o nome de vocês e o meu coração vai ouvir”⁴

O trecho em que a autora se apresenta, acima citado, não aparece no texto adaptado. E os espectadores desvendam, ou não, que as sete meninas se desdobram para interpretar uma mesma menina: Clarice.

A menina Clarice resolve brincar de escrever em seu diário, já que a mãe a obriga a ir dormir. A voz da autoritária mãe aparece em *off*, deixando em outro plano a realidade para que o quarto da menina seja reduto apenas da fantasia e da imaginação. Sem sono,

³ CARNEIRO NETO, Dib. Sete meninas representam toda a densidade de Clarice Lispector. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 28 nov. 2001, Caderno 2, p. D11.

⁴ LISPECTOR, Clarice. *A mulher que matou os peixes*. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983. p. 10.

a menina resolve escrever histórias sobre bichos e passa a imaginar e contar histórias. Começa a escrever no diário debaixo do lençol, onde todas as Clarices se escondem... Na medida em que as histórias vão sendo escritas no diário, a criação se revela cenicamente.

A primeira história é a da lagartixa e, para encená-la, formam com o lençol um teatro de sombras — como pede o texto adaptado em rubrica. Uma das Clarices narra a história:

208  
Minha mãe morre de medo de lagartixa e fez meu pai desmontar a casa toda e ficar correndo atrás dela, só que a lagartixa é bem esperta e corre muito rápido. Então uma hora, meu pai conseguiu chegar bem pertinho dela e bateu com a vassoura... e adivinha o que aconteceu? Ela se dividiu em duas. Estranho, né? Meu pai me falou que depois de um tempo ela ganha um rabicho novo... Ah... além da lagartixa que a gente não convidou, aqui em casa vive aparecendo as baratas...<sup>5</sup>

O trecho narrativo foi inspirado no livro *A mulher que matou os peixes*, que apresenta a lagartixa como um bicho natural. No texto clariciano, não aparece o pai como aquele que cortou a o rabo da lagartixa, pois a narrativa deixa indeterminado quem fez a ação — “tem gente que corta elas com o chinelo”. A proximidade do parentesco torna mais real e próxima a cena descrita.

Ao terminar a representação da história da lagartixa, as meninas entram dentro dos caixotes de onde saem caracterizadas como baratas e uma delas, como dedetizador. Ocorre o faz-de-conta do terror, o malvado dedetizador, com armas estranhas, ameaça as baratas. Desesperadas, as baratas correm e tentam achar uma solução, afinal para onde podem fugir? O diálogo é construído de falas curtas que servem para caracterizar cada uma das facetas das Clarices: a líder, a desnorreada, a medrosa, a esfomeada etc. As baratas correm desesperadas e fogem daquele lugar para o estrangeiro. A variedade de personagens constrói a divertida brincadeira cênica a partir de sugestões do texto clariciano:

<sup>5</sup> Trecho do texto adaptado por Ulisses Cohn.

Vocês sabem que tive uma guerra danada contra as baratas e quem ganhou nessa guerra fui eu?

Eu fiz o seguinte: paguei um dinheiro para um homem que só faz isso na vida: matar baratas.

Esse homem faz uma coisa que se chama dedetização. Ele espalha esse remédio pela casa toda. Esse remédio tem um cheiro muito forte que não faz mal para a gente mas deixa as baratas muito tontas que até morrem.

Mas parece que uma barata, antes de morrer conta baixo às outras baratas que minha casa é perigosa para a raça delas, e assim a notícia se espalha pelo mundo das baratas e elas não voltam para minha casa.<sup>6</sup>

O adaptador soube ler as sugestões do texto de Clarice Lispector e transformou o trecho narrativo em uma movimentada guerra cênica entre o dedetizador e as baratas. Construía-se, assim, a sempre satisfatória cena de teatro infantil em que o monstro persegue os inocentes. De um lado, o monstro dedetizador, armado, violento, e, de outro, as inocentes baratas tão freqüentes nos textos da autora. A notícia repassada entre as baratas é, de forma criativa, reelaborada pelo adaptador que caracteriza cada uma das baratas como líder, medrosa, desajeitada, burra etc. A cena do corre-corre das baratas é agitada. Fogem todas as baratas. A voz narrativa de uma das Clarices anuncia que, depois de seis meses, todas voltam...

Ulisses Cohn cria uma cena, que não está no texto clariciano, em que todas as meninas voltam caracterizadas com roupas dos lugares em que se refugiaram: sorveteria, supermercado e restaurante japonês, respectivamente, esquimó, portuguesa, japonesa. A criação do adaptador acrescentou à narrativa clariciano o jogo teatral em que Clarices vestidas de baratas, agora, são baratas caracterizadas de personagens.

Depois de se descaracterizarem, voltam a ser Clarice. E o jogo da adivinhação continua, pois a narradora afirma que prefere “bichos convidados, que são muito mais legais [...]”. E começam todas elas a arriscar:

<sup>6</sup> LISPECTOR, Clarice. Op. cit., p. 14.

Que bicho que é?  
É um gatinho?  
É um passarinho?  
É um hamster?  
Já sei! É uma girafa!

Depois da tentativa absurda da atrapalhada Clarice, revela-se que se trata do cachorro Milton que lhe contou “a trágica história de seu amigo cachorro”. Milton, emocionado, não consegue iniciar a história de seu amigo cachorro Bruno Barberini de Monteverdi, que tinha um outro amigo cachorro, Max. Duas meninas assumem o papel dos dois cachorros. O trabalho lúdico aqui é intensificado com a dublagem das falas: duas meninas falam o texto e as outras duas, caracterizadas de cachorros, dublam. O adaptador transforma em diálogos a narrativa do texto clariciano em que o cachorro Bruno, que tinha um dono, Roberto, por quem era apaixonado, enciumado, acaba brigando com o próprio amigo Max, que tinha se aproximado de Roberto. Como a narrativa discorre sobre as brigas entre os dois cachorros e o ciúme de Bruno, está recheada de ação, vingança e morte. O adaptador apenas transforma em diálogos a ação dramática do texto narrativo que se encerra com a morte de Bruno Barberini de Monteverdi.

O final triste é chave para a menina Clarice começar a contar a história que a galinha<sup>7</sup> Olária lhe contou. No trecho narrativo, a menina Clarice situa o público em uma fazenda em que todos os nomes começam com “O”: Oxalá, a cozinheira que faz milagres; Onofre, Ovídia, Ostrela, Olária e a Oxélia. A menina Clarice diz, então, que a história que Olária conta é a da figueira que não dava figos. Outra Clarice propõe que elas podiam “fazer essa história, como se fosse de verdade”. As meninas assumem os papéis de Oxalá, de Oxélia, das galinhas e uma delas, da figueira. Começa então a encenação do

<sup>7</sup> No livro *Quase de verdade*, quem é o narrador é Ulisses, o cachorro, que late para sua dona, Clarice, que escreve a história. A cozinheira é Oníria e não Oxalá.

texto adaptado que pode ser assim resumido: enquanto, na fazenda de Oxalá, as galinhas botam muitos ovos, na fazenda de Oxélia, as galinhas não botam ovos. Oxélia resolve roubar alguns ovinhos e escuta a figueira chorando, pois não dá figos. Oxélia diz que o problema da figueira é que ela precisa de adubo e fazem um trato: Oxélia põe as luzes de Natal em volta da Figueira e, à noite, ela acende a luz e as galinhas, pensando que já amanheceu, botam mais ovos. Toda noite é a mesma coisa, a figueira acende as luzes e elas botam ovos. Até que Olária desconfia de tudo, pois ficou vendo da fazenda do porco Pompeu luzes apagarem e acenderem, e Oxélia indo e vindo. As galinhas então começam a botar ovos perto da figueira e quebrá-los. A figueira, desesperada, acaba revelando tudo sem querer. As galinhas então contam a Oxalá que vai tirar a história a limpo com a figueira e esta começa a dar figos.

A personagem vilã, o acordo com a figueira, as meninas assumindo papéis da galinha e do galo favorecem falas em diálogos que suprimem a figura do narrador e dinamizam as cenas. As luzes que apagam e acendem são facilmente transformadas em recurso cênico. Os figos são simbolizados por bolinhas. E, durante o desfecho alegre entre as galinhas que bagunçam gritando “figos”, a voz da mãe adentra a cena em *off*: “Clarice! Não foi dormir ainda? Vai já deitar!”

As luzes apagadas e as vozes que repetem os nomes das personagens das histórias sugerem que a menina Clarice sonhava, ou era tudo “quase de verdade”.



## Desdobramentos de G.H. em *A descoberta do mundo*

*Porque eu sou o outro. Porque eu quero ser o outro.*

Clarice Lispector, "Mineirinho"

Depois da transposição teatral de Marilena Ansaldi em 1979, o romance *A paixão segundo G.H.* foi adaptado pela Cia. Delas e estreou no dia 17 de janeiro de 2002. As sete jovens atrizes, que já haviam encenado o infantil *Quase de verdade*, resolveram enfrentar novamente o desafio — assim o considerava a imprensa jornalística — de encenar Clarice Lispector. Segundo nota publicada no *Jornal da Tarde*,<sup>1</sup> as atrizes fizeram a adaptação com o diretor do espetáculo Marco Antonio Rodrigues.

O papel de G.H. foi interpretado pelas sete atrizes, ou seja, percebe-se a intenção de realizar uma montagem com o mesmo grupo que havia conseguido sucesso com o infantil, aproveitando, ainda, a grande integração entre as jovens — na época, recém-formadas no Teatro Escola Célia Helena. Sendo assim, as falas aparecem, no texto adaptado, distribuídas entre as atrizes e não pelo nome da personagem, designando quem será responsável pela interpretação dos fragmentos. Os nomes Fernanda, Talita, Thais, Daniele, Lilian, Paula e Ciça, integrantes do grupo Cia. Delas, precedem cada um dos

---

<sup>1</sup> CARNEIRO NETO, Dib. Sete meninas interpretam Clarice. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 17 jan. 2002.



trechos transformados em falas na adaptação. As sete atrizes usavam figurinos de mesma cor e mesmo modelo, diferindo apenas em alguns detalhes, mas deixando evidente, cenicamente, a interpretação de uma mesma personagem, G.H., por todas elas. O desdobramento de G.H. entre as sete atrizes que, a princípio, atendia ao interesse do grupo, vai também aludir ao misticismo da autora que, entre cartomantes, leitura de cabalas e congresso de bruxaria, escolhe, por exemplo, treze títulos para seu último romance, *A hora da estrela*, que tem, segundo o narrador, sete personagens e, no livro então adaptado para esta montagem, G.H. olhava do alto de seus treze andares.

Apesar do título da montagem, *A descoberta do mundo*, o fio condutor da adaptação é *A paixão segundo G.H.* e as adaptadoras intercalam, a esse escrito em primeira pessoa, crônicas da autora publicadas no livro *A descoberta do mundo*, evidenciando em cena os diálogos entre os vários textos de Clarice.

*A paixão segundo G.H.* tem em sua abertura o texto “A possíveis leitores”;<sup>2</sup> que é também utilizado para iniciar a encenação. Mas, se no livro, pela primeira vez, Clarice se dirige ao leitor, naturalmente as adaptadoras fizeram as devidas alterações tendo em vista o espectador do texto a ser encenado. Vale compará-los:

Texto clariciano	Texto adaptado
<p>Este livro é como um livro qualquer. Mas eu ficaria contente se fosse lido apenas por pessoas de alma já formada. Aquelas que sabem que a aproximação, do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente — atravessando inclusive o oposto daquilo de que se vai aproximar. Aquelas pessoas que, só elas, entenderão bem devagar que este livro nada tira de ninguém. A mim, por exemplo, o personagem G.H. foi dando pouco a pouco uma alegria difícil; mas chama-se alegria.</p>	<p>Esta história é como uma história qualquer. Olha, nós ficaríamos contentes se fosse assistida apenas por pessoas de alma já formada. Aquelas que sabem que a aproximação, do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente. Aquelas pessoas que, só elas, entenderão bem devagar que esta história nada tira de ninguém. A mim, por exemplo, ela foi dando pouco a pouco uma alegria difícil; mas chama-se alegria.</p>

<sup>2</sup> LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.*, op. cit., p. 5.

A substituição do termo “livro” por “história”, assim como da forma “lido” por “assistido”, impõe-se pela especificidade da adaptação, ou seja, a montagem teatral. A opção pelo termo “Olha”, típico da linguagem oral, substituindo “Mas...”, traz à fala teatral mais informalidade e, conseqüentemente, proximidade com o espectador.

No texto adaptado, o pronome anafórico “ela” retoma “história”, substituindo a referência à “personagem G.H.”. Assim, o texto de abertura deixa de ser da autora Clarice para tornar-se da própria personagem-narradora que passa a relatar sua “alegria difícil”. Enquanto a autora passa a ser G.H. e se dirige ao espectador na transposição teatral, em entrevistas, Clarice negava aproximações entre o relato contido em seu romance e sua vida pessoal:

JS: Depois vem um livro em 1964, *A paixão segundo G.H.*

*Mas foi escrito em 63. É curioso, porque eu estava na pior das situações, tanto sentimental, como de família, tudo complicado e escrevi A paixão... que não tem nada a ver com isso, não reflete!*

ARS: Você acha que não?

*Acho, em absoluto. Porque eu não escrevo como catarse, para desabafar. Eu nunca desabafei num livro. Para isso servem os amigos. Eu quero a coisa em si.*

ARS: Deixa eu criar um problema para você. Você sabe que a crítica literária hoje tem a seguinte teoria: o texto é exatamente igual ao sonho, tem um conteúdo manifesto e um conteúdo latente.

*Concordo.*

ARS: Então, você não acha que seria possível que no inconsciente do texto se localize isso tudo? Quer dizer, há uma certa faixa no texto que, como no sonho, foge do controle do sonhador...

*É, fugiu do controle quando eu, por exemplo, percebi que a mulher G.H. ia ter que comer o interior da barata. Eu estremei de susto.<sup>3</sup>*

Nádia Gotlib comenta a afirmação da autora de que *A paixão...* não teria nada a ver com “a pior das situações, tanto sentimental,

<sup>3</sup> LISPECTOR, Clarice. Clarice Lispector: entrevista. 20 out. 1976. Entrevistadores: Affonso Romano de Sant’Anna, Marina Colasanti e João Salgueiro. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som (MIS). Fitas gravadas.

como de família” vivida entre 1959 e 1963, ano em que escreveu o livro mencionado, e esclarece o porquê do período ser tão complicado: em 1959, a autora se separou de Maury Gurgel Valente; em 1960, ocorreu a separação oficial e, em 1963, o ex-marido casou-se novamente o que, segundo os amigos, deixou Clarice surpresa. Se, na primeira resposta, Clarice não admite que o livro tenha a ver com sua experiência pessoal, Gotlib nos chama a atenção para a última resposta, por nós transcrita, em que a autora admite que algo tenha fugido a seu controle. Gotlib recorre a outro comentário de Clarice sobre a leitura que Benedito Nunes fizera de *A paixão segundo G.H.* — “ele me esclarece muito sobre mim mesma. Eu aprendo sobre o que escrevi” — para concluir que o comentário da autora “deixa transparecer que o livro traduzia algo de muito profundo e muito seu [...]”.<sup>4</sup> Os adaptadores parecem seguir, mesmo que intuitivamente, a conclusão da pesquisadora, transformando a autora do texto de abertura do livro na própria personagem.

A interpretação dividida entre as atrizes justifica também a mudança do pronome pessoal do singular “eu” para o plural “nós”. Nota-se ainda a supressão de uma parte do texto clariciano: “atravessando inclusive o oposto daquilo de que se vai aproximar”. Estava assim adaptada uma espécie de prólogo para a travessia de G.H. ao encontro de uma barata, do grotesco, de si mesma. Travessia essa que se faz de avanços e recuos a fim de relatar uma experiência vivida 24 horas antes por uma mulher que afirma: “Ah, conheço tantas histórias interessantes. E também poderia, para descansar, falar na tragédia. Conheço tragédias”.<sup>5</sup>

O texto adaptado apresenta, em seguida, fragmentos de *A paixão segundo G.H.* que se configuram em monólogos, segmentados e distribuídos entre as sete atrizes. Quando o texto clariciano permite, os adaptadores recorrem ao recurso de segmentá-lo em frases

<sup>4</sup> GOTLIB, Nádya Battella. *Clarice: uma vida que se conta*, op. cit., p. 358.

<sup>5</sup> LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.*, op. cit., p. 54.

interrogativas e réplicas para compor uma espécie de diálogo em que G.H. se dirige a um outro ou a ela mesma, como no exemplo a seguir:

FERNANDA — E depois?

PAULA — Depois vem a natureza.

FERNANDA — Você está chamando a morte de natureza?

PAULA — Não. Eu estou chamando a natureza de natureza.

FERNANDA — Será que todas as vidas foram assim?

PAULA — Acho que sim. É, acho que sim.

216

A divisão de G.H. entre as atrizes nos faz pensar na própria divisão de Clarice, que, salienta Lícia Manzo, “em G.H., apareceria explicitada como nunca. De novo estão em cena duas Clarices: a que quer permanecer agarrada aos valores e ao mundo dos homens, e a que quer abraçar uma dimensão liberta, incivilizada, sob o comando de seu coração selvagem, de criadora por excelência”.<sup>6</sup>

A segmentação do texto reconstruído entre as sete vozes se faz em uma espécie de jogral: ora trechos são distribuídos entre as atrizes, ora todas se incumbem da fala e ora três atrizes reproduzem conjuntamente o texto:

DANIELA — ... ficamos um instante nos espiando sem nos vermos. Eu nada via, só conseguia sentir o cheiro quente e seco como de uma galinha viva.

TALITA — Empurrando, porém, a cama para mais perto da janela, consegui abrir a porta uns centímetros mais.

DANIELA — Então, antes de entender meu coração embranqueceu como cabelos embranquecem.

PAULA, LILIAN E FERNANDA — O quarto morto era na verdade potente.

<sup>6</sup> MANZO, Lícia. *Era uma vez: eu* — A não ficção na obra de Clarice Lispector, op. cit., p. 82.

A distribuição das falas entre as atrizes e a junção de vozes re-produzindo um mesmo texto ganham uma cadência musical — graças também à musicalidade do texto clariciano:

TODAS — Santa Maria, mãe de Deus, ofereço-vos a minha vida em troca de não ser verdade aquele momento de ontem.

TODAS — Cântico de boca fechada, som vibrando surdo como que está preso e contido, amém, amém. Cântico de ação de graças pelo assassinato de um ser por outro ser.

Uma vez que temos as falas proferidas coletivamente e de forma ritualística, essa espécie de coro traz à cena o paralelismo bíblico<sup>7</sup> no qual Olga de Sá se detém, tendo em vista que o romance, “cuja dramaticidade está mais no discurso do que nas ações, estrutura-se sobre uma dupla linha de montagem: 1. o paralelismo bíblico [...] e 2. o paradoxo [...]”<sup>8</sup>

As adaptadoras vão também buscar elementos do romance que são retomados por Clarice nas crônicas escritas em 1967 para compor algumas cenas. Por exemplo: a insólita experiência de G.H. inicia-se quando ela resolve dirigir-se até o quarto da empregada e encontrar ali algo que explique a resolução de Janair, a empregada, de se despedir, fato que deixara a patroa indignada. Se em *A paixão segundo G.H.* o inconformismo da protagonista e sua indignação diante da empregada propulsam, como afirma Benedito Nunes, o “itinerário místico” de G.H., em algumas crônicas, atitudes também surpreendentes de empregadas e criadas causam, de uma forma ou de outra, certa indignação na patroa. Quando tratamos das crônicas em capítulo anterior, nos detivemos, entre outras, naquela em que Clarice citava *As criadas*, de Genet, e fizemos um paralelo entre a peça assistida e os escritos da autora povoados por

<sup>7</sup> Cf. SÁ, Olga de. A reversão paródica da consciência na matéria viva — O signo iconizado — *A paixão segundo G.H. Clarice Lispector — A travessia do oposto*. São Paulo: Annablume, 1993. p. 130-155.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 130.

empregadas e criadas. Como leitoras atentas à recorrência dessas personagens empregadas, as adaptadoras intercalam trechos de *A paixão...* com fragmentos dessas crônicas em que aparecem essas personagens. Em determinado momento do texto adaptado, temos uma rubrica com a seguinte indicação cênica: “aparecem as baratas, todas (refere-se às intérpretes) gritam nomes de empregadas”. A encenação associava, cenicamente, as baratas às empregadas. Essa associação cênica restitui a repulsa e, ao mesmo tempo, a imanência de G.H. àquele ser grotesco. A aparição das baratas recompõe um jogo paradoxal, afinal, G.H. tem nojo, mas se sente seduzida; quer sair, mas se sente aprisionada àquele ser que a espelha. A aparição de baratas — e não de uma barata como no livro — e a associação com as empregadas possibilita trazer para o texto adaptado as crônicas de *A descoberta do mundo*, como se G.H., diante das baratas, relembresse algumas empregadas: Aninha-Aparecida,<sup>9</sup> Maria Del Carmem,<sup>10</sup> Jandira,<sup>11</sup> Eremita,<sup>12</sup> Ivone.<sup>13</sup>

TALITA — Eram quase dez horas da manhã. Bom, há muito tempo meu apartamento não me pertencia tanto. Naquela manhã o que é que eu estava fazendo? No dia anterior a empregada se despedira. Eu tinha uma empregada argentina.

<sup>9</sup> Aninha que era chamada de Aparecida aparece nas crônicas “A mineira calada”, “Por detrás da devoção” e “Das doçuras de Deus”, em LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*, op. cit., p. 47, 49, 53.

<sup>10</sup> Maria Del Carmem, Argentina, é apresentada a Tônia Carreiro por “ser coleguinha”, ou seja, havia sido também atriz e aparece na crônica “Por detrás da devoção”. Ibid., p. 49.

<sup>11</sup> A cozinheira Jandira é a empregada vidente das crônicas “A vidente” e “Agradecimento”. Ibid., p. 48.

<sup>12</sup> Eremita é a empregada de dezenove anos que responde “com má criação de empregada mesmo” e aparece na crônica “Como uma corça”. Ibid., p. 71.

<sup>13</sup> Ivone é a criada que não ouvia Clarice lhe dizer algo e continuava sua atividade, até que a patroa irritada alterava a voz e a empregada respondia com um berro: “Chega!!!”. Como a coisa se repetia, um dia Clarice resolveu dizer “Chega!” para Ivone e demiti-la. Humildemente e com uma voz fina, Ivone aceitou a demissão, mas continuava telefonando e visitando a patroa. “A coisa”. Ibid., p. 48.

CIÇA — Maria Del Carmem era seu nome. Empreguei-a sem ter referência. Foi embora sem sequer me avisar. Maria Del Carmem era *su nombre*. E a Aninha então só me ocorre chamar:

TODAS — Aparecida!

PAULA — É que ela é uma aparição muda. [...]

A adaptação, ao incorporar os fragmentos das crônicas, ganha a leveza da oralidade típica desse gênero e o universo burguês de G.H. fica então tomado pelas representantes de um setor menos favorecido da sociedade. Porém, mais do que ampliar o embate entre a patroa e a empregada, o texto adaptado se abre para incluir a espontaneidade e a leveza do mundo dessas personagens. E, aproveitando-se do mundo das empregadas que cenicamente se apresenta, a crônica “Chacrinha?!” é também incluída entre as falas das personagens. A crônica se constrói em um tom ao mesmo tempo de crítica e de indignação diante daquele fenômeno televisivo. Crítico na medida em que a autora afirma que o animador não é criativo, “falta-lhe imaginação” e os calouros são humilhados e ridicularizados. A indignação deve-se ao fato de que o programa ocupa o horário nobre da televisão e é popular. E, consternada com o que vê na TV, a cronista atônita inclui várias frases interrogativas: “Mas como?”, interroga diante da humilhação dos calouros e, indignada, acrescenta: “Será a possibilidade de ganhar dinheiro que faz com que o programa tenha tal popularidade? Ou será que os telespectadores têm um pouco do sadismo que se compraz ao sadismo do Chacrinha?”. Os trechos da crônica se distanciam da ação principal na qual G.H. se depara com baratas e esse corte traz para dentro do apartamento da escultora o universo das criadas. As personagens criadas ganham o palco reproduzindo um momento em que G.H., entregue a uma espécie de fluxo de consciência, vagueia por um mundo que lhe é desconhecido, fica indignada e questiona.

A ruptura do relato de G.H. para a inclusão das crônicas distancia a personagem de sua via-crúcis e vai também ao encontro de sua intenção de retardar seu relato: “e se estou adiando começar é também porque

220

não tenho guia”.<sup>14</sup> São os recuos da personagem diante de um relato que quer evitar, mas ao mesmo tempo imprescindível, que possibilitam a inclusão das crônicas, principalmente se levarmos em conta que a protagonista está a todo tempo em estado de memorização do fato acontecido no dia anterior que a colocou diante de uma barata. E nesse processo de resgate do que viveu, G.H. se lembra de sua infância: “Quando eu era criança, inesperadamente tinha consciência de estar deitada numa cama que se achava na cidade que se achava na terra que se achava no mundo, de ter experimentado na boca os olhos de um homem [...]”;<sup>15</sup> “[...] da época em que estivera grávida”;<sup>16</sup> de ter desligado o telefone. E sua travessia deve-se também à lembrança perturbadora de Janair: “a lembrança da empregada ausente me coagia. Quis lembrar-me de seu rosto, admirada não consegui. A lembrança de sua cara fugia-me, devia ser um lapso temporário. Mas seu nome, é claro, lembrei-me finalmente: Janair”. Além de Janair, as empregadas citadas nas crônicas povoam, na adaptação, o universo de G.H. e a essas lembranças ela se apega como forma de adiar seu relato: “[...] contar como entrei no inexpressivo que sempre foi a minha busca cega e secreta”.<sup>17</sup>

Depois das lembranças, G.H. prossegue em seu itinerário até se deparar com a barata e, sem pudor, resolve matar aquele bicho ancestral. Do momento da aparição da barata até a decisão de matá-la, G.H. vive sensações — sente ódio, depara-se com seu lado instintivo e deseja matar. Para matar aquele ser, G.H. fecha a porta sobre o corpo da barata, mas se faz necessário um golpe final. E essas passagens em escala — do medo ao instintivo, ao desejo, à consumação do ato final — levam as adaptadoras a somar ao texto de G.H. um trecho da crônica “Mineirinho”:<sup>18</sup>

<sup>14</sup> LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.*, op. cit., p. 14.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>18</sup> É interessante e ao mesmo tempo instigante lembrar que a crônica “Mineirinho”



TALITA — O primeiro e o segundo tiro ouço com alívio de segurança. O terceiro tiro me deixa alerta. O quarto tiro desassossega.

FERNANDA — Dar uma ordem de comando às batidas do teu coração.

TALITA — O quinto e o sexto tiro me cobrem de vergonha. O sétimo e o oitavo tiro ouço com o coração batendo de horror.

DANIELE — As batidas do meu coração, que eram espaçadas demais como uma dor da qual eu não sentisse o sofrimento.

TALITA — No nono e no décimo tiro minha boca está trêmula. No décimo primeiro tiro digo em espanto o nome de Deus. No décimo segundo tiro chamo meu irmão.

THAIS — Foi então que vi a cara da barata.

TALITA — O décimo terceiro tiro me assassina. Porque eu sou o outro. Porque eu quero ser o outro.

A morte do facínora Mineirinho é associada ao assassinato da barata. A associação estabelecida no texto adaptado evidencia a gradação do suspense que se constrói até atingir o clímax. A seqüência das falas que se intercalam às de G.H. e a fragmentos da crônica realçam a angustiante identificação da personagem com o outro, a barata e ao mesmo tempo Mineirinho. O mergulho angustiante de G.H. no outro é ampliado com o ato da morte pelo qual ela se sente responsável e cúmplice. O ato do duplo assassinato — da barata e do facínora — se faz lentamente: a barata é vista, a descrição se alonga e se adensa até que o inseto é esmagado, mas ainda assim se faz necessário um golpe final; para assassinar Mineirinho, foram disparados treze tiros. A angustiante lentidão e o crescente suspense, que redundam na morte, vão sendo também construídos graças aos valores semânticos dos vocábulos “tiro” e “batidas” que vão se repetindo e sonoramente reproduzindo uma seqüência de sons explosivos devido às consoantes oclusivas “t”, “b” e “d”.

---

também foi intercalada a trechos de *A paixão segundo G.H.* na adaptação de Fauzi Arap em 1965. Lá “Mineirinho” intercalava-se às falas da personagem Clarice se autoquestionando sobre seu papel de escritora diante dos fatos sociais e às de G.H. que tematizavam a justiça e a esperança dos homens diante de uma conceitualização do que é ou se chama Deus.

222

A aderência de G.H. ao outro permite, ao mesmo tempo e paradoxalmente, um distanciamento: por meio do outro, G.H. se vê, ou seja, o outro não se configura como um espelho que a reflete; sua aderência ao outro é tal que lhe permite colocar-se no papel do outro e, assim, observar-se. G.H. tem um só caminho: o quarto desconhecido; e a passagem a ele se faz pela barata. G.H. então caminha ao encontro do outro, distancia-se de si mesma e nesse caminhar é que se depara com verdades que a difamam. O distanciamento de G.H., no texto clariciano, evidencia-se também pela mudança do foco narrativo que desliza da primeira para a terceira pessoa: “Essa mulher calma que eu sempre fora, ela enlouquecera de prazer?”<sup>19</sup>

Da mesma forma, no texto adaptado, temos a mudança do discurso em primeira pessoa para a terceira e, assim, a passagem da aderência total ao outro — explicitada na fala que reproduz a sensação do décimo terceiro tiro, “Porque eu sou o outro. Porque eu quero ser o outro” — ao distanciamento reproduzido na fala designada a três atrizes:

PAULA, LILIAN, FERNANDA — Um instante antes talvez ela ainda tivesse podido não ter visto na cara da barata o seu rosto. Mas eis que por um átimo de segundo ficara tarde demais: ela via.

Desse jogo entre a proximidade com o objeto — e, por meio dele, identificação com o próprio sujeito — e, ao mesmo tempo, o distanciamento, é que os adaptadores vão segmentando o monólogo de G.H., construindo, assim, falas que vão configurando uma espécie de diálogo entre superposições dos modos de pensar o ser, de verdades sobre mentiras, de afirmações, de negações. Esse jogo de linguagem se faz entre vozes de atrizes que vão desenhando, corporalmente, reflexos das personagens e, tal como em um jogo de espelhos, imagens que se sobrepõem, se multiplicam e se distorcem.

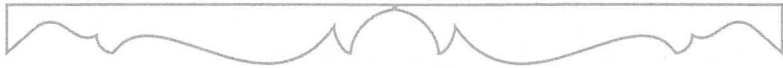
O diretor, dispondo de sete atrizes, marca cenas de confronto e união de G.H. consigo mesma e, aceitando as sugestões explícitas

<sup>19</sup> LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.*, op. cit., p. 36.

e implícitas do texto clariciano, não se intimida no uso de objetos cênicos como velas, taças de vinho, cadeiras, além do cenário que, reproduzindo o quarto da empregada, tinha ao fundo um guarda-roupa. A interpretação de G.H. por sete atrizes impôs dinamismo à encenação não só pela fragmentação do texto, mas também pela disposição cênica das atrizes que estavam sempre se movimentando e ocupando diferentes espaços, transformando, por exemplo, o guarda-roupa em um cadafalso de onde algumas delas interpretavam caracterizadas como bruxas. A montagem acentuava as imagens contrastantes já presentes no livro em que tudo é observado em suas minúcias. Assim, as formas e cores saltavam aos olhos no que elas têm de real e simbólico: o escuro e o branco, a amplidão do apartamento e o estreito corredor, parede caiada e desenhos a carvão, o de fora e o de dentro da barata. A direção, estimulada por essas propostas contrastantes e imagéticas do texto, permitia-se colocar no palco velas acesas, reproduzir uma ventania de areia — relembrando o metafórico deserto que G.H. atravessa — e um banho em que as atrizes eram encharcadas por uma água esbranquiçada e gosmenta — o de dentro da barata ou “o vômito violento, que não fora sequer precedido pelo aviso de uma náusea”<sup>20</sup> e, assim, surpreendia e tinha a intenção de enojar também o espectador. No final, ouvia-se em *off* um fragmento clariciano gravado pela cantora Maria Bethânia. Ao abusar desses recursos cênicos, a montagem resultava um tanto quanto poluída e, ao invés de adensar a travessia e o martírio de G.H., a eles se sobrepunha, mas explicitava cenicamente características da escrita de Clarice Lispector e da personagem que se desdobrava na descoberta do mundo. E G.H. era o mundo.

---

<sup>20</sup> Ibid., p. 106.



## Rubricas compondo *A hora da estrela*

*E em vez dessa felicidade asfixiante, como um excesso de ar, sentirei nítida a impotência de ter mais do que uma inspiração, de ultrapassá-la, de possuir a própria coisa — e ser realmente uma estrela.*

Clarice Lispector, *Perto do coração selvagem*

Entre as várias adaptações da novela clariciana *A hora da estrela*, destaca-se a versão fílmica realizada por Suzana Amaral. 1986 é a hora da estrela ganhar as telas dos cinemas, popularizar em dimensões amplas a obra de Clarice. Ovacionado pela crítica, premiado em festivais, o filme de Suzana Amaral comprova, para alguns, a adaptabilidade dos textos claricianos para o cinema e, por extensão, para o teatro. Recorremos a Caio Fernando Abreu:

Era tudo mentira: a infilmável (e para muita gente, ilegível também) Clarice Lispector era filmável, sim. E que belo filme, capaz de ganhar 12 prêmios no Festival de Brasília do ano passado, outros em Berlim e outros em Paris! Tudo isso para uma história onde pouco ou nada acontece, como pouco ou nada acontece na vida de sua personagem, a nordestina Macabéa, transplantada para a grande cidade.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> ABREU, Caio Fernando. *Belíssima e dolorosa secura. O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 23 abr. 1986.

O entusiasmo com que o filme é recebido pela crítica e pelo público demonstra a satisfatória adaptabilidade da novela para o cinema. Os roteiristas optaram por uma das três estórias da novela: a de Macabéa, uma nordestina que vem para a cidade grande e sonha em ser atriz. Os sonhos de Macabéa não são de pouco brilho, afinal a nordestina sonha em ser Marilyn Monroe ou Greta Garbo. O roteiro de Alfredo Oróz e Suzana Amaral, filmado pela cineasta, ateve-se à história de uma “inocência pisada” numa “cidade toda feita contra ela”.<sup>2</sup> O papel da protagonista rendeu para a estreante Marcela Cartaxo o prêmio de melhor atriz em Berlim.

O filme atingia um público maior que o do romance, denunciando a opressão do nordestino que vem para o sul em busca da realização de sonhos. Se a leitura do romance calava os críticos que exigiam um romance engajado, o sucesso do filme, as falas das personagens e as imagens nas telas dos cinemas satisfaziam aqueles que defendiam a autora das críticas anteriores. O entusiasmo é, às vezes, tão grande que excede em generalização, como podemos observar em um jornal de Vitória (ES):

Acusada de elitismo, alienação, intimismo e cerebralismo quando viva pela esquerda ortodoxa, Clarice Lispector foi o único gênio da literatura brasileira, conferindo pensamento à língua portuguesa. Hoje um filme (*A hora da estrela*), música popular e peças de teatro começam a descobrir a filosofia daquela que pensou, até à loucura e ultrapassando inclusive o inferno, a condição humana.<sup>3</sup>

Ao optar pela história de Macabéa em detrimento das outras duas<sup>4</sup> — a do autor-personagem Rodrigo S.M. e a do próprio

<sup>2</sup> LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*, op. cit., p. 19.

<sup>3</sup> *A Gazeta*, Vitória (ES), 28 mai. 1986.

<sup>4</sup> Cf. NUNES, Benedito. O jogo da identidade. *O drama da linguagem*. op. cit. p. 160-171. Nesse capítulo do livro, Benedito Nunes afirma: “Três estórias se conjugam, num regime de transação constante, em *A hora da estrela*. A primeira conta a vida de uma moça nordestina que o narrador, Rodrigo S.M., surpreendeu no meio da multidão. [...] A segunda é a desse narrador interposto, Rodrigo S.M., que reflete a sua

narrador —, leva-se às telas a opressão social sofrida pela jovem que é definida por Olímpico como “um cabelo na sopa”.<sup>5</sup> A protagonista é atropelada por um automóvel Mercedes Benz e morre. A morte metaforiza, assim, a opressão do nordestino esmagado pelo poderio americano. Os roteiristas suprimiram a figura do narrador-pessoa e, conseqüentemente, o drama do narrador-autor diante da dificuldade de se exprimir e a luta incessante com as palavras. A supressão, criticada por alguns, coloca em primeiro plano a história da nordestina e facilita a dinâmica dos diálogos e da própria progressão do enredo.<sup>6</sup>

Se *A hora da estrela* teve uma única versão em filme, é um dos textos de Clarice Lispector mais adaptados para o teatro. Temos a adaptação de Carlos Caetano, realizada em 1979; o diretor Roberto Vignatti levou-o à cena em 1992. A Cia. de Teatro Os Bobos da Corte de Salvador (BA), com sua trupe de atores cordelistas, encenou a novela clariciana em 2003.<sup>7</sup> O panfleto de divulgação traz a seguinte síntese do espetáculo:

Uma trupe de atores cordelistas numa feira encena a história de uma escritora que ao ver uma nordestina resolve escrever um livro. Para isso cria um autor homem, Rodrigo S.M., pois uma escritora mulher poderia “lacrimejar piegas”. E então veremos o drama do autor criando a vida de sua personagem Macabéa, uma nordestina no Rio de Janeiro. Uma

---

vida na da personagem, acabando por tornar-se dela inseparável, dentro da situação tensa e dramática de que participam. Mas essa situação, que os envolve, ligando o narrador à sua criatura, como resultante do enredamento pela narrativa em curso, das oscilações do ato de narrar, hesitante, digressivo, a preparar a sua matéria, a retardar o momento inevitável da falação, constitui uma *terceira história* — a história da própria narrativa”.

<sup>5</sup> LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*, op. cit., p. 34.

<sup>6</sup> Cf. DAVINO, Gláucia Eneida. *O roteiro de filme de ficção: um estudo de caso: A hora da estrela*. ECA-USP. São Paulo, 1993.

<sup>7</sup> A Cia. de Teatro Os Bobos da Corte encenou a adaptação realizada por Caíca Alves, sob direção de Meran Vargens, com o seguinte elenco: Alexandre Luís Casali, Caíca Alves e Tati Canário. A Cia. cuidou da cenografia e Rino Carvalho, do figurino e maquiagem.

personagem inócua que, todos os dias, precisa se lembrar quem é: “sou datilógrafa e virgem e gosto de Coca-cola”. E assim vai se tecendo uma realidade social, brasileira e feminina, vista pela poética de Clarice.<sup>8</sup>

A adaptação realizada por Naum Alves de Souza, que estreou em São Paulo em fevereiro de 2002, foi por nós assistida, tivemos acesso a seu texto adaptado, e sobre ela nos deteremos. Esta encenação iniciava o projeto Literatura no Teatro e era tida como o ponto de partida para a transformação do Teatro Imprensa em centro cultural.<sup>9</sup> A escolha do texto clariciano não foi aleatória, segundo a coordenadora do projeto Cíntia Abravanel. Professores indicaram livros cujo entendimento era considerado mais difícil pelos alunos, e *Primeiras histórias* de Guimarães Rosa e *A hora da estrela* foram escolhidos nesta ordem.<sup>10</sup> Os herdeiros do escritor pediram uma quantia considerável pelos direitos de cada conto, enquanto Paulo Gurgel, herdeiro de Clarice, liberou o uso do texto de *A hora da estrela*. Naum Alves de Souza faz algumas observações esclarecedoras no texto que precede a adaptação:

Nesta adaptação teatral do romance *A hora da estrela*, alguns personagens foram criados para dar vida à ação teatral, embora aparentemente não constem do texto original. Como a série de encontros entre Macabéa e Olímpico ocorre, como escreveu a autora, em lugares públicos, pois ambos não têm dinheiro para gastar, tomei a liberdade de fazê-los “namorar” em logradouros muito conhecidos do Rio de Janeiro, como a Igreja da Glória, o Aeroporto Santos Dumont etc.

Considerando que é uma obra sobre a escrita ou o relato de uma vida que está sendo observada, para evitar o recurso enfadonho de um narrador ao longo da ação, faço o ESCRITOR assumir várias personalidades: Seu Raimundo, o chefe do escritório onde trabalha Macabéa; Arlindo,

<sup>8</sup> Prospecto de divulgação da peça encenada pela Cia. de Teatro Os Bobos da Corte.

<sup>9</sup> BRASIL, Ubiratan. *A hora da estrela* inaugura novo centro cultural. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 22 fev. 2002, Caderno 2, p. D2.

<sup>10</sup> Devemos lembrar que ambos os livros escolhidos faziam parte da lista de leituras obrigatórias do vestibular FUVEST/2003.

o radialista da Rádio Relógio; o médico debochado que diagnostica a tuberculose da heroína e, finalmente, madame Carlota, a cartomante-vidente que decide o destino de Macabéa. Os atores que representarem Macabéa, Glória e Olímpico não devem fazer outros papéis. Situações que aparentemente não constam do livro foram por ele mesmo inspiradas como: cenas no escritório, na pensão, as evangelistas da praça — tirada dos programas religiosos que Macabéa escuta no rádio etc.<sup>11</sup>

As observações do adaptador revelam e buscam justificar alguns procedimentos que adotou ao transpor a novela para o palco. Diferentemente da versão filmica em que temos apenas a história de Macabéa em detrimento das outras duas,<sup>12</sup> Naum Alves de Souza optou por manter, em alguns momentos, o discurso do narrador-autor, comentando sobre a personagem por ele criada, mas essas observações e comentários são inseridos nas falas de outras personagens. Assim, o conflito do narrador interposto, como o qualifica Benedito Nunes,<sup>13</sup> fica por demais poroso, pois o que na novela o torna denso é a aderência do narrador à sua criatura a ponto de se confundir com a mesma.

Ao distribuir as reflexões sobre a escrita entre outras personagens, a adaptação compromete, a nosso ver, o que Benedito Nunes considera como a segunda história, isto é, a do “narrador interposto, Rodrigo S.M., que reflete a sua vida na da personagem, acabando por tornar-se dela inseparável”.<sup>14</sup> A situação dramática da segunda história se descaracteriza, uma vez que só se consolida, na novela, graças à aderência do narrador à criatura, como assume o próprio narrador no texto clariciano: “Pareço conhecer nos menores detalhes essa nordestina, pois vivo com ela. E como muito adivinhei a seu respeito, ela se me grudou na pele qual melado pegajoso ou lama negra”.<sup>15</sup>

<sup>11</sup> SOUZA, Naum Alves de. “Observações” — texto que precede o texto adaptado *A hora da estrela*.

<sup>12</sup> NUNES, Benedito. *O jogo da identidade. O drama da linguagem*, op. cit., p. 160-171.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 161

<sup>14</sup> *Loc. cit.*

<sup>15</sup> LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*, op. cit., p. 27.



Entretanto, o texto adaptado mantém, às vezes sem a densidade poética do texto clariciano, a história da própria narrativa, ou seja, “as oscilações do ato de narrar, hesitante, digressivo, a preparar a sua matéria, a retardar o momento inevitável da fabulação”,<sup>16</sup> como, por exemplo, nas falas monologais do Escritor/Seu Raimundo, em uma espécie de prólogo, sobre a própria história que está escrevendo e sobre sua personagem:

Sei que há moças que vendem o corpo, única posse real, em troca de um bom jantar em vez de um sanduíche de mortadela. Mas a pessoa de quem falarei mal tem corpo para vender, ninguém a quer, ela é virgem e inócua, não faz falta a ninguém.

É uma história em technicolor, para ter algum luxo, por Deus, que eu também preciso.

Uma história com começo, meio e *gran finale* seguido de silêncio e chuva caindo.

Os trechos que compõem essa espécie de prólogo não seguem a seqüência da novela, pelo contrário, há trechos retirados do início da narrativa, do meio e até mesmo da “Dedicatória do Autor”: “É uma história em technicolor, para ter algum luxo, por Deus, que eu também preciso”.

Entre as falas monologais do Escritor/Seu Raimundo, uma rubrica indica a projeção da seguinte frase, manuscrita: “No fundo, ela não passa de uma caixinha de música meio desafinada”. Devemos lembrar que Naum Alves de Souza, além de dramaturgo, freqüentemente dirige peças teatrais e adaptou a novela clariciano para assumir também a direção da montagem teatral. Portanto, nas didáscalias<sup>17</sup> encontra-se sua “versão mais aproximada da cena imaginada”. Considerando que o adaptador é um atuante diretor, ao transpor a novela para o teatro, seu modo de encenar presentifica-se

<sup>16</sup> NUNES, Benedito. Op. cit., p. 162.

<sup>17</sup> Patrice Pavis esclarece que o termo “didáscalias” tem sido substituído ultimamente por “rubrica” ou “indicação cênica”. PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*, op. cit., p. 206.

nessas indicações cênicas, não só fornecendo informações para a interpretação dos autores, mas também incluindo recursos, como projeções de imagens e textos, destinados a “esclarecer ao leitor a compreensão ou modo de apresentação da peça”.<sup>18</sup>

Naum Alves de Souza,<sup>19</sup> que já havia adaptado e participado de outros projetos envolvendo a narrativa clariciana, procura ser fiel à novela e, ao mesmo tempo, se dá o direito de criar cenas e personagens como apontamos. Em resposta a algumas questões por mim enviadas, o adaptador diretor enviou o seguinte comentário:

Tentei fazer uma adaptação acessível, com narrativa simples, de fácil compreensão. Tomei algumas liberdades, como o fazem todos os roteiristas quando transpõem o texto literário para outra linguagem. Criei cenas sugeridas tanto pelo texto, quanto por falas ou situações. Imaginei um escritório onde Macabéa trabalhava, cenas de rua para situar a paisagem carioca, tão hostil e inadequada à personagem, dei forma (não muito boa, pois ficou com cara de SBT) aos sangrentos filmes favoritos de Macabéa e assim por diante. Muitos gostaram, outros não gostaram, como sabemos, Clarice tem muitos donos...<sup>20</sup>

Sob meu ponto de vista, os recursos cênicos repetitivos ficaram devendo à criatividade textual. A montagem realizada para o Projeto do Teatro Imprensa não conseguiu o sucesso de público

<sup>18</sup> Cf. RAMOS, Luís Fernando. A rubrica como literatura da teatralidade: modelos textuais e poéticas da cena. *Revista Sala Preta*, ano 1, n. 1, São Paulo: ECA-USP, p. 9-21, 2001.

Estamos utilizando, no caso específico da adaptação de *A hora da estrela*, o termo rubrica, como reflexo de “uma primeira encenação virtual do autor que expressa aproximadamente sua visão da cena montada”. *Ibid.*, p. 12.

As rubricas no texto adaptado de Naum Alves de Souza não só refletem, mas também se consolidam como realização cênica na montagem dirigida pelo adaptador.

<sup>19</sup> Naum Alves de Souza, via e-mail, relacionou alguns projetos em que participou como adaptador e/ou diretor de textos claricianos: adaptação do conto “Feliz aniversário” para a Rede Globo; direção do show *A hora da estrela*, da cantora Maria Bethânia, e também de leituras dramáticas de trechos de *A paixão segundo G.H.* com as atrizes Fernanda Montenegro e Jacqueline Laurence.

<sup>20</sup> Comentário enviado via e-mail no dia 16.10.2003.

esperado e nem obteve repercussão na mídia jornalística. O texto clariciano parece exigir não só um bom adaptador e diretor, mas também bons intérpretes, como a elogiada interpretação da atriz Mariana Lima que se somou a uma adaptação consistente e uma direção que atendia às sugestões do próprio texto clariciano para levar à cena *A paixão segundo G.H.*



## Esboço das adaptações teatrais

*Mesmo sem ser atriz nem ter pertencido ao teatro grego — uso uma máscara. Aquela mesma que nos partos de adolescência se escolhe para não se ficar desnudo para o resto da luta.*

Clarice Lispector, *A descoberta do mundo*

Neste capítulo, as adaptações serão analisadas brevemente, pois não faremos comparações entre o texto clariciano e o texto adaptado.

### CLARICE EM MOVIMENTOS TEATRAIS: “UNIDADE DE BELEZA E POESIA”

Foi a leitura ao acaso de uma frase de Clarice Lispector que inspirou a atriz, bailarina e coreógrafa Marilena Ansaldi a realizar o espetáculo *Um sopro de vida*, dirigido por José Possi Neto,<sup>1</sup> que estreou no dia 7 de agosto de 1979, no Teatro Ruth Escobar: “Um dia vi, na vitrine de uma livraria, o novo livro de Clarice Lispector,

<sup>1</sup> Marilena Ansaldi e José Possi Neto concederam uma entrevista sobre o espetáculo a Linneu Dias e Maria Thereza Vargas no dia 7 de janeiro de 1980. A entrevista está no setor de audiovisual do Centro Cultural Vergueiro. Ver fotos no caderno de fotos deste livro.

*Um sopro de vida*. Era uma edição póstuma, lançada recentemente. Entrei na Livraria, abri o livro e ao acaso li: ‘Quero escrever movimento puro’.<sup>2</sup>

Marilena Ansaldi declara ainda que, ao ler o livro, “outras coisas foram aprofundando esse sentimento de identificação”.<sup>3</sup> O desdobramento escritora-personagem presente no texto clariciano fascinou a atriz que decidira, “vinte e quatro horas depois de ter lido o livro”, transpô-lo para o palco em um espetáculo que unia dança e teatro.

Por intermédio do texto adaptado, do livro autobiográfico da atriz e da entrevista concedida por ela e pelo diretor José Possi Neto, sabemos que houve uma preocupação com a linguagem teatral ao realizar a transposição do texto de Clarice:

Eu havia separado do livro trechos que queria, mas não tinha dado ao texto nenhum tratamento teatral mais adequado ao palco. Possi e eu fizemos uma revisão sob esse ângulo. [...] Experimentamos então eliminar o autor e fazer uma única criatura que contivesse autor e personagem, dentro de si.<sup>4</sup>

No dia 7 de agosto de 1979, Paulo Lara, jornalista da *Folha da Tarde*, divulgava a estréia do espetáculo *Um sopro de vida*, que, segundo o comentarista, “não pretende contar uma história, mas sim sublinhar instantâneos fotográficos das sensações”. A ação do romance se constrói entre um pseudo-autor, vivendo seu momento de criação, e Ângela Pralini, personagem fruto dessa criação: “Escolhi a mim e ao meu personagem — Ângela Pralini — para que talvez a partir de nós eu possa entender essa falta de definição de vida”.

As sucessivas indagações metalingüísticas<sup>5</sup> revelam o estado agônico e ao mesmo tempo prazeroso do pseudo-autor diante de

<sup>2</sup> ANSALDI, Marilena. *Atos: Movimento na vida e no palco*. São Paulo: Ed. Maltese, 1994. p. 177.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Ibid., p. 178.

<sup>5</sup> O livro póstumo de Clarice, *Um sopro de vida*, constrói-se de indagações

sua criação. Afinal, como ele mesmo afirma: “Eu escrevo como se fosse para salvar a vida de alguém”.

O romance, que tem como subtítulo “Pulsações”, reúne frases e diálogos entre o pseudo-autor e sua personagem. O espetáculo contaria com duas atrizes, Marilena Ansaldi e Célia Helena, mas esta abandonou a montagem e a atriz-bailarina se desdobrou nas duas personagens. Esse desdobramento contribuiu para o sucesso da adaptação, mérito conseguido graças à “perfeita integração entre texto, direção e coreografia”, segundo a atriz.

A crítica mostrou-se unanimemente positiva frente a esse espetáculo quando realizado, pois o considerou um “encantamento sensorial”, além de reconhecer a eficácia da transposição da linguagem clariciana para o palco.

Sábato Magaldi foi quem escreveu elogiosa crítica na seção “Divirta-se” do jornal *O Estado de S. Paulo*, de 3 de setembro de 1979, destacando a primorosa montagem e valorizando a palavra de Clarice Lispector:

Espectáculo extremamente requintado *Um sopro de vida*. Nele se encontra a palavra de Clarice Lispector levada às últimas conseqüências como jogo de liberdade; a criação de Marilena Ansaldi, em pleno exercício de maturidade artística; a inteligente montagem de José Possi Neto, apoiada num irrepreensível cenário de Felipe Crecenti; tudo amalgamado numa unidade de beleza e poesia.<sup>6</sup>

Assim como o conjunto harmônico dos elementos cênicos, a “integração perfeita de texto, direção e coreografia”,<sup>7</sup> destacou-se,

---

metalingüísticas como, por exemplo: “Devo imaginar uma história ou dou largas à inspiração caótica?”, “Sou um escritor que tem medo da cilada das palavras: as palavras que digo escondem outras — quais? Talvez as diga. Escrever é uma pedra lançada no poço fundo” (p. 13-14). O próprio narrador acaba por assumir, conceituando, que “Escrever é uma indagação. É assim: ?” (p. 14).

<sup>6</sup> MAGALDI, Sábato. Um mergulho permanente no sonho e na vida. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 21 ago. 1979.

<sup>7</sup> SANCHES, Lígia. *Um sopro de vida* na carreira de Marilena Ansaldi. *Folha de*

também, a cenografia de Felipe Crecenti, visto que foram utilizados materiais cênicos que faziam parte da vida da escritora, como sua máquina de escrever, o que impressionou aqueles que conviviam com Clarice, como Olga Borelli:

Foi o melhor espetáculo adaptado que eu vi até hoje sobre a Clarice. Pessoalmente, foi o trabalho de Marilena Ansaldi. A ilusão que a gente tinha na platéia é que era a própria Clarice. As coincidências, as semelhanças... Marilena conseguiu captar pequenos movimentos do cotidiano de Clarice — jeito de pegar o cigarro, de largar o cigarro — e utilizavam no procênio folhas secas. A Clarice tinha uma obsessão por folhas secas.<sup>8</sup>

235

Percebe-se, na leitura dos textos jornalísticos e nas críticas sobre a estréia de *Um sopro de vida*, um interesse pelo fato de ser o espetáculo uma adaptação do texto clariciano. Por isso não fica difícil encontrarmos considerações ou depoimentos sobre o trabalho de transposição cênica:

Fui fazendo seleções e comecei a imaginar quadros, situações em forma de dança, em forma de espaço, conforme as imagens que as frases me sugeriam. [...] O que me apaixonou na sua obra foi ela trazer o efêmero à tona, é o mais fundo, é a essência das sensações das pessoas, o que é extremamente abstrato, só a gente sabe o que está sentindo. Mas, ela incentivava, animava a minha imaginação.<sup>9</sup>

#### A HORA DA ESTRELA: COMEMORAÇÃO POLÊMICA

“Que não se levantem os mortos. Eles sabem o que fazem”. Foi essa frase que incentivou o grupo Banda 5 Estrelas a preparar duas apresentações especiais da peça *A hora da estrela* para o dia em que

S. Paulo, São Paulo, 21 ago. 1979.

<sup>8</sup> Entrevista concedida por Olga Borelli e Gilda Murray no dia 12 ago. 1994.

<sup>9</sup> ANSALDI, Marilena. Uma busca incessante da novidade do espírito. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 3 set. 1979.

236

se completavam dois anos da morte de Clarice, a 9 de dezembro de 1979. A adaptação de Carlos Caetano, também diretor, é marcada por polêmicas, como noticiam os jornais. Ao lado de uma apresentação sem cenários do grupo experimental Banda 5 Estrelas, formado por Carlos Caetano, Freddy Ribeiro, Fernando Queiroz, Edu Natureza, Paris Psarros, Alexandre Cruz e Luis, o espetáculo deveria contar com vídeos que não foram exibidos porque a firma Cenbracon — Centro Brasileiro de Comunicações S/A — não forneceu os monitores. A polêmica interessa na medida em que trata de um recurso cênico que será comum em espetáculos adaptados das obras de Clarice. O grupo dispensa cenários, mas incorpora à encenação vídeos com trechos da entrevista da autora para o programa Panorama,<sup>10</sup> e “cenas na rua das Noivas, no enterro do metalúrgico Santos ou de pessoas fascinadas pelo consumo diante das lojas”, revela o artigo “Clarice some do teatro, produtora conta por quê”, publicado pela *Folha de S. Paulo*, no dia 11 de dezembro de 1979.

#### A OBRA INFANTIL ADAPTADA EM PORTUGAL

José Caldas, divulgador da literatura brasileira para infância na Europa, dirigiu e adaptou o espetáculo *A vida íntima de Laura*, levado à cena pelo Grupo de Teatro Hoje, em Portugal, em 1981. A montagem, segundo artigo jornalístico, chegou a ser gravada pela RTP.<sup>11</sup>

Nesse mesmo artigo, que divulga o espetáculo e a gravação realizada, José Caldas fala da adaptação e de seu interesse pela obra clariciana:

<sup>10</sup> Programa Panorama Especial. São Paulo, TV 2 Cultura, fevereiro de 1977. Entrevistador e produtor: Júlio Lerner. (Levada ao ar pela primeira vez em 28.12.1977).

<sup>11</sup> CALDAS, José. Teatro Infantil na RTP. TV Guia RTP, n. 136, Lisboa, de 12 a 18 dez. 1981.



Eu conheço toda a bibliografia de Clarice Lispector, a qual me agrada bastante. Escolhi *A vida íntima de Laura* talvez por ser um texto que de alguma forma se relaciona comigo. A peça é uma observação de Clarice sobre o quotidiano dos bichos que de certa forma faz um paralelo com o quotidiano do Homem. Além disso, faz uma observação sobre a sociedade e faz certas propostas à capacidade de interpretação das crianças.<sup>12</sup>

Criador de encenações para o público jovem, José Caldas tem seu projeto teatral reconhecido na Europa, e em particular o espetáculo *A vida íntima de Laura* recebeu elogios da crítica local, tendo sido encenado na França e na Alemanha, totalizando cem representações para 19 mil espectadores. Recebeu, ainda, o Prêmio da Associação Portuguesa de Críticos de melhor espetáculo de 1981 (por unanimidade).

Apesar do grandioso sucesso, o espetáculo foi considerado imoral e cruel pelos professores de uma escola de Sintra e a Secretaria de Estado da Cultura exigiu uma explicação do grupo.

Penso que o que perturba mais alguns educadores neste espetáculo é o trabalho dramaturgício. Mais que em outros trabalhos a intertextualidade é exercida. [...] E mais, intertextos magnéticos, sonoros e simbólicos. Tornando a leitura mais e mais complexa e interdisciplinar. Torna-se “difícil” esquematizar ou “explicar” e principalmente controlar o acontecimento teatral.<sup>13</sup>

A admiração de José Caldas por Clarice Lispector não fez tardar o surgimento de uma nova adaptação: agora do texto *A mulher que matou os peixes*, em 1986. Novamente, temos uma crítica que elogia e aponta a delicadeza com que Clarice Lispector “naturalmente entrelaça a Morte com o dia-a-dia absolutamente rotineiro e vulgar de uma família absolutamente rotineira e vulgar”.<sup>14</sup>

<sup>12</sup> Loc. cit.

<sup>13</sup> CALDAS, José. Apud LOPES, Joana. *O instante plural: 10 anos de teatro jovem em Portugal*. Trilhas, Revista do Instituto de Artes – Unicamp, ano 4, n. 1, Campinas, 1993.

<sup>14</sup> MADEIRA, Carlos. Entre espelhos e sombras. *Jornal de Letras, Artes e Ideais*. Lisboa, 16 maio 1986.

A transposição cênica do texto infantil clariciano, *A mulher que matou os peixes*, seguiu os mesmos rumos do espetáculo anterior: foi gravada pela RTP e percorreu a Europa, participando da manifestação teatral “Lucide magie” na região do Lago da Garda, na Itália, em que foram realizados oitenta espetáculos para nove mil espectadores.

Os recursos cênicos utilizados na montagem teatral de José Caldas valorizam o texto clariciano.<sup>15</sup> Os críticos destacam o jogo luz/sombra tratado dramaticamente, criando outros códigos de leitura para o texto de Clarice Lispector:

No espetáculo do grupo português, tudo é suave, sutilmente inquietante. Jogos de sombra e luz, velaturas, nítidos espaços vazios nos quais movem-se os personagens intercambiáveis que se interrogam sobre a vida e sobre a morte... mas o conto de Clarice é apenas pretexto para sobrepor a condição humana a uma análise sensorial que transporta cada drama para a dimensão estética. De fato, a beleza formal deste espetáculo toca a perfeição absoluta, agarrando o espectador com uma carga de sedução que ultrapassa a barreira lingüística.<sup>16</sup>

O projeto *A vida íntima de Laura*, desenvolvido por José Caldas, em Portugal, ganhou versão brasileira pelas mãos de Joana Lopes, da Unicamp, nos anos de 1986 e 1987.

Com subsídios da Secretaria da Cultura de Campinas, a conceituada docente realizou o projeto pelo período de um ano. Esse projeto, intitulado “Que mistérios tem Clarice: Curso Montagem *A vida íntima de Laura*”, compreendeu diferentes etapas que envolviam a comunidade e as escolas públicas de Campinas, e teve seu

<sup>15</sup> Em agosto de 1993, o encenador lançou em Lisboa o livro *O instante plural*, no qual conta a história que circula em cada uma de suas encenações, apresentando, inclusive, os processos que foram seguidos até a montagem final de cada espetáculo, os artistas envolvidos, a escolha dos textos, geralmente adaptações, e fragmentos críticos dos espetáculos.

<sup>16</sup> COVITO, Carmen. Apud LOPES, Joana. Op. cit.

encerramento com a apresentação do espetáculo após um ano de pesquisas, oficinas teatrais e conferências literárias.

O intercâmbio do texto infantil clariciano com a comunidade local recebeu tratamento de pesquisa, visto que as apresentações eram sucedidas de cartas-respostas enviadas pelos “pequenos” espectadores para uma das personagens corporificadas na peça teatral:

Nós fomos para uma comunidade muito pobre nos arredores de Campinas. Tivemos a Clarice como intermediação entre os “artistas” e as crianças. [...] O resultado foi belíssimo, está gravado em vídeo e temos uma infinidade de depoimentos das crianças sobre seus interesses para com o texto de Clarice.<sup>17</sup>

239

#### DEZ ANOS SEM CLARICE: LEITURAS DRAMÁTICAS, PROMESSAS E ENCENAÇÕES

Na passagem do décimo aniversário da morte de Clarice Lispector, em 1987, houve a leitura dramática de seus textos pelas atrizes Marieta Severo, Fernanda Montenegro e Camila Amado no projeto Perto de Clarice, na casa de Cultura Laura Alvim, no Rio de Janeiro. A participação da consagrada atriz Fernanda Montenegro faz lembrar seu interesse em encenar *A paixão segundo G. H.*, um antigo projeto teatral divulgado pela mídia jornalística em 1965 e que voltou a ser noticiado nos anos 1990.<sup>18</sup>

O monólogo *Via crucis do corpo*, interpretado pela atriz Helena Varvaki, baseado no conto “Via crucis”, foi também encenado para recordar Clarice depois de dez anos de sua morte. A narrativa da humilde Maria das Dores, que engravida virgem e acredita ser mãe de um novo Messias, é o fio condutor da adaptação dirigida por Manoel Prazeres, que ficou em cartaz de 13 de novembro a 20 de dezembro de 1987.

<sup>17</sup> Transcrição livre da entrevista de Joana Lopes, realizada no dia 2 ago. 1994.

<sup>18</sup> GAMA, Júlio. Fernanda quer distância de novela. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 3 jul. 1994.

Os textos críticos salientam a intensidade do espetáculo em que o gesto busca a palavra que é também recuperada pelas imagens cênicas. A busca do indizível, procura da própria escritora, presentifica-se no clima de hesitação, construído cenicamente, uma vez que “a palavra persegue a emoção, a emoção persegue os gestos, os gestos buscam o corpo da atriz”.<sup>19</sup> O comentário crítico não se limita à mera descrição da concepção cênica. Ao contrário, procura estabelecer relações entre a encenação e o texto clariciano. Nesse sentido, a comentarista salienta que “em lugar da peça, há um *desdobramento*, a busca da revelação da atriz como fonte de sentidos emocionais. O tema é o universo de percepção da mulher. Pausas, ritmos, espasmos, contrações, expansões, vaidade, exterioridade, contemplação e sonhos andam pela arena”. A ordenação dos elementos que “andam pela arena” reúne as características dos textos claricianos que se constroem de hiatos, fluidez temporal, tensões, olhares e reflexões existenciais em torno do universo feminino.

A peça transcorria, segundo comentário da revista *IstoÉ*, “num clima quase ritualístico, ao estilo do teatro ‘Antropológico’ criado pelo italiano Eugênio Barba, de quem Helena foi aluna”.<sup>20</sup> A postulação existencial define o trabalho e as idéias do diretor italiano, para quem o mundo artístico implica em leis artísticas, as quais pressupõem, como primeiro princípio, o equilíbrio corporal do ator. A intérprete Helena Varvaki persegue essa reflexão existencial como atriz e, segundo o *lide*, encena o texto clariciano “com domínio total do corpo”. Contribui para o clima ritualístico a solidão da atriz em cena, “ora vestida de negro, ora de branco”, e a concepção intimista de um espetáculo dirigido a uma platéia de no máximo quarenta pessoas. Outra informação que o texto jornalístico traz é o fato de que a adaptação associa ao texto de Clarice temas tirados da peça *Bodas de sangue*, de Federico García Lorca. A associação do

<sup>19</sup> BRANDÃO, Tânia. A mulher, segundo Clarice. *O Globo*, Rio de Janeiro, 30 nov. 1987.

<sup>20</sup> Revista *IstoÉ*, 9 dez. 1987.

autor espanhol ao texto clariciano deve-se à proximidade temática dos autores que engendraram em suas obras o conflito entre fantasia e realidade próprio do universo feminino. Ao colocar em cena Clarice Lispector e Lorca, a encenação insere uma aproximação que já ocorrera antes, quando a autora mergulhou no universo dramático de Lorca e traduziu a peça *A casa de Bernarda Alba*.<sup>21</sup>

O espetáculo mereceu elogio da crítica jornalística e parece resultar da somatória coerente do texto clariciano à interpretação da atriz, ao estilo do teatro Antropológico criado por Eugênio Barba e aos trechos de Lorca. Considerou-se o espetáculo inventivo e conciliador de objetividade e envolvimento, e que “a cena estimula o pensamento sobre os caminhos possíveis hoje para o palco e para a interpretação”.<sup>22</sup>

#### G.H. TRADUZIDA EM CENAS

Em 1989, Marilena Ansaldi volta a recorrer a um texto clariciano, *A paixão segundo G.H.*, para montar um espetáculo com título homônimo, dirigido por Cibele Forjaz, cuja estréia fez parte dos eventos especiais da XX Bienal de São Paulo, no Teatro do MAC, no dia 31 de outubro.

Referindo-se a esta retomada do texto clariciano, o *Jornal da Tarde*, destaca em manchete: “Uma velha paixão, pela inovação”. De fato, a paixão pelos textos claricianos era antiga, pois já se revelara em 1979 quando a atriz-dançarina levou aos palcos *Um sopro de vida*. Mas o retorno não se mostra desgastado ou ultrapassado, ao contrário, novamente a montagem é inovadora.

Sem medo de se arriscar e inovar, Marilena Ansaldi convida uma estreante, Cibele Forjaz, para dirigir o espetáculo. A montagem colocava em cena a trajetória de uma burguesa que se depara com uma barata e, por intermédio desta, vai imergir na própria

<sup>21</sup> Cf. a seção “A tradutora”, presente na parte “Nos bastidores”, nesta obra.

<sup>22</sup> BRANDÃO, Tânia. Op. cit.

busca do eu, do desconhecido mais profundo. O acontecimento aparentemente banal — deparar-se com uma barata — transforma radicalmente a vida da mulher conhecida apenas por G.H., uma vez que opera autoquestionamentos do ser diante de sua existência. A trajetória da moradora que caminha como em uma *via crucis* é ritualística, assim como é ritualístico o espetáculo, “imaginado como uma iniciação, a celebração e uma possibilidade”.<sup>23</sup> Marilena Ansaldi justificou, na época, que os dez anos entre *Um sopro de vida* e a nova montagem foram necessários, pois considerava *A paixão segundo G.H.* “de grande força e densidade dramática, ainda não se achava em condições de realizá-lo”. Em seu livro autobiográfico, a atriz-dançarina recorda:

*A paixão segundo G.H.* estreou muito bem, e mesmo as pessoas que eu supunha que não aceitariam bem o trabalho gostaram muito. Eu estava consciente de que era um espetáculo difícil, com um texto muito denso e complexo. [...]

Tenho certeza de que foi um espetáculo muito bom. Do nosso ponto de vista, estava impecável, porque, com ou sem subvenção, saiu perfeito, exatamente como queríamos. As poucas pessoas que chegaram a ver o espetáculo aplaudiam freneticamente, e eu percebia, enquanto fazia o trabalho, que havia emoção muito grande na platéia.<sup>24</sup>

A opinião da atriz é ratificada pelo crítico Alberto Guzik que, em texto crítico divulgado pelo *Jornal da Tarde* no dia 1 de novembro de 1989, elogiava a ousadia da atriz em levar ao palco um romance “composto de sensações, de emoções intangíveis e avassaladoras”. Informava o crítico que a adaptação pinçava “fragmentos que reconstroem para o espectador a trajetória atormentada de G.H.” e comparava a adaptação ao romance:

<sup>23</sup> VELOSO, Marcos. Marilena Ansaldi revisita Clarice Lispector. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, São Paulo, 31 out. 1989. p. 6. Ver foto no caderno de fotos deste livro.

<sup>24</sup> ANSALDI, Marilena. *Atos: Movimento na vida e no palco*. São Paulo: Maltese, 1994. p. 224.

O que no romance é fluxo ininterrupto ganha no teatro a feição de farrapos que se unem para formar uma tapeçaria. É um espetáculo, lento, difícil, denso, mas admiravelmente coerente. Permite a Marilena Ansaldi um grande trabalho de atriz. As muitas histórias de G.H., sua reclusão, as memórias da empregada, o encontro fundamental com a barata, são captadas e traduzidas em cena com a intensidade visceral que possuem no livro.<sup>25</sup>

Apesar de Alberto Guzik encerrar o texto crítico recomendando o espetáculo — “Deve ser visto” —, Marilena Ansaldi recorda com tristeza o final da temporada e desabafa:

O final foi meio triste por causa dessa escassez de público. As verbas prometidas, o prêmio-estímulo da Secretaria do Estado e o auxílio-montagem da Fundação foram liberados depois que o espetáculo havia saído de cartaz. Com isso, foi possível repor o que o Abílio e a Cibele haviam emprestado, mas o trabalho deles e o meu não foi remunerado.<sup>26</sup>

Se o público não atendeu à recomendação de Guzik, a adaptação de Fauzi Arap de *A paixão segundo G.H.*, encenada em 2002 no Rio de Janeiro e no ano seguinte em São Paulo, foi um concorridíssimo espetáculo para o qual o público adquiriu ingressos com antecedência e caminhou literalmente junto a G.H., interpretada por Mariana Lima, o que analisaremos no próximo capítulo.

## MARTIM: RELANCE DE UMA REPRESENTAÇÃO

A contista não se sobrepõe à romancista Clarice que alterna a escrita de contos com a elaboração de um novo romance em 1953, que só será publicado em 1961: *A maçã no escuro*, adaptado para o teatro

<sup>25</sup> GUZIK, Alberto. Um salto na existência perplexa de Clarice Lispector. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 7 nov. 1989. p. 16-A.

<sup>26</sup> ANSALDI, Marilena. Op. cit., p. 224.

em Portugal em maio de 2001. Em “O vertiginoso relance”,<sup>27</sup> Gilda de Mello e Souza inicia seu ensaio crítico sobre o romance tratando do objetivo da autora de conseguir “apreender o instante exemplar, aquela íntima parcela de duração capaz de iluminar com seu sentido revelador toda uma seqüência de atos, mas apreender, a olho nu, sem subterfúgios, ‘num vertiginoso relance.’” Para melhor explicar a técnica clariciana na apreensão desse instante vertiginoso, a ensaísta a compara a cenas de filmes, no intuito de também diferenciá-la:

A sua técnica está assim bastante diversa da de outros criadores que, preocupados também com o momento significativo, dilatam, ampliam-no para melhor apreender-lhe o significado. É o caso de Eisenstein, no cinema, que nas cenas antológicas da escadaria de Odessa, em *O encorajado Potemkin*, e da abertura da ponte, em *Outubro*, monumentalizou o instante, criando um tempo fictício e dramático.

Recorrer a cenas de filmes para diferenciar a técnica clariciana das adotadas no cinema reforça o caráter imagético da escritura da autora e possibilita que a ensaísta demonstre, com maior precisão para o leitor, que Clarice “se debruça atenta sobre o fluir do tempo, procurando sujeitar à palavra ‘esse instante raro’ — em que ‘ainda não aconteceu’, ‘ainda vai acontecer’, ‘quase já aconteceu’”, concluindo que a autora poderia ser chamada de “romancista do instante”.

*A maçã no escuro* tem um enredo simples e centra-se na figura de Martim, que foge da cidade porque cometeu um crime, assassinou sua esposa, e chega a uma fazenda. Fugindo do convencionalismo romanesco, Clarice não desenvolve seu romance em torno do suspense que há em torno desse assassinato, pelo contrário, “o crime em si não tem a menor importância”, como afirma Gilda de Mello e Souza:

O crime é pois concebido paradoxalmente não como uma barreira ou uma derrota, mas como “o grande pulo cego”, “a espantada Vitória”, o

<sup>27</sup> MELLO E SOUZA, Gilda de. O vertiginoso relance. *Exercícios de leitura*, op. cit., p. 80-81.



último gesto livre a partir do qual Martim pode, enfim, construir com as próprias mãos o seu destino. [...]

Assim o herói que Clarice Lispector nos propõe é a personagem totalmente desvinculada, o homem que renunciou a tudo o que o define como um homem, “um homem em greve”, de sua própria humanidade, e cuja inocência é expressa no abandono do pensamento e da palavra: “Mas agora, tirada das coisas a camada de palavras, agora que perdera a linguagem estava enfim em pé na calma profundidade do mistério”.<sup>28</sup>

Temos o enredo do romance centrado no herói: Martim passa a viver seu mistério em uma fazenda, cuja proprietária é Vitória, e na qual vivem ainda Ermelinda e uma cozinheira mulata com sua filha pequena. A chegada de Martim acaba com o isolamento daquelas mulheres e faz emergirem os problemas pessoais de cada uma delas. Martim rende-se às insinuações da mulata e a possuiu, torna-se amante de Ermelinda e submete-se aos maus-tratos de Vitória que, apaixonada, resolve torturá-lo e, finalmente, denunciá-lo à polícia. O enredo se constrói entre a fuga e a prisão, ou seja, Martim, ao adentrar a fazenda, nasce, “passando a existir em estado de inocência, livre de toda e qualquer sujeição”, para depois retornar ao mundo que abandonara. Durante a representação, Martim teria experimentado, ao compor seu próprio personagem, o vertiginoso relance?

#### CLARICE: PERSONAGEM-PROTAGONISTA DE ENCENAÇÕES

Clarice Lispector deixa de ser uma personagem de voz em *off* para ser personagem protagonista em ação no palco e interpretada, respectivamente, por Aracy Balabanian e Rita Elmôr nos espetáculos *Clarice: coração selvagem* e *Que mistérios tem Clarice?*

A peça *Clarice: coração selvagem* estréia em São Paulo no dia 3 de setembro de 1998 após temporada no Rio de Janeiro no mesmo ano.

<sup>28</sup> Ibid., p. 87-88.

O *Jornal do Brasil* anunciava a estréia da peça para o dia 17 de abril de 1998, no Rio de Janeiro, com a seguinte manchete: “Quando Aracy virou Clarice — A atriz é a escritora em peça na Casa da Gávea”. O texto<sup>29</sup> divulgando a estréia revela que, no dia 9 de dezembro de 1997, data em que se completavam vinte anos da morte da autora, “a atriz Aracy Balabanian, convidada pela diretora Maria Lúcia Lima, prestava uma homenagem no Centro Cultural Banco do Brasil, com uma leitura das cartas que Clarice enviara à irmã Tânia Kaufman”. A leitura das cartas inspirou e motivou a realização do roteiro da peça teatral. Baseando-se na obra literária de Clarice e na entrevista concedida pela escritora a Affonso Romano de Sant’Anna e Marina Colasanti, Maria Lucya de Lima escreveu o que ela chama de roteiro, elaborado a partir de uma coletânea de dados e informações sobre a escritora em que a personagem Clarice é entrevistada por dois repórteres<sup>30</sup> que funcionam como fio condutor da ação. Em texto que antecede o roteiro, a roteirista revela os desafios enfrentados para a construção do texto a ser encenado:

Adaptar esta força imanente que nos reportou à sua vida e sua obra foi o nosso desafio neste roteiro. Não é a história de sua vida. É sim o que ela pensa sobre a vida e sobre a morte, mas é também sobre uma mulher incandescente e vaidosa, irônica, solitária e de grande magnetismo pessoal, sempre com sua emoção nos limites dos “ups and downs” de uma montanha russa interna. Uma mulher que escrevia para viver.<sup>31</sup>

A semelhança física da atriz Aracy Balabanian, a presença de dois repórteres e o cenário de Analu Prestes, a biblioteca da escritora, contribuem para aproximar a cena teatral da

<sup>29</sup> KOSLINSKI, Daniel. Quando Aracy virou Clarice. *Jornal do Brasil, Revista Programme-se*, ano 14, n. 3, Rio de Janeiro, 17 a 23 abr. 1998. Ver foto de Aracy e de Rita Elmôr no caderno de fotos deste livro.

<sup>30</sup> Os repórteres foram interpretados por Marcelo Escorel e Laura Arantes.

<sup>31</sup> Texto de Maria Lucya de Lima, roteirista e diretora, que apresenta o roteiro de *Clarice: coração selvagem*.

situação verídica da entrevista realizada por Affonso Romano de Sant'Anna e Marina Colasanti. A semelhança física da atriz é acentuada pelos gestos reproduzidos pela atriz que os concebeu a partir de fotos e vídeo da autora de *Perto do coração selvagem*. Aracy Balabanian explica em entrevista o processo de composição da personagem: “Minha preocupação fundamental foi ir ao fundo de Clarice, entender seus sentimentos. Sua personalidade é extremamente rica: melancólica e alegre, densa e leve, tudo ao mesmo tempo. Eu quis, para fazer esta peça, encontrar a essência de Clarice”.<sup>32</sup>

A peça traz para os palcos o que as editoras já haviam publicado e que interessava ao público: dados biográficos e reflexões que nortearam a vida e a obra da autora. Esse interesse pela biografia e pelo imaginário de Clarice chega ao teatro em dose dupla — a atriz Rita Elmôr,<sup>33</sup> vivendo o papel da escritora, estréia também no Rio de Janeiro:

Em menos de um mês, dois espetáculos-recitais sobre Clarice Lispector ocupam quase simultaneamente os palcos cariocas. Depois da montagem de *Clarice: coração selvagem*, com Aracy Balabanian, está em cena no camerístico Teatro do Museu da República, no Catete, *Que mistérios tem Clarice?*, uma segunda aproximação da autora de *A maçã no escuro* que procura, como no espetáculo anterior, traçar um perfil de Clarice Lispector sob a perspectiva de sua humanidade.<sup>34</sup>

Os textos jornalísticos de divulgação do espetáculo e de crítica sempre se referem, como na montagem de Aracy Balabanian, à semelhança da jovem atriz com a autora, o que é reforçado pela “maquiagem de Gille (a semelhança da atriz Rita Elmôr com Clarice Lispector é destacada com um sensível trabalho de

<sup>32</sup> *Jornal do Brasil, Revista Programe-se*, ano 14, n. 3, Rio de Janeiro, 17 a 23 abr. 1998.

<sup>33</sup> A atriz Rita Elmôr foi indicada ao Prêmio Shell de melhor atriz e recebeu críticas elogiosas em 1998.

<sup>34</sup> LUIZ, Macksen. Uma viagem ao interior da escritora. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 ago. 1998, Caderno B, p. 5.

visagismo)”.<sup>35</sup> O jornalista Macksen Luiz considera o espetáculo “um recital, com a pretensão de sugerir mais do que estabelecer um texto dramático”. O roteiro pretende envolver o espectador com dados biográficos que destacam a sensibilidade da autora. Diferentemente do espetáculo *Clarice: coração selvagem*, que optava por uma situação de entrevista, portanto mais racional e objetiva, *Que mistérios tem Clarice?*, como é sugerido pelo título, coloca no palco a sensibilidade da autora diante de acontecimentos e reflexões do dia-a-dia:

A simplicidade que está na base da encenação é a mesma que torna possível que a carga de teatralidade surja com sua tonalidade *declamatória*. Desta maneira, o espetáculo assume o caráter da linguagem literária sem perder a atmosfera humanizada da personagem.<sup>36</sup>

O título questiona o leitor/espectador e o instiga a desvendar o mistério que cerca a misteriosa autora que participou de um Congresso de Bruxaria, revelava em entrevistas que visitava cartomantes e as incluiu em seus escritos, escreveu contos que afirmava não compreender — “é um mistério” —, mergulhou o leitor no universo de G.H. e foi rotulada de hermética, por parte da crítica e de instigante por outra... Afinal, que mistérios tem Clarice?

#### ÁGUA VIVA: PRIMEIRO, NO PALCO; DEPOIS, NAS PÁGINAS DE UM LIVRO

*Água viva*, publicado em 1973, é um texto reduzido de versões anteriores que tiveram dois títulos diferentes: *Atrás do pensamento: monólogo com a vida* e *Objeto gritante*. Fauzi Arap incluiu um trecho clariciano no show de Maria Bethânia, *Rosa dos ventos*, como informa o programa do espetáculo: “o texto final é um inédito de Clarice

<sup>35</sup> Loc. cit.

<sup>36</sup> Loc. cit.

Lispector do livro *Atrás do pensamento*”.<sup>37</sup> O show musical foi apresentado em 1971, portanto dois anos antes da publicação do livro com o título definitivo. Na biografia sobre a autora, Teresa Cristina Montero comenta a inclusão dos textos claricianos nos shows da cantora Maria Bethânia:

Outro leitor dos originais de *Objeto gritante* foi Fauzi Arap, que dirigiu, em 1963, um espetáculo teatral com uma colagem dos textos claricianos. Em 1967, o diretor teatral inseriu trechos da crônica *Mineirinho* no show *Comigo me desavim*, de Maria Bethânia, que, como ele, era leitora apaixonada de Clarice. Fauzi ficou entusiasmado com *Objeto gritante* e quando Bethânia estreou o show *Rosa dos ventos*, no Teatro da Praia, em 1971, ele incluiu um trecho daquele livro, declamado antes da música *Movimento dos barcos*.<sup>38</sup>

Tendo em vista que o roteiro do show *Rosa dos ventos* traz impresso *Atrás do pensamento*, supomos que Fauzi Arap<sup>39</sup> leu essa versão, pois só em 1972 é que a nova versão passa a ter como título *Objeto gritante*, como podemos comprovar pela carta, datada de 5 de março de 1972, de José Américo Pessanha,<sup>40</sup> a quem Clarice havia entregado os originais. Como estamos focando, com *spots* na mais alta resistência, as aproximações da autora com o

<sup>37</sup> Texto impresso no programa do show de Maria Bethânia, *Rosa dos ventos*, dirigido por Fauzi Arap em 1971.

<sup>38</sup> A biógrafa transcreve o texto declamado pela cantora e que foi gravado no disco de mesmo título, *Rosa dos ventos*: “Depois de uma tarde de quem sou eu e de acordar à uma hora da madrugada em desespero eis que às três horas da madrugada eu acordei e me encontrei. Simplesmente isso: eu me encontrei. Calma, alegre, plenitude sem fulminação. Simplesmente isso: eu sou eu e você é você. É lindo, é vasto, vai durar. Eu sei mais ou menos o que vou fazer em seguida. Mas, por enquanto olha pra mim e me ama. Não, tu olhas pra ti e te amas. É o que está certo”.

<sup>39</sup> Como Fauzi nos conta, Clarice lhe deu os originais de *Água viva* em 1971, ano do show de Bethânia, e desse ano até 1974, a amizade com Clarice Lispector tornou-se mais intensa. ARAP, Fauzi. *Mare Nostrum*: sonhos, viagens e outros caminhos, op. cit., p. 71.

<sup>40</sup> Nádia Battella Gotlib transcreve parte da carta no capítulo “A desficcionalização: e agora, Clarice”, em seu livro *Clarice: uma vida que se conta*, op. cit., p. 406.

teatro, merece ampliação máxima o fato de os trechos de *Água viva* serem levados primeiro ao palco, vindo a figurar nas páginas de um livro somente dois anos mais tarde, em 1973.

Nesse livro, Clarice junta fragmentos de outros textos, compõe uma bricolagem,

servindo-se, à vontade, de outros textos seus, de outras obras. É o caso, por exemplo, de textos de “Fundo de gaveta”, de *A legião estrangeira*, como o mais longo, intitulado “Os espelhos de Vera Míndlin”, ou textos mais curtos, como “Esboço de um guarda roupa” e “A pesca milagrosa”. De *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, insere, também com variações, o trecho sobre o “estado de graça”, que aparece num dos capítulos finais do romance.<sup>41</sup>

Se Nádía Gotlib evidencia que muitos dos fragmentos da bricolagem estão em “Fundo de gaveta”, segunda parte do livro *A legião estrangeira*, encontramos também na primeira edição desse livro a tragédia *A Pecadora queimada e os Anjos harmoniosos*, já analisada. No texto de apresentação dessa segunda parte, “Fundo de gaveta”, Clarice afirma ter escrito uma tragédia “tipo Idade Média” e se refere a esse período histórico também em *Água viva*: “Idade Média, és a minha escura subjacência e ao clarão das fogueiras os marcados dançam em círculos cavalgando galhos e folhagens que são o símbolo fálico da fertilidade: mesmo nas missas brancas usa-se o sangue e este é bebido”.<sup>42</sup>

Na tragédia claríciana, a mulher-pecadora mantém-se silenciosa durante sua condenação, mas, em *Água viva*, a pintora está liberta para ser senhora absoluta do que escreve e para assumir a palavra, seus desejos e a condição em que se encontra: “Só o errado me atrai, e amo o pecado, a flor do pecado”, “Sou herege. Não, não é verdade. Ou sou? Mas algo existe”.<sup>43</sup> E se Clarice não

<sup>41</sup> Ibid., p. 410.

<sup>42</sup> LISPECTOR, Clarice. *Água viva*, op. cit., p. 13.

<sup>43</sup> Ibid., p. 75 e 86.

se serve de trechos da tragédia, as descobertas da pintora de *Água viva* parecem recompor a condenação da Pecadora:

As descobertas nesse sentido são indizíveis e incomunicáveis. E impensáveis. É por isso que na graça eu me mantive sentada, quieta, silenciosa. É como numa anunciação. Não sendo porém precedida por anjos. Mas é como se o anjo da vida viesse me anunciar o mundo.<sup>44</sup>

Entretanto, a narradora agora é detentora da palavra. Rompendo o silêncio, escreve na tentativa de captar o instante-já e, para tanto, busca correspondência com outras artes como a música e a pintura.

Subvertendo o convencionalismo, *Água viva* não é conto, não é romance nem novela e a própria narradora adverte: “Inútil me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais”.<sup>45</sup> Entretanto, no título da primeira versão, *Atrás do pensamento: monólogo da vida*, temos a indicação de que a escrita é um monólogo em que a pintora tenta, por meio do ato de escrever, traduzir em palavras a música e a pintura:

A tradução de uma arte pela outra se torna possível pela dupla feição do objeto que representa, em cada arte, sempre uma face iluminada e outra que escapa e permanece em sombras. Tal como na fotografia e na pintura assim é na literatura: “fotografo cada instante. Aprofundo as palavras como se pintasse, mais do que um objeto, a sua sombra”. O Objeto permanece, assim, nas sombras que a luz registra e guarda [...]<sup>46</sup>

O texto se inicia retratando a euforia da libertação, porque ninguém a prende mais. E no estado de libertação, a pintora tem medo do desconhecido, do instante que agora é feito por ela e, ao mesmo tempo, se faz sozinho. O instante se faz, então, “com uma desenvoltura de toureiro na arena”.<sup>47</sup> E entre as artes citadas explicitamente — pintura, música, fotografia —, o teatro aparece nas

<sup>44</sup> Ibid., p. 80.

<sup>45</sup> Ibid., p. 13.

<sup>46</sup> GOTLIB, Nádía Battella. *Clarice: uma vida que se conta*, op. cit., p. 411.

<sup>47</sup> LISPECTOR, Clarice. *Água viva*, op. cit., p. 9.

comparações: a personagem age sozinha com uma desenvoltura de um toureiro na arena. Eis a representação da atriz que deve se movimentar com desenvoltura no palco diante de uma platéia — o toureiro e a arena. E, nessa dimensão alusiva, a narradora reconhece que, ao substituir as tintas por palavras, constrói uma cena:

Palavras — movo-me com cuidado entre elas que podem se tornar ameaçadoras; posso ter a liberdade de escrever o seguinte: “peregrinos, mercadores e pastores guiavam suas caravanas rumo ao Tibet e os caminhos eram difíceis e primitivos”. Com esta frase fiz uma cena nascer, como um *flash* fotográfico.<sup>48</sup>

E, na liberdade que agora vivencia, a pintora move-se guiada por palavras e gestos por meio dos quais tenta transformar a pintura em palavras. O gesto é guiado por palavras tal qual na movimentação cênica, em que a fala compõe e determina o gesto teatral. A atriz que, para o espectador, aparentemente se movimenta livre no palco, principalmente em um monólogo, obedece, na verdade, a um jogo regrado e previsto pelo autor e pelo encenador, assim como, a partir das palavras, a pintora se sente livre “apenas para executar gestos fatais”.<sup>49</sup>

E a pintora-escritora, como se estivesse em uma arena, dirige-se a um “tu”, para quem escreve uma carta, e, ao mesmo tempo, aos leitores, que acompanham sua escrita e são, em uma dimensão cênica, espectadores de sua tragédia.

Tido como “um lindo poema em prosa”, o livro é transposto para o palco em espetáculo homônimo em 2003. A atriz de novelas globais, Susana Vieira, incumbe-se do papel de um “*eu* que se dirige a um *tu*, expondo suas ânsias e procuras, em um discurso de fluidez ininterrupta entre o delírio, a confissão e a sedução”.<sup>50</sup>

<sup>48</sup> Ibid., p. 21.

<sup>49</sup> Ibid., p. 38.

<sup>50</sup> Loc. cit.



Macksen Luiz, jornalista do *Jornal do Brasil*, escreve um texto crítico cuja manchete — “O peso das palavras. Adaptação de Clarice Lispector, *Água viva* não adere ao palco” — já resume o descontentamento do crítico com a adaptação realizada e com a encenação no Teatro Villa-Lobos em abril de 2003. Para o crítico, “a versão teatral do livro homônimo de Clarice Lispector não consegue superar as características essencialmente literárias da narrativa, agravadas pela tentativa de reordenação e ‘naturalidade cênica’ que pudesse integrá-lo à nova forma expressiva”.<sup>51</sup> E, ainda segundo ele, não se justifica a versão teatral de um texto impermeável à necessidade da ação dramática e o que se assiste “é um arranjo cênico de uma série de frases, reunidas com a intenção de seguir um roteiro [...], imperceptível na curta duração da montagem”. Para Macksen Luiz, o monólogo é uma forma teatral redutora, veículo para equívocos e “acentua e amplia as dificuldades de adaptações de outro gênero para o palco”.<sup>52</sup> Acrescenta, ainda, que o caráter discursivo e concentrado de um monólogo empobrece a cena.

Depois de deixar clara sua aversão ao monólogo enquanto forma teatral, o crítico passa a tratar especificamente da encenação, considerando-a uma adaptação inconsistente e insinuando que, ao invés de uma interpretação que preenchesse o vazio e que estabelecesse dinâmica cênica, a atuação da atriz é “somente busca de virtuosismo ou exibição de habilidades”. O crítico generaliza novamente ao afirmar que “*Água viva* é acometida pelos problemas que assaltam as adaptações e os monólogos”, como se em todas as adaptações houvesse problemas. Retomando as críticas ao espetáculo, Macksen condena a direção de Maria Pia Scognamiglio, considera sua versão tênue o bastante para deixar “à mostra a resistência do original de Clarice Lispector aos mecanismos teatrais”, uma vez

<sup>51</sup> LUIZ, Macksen. O peso das palavras — Adaptação de Clarice Lispector, *Água viva* não adere ao palco. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 abr. 2003, Caderno B, p. B8.

<sup>52</sup> Loc. cit.

que “aumenta a ressonância das palavras, que se mostram pesadas e sentenciosas”. O crítico não deixa de comentar sobre o cenário, a sonoplastia e o figurino: considera que o cenário “flutua no palco do Teatro Villa-Lobos”; a música de Egberto Gismonti se dilui e os figurinos “são inadequados pela maneira como procura vestir a atriz e não a personagem”.

Como tivemos oportunidade de assistir ao espetáculo em Campinas no dia 25 de outubro de 2003, ou seja, seis meses depois da estréia no Rio de Janeiro, podemos fazer algumas observações sobre elementos não contemplados pelo crítico.

O espectador adentra a platéia e já se depara com um cenário composto de seis máquinas de escrever, espelhos sob um plano superior revestido de branco, recriando um outro palco dentro do palco, e um guarda-roupa. Sobre pequenas mesinhas com suas respectivas cadeiras, ficam, de cada lado do palco, na direita e na esquerda baixa, três máquinas de escrever dispostas em diagonal. A atriz que interpreta a escritora-pintora movimenta-se o tempo todo em um amplo espaço cênico. Nos momentos em que escreve, a direção optou por alternar a posição nas seis máquinas de escrever. As mudanças são rápidas e focos em pino vão acompanhando a movimentação. A alternância e a movimentação rápida vão criando o clima de ansiedade da pintora-escritora que se digladiava com as palavras para expressar suas pinturas e tenta captar o instante-já. Um casal de bailarinos vai ilustrando os trechos que são verbalizados pela atriz, que, de fato, demonstra segurança e naturalidade cênica. E, para os momentos em que a protagonista busca obsessivamente entender o significado da solidão e de seu estar no mundo, a direção concebe a cena diante de um jogo de espelhos, no fundo do palco, os quais refletem imagens multiplicadas da atriz. Em *Água viva*, “se comemora a vida de tudo o que, intensamente, é”,<sup>53</sup> e a leveza de algumas cenas encanta o público,

<sup>53</sup> HELENA, Lúcia. Texto de apresentação em LISPECTOR, Clarice. *Água viva*, op. cit.

com uma atriz que, muito à vontade, se senta na beira do palco e se dirige à platéia:

Quero pintar um rosa.

Rosa é a flor feminina que se dá toda e tanto que para ela só resta a alegria de se ter dado. Seu perfume é mistério doido. Quando profundamente aspirada toca no íntimo do coração e deixa o interior do corpo inteiramente perfumado. As pétalas têm gosto bom na boca — é só experimentar.

[...]

Preste atenção e é um favor: estou convidando você para mudar-se para o reino novo.<sup>54</sup>

A performance da atriz ganha ainda mais leveza quando reproduz os trechos em que Clarice, em um dos momentos mais poéticos de *Água viva*, discorre sobre flores como o girassol, a violeta, a orquídea, a tulipa, a vitória-régia, cri-sântemos. Até que o clima se adensa e a atriz, retornando ao palco, iluminada por um foco de luz e envolta pelos bailarinos, pronuncia a última fala do espetáculo: “Acho que vou ter que pedir licença para morrer. Mas não posso, tarde demais”.

\* \* \*

De modo geral, as personagens referidas — Ana, o professor de matemática, Martim, G.H. e Macabéa — poderiam, em sua maioria, configurar uma lista de protagonistas que norteiam a totalidade da obra literária clariciana, principalmente se levarmos em consideração o caráter introspectivo e o aparato monológico a elas atribuídos e somarmos a estes o silêncio advertido em suas obras.

<sup>54</sup> LISPECTOR, Clarice. *Água viva*, op. cit., p. 52.

Se, no texto crítico de Álvaro Lins sobre o primeiro romance de Clarice Lispector, deparamo-nos com o reconhecimento de um “conceito de ficção” que aproxima o romance de uma peça de teatro e, com o passar do tempo, com um considerável número de adaptações teatrais de seus textos, podemos dizer que, de fato, há, na escritura de Clarice, elementos e procedimentos narrativos que motivam as várias transposições de seus textos para o palco: somam-se, por exemplo, ao “realismo mágico que funde e confunde memória e imaginação”,<sup>55</sup> a tendência ao fragmentário, a exploração de uma linguagem que aproxima o texto das novas estéticas do teatro.

---

<sup>55</sup> LINS, Álvaro. *Os mortos de sobrecasaca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963. p. 188.



## *A paixão segundo G.H.: um espetáculo de grande sucesso*

*Essa imagem de mim entre aspas me satisfazia e não apenas superficialmente.*

*Enquanto eu mesma era, mais do que limpa e correta, era uma réplica bonita.*

Clarice Lispector, *A paixão segundo G.H.*

Fauzi Arap é novamente responsável pela adaptação de *A paixão segundo G.H.*<sup>1</sup> em montagem de 2002. O monólogo dirigido por Enrique Diaz e interpretado pela atriz Mariana Lima estreou no Rio de Janeiro no dia 16 de outubro de 2002 e, em São Paulo, no dia 5 de abril de 2003, sendo um sucesso de crítica<sup>2</sup> e de público.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Cf. Dossiê G.H. *Revista Sala Preta*, n. 3, São Paulo: ECA-USP, 2003.

<sup>2</sup> O espetáculo ganhou o prêmio APCA de 2003. Em reportagem, o jornal *O Estado de S. Paulo* divulga os prêmios concedidos pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) e, especificamente em trecho sobre teatro, temos o seguinte texto: “Os críticos da área teatral decidiram-se por uma inovação. Escolheram seis espetáculos, que consideraram os melhores e premiaram todos eles com o troféu APCA de melhor peça. Assim, os seis premiados são os espetáculos *Mire Veja* (Cia do Feijão), *A morte do caixeiro viajante* (Felipe Hirsch), *Otelo* (Folias D’Arte), *A paixão segundo G.H.* (Enrique Diaz), *A poltrona escura* (Roberto Bacci) e *Os Sertões, o Homem e a Terra* (Zé Celso Martinez Correia)”. CARNEIRO NETO, Dib. Críticos da APCA escolhem melhores de 2003. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 17 dez. 2003, Caderno 2, p. D12. Ver fotos de Mariana Lima no caderno de fotos deste livro.

<sup>3</sup> Na revista *IstoÉ Gente* foram divulgados os melhores (e os micos) do ano (2003)

Talvez o princípio deste já antológico fenômeno do teatro brasileiro contemporâneo esteja na própria Clarice Lispector, que lega esta literatura imbatível na clareza de seu enigma. Mas, com certeza, foi decisiva a união das paixões de Fauzi Arap, Mariana Lima e Enrique Diaz.<sup>4</sup>

A crítica é extremamente elogiosa ao conjunto harmonioso formado pela adaptação, direção e interpretação da atriz que se somaram aos recursos cênicos utilizados, como iluminação, cenário, figurino e vídeo:

A adaptação de Fauzi Arap — cortes cirúrgicos que preservam a essência do texto — aliada à forma como Enrique Diaz constrói sua encenação sobre a idéia de “portais” de percepção atravessados pela personagem convergem para fazer do espetáculo um caso raro de feliz transposição de linguagem — da literatura ao palco. Mas o resultado não seria o mesmo não fosse a interpretação de Mariana Lima, precisa no equilíbrio entre o domínio técnico e a entrega vertical e depurada à radicalidade proposta por texto e direção.<sup>5</sup>

A montagem teatral foi concebida para um público limitado: no Rio de Janeiro, apenas 25 espectadores acompanhavam G.H. em sua labiríntica travessia e, em São Paulo, esse número foi ampliado para 60 pessoas. Essa limitação de espectadores que, segundo alguns críticos, foi “o primeiro acerto da montagem”,<sup>6</sup> nos faz lembrar o texto de abertura do romance em que Clarice se dirigia “A possíveis leitores”, afirmando que “ficaria contente se (o livro) fosse lido apenas por pessoas de alma já formada”<sup>7</sup> e, por extensão,

---

no cinema, música, tevê, teatro, literatura e internet. *A paixão segundo G.H.* foi escolhida como o segundo melhor espetáculo teatral do ano. Revista *IstoÉ Gente*, São Paulo, 5 jan. 2004, p. 230.

<sup>4</sup> RAMOS, Luiz Fernando. A clareza do enigma. Revista *Bravo!*, ano 6, n. 68, São Paulo, maio 2003, p. 111.

<sup>5</sup> NÉSPOLI, Beth. O mergulho de Mariana Lima no universo de Clarice. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 25 abr. 2003, Caderno 2, p. D12.

<sup>6</sup> NÉSPOLI, Beth. Mariana Lima arrebatada como “G.H.” *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 4 abr. 2003. Caderno 2, p. D6.

<sup>7</sup> LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.*, op. cit., p. 5.

poderíamos pensar que o espetáculo foi também montado para um espectador “de alma já formada”. Afinal, a encenação não buscava facilitar a obra clariciana nem popularizá-la, ao contrário, o próprio diretor afirma: “desde o início, sabíamos que não seria um espetáculo para um grande público”, daí ser considerado um espetáculo para iniciados.

A redução do público era também resultado da concepção cênica da montagem, uma vez que o espectador acompanhava G.H. em sua travessia em um espaço nada convencional: três diferentes ambientes delimitados pela cenografia de Marcos Pedroso. O público adentrava o primeiro espaço cênico, o *closet*, no qual já se encontrava a intérprete; caminhava no segundo, um extenso corredor, até chegar ao terceiro, o amplo quarto da empregada.

No *closet*, roupas, chapéus e acessórios, pertences de G.H., ficavam organizadamente distribuídos. Enquanto os objetos cênicos denotavam organização, a intérprete caminhava entre o público — sentado em cadeiras — demonstrando uma perturbação interna acentuada pelos gestos contidos e angustiantes da atriz. O *closet* era pouco iluminado e de teto baixo, características que colaboravam para acentuar a inquietação de G.H., que fumava, acendia e apagava cigarros. Um ambiente sombrio predominava nesse primeiro cenário em que se podia presumir a opressão em que vive a protagonista, apesar de sua condição social privilegiada — característica que se podia inferir, na montagem, pelo figurino e móveis que compunham o cenário.

Conduzido pela intérprete, o público passava para um corredor todo branco e iluminado. Nesse corredor, era distribuído e ficava encostado às paredes enquanto a atriz ora se colocava entre os espectadores, ora ocupava o meio do corredor. Assim, não só G.H. deixava um espaço que a escondia devido à penumbra reinante no *closet* como também o público adentrava e atravessava o corredor todo branco e iluminado onde era colocado como observador e passava a ser também observado. A dimensão opressiva do *closet*

260

resguardava o público e G.H., e os protegia, enquanto o corredor os revelava e deixava a escultora G.H. sem subterfúgios para se esconder: o branco das paredes e a iluminação geral branca destacavam tudo e todos. Perdia-se, assim, qualquer possibilidade de postar-se, como em um teatro convencional, na condição de espectador passivo que apenas observa, pois a disposição dos espectadores de frente uns para os outros e a iluminação os colocavam também na posição de observados. Seguindo a escultora pelo corredor, o público adentrava finalmente o quarto da empregada onde, em uma disposição teatral mais convencional, se sentava frontalmente para assistir às cenas. No quarto, o cenário se compunha de um guarda-roupa, uma escrivaninha e, em uma das paredes, o desenho a carvão da silhueta de um casal e um cachorro, como está descrito no livro; alguns objetos cênicos, entre eles um abajur com o qual a atriz inclusive contracenava. A luz,<sup>8</sup> em grande parte das cenas, provocava jogos de sombras e, estourada, criava uma atmosfera de quente e, conseqüentemente, perturbadora opressão, aproximando-se da análise de Olga de Sá sobre o espaço em que se passa a narrativa:

O espaço em que se dá a sua descoberta, o quarto da empregada, que contrasta com todo o aconchegante e sombreado do apartamento, é um sarcófago, um escrínio, uma câmara ardente, um lugar esturricado de luz e sol, uma espécie de recorte do deserto, um forno seco.<sup>9</sup>

## O TEXTO ADAPTADO: CORTES CIRÚRGICOS

A versão adaptada, que resultou na montagem, está dividida em dez cenas:

### 1. A procura

<sup>8</sup> Além das luzes em tonalidades branca e amarela, eram utilizados, por exemplo, recursos de vídeo para reproduzir cenicamente a aderência de G.H. à barata. Como o papel da tecnologia como suporte cênico será de extrema importância, a ele vamos nos referir quando tratarmos de algumas cenas.

<sup>9</sup> SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*, op. cit., p. 261.



2. O quarto da empregada
3. A barata
4. O quarto desconhecido
5. No seio da natureza
6. O neutro
7. O imperioso presente
8. O segredo do mundo
9. Esquecer?
10. A paixão

Essa divisão evidencia os portais de percepção de G.H. e as passagens pelos espaços cênicos, já mencionados, e será norteadora de nosso trabalho de análise. Fauzi Arap sintetizou os 33 capítulos do livro, que não aparecem numerados, nas dez cenas; Diaz e Mariana Lima reprocessaram-nas, como comenta o crítico na *Revista Bravo!*:

[...] Diaz e Mariana reprocessaram esta primeira síntese e a redesenharam, meticulosamente, numa ação dramática ao mesmo tempo cristalina e epifânica, recuperando no texto a tensão existente no livro entre o indizível e o que, efetivamente, se consegue dizer sobre ele.<sup>10</sup>

Fragmentos do romance foram concatenados para manter a essência do texto clariciano e, durante o processo de montagem, segundo o diretor,<sup>11</sup> pretendia-se dar dinâmica teatral à montagem e conceber o espetáculo a partir das possibilidades que o próprio texto oferece: as sensações construídas pelas metáforas e comparações insólitas, o teor filosófico e digressivo, a linguagem telegráfica. O romance, extenso, foi reduzido para compor a montagem de um monólogo de mais ou menos uma hora. Portanto, vários cortes

<sup>10</sup> RAMOS, Luiz Fernando. A clareza do enigma, *Revista Bravo!*, ano 6, n. 68, São Paulo, maio de 2003. p. 111.

<sup>11</sup> Depoimento de Enrique Diaz e Mariana Lima sobre o espetáculo, concedido em 30 abr. 2003, durante o projeto *Sentidos de Clarice, Clarice e seus sentidos*, promovido pelo SESC Consolação.

foram feitos, mas a grande maioria dos fragmentos é transposta sem alterações. Algumas alterações são feitas para adequar-se ao instante da encenação, como, por exemplo, a mudança do tempo verbal e a troca de termos para aproximar a fala de uma linguagem mais informal.

As estratégias cênicas para reproduzir, por exemplo, o momento em que G.H. decide comer a barata vão se somando: primeiro, a intérprete cortava um pedaço de uma pêra e, depois de mastigá-lo, cuspi-o como se estivesse vomitando a gosma branca da barata. Acrescentava-se, a esse primeiro recurso cênico, um vídeo que transpunha aquela espécie de “comunhão negra, sacrílega e primitivista”, definida por Benedito Nunes. Esse suporte técnico conjugava-se estéticamente e plasticamente ao cenário, reproduzindo o nojo, a adesão e, ao mesmo tempo, a redenção de G.H. O guarda-roupa transmudava-se em uma espécie de oratório, no qual a intérprete adentrava pela porta central e se sentava em uma cadeira. Inserida nesse cubículo-confessionário, projeções de um corpo de barata se sobrepunham ao corpo da atriz, enquanto nas duas outras portas projetava-se a imagem da barata fundida à da atriz. Formava-se uma sucessão de imagens e a projeção se fazia como uma luz estroboscópica. O piscar rápido e intenso simbolicamente remetia ao sacrifício alucinante a que G.H. se entregava em busca da própria redenção.

O trabalho de corpo, extremamente consciente e preciso durante todo o espetáculo, somava-se ao suporte técnico, ao cenário e a um trabalho preciso de direção cênica. A vertigem presentificava-se naquele desenho de imagens, luzes e sons que se misturavam como G.H. se misturava ao corpo da barata e, nesses movimentos fortes e repetitivos, tudo resultava nauseante.

Na última cena, “A paixão”, temos a “desheroificação” de G.H. e sua redução a um Eu como forma de aceitação da própria natureza. A trajetória, revela a narradora protagonista: “Não é apenas um modo de ir, a trajetória somos nós mesmos”. Assim caminhou G.H. para

chegar à condição humana que “é a paixão de Cristo”. E a trajetória de G.H. é também a da escritora que relata e busca também o esplendor da linguagem. Os caminhos da escultora que a levaram ao quarto, ao neutro, à barata, à sua essência são também seu esforço diante da linguagem, destino que percorre para “ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso da minha linguagem”.

A atriz deixa a cena e volta para o corredor, enquanto os espectadores ouviam as últimas palavras da protagonista-narradora: “Nunca mais compreenderei o que eu disser. Como poderei... dizer... sem que a palavra minta por mim”.<sup>12</sup>

O público então volta a percorrer o corredor em sentido inverso. A intérprete não o leva de volta, só as últimas palavras o conduzem à porta de saída. As palavras silenciam e o corredor, sempre branco-revelador, é percorrido em silêncio.

Os seis travessões que também encerram a narrativa ligam-se aos do início, reproduzindo novamente a busca do diálogo e o caráter cíclico do relato, assim como o público volta pelo mesmo trajeto, procurando relatar o espetáculo a que assistiu. Indizível? São os fracassos também de minha linguagem, G.H.!

<sup>12</sup> LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.*, op. cit., p. 111 e 217.



## Considerações finais

As aproximações de Clarice Lispector com o teatro, seja como cronista, entrevistadora, dramaturga, tradutora de peças teatrais e escritora que tem seus textos adaptados para o palco, estão aqui reveladas.

Como vimos, essas aproximações se estabeleceram em dois sentidos opostos, mas convergentes: o interesse de Clarice pelo teatro e, entendido metonimicamente, do teatro por Clarice. No primeiro sentido — Clarice e o teatro —, tem-se uma escritora que escrevia sobre encenações assistidas, recebia informações sobre o panorama teatral brasileiro, entrevistou pessoas ligadas à arte dramática, escreveu uma tragédia e traduziu peças teatrais. No sentido inverso — o teatro e Clarice —, apresentei um esboço das adaptações teatrais comparando, sempre que possível, o texto clariciano e o adaptado.

Nas correspondências, entrevistas e crônicas, enfatizei a aproximação de Clarice Lispector com o teatro por intermédio de opiniões e comentários alusivos a montagens teatrais, demonstrando o apreço da escritora por essa arte. Os inúmeros espetáculos assistidos e citados pela escritora evidenciaram essa aproximação, principalmente se considerarmos que as peças a serem mencionadas são grandes clássicos da dramaturgia. Além das peças assistidas, Clarice dedicou-se ao

teatro ao traduzir *Os corruptos* (*The little foxes*), de Lillian Hellman; *The member of the wedding*, de Carson MacCullers; *Hedda Gabler*, de Ibsen; *Sotoba Komachi*, de Yukio Mishima; *A gaiivota*, de Tchecov, e *A casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca. Considerando o conjunto das peças assistidas, comentadas e traduzidas, pode-se afirmar que a relação de Clarice com o teatro se constrói via dramaturgos consagrados e diferentes concepções teatrais.

Nos comentários que integram a correspondência ativa, deparamo-nos com uma autora que salientou a recuperação do sentido do gesto e da palavra, do silêncio expressivo e do cenário não decorativo como elementos fundamentais para a realização de bom teatro.

Na correspondência passiva, principalmente do período em que Clarice Lispector esteve fora do Brasil, a escritora recebe informações sobre o panorama teatral da época em que se destacam personalidades como Paschoal Carlos Magno, Santa Rosa, Burle Marx, Dulcina, Procópio Ferreira, Ziembinski, Fauzi Arap, Maria Bonomi, Fernanda Montenegro e companhias teatrais como o Teatro do Estudante, o Teatro de Câmera, o Teatro de Arena e o TBC, que hoje compõem a história do teatro brasileiro. Os amigos não deixam também de emitir opiniões sobre as encenações e citam títulos de peças teatrais: *Hamlet*, de Shakespeare; *A Castro*, de Antônio Ferreira; *A corda de prata*, de Lúcio Cardoso; *O jardim*, de Cecília Meireles; *Mensagem sem rumo*, de Agostinho Olavo; *Para além da vida*, de Rebelo de Almeida; *O anfitrião*, de Antonio José; *A estrangeira*, de Jorge Amado; *Electra*, de Nelson Rodrigues; *Terras do sem fim*, de Érico Veríssimo — adaptação para teatro de Graça Mello. Destacamos ainda que Lúcio Cardoso solicitou a Clarice apoio nas iniciativas do Teatro de Câmera e Tônia Carrero nos revelou que a escritora participava de reuniões de teatro e debates contra a censura da época.

Como entrevistadora, o rol de personalidades do universo teatral com o qual Clarice estabelece contato se expande: Tônia Carrero, Bibi Ferreira, Tarcísio Meira, Jardel Filho, Paulo Autran, Nelson Rodrigues, Pedro Bloch e Millôr Fernandes. O conteúdo

das entrevistas multiplica as informações e considerações sobre peças, atores, atrizes e diretores, estreitando as relações de Clarice com o teatro.

A aproximação com o teatro se consolida com a tragédia *A Pecadora queimada e os Anjos harmoniosos*, única peça publicada pela dramaturga Clarice Lispector. Embora alguns estudiosos a considerem apenas um esboço de peça teatral, o texto já foi montado e antecipa, reafirmo, procedimentos da escritura clariciana que vão motivar as inúmeras adaptações teatrais de seus textos, como foi demonstrado com o esboço das adaptações. Em algumas delas, destacamos os procedimentos adotados pelos adaptadores no momento de adequar o texto clariciano ao palco e nos detivemos na análise dos espetáculos *Perto do coração selvagem* e *A paixão segundo G.H.*, ambos adaptados por Fauzi Arap e encenados, respectivamente, em 1965 e 2002-2003.

O esboço das adaptações comprovou que, com uma frequência considerável, os textos claricianos são levados ao palco. Tanto os romances, os contos e as crônicas quanto os textos infantis de Lispector foram adaptados, mas há de se destacar que os romances *A paixão segundo G.H.* e *A hora da estrela* constituem os textos mais frequentes nas transposições teatrais.

Verificamos ainda que grande parte das adaptações se constrói com fragmentos de textos claricianos, estabelecendo diálogos entre eles. Esses diálogos intertextuais revelaram a proximidade temática dos trechos utilizados e a intensa remissão de um texto a outro explicitamente ou nas entrelinhas.

Outra característica peculiar dos textos adaptados é a inclusão de Clarice como personagem. Isso está potencialmente nos textos em que a autora também se inscreve em sua escritura, refletindo sobre o processo de criação, e não surpreende se levarmos em conta a fortuna crítica clariciana, que se estrutura quase sempre em paralelos e fusões entre a vida e a obra da escritora. Nessas montagens, o espectador vislumbra, literalmente, Clarice em cena.

As aproximações que estabelecemos entre Clarice e o teatro visaram não só a demonstrar o interesse da escritora pela arte dramática, mas também comprovar que essa proximidade influenciou de certa forma seus escritos, o que os tornou potencialmente adaptáveis ao palco. Destacamos trechos da obra clariciana que estão prontos para serem encenados como alguns diálogos, monólogos e solilóquios que são transpostos na íntegra em montagens teatrais.

As adaptações, que compõem o esboço das montagens teatrais apresentadas neste livro, foram realizadas por profissionais do teatro e por grupos amadores. Com o intuito de revelar algumas dessas adaptações realizadas — consciente de que a produção é muito ampla, e de que só tive acesso a parte dela —, analisei comparativamente o texto clariciano e o adaptado, no caso daqueles aos quais tivemos acesso, observando os diálogos que os adaptadores promoveram entre os textos de Lispector, e apenas comentar, apoiados em críticas jornalísticas, montagens a cujos textos adaptados não tive acesso. O interesse primeiro foi compor um esboço dessas adaptações que, certamente, pode ser ampliado com o acréscimo de outras montagens teatrais.

Por fim, a partir de um olhar que focou Clarice na platéia, nos bastidores e no palco, este livro coloca, dentro do panorama teatral brasileiro, Clarice em cena.



## Referências

### OBRAS DE CLARICE LISPECTOR

#### Livros

*A Bela e a Fera* (1979). 5. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989 (reúne 6 contos escritos em 1940-41 e 2 contos escritos em 1970).

*Perto do coração selvagem* (1943). 15. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.

*O lustre* (1946). 9. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

*A cidade sitiada* (1949). 8. ed. rev. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

*Alguns contos* (1952). Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde — Serviço de Documentação (Cadernos de Cultura), 1952.

*Laços de família* (1960). 28. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

*A maçã no escuro* (1961). 8. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.

*A legião estrangeira* (1964). Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 1964.

*A legião estrangeira*. São Paulo: Ática, 1977.

*Para não esquecer*. São Paulo: Ática, 1978; São Paulo: Ática, 1984.



- A paixão segundo G.H.* (1964). Edição crítica. Coordenação de Benedito Nunes. Paris: ALLCA XX; Brasília: CNPq, 1988.
- A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Editora Sabiá Limitada, s.d.
- O mistério do coelho pensante* (1967). 4. ed. Capa e Ilustração de Leila Barbosa. Rio de Janeiro: Rocco, 1971.
- A mulher que matou os peixes* (1969). 6. ed. Capa e Ilustrações de Carlos Scliar. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1969). Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- Felicidade clandestina* (1971). 8. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.
- A descoberta do mundo* (1967-73). Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- A imitação da rosa* (1973). 2. ed. Rio de Janeiro: Artenova, [s.d.].
- Água viva* (1973). Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- Onde estivestes de noite* (1974). 7. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.
- A via crucis do corpo* (1974). Rio de Janeiro: Artenova, 1974.
- A vida íntima de Laura* (1974). 2. ed. Ilustrações de Ivan & Marcello. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- Visão do esplendor. Impressões leves* (1975). Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.
- De corpo inteiro* (1975). São Paulo: Siciliano, 1992.
- Seleta*. Rio de Janeiro: José Olympio — INL, 1975.
- A hora da estrela* (1977). 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.
- Quase de verdade* (1978). 2. ed. Ilustrações de Cecília Jucá. Rio de Janeiro: Rocco, 1981.
- Um sopro de vida. Pulsações* (1978). 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- Como nasceram as estrelas*. 12 lendas brasileiras. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.



*Outros escritos*. Organização de Teresa Montero e Lícia Manzo. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

## Textos em jornais e revistas

Peça do poeta está fazendo sucesso: N.I. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 21 dez. 1958.

Clarice Lispector escreve sobre J.B. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, Coluna de Paulo Francis, 21 dez. 1958.

Traduzir procurando não traír. *Revista Jóia*, n. 177, maio 1968.

## Traduções de peças teatrais

*A casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca.

*Os corruptos*, de Lillian Hellman.

*Hedda Gabler*, de Ibsen.

*Sotoba Komachi*, de Yukio Mishima.

*The member of the wedding*, de Carson MacCullers.

## Traduções publicadas

BORGES, Jorge Luis. História dos dois que sonharam. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, 27 dez. 1969. p. 2. Reproduzido em: SCHWARTZ, Jorge (Org.). *Borges no Brasil*. São Paulo: Editora Unesp; Imprensa Oficial do Estado, 2001. p. 313-315.

CHAGALL, Bella. *Luzes acesas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [s.d.].

CHENSHW, Mary Ann. *The natural way to super beauty. A receita natural para ser super bonita*. Rio de Janeiro: Artenova S.A., 1975.

LAINÉ, Pascal. *A rendeira*. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda, 1975.

MENNINGER, Karl. *O pecado de nossa época*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

WESTMACOTT, Mary (Agatha Christie). *A carga*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s.d.

## Correspondência

*Cartas perto do coração*/Fernando Sabino e Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Record, 2001.

*Correspondências/Clarice Lispector*. Organização de Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

271

## Depoimento

Dossiê *Filme Cultura*: Obra literária-roteiro-filme. Escritores em depoimento. Revista *Filme Cultura*, ano VI, n. 20. Rio de Janeiro, Instituto Nacional de Cinema, maio-jun., 1972.

## Vídeo

*Clarice Lispector*. Programa Panorama. São Paulo, TV Cultura — Canal 2, 1977.

## OBRAS DE CLARICE LISPECTOR ADAPTADAS

### Teatro

*Perto do coração selvagem*, 1965.

*Um sopro de vida*, 1979.

*A hora da estrela*, 1979.

*A vida íntima de Laura*, 1981.

*A mulher que matou os peixes*, 1986.

*Via crucis do corpo*, 1987.

*A paixão segundo G.H.*, 1989.

*Clarispectros de nós*, 1994.

*Clarice: coração selvagem*, 1998.

*Que mistérios tem Clarice?*, 1998.

*O crime do professor de matemática*, 2000.

*A maçã no escuro*, 2001.

*Quase de verdade*, 2001.

*Amor*, 2002.

*A descoberta do mundo*, 2002.

*A hora da estrela*, 2003.

*Água viva*, 2003.

*A paixão segundo G.H.*, 2002-2003.

272

## Cinema

*Clandestina felicidade*. Direção: Marcelo Gomes e Beto Normal.

*A hora da estrela*. Direção: Suzana Amaral. 1986.

*O corpo*. Direção: José Antonio Garcia. 1991.

*Erotique*. Direção: Ana Maria Magalhães. 1993.

## Televisão

*Cena Aberta. A hora da estrela*. TV Globo, 2003.

*Terça Nobre*. “Feliz aniversário”. TV Globo, 1978.

“Feliz aniversário”. TV Globo.

## OBRAS SOBRE CLARICE LISPECTOR

## Artigos, ensaios e livros

ABDALA Jr., Benjamin & CAMPEDELLI, Samira Youssef. Vozes da crítica. In: LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Ed. Crítica. Coordenação de Benedito Nunes. Paris: ALLCA XX; Brasília: CNPq, 1980. p. 169-206.

ABREU, Caio Fernando. O adeus a Lispector. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 13 dez. 1977.

\_\_\_\_\_. Belíssima e dolorosa secura. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 23 dez. 1986.

AGUIAR, Joaquim Alves de. A voz de Clarice. In: GAZOLLA, Ana L. Almeida (Org.). *A mulher na literatura brasileira* (v. 1). Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1990. p. 201-206.

ALBERTO, João. A memória de Clarice. *Diário de Pernambuco*, Recife, 23 dez. 1977.

ALBUQUERQUE, Paulo Germano Barrozo de. *Mulheres claricianas: imagens amorosas*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto, 2002.

ANDRADE, Ana Luiza. Clarice Lispector e Nelson Rodrigues: paródias/poéticas inter(t)sex(t)uais. In: FUNCK, Suzana B. (Org.). *Trocando idéias sobre a mulher e a literatura*. Florianópolis: UFSC, 1994. p. 147-158.

\_\_\_\_\_. O corpo-texto Canibal em Clarice Lispector. *Anuário de Literatura*, n. 1. Florianópolis: UFSC, 1993. p. 49-62.

\_\_\_\_\_. “Do Édipo à Esfinge: no inter(t)sex(t)o de Clarice Lispector e Nelson Rodrigues”, em GOTLIB, Nádya B. (Org.). *A mulher na literatura* (vol. 3). Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1990. p. 185-193.

ANDRADE, Carlos Drummond de. “Visão de Clarice Lispector”. *Discurso de primavera e algumas sombras*. 2. ed. aum. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978. p. 49-50.

ARAÚJO, Celso. A redescoberta de Clarice — os instintos ferozes de uma escritora que nunca se uniu a movimentos. *Correio Brasiliense*, Brasília, 18 dez. 1984.

ARÊAS, Vilma. A moralidade da forma. *Minas Gerais, Suplemento Literário*, n. 109, Belo Horizonte, 19 dez. 1987, p. 12-14. Número especial: “Lembrando Clarice” (Org.: Nádia Battella Gotlib).

\_\_\_\_\_. *Que mistérios tem Clarice? Folha de S. Paulo*, São Paulo, 29 nov. 1977.

274 \_\_\_\_\_ *O sexo dos clowns. Tempo Brasileiro*, n. 104, Rio de Janeiro, jan.-mar., 1991, p. 145-154.

\_\_\_\_\_. *Teatro Contemporâneo Português e Brasileiro — Uma experiência*. Comunicação datilografada e cedida pela autora. São Paulo, 22 mar. 2004.

\_\_\_\_\_. *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

ATHAYDE, Tristão de (Alceu Amoroso Lima). Réquiem por Clarice. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 12 jan. 1978.

BAIRÃO, Reynaldo. Nada existe que escape à transfiguração — apontamentos para um estudo sobre Clarice Lispector. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 2 ago. 1969.

BARBARA, Danusia. Clarice Lispector: crônica sem tempo. *O Globo*, Rio de Janeiro, 2 dez. 1984.

BARBOSA, Francisco de Assis. A descoberta da vida ou do mundo. *Perto de Clarice* (catálogo). Rio de Janeiro: Casa de Cultura Laura Alvim, 1987.

BARBOSA, Maria José Somerlate. *Clarice Lispector: des/fiando as teias da paixão*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

BARROSO, Haydée M. Jofre. Conversaciones con Clarice Lispector. *La Nación*, Buenos Aires, 5 jan. 1975.

BORELLI, Olga. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

BOSI, Alfredo. Clarice Lispector. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1982. p. 478-481.

BRACK, Cristina G. *Experiência-limite e Estrutura Narrativa. Um Estudo da Relação entre Ambos em "Perto do coração selvagem" de Clarice Lispector*. Dissertação (Mestrado). FFLCH-USP, São Paulo, 1991.

BRASIL, Assis. *Clarice Lispector: Ensaio*. Rio de Janeiro: Organização Simões Editora, 1969.

CALLADO, Antonio. Galos no amanhecer de Clarice — mais brasileira do que muitos, mas estrangeira na terra. *Revista IstoÉ*, 3 jan. 1979.

\_\_\_\_\_. "O dia em que Clarice desapareceu", em *Perto de Clarice* (catálogo). Rio de Janeiro: Casa de Cultura Laura Alvim, 1987.

CAMPEDELLI, Samira Youssef & ABDALA Jr., Benjamin. *Clarice Lispector* (Seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios). São Paulo: Abril Educação, 1981. Literatura Comentada.

CARDOSO, Lúcio. *Perto do coração selvagem: Diário Carioca*. Rio de Janeiro, mar. 1944.

CARELLI, Mário. A paixão de Clarice Lispector. *Corcel de fogo*. Vida e obra de Lúcio Cardoso (1912-1968). Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

CARVALHO, Tânia. Clarice Lispector/Luís Franco Marinho — Um jovem que não lê não é jovem. *Manchete*, Rio de Janeiro, 24 ago. 1974.

CASTELLO, José. Órfãos de Clarice. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, 9 dez. 1987. p. 8.

CIXOUS, Hélène. *A hora de Clarice Lispector*. Tradução de Rachel Gutiérrez. Rio de Janeiro: Exodus, 1999. Edição bilíngüe.

Clarice foi sepultada ontem, com simplicidade. *Folha da Tarde*, São Paulo, 12. dez.1977.

*Clarice Lispector*. Coleção Depoimentos, n. 7. Rio de Janeiro: MIS, 1991.

Clarice Lispector — Crônica? Não faço. Conto histórias. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 14 mar. 1972.

Clarice não escreve para desabafar. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 22 out. 1976.

Clarice, um diálogo quase impossível. *O Globo*, Rio de Janeiro, 2 jul. 1969.

CORDOVANI, Glória M. *Clarice Lispector: Esboço de uma bibliografia*. Dissertação (Mestrado). FFLCH-USP, São Paulo, 1991.

COUFFON, Claude. La Romancière brésilienne Clarice Lispector est morte. *Le Monde*, Paris, 11 dez. 1977.

COUTINHO, Edilberto. Uma mulher chamada Clarice Lispector. *O Globo*, Rio de Janeiro, 29 abr. 1976. (Republicado em *Criaturas de papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980. p. 165-70.)

CURI, Simone. *A escritura nômade em Clarice Lispector*. Chapecó: Argos, 2001.

276  
Dezembro sem Clarice. Seleção e organização de Maria Amélia Mello. *Escrita*, ano III, n. 27, São Paulo, 1978. p. 20-24.

DINIS, Nilson. *A arte da fuga em Clarice Lispector*. Londrina: Ed. UEL, 2001.

EULALIO, Alexandre. No Rio, com Clarice Lispector. *Remate de Males*, n. 9, Campinas, Unicamp, 1989. p. 11-13. Número especial dedicado a Clarice Lispector.

SCOREL, Lauro. O Prêmio da “Fundação Graça Aranha” de 1943. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 29 out. 1944.

Estranhos itinerários: Cortázar e Clarice Lispector. Tradução de Osvaldo Barreiros. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 29 out. 1978.

FERREIRA, Teresa Cristina Montero. *Eu sou uma pergunta: uma biografia de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

FITZ, Earl E. *A Pecadora queimada e os Anjos harmoniosos: Clarice Lispector as Dramatist*. *Luso Brazilian Review*, vol. 3, 1997.

FORTUNA, Felipe. Clarice Lispector e Deus. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 2 nov. 1986. p. 8-9.

FORTES, Maria Teresa Ribeiro. *Clarice Lispector e Nelson Rodrigues: a representação da mulher nos anos 40*. Dissertação (Mestrado). FFLCH-USP, São Paulo, 2003.

FRANCIS, Paulo. Clarice: impressões de uma mulher que lutou sozinha. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 15 dez. 1977.



- FRANCO JÚNIOR, Arnaldo. *O kitsch na Obra de Clarice Lispector*. Dissertação (Mestrado). FFLCH-USP, São Paulo, 1993.
- \_\_\_\_\_. Leitura de *Água viva*: relações entre pintura e literatura. In: \_\_\_\_\_. Uma aprendizagem do amor e do prazer via enamoramento. In: GOTLIB, Nádía B. (Org.). *A mulher na literatura* (vol. 2). Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1990. p. 140-147.
- FRONCKOWIAK, Ângela Cogo. *A paixão segundo G.H.: uma narração pelo avesso*. Dissertação (Mestrado). PUCRS, Porto Alegre, 1997.
- GALHARTE, Júlio Augusto Xavier. *A palavra extinta: a escrita de silêncios em O ovo e a galinha, de Clarice Lispector e Worstward ho de Samuel Beckett*. Dissertação (Mestrado). FFLCH-USP, São Paulo, 2000.
- GAZOLLA, Ana L. Almeida (Org.). *A mulher na literatura* (vol. 1). Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1990. p. 106-110.
- GONÇALVES FILHO, Antônio. Clarice Lispector ou o jogo do sim e do não. *Folha da Tarde*. São Paulo, 11 dez. 1985.
- GOTLIB, Nádía Battella. Biografia mostra Clarice além da ficção. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 11 jun. 1994.
- \_\_\_\_\_. Clarice, um retrato digno. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 21 ago. 1983.
- \_\_\_\_\_. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Ed. Ática, 1995.
- \_\_\_\_\_. Macabéa e as mil pontas de uma estrela. In: MOTA, Lourenço Dantas & ABDALA Jr., Benjamin (Orgs.). *Personae — Grandes personagens da literatura brasileira*. São Paulo: SENAC, 2001. p. 285-317.
- \_\_\_\_\_. Um fio de voz: histórias de Clarice. In: *A paixão segundo G.H.* Edição crítica. Coordenação de Benedito Nunes. Paris: ALLCA XX; Brasília: CNPq, 1988. p.161-195.
- GUIDIN, Márcia Lígia. *A hora da estrela* (Roteiro de leitura). São Paulo: Ática, 1994.
- GUIMARÃES, Adriana. *Passeio literário pelas escrituras de mim*. As cartas de Lúcio Cardoso e Clarice Lispector. Dissertação (Mestrado). PUC Rio de Janeiro, 1998.
- HELENA, Lúcia. O discurso do silêncio. *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, São Paulo, 11 ago. 1974.

\_\_\_\_\_. *Nem musa, nem medusa*. Itinerários da escrita em Clarice Lispector. Niterói: EDUFF, 1997.

\_\_\_\_\_. Um texto fugitivo em *Água viva: sujeito e cultura* em Clarice Lispector. *Brasil/Brazil — Revista de Literatura Brasileira*, ano 7, n. 12, Porto Alegre: PUCRS/Mercado Aberto, 1994.

\_\_\_\_\_. A vocação para o abismo. *Literatura & Sociedade*, n. 4, São Paulo: DTLCC/FFLCH-USP, 1999. p. 60-67.

IANNACE, Ricardo. *A leitora Clarice Lispector*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Fapesp, 2001.

*Inventário Clarice Lispector* (Org.: Eliane Vasconcellos). Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1993.

KADOTA, Neiva Pitta. *A tessitura dissimulada: o social em Clarice Lispector*. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

KANAAN, Dany Al-Behy. *Escuta e subjetivação: a escritura de pertencimento de Clarice Lispector*. São Paulo: Casa do Psicólogo, EDUC, 2002.

LAPOUGE, Maryvonne & PISA, Clélia. Clarice Lispector. *Brasileiras*. Paris: Ed. des Femmes, 1977. p. 194-203.

Lembrando Clarice. Edição Especial do Suplemento Literário do *Minas Gerais* (Org.: Nádia Battella Gotlib). Belo Horizonte, 19 dez. 1987. Número especial dedicado a Clarice Lispector.

LERNER, Júlio. A última entrevista de Clarice Lispector. *Shalom*, ano 27, n. 296, São Paulo, jun.-ago. 1992. p. 622-669.

LIMA, Luiz Costa. A mística ao revés de Clarice Lispector. *Por que literatura*. Petrópolis: Vozes, 1969. p. 99-124.

LINS, Álvaro. A experiência incompleta: Clarice Lispector. *Os mortos de sobrecasaca*. Ensaios e Estudos (1940-1960). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963. p. 186-191.

MANZO, Lícia. *Era uma vez: eu* — A não ficção na obra de Clarice Lispector. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura; The Document Company — Xerox do Brasil, 1997.

MARTINS, Gilberto. *Alter(c)idades* — um exercício de escalas. Tese (Doutorado). FFLCH-USP, São Paulo, 2002.

- MAUTNER, Anna Verônica. O ciciar e o rugir de um texto. *Boletim Pulsional*, ano VI, n. 45, jan. 1993, pp. 22-24.
- MELLO E SOUZA, Antonio Candido. Língua, Pensamento, literatura. *Folha da Manhã*, São Paulo, 25 jun. 1944; *Perto do coração selvagem. Folha da Manhã*, São Paulo, 16 jun. 1944. Republicados, o primeiro, quase na íntegra, o segundo, na íntegra, com o título: No raiar de Clarice Lispector. *Vários escritos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977. p. 123-131.
- MELLO E SOUZA, Gilda de. *O lustre. O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 14 jul. 1946. Republicado em *Remate de Males*, n. 9, Campinas, Unicamp, 1989. p. 171-175.
- \_\_\_\_\_. O vertiginoso relance. *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas cidades, 1980. p. 79-91.
- MILLIET, Sergio. *Perto do coração selvagem. Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 15 jan. 1944. Republicado em *Diário crítico*. São Paulo: Martins; Edusp, 1981, vol. 2. p. 27-32.
- MIRANDA, Ana. *Clarice*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- MOISÉS, Massaud. Clarice Lispector contista. *Temas brasileiros*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1964.
- NINA, Cláudia. *A palavra usurpada: exílio e nomadismo na obra de Clarice Lispector*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.
- NOLASCO, Edgar Cezar. *Clarice Lispector: nas entrelinhas da escritura*. São Paulo: Annablume, 2001.
- NOVELLO, Nicolino. *O ato criador de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Presença; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1987.
- NUNES, Aparecida M. *Clarice Lispector jornalista*. Dissertação (Mestrado). FFLCH-USP, São Paulo, 1991.
- NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 93-139.
- \_\_\_\_\_. *O drama da linguagem*. São Paulo: Ática, 1989.
- OLIVEIRA, Rosiska Darcy de. Perto de Clarice. In: LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro. *A barata e a crisálida — O romance de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1985.

*A paixão segundo Clarice Lispector* (catálogo). Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 25 nov./20 dez. 1992.

PEREIRA, Marcelo Pen. A cabala do Maracanã. *Revista Magma*, n. 1, São Paulo, Humanitas/FFLCH/USP, 1994.

PEREZ, Renard. Clarice Lispector. *Escritores brasileiros contemporâneos*. 2. série. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971. p. 67-80.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Clarice Lispector em francês. *Inútil poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

\_\_\_\_\_. A fantástica verdade de Clarice Lispector. *Flores da escrivainha*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 93-139.

PIÑON, Néida. *A paixão segundo Clarice Lispector* (catálogo). Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 25 nov./20 dez. 1992. p. 13-15.

PONTIERI, Regina. *Clarice Lispector: uma poética do olhar*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

PORTELLA, Eduardo. O grito do silêncio. In: LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.

RANZOLIN, Célia Regina. *Clarice Lispector cronista: no Jornal do Brasil (1967-1973)*. Dissertação (Mestrado). UFSC, Florianópolis, 1985.

*Remate de Males*, n. 9, Campinas, Unicamp, 1989. Número especial dedicado a Clarice Lispector.

*Revista Iberoamericana*. vol. I, n. 126, Madri, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, jan-mar. 1984. Número especial dedicado a Clarice Lispector.

REZENDE, Otto Lara. O fulgurante legado de uma vertigem. *Perto de Clarice* (catálogo). Rio de Janeiro: Casa de Cultura Laura Alvim, 1987.

RIBEIRO, Leo Gilson. Que mistérios tem Clarice Lispector? *Jornal da Tarde*, São Paulo, 5 fev. 1969.

RIOS, Cleusa P. Passos. Clarice Lispector: Os elos da tradição. *Confluências — Crítica Literária e Psicanálise*. São Paulo: Nova Alexandria; Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

RODRIGUES, José Mário. Clarice Lispector: A grande perda do romance. Conversando com Clarice Lispector (entrevista). *Jornal do Comércio*, Recife, 18 dez. 1977.

ROSENBAUM, Yudith. *Clarice Lispector*. São Paulo: Publifolha, 2002. Col. Folha Explica.

\_\_\_\_\_. *Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Fapesp, 1999.

SÁ, Olga de. *Clarice Lispector. A travessia do oposto*. São Paulo: Annablume, 1993.

\_\_\_\_\_. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes; São Paulo: FATEA, 1979.

SABINO, Fernando. Livro novo. Alguns contos. A maçã no escuro (De três cartas a Clarice Lispector). *Perto de Clarice* (catálogo). Rio de Janeiro: Casa de Cultura Laura Alvim, 1987.

SANT'ANNA, Affonso R. de. Clarice: A epifania da escrita. In: LISPECTOR, Clarice. *A legião estrangeira*. 5. ed. São Paulo: Ática, 1985. p. 3-7.

\_\_\_\_\_. Laços de família e Legião estrangeira. *Análise estrutural de romances brasileiros*. 7. ed. São Paulo: Ática, 1990. p. 157-184.

SANTOS, Jeana Laura da Cunha. *A estética da melancolia em Clarice Lispector*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2000.

SANTOS, Roberto C. dos. Artes de fiandeira. In: LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. 28. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995. p. 5-14.

SCHWARZ, Roberto. Entre ser e parecer. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 19 set. 1959. Republicado sob o título: *Perto do coração selvagem. A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. p. 37-41.

\_\_\_\_\_. *Perto do coração selvagem. A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

SIQUEIRA, Marcus; RODRIGUES, José Mário. Conversando com Clarice. *Jornal do Comércio*, 4º caderno, Recife, 30 mai. 1976.

SOUSA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector: figuras da escrita*. Minho: Universidade do Minho; Centro de Estudos Humanísticos, 2000.

SOUZA, Eneida Maria de. O brilho no escuro. In: LISPECTOR, Clarice. *A cidade sitiada*. 17. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992. p. 1-4.

THEOBALDO, Carlos; BITTENCOURT, Ercília. *Duas visões* — Guimarães Rosa e Clarice Lispector. Vol. 2. Rio de Janeiro: Editora Agora da Ilha, 2000.

*Travessia*. Revista de Literatura Brasileira, n. 14, Florianópolis, UFSC, jun. 1987. Número especial dedicado a Clarice Lispector.

Um ano depois Clarice Lispector renasce em Paris. *Manchete*. Rio de Janeiro, 23 dez. 1978.

Um ano sem clarice. *Desfile*, 1978.

VARIN, Claire. *Línguas de fogo: ensaio sobre Clarice Lispector*. Tradução de Lúcia Peixoto Cherem. São Paulo: Limiar, 2002.

VELOSO, Caetano. Depoimento. *A paixão segundo Clarice Lispector* (catálogo). Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 25 nov./ 20 dez. 1992. p. 7-8.

VIEIRA, Nelson H. A expressão judaica na obra de Clarice Lispector. *Remate de Males*, n. 9, Campinas, Unicamp, 1989. p. 207-209.

WALDMAN, Berta. *A paixão segundo Clarice Lispector*. 2. ed. rev. e aum. Campinas: Escuta, 1992; São Paulo: Brasiliense, 1981.

WASSERMAN, Renata Ruth M. Clarice Lispector tradutora. *A paixão segundo G.H.* In: ZILBERMAN, Regina et al. *Clarice Lispector: a narração do indizível*. Porto Alegre: Artes e Ofícios; EDIPOUC; Instituto Cultural Judaico Marc Chagal, 1998.

WERNECK, Maria Helena. Indisfarçados tesouros. In: LISPECTOR, Clarice. *Felicidade clandestina*. 8. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

ZILBERMAN, Regina et al. *Clarice Lispector: a narração do indizível*. Porto Alegre: Artes e Ofícios; EDIPOUC; Instituto Cultural Judaico Marc Chagal, 1998.

## DEPOIMENTOS E ENTREVISTAS

Prestaram depoimento e concederam entrevista, direta ou indiretamente relacionados com Clarice Lispector, as seguintes pessoas:

*Antonio José Garcia*. São Paulo, jun. 2003.

*Fauzi Arap*. Entrevista concedida pelo diretor, ator e dramaturgo. São Paulo, 8 jul. 1994.

*Joana Lopes*. Entrevista concedida pela Profa. Dra. Joana Lopes sobre a realização do Projeto *Que mistérios tem Clarice: Curso Montagem A vida íntima de Laura*. São Paulo, 15 jul. 1994.

*José Lopes e Keila Redondo*. Entrevista concedida após a estréia do espetáculo *Clarispectros de nós*. São Paulo, 24 jul. 1994.

*Maria Lucya de Lima*. Rio de Janeiro, 22 jan. 2004.

*Mariana Lima e Enrique Diaz*. Performance e debate sobre o método e a pesquisa dos atores da obra *A paixão segundo G.H.* Projeto Sentidos de Clarice — Clarice e seus Sentidos. São Paulo, 29 abr. 2003.<sup>1\*</sup>

*Naum Alves de Souza*. Depoimento enviado via e-mail. São Paulo, 16 out. 2003.

*Nydia Lícia*. São Paulo, 19 nov. 2003.

*Olga Borelli*. São Paulo, 12 ago. 1994.

*Tônia Carrero*. São Paulo, 14 set. 2003.

## Obras sobre as adaptações dos textos claricianos

ABREU, Caio Fernando. A hora de Clarice no cinema. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, mar. 1986.

A menina e a escritora. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 12 dez. 1994, p. 4.

ANSALDI, Marilena. *Atos: movimento na vida e no palco*. São Paulo: Ed. Maltese, 1994.

<sup>1\*</sup> Com exceção desse depoimento, todos os outros foram concedidos especialmente a André Luís Gomes.

\_\_\_\_\_. Uma busca incessante da novidade do espírito. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 3 set. 1979.

ARAP, Fauzi. *Aviso aos navegantes. Programa em Revista: Show Rosa dos ventos — Maria Bethânia*, Rio de Janeiro, 25 jun. 1972.

\_\_\_\_\_. *Mare Nostrum: sonhos, viagens e outros caminhos*. São Paulo: Senac, 1998.

A vida íntima de Laura no Teatro Castro Mendes. *Diário do Povo*, Campinas, 8 out. 1987.

284 BACELLAR, Maria Ângela Silva. *Cinco contos e um roteiro*. Tese (Doutorado). ECA-USP, São Paulo, 2002.

BRANDÃO, Tânia. A mulher, segundo Clarice. *O Globo*, Rio de Janeiro, 30 nov. 1987.

BRASIL, Ubiratan. A hora da estrela inaugura um novo centro cultural. *O Estado de S. Paulo*. Caderno 2, São Paulo, 22 fev. 2002, p. D2.

BRILHANTE, Maria João. Depois que “Laura” chegou. *Jornal de Letras, Artes e Idéia*, Lisboa, de 14 a 27 de abril de 1981.

CALDAS, José. Teatro Infantil na RTP. *TV Guia RTP*, n. 136, Lisboa, 12 a 18 dez. 1981.

CAMBARÁ, Isa. No Show, a estrela é Clarice Lispector. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 23 abr. 1986.

CARNEIRO NETO, Dib. Críticos da APCA escolhem melhores de 2003. *O Estado de S. Paulo*, Caderno 2, São Paulo, 17 dez. 2003, p. D12.

\_\_\_\_\_. Sete meninas representam toda a densidade de Clarice Lispector. *O Estado de S. Paulo*, Caderno 2, São Paulo, 28 nov. 2001, p. D11.

CASTELLO, José. Clarice na moda. *IstoÉ*, São Paulo, 4 jun. 1986, p. 47.

\_\_\_\_\_. Mostra faz perfil de Clarice Lispector. *O Estado de S. Paulo*, Caderno 2, São Paulo, 22 nov. 1997, p. 2.

\_\_\_\_\_. Os órfãos de Clarice. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, 9. dez. 1987.

Clarice agora é teatro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 nov. 1965, s.p.

Clarice Lispector inspira monólogo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, 12 set. 2000, p. 3.



- Clarice Lispector traduzida em ação. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 7 ago. 1979.
- COURI, Norma. Marilena Ansaldi: um sopro de Clarice. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 7 mar. 1980, p. 1.
- DAVINO, Gláucia. *O roteiro de filme de ficção*. Um estudo de caso: *A hora da estrela*. Dissertação (Mestrado). ECA-USP, São Paulo 1993.
- Dossiê G.H. *Revista Sala Preta*, n. 3, São Paulo: ECA-USP, 2003.
- FERNANDES, Heloísa. Evento marca dez anos da morte de Clarice Lispector. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 26 nov. 1987.
- FRANCIS, Paulo. Teatro. Estréias e Diversos. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 12 dez. 1961.
- GAMA, Júlio. Fernanda quer distância de novela. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 3 jul. 1994.
- GOTLIB, Nádia Battella. A hora de estrelas: Clarice, Suzana, Macabéa, Marcélia. *Mulherio*, ano VI, n. 25, maio-ago. 1986.
- GUZIK, Alberto. Um salto na existência perplexa de Clarice Lispector. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 7 nov. 1989, p. 16A.
- HONRADO, José Alexandre. Teatro infantil na RTP: *A vida íntima de Laura*. *TV Guia Semanal*, n. 136, Lisboa, de 12 a 18 set. 1981.
- JAFA, Van. Lançamento: *Perto do coração selvagem*. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 10 dez. 1965.
- KOLINSKI, Daniel. Quando Aracy virou Clarice. *Jornal do Brasil*, Teatro, ano 14, n. 3, Rio de Janeiro, 17 a 23 abr. 1998.
- LABAKI, Amir. *Erotique* terá adaptação de Lispector. *Folha de S. Paulo*, Caderno 4, São Paulo, 30 jul. 1993, p. 3.
- LARA, Paulo. Clarice Lispector segundo Marilena Ansaldi. *Folha da Tarde*, Hoje, São Paulo, 7 ago. 1979.
- LIMA, Mariângela Alves de. Falta delicadeza a *Clarispectros em nós*. *O Estado de S. Paulo*, Caderno 2, São Paulo, 27 jul. 1994, p. 5.
- \_\_\_\_\_. & VALIM, Acácio Ribeiro Jr. Marilena: uma execução pública do ato de existir. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 12 ago. 1979, p. 47.

\_\_\_\_\_. Peça dribla a desordem em Clarice. *O Estado de S. Paulo*, Caderno 2, São Paulo, 15 out. 1999, p. D24.

LIMA, Mariângela Alves de & VALIM, Acácio Ribeiro Jr. Uma aventura contra a monotonia. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 9 mai. 2003.

LÍVIO, Tito. Grupo Sete Ofícios povoa o desconhecido. *A Capital*, s.l., 22 abr. 1988.

LOPES, Joana. *O instante plural*. 10 anos de teatro jovem em Portugal. *Trilhas*. Revista do Instituto de Artes - Unicamp, ano 4, n. 1, Campinas, 1993.

\_\_\_\_\_. Curso Montagem *A vida íntima de Laura* (catálogo). Prefeitura Municipal de Campinas, 1986.

LUIZ, Macksen. O peso das palavras. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 abr. 2003.

\_\_\_\_\_. Uma viagem ao interior da escritora. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 21 ago. 1998, p. 5.

MADEIRA, Carlos. Entre espelhos e sombras. *Tempo*, Lisboa, 16 mai. 1986.

MAGALDI, Sábado. Um mergulho permanente no sonho e na vida. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, s.d.

Marilena Ansaldi adapta Lispector para o teatro. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 27 jun. 1979, p. 23.

MARINHO, Flávio. Uma atriz única, uma vida única. *O Globo*, Rio de Janeiro, 5 abr. 1980, p. 21.

MERTEM, Luiz Carlos. O tributo de Suzana Amaral a Clarice Lispector. *O Estado de S. Paulo*, Caderno 2, São Paulo, 4 out. 1999, p. 3.

MICHALSKI, Yan. Climas desenhados com o corpo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 7 mar. 1980.

\_\_\_\_\_. A coragem de *Perto do coração*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 dez. 1965.

\_\_\_\_\_. *Perto do coração selvagem*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 dez. 1965.

Mistérios de Clarice. *IstoÉ*, São Paulo, 9 dez. 1987.

Montagem teatral ainda sem atores. *Correio Popular*, Campinas, 27 nov. 1986.

MOREIRA, Virgílio Moretzsohn. Mil dias sem Clarice. *Manchete*, Rio de Janeiro, 14 fev. 1981.

NÉSPOLI, Beth. Jovem atriz leva ao palco os mistérios de Clarice. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, Caderno 2, 17 set. 1999, p. D24.

\_\_\_\_\_. Mariana Lima arrebatada como “G.H.”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 4 abr. 2003.

\_\_\_\_\_. O mergulho de Mariana Lima no universo de Clarice. *O Estado de S. Paulo*, Caderno 2, São Paulo, 25 abr. 2003.

NÉSPOLI, Beth. Peça renova interesse pela obra de Clarice Lispector. *O Estado de S. Paulo*, Caderno 2, São Paulo, 3 set. 1998, p. D2.

Noite intelectual. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 dez. 1965, s.p.

PESSANHA, José Américo Motta. Clarice Lispector. *Cadernos Brasileiros*, n. 29, maio-jun.

RAMOS, Luiz Fernando. A clareza do enigma. *Revista Bravo!*, ano 6, n. 68, São Paulo, maio 2003.

RIBEIRO, Léo Gilson. Clarice, num derradeiro espelho diante de si mesma. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 23 dez. 1978, p. 12.

\_\_\_\_\_. Que mistérios tem Clarice Lispector? *Jornal da Tarde*, São Paulo, 30 dez. 1981, p. 8-9.

RIOS, Jefferson Del. Um raro sopro de vida em cena. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 10 ago. 1979.

Rittner ou a linguagem como existência. Entrevista a Ely Azeredo. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, s.d.

RODRIGUES, Apoenan. Suzana Amaral e Marcélia Cartaxo: dupla premiação. *IstoÉ*, São Paulo, s.d.

SANCHES, Lígia. Um sopro de vida na carreira de Marilena Ansaldi. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 21 ago. 1979.

SANTOS, Valmir. Lima encampa “desarrumação” de Clarice. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 5 abr. 2003.

SILVA, Beatriz Coelho. Monólogo de Clarice Lispector estréia hoje no CCBB do Rio. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 16 out. 2002.

SILVEIRA, Helena. Sensibilidade de Clarice através de imagens. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 23 fev. 1978, p. 42.

Sopro de vida: profundo como imagens e delicado como um cristal. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 7 ago. 1979.

TÁVOLA, Artur da. As horas tristes de um “Feliz Aniversário”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 28 fev. 1978.

Um curso para montar um texto de Clarice Lispector para o teatro. *Diário do Povo*, Campinas, 9 jan. 1987.

Um sopro de vida. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 jan. 1980, p. 12.

Um sopro que extingue. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, 11 abr. 1980, p. 9.

Uma barata kafkiana envolve Fernanda em peça de Clarice, *Jornal do Brasil*, s.d.

Uma paixão à primeira vista. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, 16 out. 2002, p. 2.

VELOSO, Marcos. Marilena Ansaldi revisita Clarice Lispector. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, São Paulo, 31 out. 1989, p. 6.

VOLTOLINI, Ricardo. Marilena Ansaldi. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 4 mar. 1988. p. 23.

WAINER, Sophia. Clarice Lispector e sua autocrítica. *Correio da Manhã*, Brasília, 14 dez. 1977.

## OBRAS DE E SOBRE TEATRO E SOBRE ADAPTAÇÕES

BALOGH, Anna Maria. *Conjunções — disjunções — transmutações da literatura ao cinema e à TV*. São Paulo: ANNABLUME; ECA-USP, 1996.

BEJÀ, Morris. *Film & Literature*. New York: Longman Inc., 1979.

BENTLEY, Eric. *A experiência viva do teatro*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.

BRANDÃO, Tânia. Arqueologia do teatro brasileiro. *Anais do III Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*. Florianópolis, out. 2003.

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

COSTA, Lígia Militiz & REMÉDIOS, Maria Luiz Ritzel. *A tragédia: estrutura e história*. São Paulo: Ática, 1988.

*Décio de Almeida Prado: um homem de teatro* (Orgs.: João Roberto Faria, Vilma Áreas, Flávio Aguiar). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

ESSLIN, Martin. A estrutura do drama. *Uma anatomia do drama*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

FIGUEIREDO, Ana Maria C. *Teledramaturgia brasileira: arte ou espetáculo?* São Paulo: Paulus, 2003.

*Filme Cultura, 48*. Diretores Estreantes (27 Depoimentos sobre a experiência de realizar o primeiro longa-metragem). Rio de Janeiro, FCB-Minc, nov. 1988.

FRANCO, Ana L. *Roteiro de um longa-metragem de ficção, acompanhado de breve texto explicativo*. Tese (Doutorado). ECA-USP, São Paulo, 1983.

GOTTFRIED, Martin. *Teatro dividido: a cena americana no pós-guerra*. Tradução de Eglê Malheiros. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1970.

GUZIK, Alberto. *TBC: Crônicas de um sonho: o Teatro Brasileiro de Comédia — 1948-1964*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

HELBO, André (Org.). *Semiologia da representação* Tradução de Eduardo Peñuela Cañizal, Diana Correa Luiz Pessoa de Barros e Anna Maria Balogh Ortiz. São Paulo: Ed. Cultrix, 1975.

HIRSCH, Linei. *Transcrição teatral: da narrativa literária ao palco*. Dissertação (Mestrado). ECA-USP, São Paulo, 1987.

INTERTEXTUALIDADES. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação* Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Ed. Cultrix, 1969.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

LICIA, Nydia. *Ninguém se livra de seus fantasmas*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

MACLEISH, Archibald. J.B. Tradução de Lélia Coelho Frota. Rio de Janeiro: Agir, 1972.

MAGALDI, Sábado. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

\_\_\_\_\_. *O texto no teatro*. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1989.

MORAES, Osvando J. de. *Grande Sertão: Veredas* — O romance transformado: O processo e a técnica de Walter George Durst na construção do roteiro televisivo. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

PALLOTINI, Renata. *Dramaturgia: construção da personagem*. São Paulo: Ática, 1989.

\_\_\_\_\_. *Introdução à dramaturgia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PINTER, Harold. *A volta ao lar*. Tradução de Millôr Fernandes. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva; Ed. da Universidade de São Paulo, 1998.

RAMOS, Luiz Fernando. *A rubrica como literatura da teatralidade: modelos textuais e poéticas da cena*. *Revista Sala Preta*, ano 1, n. 1, São Paulo: ECA-USP, 2001.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

\_\_\_\_\_. *A linguagem da encenação teatral*. Tradução e apresentação de Yan Michalski. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

RYNGAERT, Jean Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. Tradução de Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SEGOLIN, Fernando. *Personagem e antipersonagem*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.

SERENO, Suzana. *Primeira entrevista com Suzana Amaral*. Depoimentos de mulheres cineastas entre 1985 e 1987. Ministério da Cultura/ Coord. da Mulher, Agosto de 1986. (Texto datilografado a partir de gravação feita durante o Rio-Cine Festival, não publicado.)

SIMÕES, Irene Gilberto. *Guimarães Rosa: as paragens mágicas*. São Paulo: Perspectiva, 1983.

STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. Tradução de Pontes de Paula Lima. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

\_\_\_\_\_. *A preparação do ator*. 7. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1986.

SUSSEKIND, Flora. *A voz e a série*. Rio de Janeiro: Sette Letras; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

TCHECOV, Antón. *A gaivota*. Tradução de Bárbara Heliadora. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

VINCENZO, Elza Cunha de. *Um teatro da mulher*. São Paulo: Perspectiva; EDUSP, 1992.

#### OBRAS DE CARÁTER GERAL

ARISTÓTELES, *Arte retórica e arte poética*. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s.d.

ARRIGUCCI Jr., Davi. *Humildade, Paixão e Morte — a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

AUERBACH, Erich. *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BANDEIRA, Manuel. *Opus 10. Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1990.

BARROS, Diana Luz Pessoa & FIORIN, José Luís (Orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1994.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

\_\_\_\_\_. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

BRADBURY, Malcolm & MacFARLANE, James. *Modernismo: guia geral*. Tradução de Denise Bootman. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ed. Ática, 1985.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Tradução de Maria Helena Martins. Porto Alegre: Ed. Globo, 1969.

FRYE, Northrop. Mito, ficção e deslocamento. *Fábulas de identidade: ensaios sobre mitopoética*. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1982.

GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1985.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Lisboa: Ed. Presença, s.d.

MELLO E SOUZA, Antonio Candido de et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1970.

REUTER, Yves. *Introdução à análise do romance*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1979.





Instigante e criativo é o modo como André Luís Gomes organiza seu volumoso material de pesquisa sobre as relações de Clarice Lispector com o teatro e que expõe neste seu livro, *Clarice em cena*.

Metaforizando a encenação teatral, propõe visão ampla dos espaços em que o espetáculo se desenvolve distribuindo-se entre platéia, bastidores e palco, suportes de estruturação da sua abordagem, que segue longo percurso e faz adequada seleção dos pontos de parada em que se detém.

Diante de repertório crítico já considerável, que nas últimas décadas se desdobrou em centenas de artigos, ensaios e livros sobre a obra da escritora que examina, o autor segue, no entanto, uma via própria,

ao desvendar territórios com um novo olhar, multiplicando as vias de acesso a essa obra e as possibilidades de diálogo entre áreas afins.

Nádia Battella Gotlib

---

**E**sta obra é resultado do Programa de Fomento – Edital 03 – da Fundação de Empreendimentos Científicos e Tecnológicos – FINATEC, que tem por objetivo o apoio à publicação de livros desenvolvidos por professores da Universidade de Brasília – UnB.

A FINATEC, instituída em 13 de março de 1992, é uma fundação privada, sem fins lucrativos, de apoio à Universidade de Brasília, que tem por finalidade institucional promover e apoiar o desenvolvimento científico e tecnológico, a transferência de tecnologia, a pós-graduação e a pesquisa.

Cód. EDU: 428060

ISBN 978-85-230-0951-9



9 788523 009519

ISBN 978-85-85862-29-9



9 788585 862299