



A Vida Secreta de Laura

Um processo de Encenação dos textos A Vida íntima de Laura e O Ovo e a Galinha de Clarice Lispector

Milena Mariz Beltrão

**Porto Alegre
2010**

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Escola de Educação Física
Especialização em Arte, Corpo e Educação

Milena Mariz Beltrão

A Vida Secreta de Laura

Um Processo de Encenação dos textos A Vida íntima de Laura e O Ovo e a Galinha de
Clarice Lispector

Porto Alegre
2010

Milena Mariz Beltrão

A Vida Secreta de Laura

Um Processo de Encenação dos textos A Vida íntima de Laura e O Ovo e a Galinha de Clarice Lispector

Trabalho de Conclusão do
Curso de Especialização em
Arte, Corpo e Educação do
Programa de Pós -
Graduação da Escola de
Educação Física da
Universidade Federal do Rio
Grande do Sul.

Orientador:

Prof. Ms. Irion Nolasco

Porto Alegre

2010

Para Helena Mariz
in memoriam

Ao concluir este trabalho quero agradecer...

... Às minhas Bisavós, *Bernardina e Filó. Yolanda e Zefinha*. Minhas avós *Miriam e Helena* e à minha Mãe, *Lúcia, Leninha*, que foram Ovo e depois Galinhas, criando e sustentando o caminho por onde eu vim;

... Ao meu Pai, Prof. Antônio Carlos Mariz Beltrão, pelo incentivo e apoio que deu para que este trabalho acontecesse;

...Ao Prof. Irion Nolasco por ter aceitado prontamente o convite para me ajudar na orientação deste texto com sua experiência e intuição;

... A Prof^a Lizete Vargas pelo apoio durante o curso sempre ouvindo e buscando soluções;

... A Prof^a Suzane Weber que gentilmente reservou algumas horas de sua disputada agenda para me ajudar nos ensaios;

...A Prof^a Ana Cecília Reckziegel por ter me proporcionado o mergulho inicial;

... A minha amiga e irmã Cristiane de Queiroz Bezerra que mesmo longe esteve sempre perto;

..Aos meus amigos Alexandre Borin Antunes e Patrícia dos Santos Silveira que acompanharam o nascimento deste trabalho, desde a sala de aula até as últimas apresentações, compartilhando idéias e dividindo as surpresas boas e ruins;

... Ao Centro de Desenvolvimento da Expressão em Porto Alegre, ao Colégio Júlio de Castilhos e à equipe do projeto Teatro, Pesquisa e Extensão da UFRGS por terem me cedido os espaços em que pude evoluir este trabalho;

... Por fim, à Clarice Lispector pelo Ovo e pelo texto que escreveu para uma velha.

*É mais fácil
ser poeta pelo não
pelo erro
pela perda
que pelo ganho
não porque não se ganhe
mas porque o sim
é cantado demais há séculos
pelas religiões
e um poeta é anti- religioso
por natureza.*

Artaud

RESUMO

Clarice Lispector e suas galinhas foram as responsáveis pela busca da compreensão do Ovo neste trabalho. Ovo como gênese de criação, ovo como princípio de todas as coisas do universo em seu mistério de existir. O artista em seu trabalho vive a partir do impulso do Ovo, o princípio do que cria, o princípio do que depois podemos vislumbrar porque já não é mais Ovo mas obra artística. A Vida Secreta de Laura é um espetáculo que não apenas concebi mas que analisei buscando compreendê-lo, deixando aqui o registro teórico. Para tanto, busquei referências em várias fontes a fim de legitimar um trabalho de encenação próprio com algumas características de um trabalho em processo e conduzido sobretudo na metodologia da Transcrição Teatral. Procuo abordar este processo criativo cronologicamente, objetivando não apenas comentá-lo mas também refletir e indagar sobre os fatos que se desvelaram no decorrer do mesmo, lançando considerações de questões que emergem da encenação contemporânea.

Palavras-Chave: Encenação - Clarice Lispector – Ovo - Galinha - Processo Criativo - Transcrição Teatral – Televisão .

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	08
2 A ENCENAÇÃO E CLARICE LISPECTOR	10
2.1 PROCEDIMENTOS PARA A TRANSCRIÇÃO EM CLARICE LISPECTOR...	16
3 METODOLOGIA EM PRÁTICA	18
3.1 LEITURA E ANÁLISE: AUTOR, OBRA E ÉPOCA	18
3.2 CRIAÇÃO DO ROTEIRO DE BASE	27
3.3 EXPERIMENTAÇÃO CÊNICA DO ROTEIRO DE BASE	40
3.4 ESCRITURA DO TEXTO DRAMÁTICO PROVISÓRIO	43
3.5 REVISÃO E CONDENSAÇÃO DO TEXTO PROVISÓRIO	49
3.6 ESCRITURA DO TEXTO DEFINITIVO	55
4 PROCEDIMENTOS TRANSCRITIVOS	57
5 A VIDA SECRETA DE LAURA E UMA POSSÍVEL ESTÉTICA DA TRANSCRIÇÃO TEATRAL	60
5.1 SISTEMA CORINGA	61
5.2 TRATAMENTO DO TEMPO	61
5.3 TRATAMENTO DO ESPAÇO	61
5.4 TRATAMENTO DO NARRADOR	62
5.5 A METALINGUAGEM FREQUENTE DA OBRA TRANSCRIADA	62
6 CONCLUSÃO	64
7 REFERÊNCIAS	67
8 ANEXO	69

INTRODUÇÃO

O sentido da experiência está mergulhado no fazer. Quando alguém se coloca em receptividade para a vivência de criar algo novo, algo desconhecido para si, fica entregue aos fios que tecem o imaginário criador, precisando aprender a conduzir-se neste universo. Este é um momento de grande riqueza, onde parece que não se tem nada mas se tem tudo, e o diferencial será a capacidade de entrega a este momento e a maneira que se encontra para que ele passe a existir deixando de ser invisível, imaginado, para visível e formado.

A experiência traz riscos, que tenta-se geralmente amenizar. Quanto menos riscos entende-se que é mais fácil o trabalho, mais fácil a vida e que portanto ganha-se com isto: tempo. Mas é exatamente o tempo que é fazedor determinante de uma obra. Ele pode ser longo ou não, conforme os padrões horários, mas o tempo no teatro requer sobretudo um tempo interno. O quanto se é capaz de reger o próprio tempo, percebendo-o e respeitando -o é uma condição do próprio artista.

A experiência do teatro também envolve riscos. Temos o risco físico que é relativo ao espaço onde realizamos os trabalhos e o envolvimento do nosso corpo, que sente dor, que tem limitações e que guarda memórias de emoções, sendo assim, um mistério para nós mesmos. O que entendo sobre este assunto a começar, é que o corpo é como um templo onde precisamos entrar devagar e onde precisamos estabelecer morada, conhecendo-o aos poucos, surpreendendo-se com ele.

Quando criamos, estamos associando nossa mente e nosso corpo conjuntamente e em constância. Criar no teatro pode resultar em algo grandioso ou em algo pequeno, em algo bem feito ou em algo mal feito, mas o que importa de verdade é sempre o processo, e a relação que se estabeleceu com ele, a entrega, o quanto se buscou, o quanto se quis entender dele, e claro, as intenções pela escolha dele.

Por que criar um espetáculo e para quem? Esta pergunta pode não ser o ponto de partida mas ela precisa estar presente no desenvolvimento do trabalho porque consciência do que se quer falar e fazer é o que vai nortear a técnica, e o que vai legitimar a mensagem ao espectador.

A opção pelo quê falar e o porquê de se dizer algo, daí a escolha pelos contos de Clarice: A Vida Íntima de Laura e O Ovo e a Galinha, o que fêz com que um trabalho de atuação virasse um espetáculo que cresceu aos poucos, e que culminou num

experimento de encenação, foi criando os personagens e pensando no quê poderia ser dito e para quem, que surgiu tudo o que foi necessário para a concretização desta obra, numa relação de causa e consequência, a princípio caminhando como alguém tateia um ambiente no escuro e depois tentando jogar luz sobre este ambiente a fim de enxergá-lo e compreendê-lo.

Para tanto foi necessário buscar teorias que fundamentassem o fazer, somando a ele um processo racional a fim de que razão e intuição pudessem cumprir o caminho como devem percorrer: fundidas, compartilhadas. Busquei assim, através das leituras fundamentar esta prática da maneira mais compreensível que pude, mas certa de que nada substitui a experiência, atravessá-la, imbuir-se dela, conviver com as limitações e surpresas e também com momentos de satisfação muito grandes. Relatar jamais substitui o vivenciado, mas a busca pelo entendimento é insubstituível.

Analisarei este trabalho através das etapas da metodologia da Transcrição Teatral, que será elucidada no transcorrer da leitura, a fim de facilitar seu entendimento. Entretanto, quero enfatizar que este processo não teve etapas bem definidas, e embora tenha atingido uma conclusão jamais estará pronto em definitivo; uma peça teatral refaz-se a cada momento e seu sentido muda conforme a sua época.

Os principais aspectos a serem analisados serão sobretudo a construção do texto transcrito em conexão com a sua prática, observando as apresentações da peça em momentos distintos bem como nos ensaios, o que caracterizou este trabalho como um trabalho em processo, desenvolvendo-se portanto, paulatinamente.

Pretendo como objetivo desta leitura comentar o processo de compreensão teórica da obra e suas consequências práticas sem entretanto aprofundar questões pertinentes à recepção teatral, e sim analisá-la através de um ângulo mais voltado para uma auto-experimentação e auto-observação, procurando seguir os procedimentos da metodologia da Transcrição e o pensamento de Clarice Lispector para seu significado.

Por fim realizo também uma reflexão sobre os instrumentos da mídia, sobretudo a televisão como instrumento que recria significados afetivos e sociais.

2 A ENCENAÇÃO E CLARICE LISPECTOR

A Encenação é um trabalho que harmoniza ou que busca harmonizar os elementos da linguagem teatral fazendo-os convergir para uma visão de mundo, da qual se quer comunicar. Jean Jacques Roubine em *Linguagem da Encenação Teatral* nos revela que existem poucos trabalhos escritos sobre esta questão ou existem trabalhos isolados, relatando experiências próprias; O que nos leva a pensar que encenar uma peça é uma experiência de quem o faz e que a concepção é peculiar a cada trabalho. Pode-se dizer que a encenação é o todo de um processo de criação sem ordenação pré-definida, seu universo está fundamentando na prática, na experiência do encenador.

A obra encenada está permeada pela atmosfera escolhida por ele, seja através de opções feitas individual ou coletivamente, tendo o texto como discurso revelador. Patrice Pavis, em seu *Dicionário de Teatro* entende a figura do encenador como:

Pessoa encarregada de montar uma peça, assumindo a responsabilidade estética e organizacional do espetáculo, escolhendo os atores, interpretando o texto, utilizando as possibilidades cênicas à sua disposição. (Pavis, 1999, p. 128)

É o conjunto dos movimentos, gestos e atitudes, a conciliação das fisionomias, das vozes e dos silêncios; é a totalidade do espetáculo cênico, que emana de um pensamento único, que o concebe, o rege e o harmoniza. (Pavis, 1999, p. 128)

A concepção de uma obra pode partir de pontos diversos para cada artista: uma voz, uma imagem, um texto, uma música, uma memória de infância, um sonho, um susto, ou todos estes elementos ao mesmo tempo. A *Vida Secreta de Laura* partiu de uma vontade interna que teve ponto de partida numa proposta lançada em sala de aula. Gostaria de comentar algumas questões acerca da encenação antes de mergulhar mais fundo na análise deste processo.

A figura do encenador, esta pessoa encarregada da concepção de um espetáculo, fortaleceu-se no século XX com o encenador russo Constantin Stanislavski. Nesta época o texto teatral era sacralizado, todo o trabalho de construção de um espetáculo partia do texto e a figura do autor era tão ou mais importante que a do encenador. Na contemporaneidade isto modificou-se mas o texto, se perdeu sua força, não perdeu sua importância.

Num texto teatral clássico, a configuração da ação dramática¹ e os elementos textuais, tais como o conflito, é distinta da obra desta pesquisa onde o texto foi construído e fortalecido dentro de um processo intuitivo bem como a partir da prática improvisacional, respeitando o universo da autora Clarice Lispector sobretudo nos contos *A Vida Íntima de Laura* e *O Ovo e a Galinha*.

Os processos criativos têm todos base intuitiva. A Intuição é uma porta que divide dois âmbitos onde perpassam as energias psíquicas do ser humano. A porta da frente começa na gênese da criação, de onde nasce e se configura uma obra artística, a porta de trás é oculta e ninguém conseguiu ainda decifrar: “Quem veio primeiro? O Ovo ou a Galinha?”, esta porta é o que nos aproxima do incognoscível.

Entretanto, apesar do desconhecimento das forças inconscientes o homem cria, percebe, avalia e organiza sensações dentro de si, porque estas forças são dinâmicas e realizam encadeamentos de dados internos tão complexos que fica difícil localizar exatamente onde e como tudo se processa. O artista, através de sua memória interna e sua sensibilidade, vale-se do que apreende do mundo externo e juntamente com o que guarda em si mesmo, possibilita a ponte para esta ligação através de sua consciência, este é o enlace entre razão e intuição que gostaria de enfatizar para justificar este trabalho.

As diversas opções e decisões que surgem no trabalho e que determinam a configuração em vias de ser criada, não se reduzem a operações dirigidas pelo conhecimento consciente. Intuitivos, esses processos se tornam conscientes na medida em que são expressos, isto é, na medida em que lhes damos uma forma.(OSTROWER, 2009, p. 10)

Como instrumento de análise seguirei relatando através da abordagem denominada pela Prof^a Linei Hirsh como *Transcrição Teatral*, metodologia proposta em sua tese de mestrado na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo no ano de 1988, e através da qual analisa o desenvolvimento da obra dramática provinda de uma obra literária.

O que se deseja de uma obra dramática transcrita é que ela seja regida pelas leis do teatro, que ela seja resultado de uma criação teatral verdadeira, sem amarras à obra que lhe deu origem. (HIRSCH, 2000, p. 151)

Ao contrário de uma obra que se quer “adaptada”, enquadrada de uma maneira mais rígida e respeitando todos os detalhes da obra de origem, a denominação de *Transcrição* coloca o encenador numa posição mais ampla de liberdade criadora.

O teatro tem uma linguagem diversa dos livros e portanto no momento que se traz elementos postos no papel para conduzi-los ao palco, tem-se a necessidade de mesclar ideias com os elementos da encenação a exemplo: figurinos, luz, espaço, som, tempo... e claro, o trabalho do ator sobre seu personagem, e o personagem literário não é criado para o teatro, entretanto, sendo a literatura arte e sendo o teatro arte, tem-se aqui um ponto de fusão, ou pode-se dizer um ponto de encontro que transborda e faz convergir ideias. Transcriar no teatro: fundir elementos próprios de criação e teatrais a partir de uma obra literária.

No Brasil, temos o exemplo de *Macunaíma*, obra do escritor Mário de Andrade, encenada pelo diretor Antunes Filho na década de 80, o que estimulou criações de outros processos desde então. Isso deu-se sobretudo pelo silêncio imposto pela Ditadura Militar pela qual atravessou nosso país, onde o teatro foi alvo de controle e punição do governo, o que desfavoreceu a criação de novas dramaturgias². Teve-se então na literatura uma possibilidade rica de trabalho.

O termo *Transcrição* foi instituído na literatura por Haroldo de Campos quando da prática de se traduzir poesia, percebeu-se a insatisfação dos termos trazidos do seu original para outro idioma, sendo necessário trabalhar com neologismos na tradução a fim de que melhor expressassem o poema sem fazê-lo perder o sentido original, dadas as peculiaridades de cada língua.

No teatro a presença dos elementos da encenação é o que possibilita a veiculação da mensagem da obra narrativa utilizada, e já não é uma tradução como na poesia mas uma transcodificação, a utilização de códigos próprios do teatro para que todos os elementos estejam harmonizados em busca de uma peça autônoma, que não esteja presa à obra literária de origem e para que sobretudo adquira a legitimidade própria do teatro.

Acreditamos, assim, que se completa, para nós, a trajetória de encontrarmos um termo que nos satisfaça, enquanto designação da passagem da Literatura para o Teatro. Como esta tarefa está muito próxima da tarefa de traduzir poesia, é possível afirmar que a passagem da Literatura para o Teatro está também muito próxima de uma “impossibilidade”, e que talvez ela só possa se realizar através da “transposição criativa”. No entanto, preferimos não provocar essa discussão. 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.(HIRSCH, 1988, p. 27)

No mundo, e mais particularmente na França, o olhar e o trato do texto sofreu grandes modificações a partir de Antonin Artaud que trouxe a visão revolucionária de um teatro das sensações, sendo a partir disto que o texto teve sua conformação e finalidade questionadas.

Um texto, é sempre um discurso entendendo-se que concatena ideias a partir de palavras e que as palavras produzem subjetivações, são portadoras de sentido e estimulam portanto nossas emoções, sendo uma ponte que liga o ator e o espectador na constatação de uma época onde ao mesmo tempo deve-se experienciar o confronto da mesma.

Quando fazemos coisas com as palavras, do que se trata é de como damos sentido ao que somos e ao que nos acontece, de como correlacionamos as palavras e as coisas, de como nomeamos o que vemos ou o que sentimos e de como vemos ou sentimos o que nomeamos.(BONDÍA, 2002, p. 21)

Este processo de confronto justifica o tratamento do texto. Ele é triturado, remodelado ao sabor das exigências da introspecção e do auto desnudamento empreendidos pelo ator; ou seja, a partir de uma relação que é estabelecida entre o mito (experiência coletiva) e a “vivência” pessoal. (ROUBINE,1998, p. 72)

Isto denota uma mudança de abordagem de trabalho onde o encenador passa a utilizar o texto de acordo com as necessidades mais prementes do momento histórico em que vive. O *Theâtre Du Soleil* é um dos pioneiros neste sentido, e colocou o texto indissociado do trabalho de representação que o concebe a partir da década de 1970.

Transcriar a fusão das duas obras de Clarice Lispector: *O Ovo e a Galinha* e *A Vida Íntima de Laura*, trouxe a possibilidade de um mergulho mais profundo no meu trabalho, tendo sido a intenção inicial: realizar um trabalho de atuação. Mas ele converteu-se num trabalho de encenação. Trabalhando já há algum tempo no teatro e tendo tido contato com ele desde pequena, ainda não havia alcançado uma satisfação interna com relação à qualidade dele, até que decidi arriscar mais e ver onde poderia

chegar. O que havia de verdade era uma grande insatisfação dentro de mim e também uma insatisfação que sentia vir de fora, do mundo, mas não sabia exatamente o quê.

Em dados momentos de nossa vida, a criatividade parece afluir quase que por si e dotar nossa imaginação com um poder de captar de imediato relacionamentos novos e possíveis significados. Representam circunstâncias especiais, sem dúvida importantes, em que nos sentimos mais produtivos e mais criativos. Vista em sua dinâmica, porém, a criatividade não deixa de abranger o processo total de nossa vida, e tanto os momentos que consideramos necessários ou “desnecessários” alimentam a nossa sensibilidade com múltiplas cargas emotivas e intelectuais(OSTROWER, 2009, p. 55)

A surpresa foi que a cena criada primeiramente com quinze minutos no formato de um monólogo, continha em si características que pediam o desenvolvimento de um espetáculo, como se ele estivesse querendo falar por si, ou era a atriz querendo dizer algo, ou ainda o discurso de Clarice mais uma vez querendo ganhar o palco, como costumam dizer os conhecedores de sua obra. Várias delas já foram levadas ao teatro e continuam despertando este interesse que decorre de características da própria escrita de Clarice.

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.(GOMES, 2008, p. 155)

O que ocorre com os textos de Clarice Lispector é que são criados através de sua própria voz, e baseados em suas experiências de vida. Clarice revela-se e transmuta-se através de seus personagens, sua escrita caracteriza-se por diálogos internos de questionamento existencial, ao mesmo tempo que revela um hermetismo. Isto é ambíguo, não se revela o que é hermético, mas Clarice nos dá esta sensação, a sensação de um mundo não revelado e mergulhado num oceano interior que é demasiado humano e que vai além da experiência da autora, segredos trazidos à superfície através de sua escrita.

Esta questão aparentemente pode significar que trazer Clarice ao palco pode ser algo muito difícil e entretanto seus livros continuam despertando e concretizando este interesse, sobretudo os textos trazidos como monólogos, já que o monólogo é considerado e definido como um discurso interior, uma sensação de mergulho num abismo. O texto de Clarice é um mergulho frente ao leitor/espectador.

A prosa de Lispector proporciona uma sensação arrebatadora de busca espiritual. De fato, os monólogos de suas narradoras são com frequência diálogos interiores sobre o fenômeno de ser. Em “Processos Criativos”, Sá comenta esses diálogos: “ A própria personagem, que monologa, se desdobra em duas entidades mentais: o “eu” e “o outro”, um 'eu' que fala e o mesmo 'eu' que se ouve como se fosse “um outro”. Forma de pesquisa espiritual e mística, os diálogos exploram a criação e a existência, desafiando e debatendo repetidas vezes conceitos tradicionais de Deus, da humanidade e do ser. (VIEIRA, 1998, p. 20)

Da mesma maneira relata André Luís Gomes:

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, frequentes vezes, é a mola que move a ação dos textos claricianos. (GOMES, 2008, p. 182)

Foi assim que lendo e relendo o conto infantil - *A Vida íntima de Laura* e o conto adulto – *O Ovo e a Galinha*, tracei as bases para o trabalho de encenação. Aos poucos fez-se necessário pensar em músicas para algumas cenas, em luz para enriquecê-las, em adereços para caracterizar melhor os personagens e assim, fez-se necessário buscar mais ações físicas, mergulhar cada vez mais na compreensão das mesmas e desta forma o texto era aos poucos modificado, enriquecido, questionado. Abracei todo o trabalho realizando através dele múltiplas funções e testando as ideias durante as apresentações, bem como nos momentos de ensaio, sendo orientada algumas vezes pelos professores, mas sobretudo por uma espécie de guia interno, por vezes surgiam imagens e frases inteiras em mente que tinha vontade de colocar em cena.

Quem, no entanto, haveria de definir o certo e o errado? Nem mesmo o artista poderia explicar para si o porquê de suas ações e decisões, ou talvez defini-lo em conceitos(é claro que não há necessidade de fazê-

lo, pois na obra o artista se define inteiramente). Propondo, optando, prosseguindo, ele parece impulsionado por alguma força interior a induzi-lo e a guiá-lo, como se dentro dele existisse uma bússola. Esta lhe diz: vá adiante, revise, ajunte, tire, acentue, diminua, interrompa! São ordens que, ao recebê-las, o artista sente como imperativas, às quais deve irrestrita obediência, tão absolutamente essenciais se revelam ao seu próprio ser.(OSTROWER, 2009, p. 71)

A intuição é humana, e qualquer um pode criar a partir dela. A criatividade não está restrita ao artista ao contrário do que geralmente se pensa. O ser humano cria porque precisa disso para viver, criar é necessário, seja um novo prato, seja um outro ser, uma nova maneira de agir, uma nova estratégia de vida. O artista entretanto tem o poder de revelar o mundo e a si mesmo.

No teatro temos os recursos necessários para tornar real o que queremos dizer, isto se chama a materialidade do teatro. São códigos de linguagem próprios, e em posse deles podemos através de nós mesmos, com todo o nosso corpo e pensamento, interferir no ambiente em que vivemos, porque a cultura que herdamos e que vivenciamos é um dos pontos de influência mais fortes no nosso modo de agir e por consequência atinge a maneira como criamos, o quê criamos e porquê.

Ao se tornar consciente de sua existência individual, o homem não deixa de conscientizar-se também de sua existência social, ainda que esse processo não seja vivido de forma intelectual. O modo de sentir e de pensar os fenômenos, o próprio modo de sentir-se e pensar-se, de vivenciar as aspirações, os possíveis êxitos e eventuais insucessos, tudo se molda segundo ideias e hábitos particulares ao contexto social em que se desenvolve o indivíduo. Os valores culturais vigentes constituem o clima mental para o seu agir. Criam as referências, discriminam as propostas, pois, conquanto os objetivos possam ser de caráter estritamente pessoal, neles se elaboram possibilidades culturais. Representando a individualidade subjetiva de cada um, a consciência representa sua cultura. (OSTROWER, 2009, P.16)

Definindo cultura como:

...formas materiais e espirituais com que os indivíduos de um grupo convivem, nas quais atuam e se comunicam e cuja experiência coletiva pode ser transmitida através de vias simbólicas para a geração seguinte.(OSTROWER, 2009, p. 13)

Temos como exemplo disto a *commedia dell'arte*, prática onde o ator era considerado “ator-autor” de seu trabalho quando a partir da improvisação com os *tipos*

revelava-se o universo social da época, bem como nos ditirambos gregos, nos autos medievais, modalidades de representação que perderam sua força a partir de finais do século XVIII, quando os aparatos cênicos (cenário, sonoplastia, iluminação) passaram a tomar parte maior na cena, evidenciando uma forte influência do desenvolvimento econômico das cidades o que ocasionou a profissionalização de pessoas aptas a lidar com estas técnicas, pois isto gerava funções: empregos e comércio.

A fala autoral - o enunciado narrativo- é confiado aqui ao ator. Este, graças a isso, resgata uma forma de comunicação milenar, que lhe possibilita saltar fora do mundo ficcional para contá-lo, descrevê-lo ou comentá-lo. Foi este um privilégio à disposição do ator do teatro grego, romano, medieval, elizabetano e do *Siglo de Oro* espanhol, só para enumerar alguns momentos da história do teatro ocidental. Quando começa a forjar-se a gradual mas avassaladora imposição do ilusionismo como dogma da arte dramática, falar diretamente para a plateia, por implicar numa evasão explícita do espaço do imaginário, passou a ser condenada como prática espúria e destruidora da pureza dramática, da verossimilhança, da ilusão perfeita. A atuação narrativa, portanto, foi banida da cena – pelo menos da cena consagrada pela cultura oficial.(NUNES, 2000. P. 40)

Através de *A Vida Secreta de Laura*, busquei um retorno às origens, uma *visita* à memória dos antepassados na tentativa de reproduzir um mínimo possível desta maneira perdida de lidar com a criação, buscando compreendê-la. Tive trabalho triplicado devido às várias funções que precisei exercer na peça, atuando com tempo escasso, que gira em torno de uma outra época mas Clarice permite trilhar o caminho da nossa época, na verdade, arrisco dizer que sua voz é atemporal e contundente, já que tem forte cunho existencial, sua escrita é profundamente humana “fisgando” a atenção através das páginas. Seus personagens quase não têm forma (sua escrita é considerada um tanto incorpórea) é o leitor que dá a forma do que lê, daí a experiência cinestésica que sua escrita provoca, enquanto na atualidade parece que estamos constantemente sendo anestesiados.

2.1 PROCEDIMENTOS PARA A TRANSCRIÇÃO EM CLARICE LISPECTOR

Linei Hirsch denomina cinco procedimentos para a transcrição teatral, mas

quando criei o texto inicial não me preocupei com nenhum deles porque vim a identificá-los como “procedimentos” posteriormente. Estes procedimentos são maneiras de abordagem do texto, ampliando, eliminando, condensando elementos narrativos e personagens de acordo com a escolha do encenador a fim de alcançar seus objetivos. Através dos mesmos o encenador faz escolhas próprias inspirando-se e utilizando-se do projeto de autoria trabalhado a fim de criar um espetáculo.

O trato com o universo dos contos e personagens clariceanos tiveram modificações neste trabalho. O porquê de citar estes procedimentos é de fundamental importância no entendimento da transcodificação da linguagem dos contos, mas o farei após o relato do processo quando já tiver explanado todas as etapas do trabalho, a fim de facilitar sua visualização.

No início de seu desenvolvimento me concentrei apenas em escrever algo que fosse inteligível e que tivesse o sentido que eu queria dar, sem me preocupar com as regras clássicas de dramaturgia e me baseando numa escrita mais intuitiva, respeitando as imagens que vinham em mente, em sua grande maioria em momentos inesperados, muitas vezes em sonhos.

Assim, buscando compreender e organizar o relato escrito da peça, procurei fundamentar o processo considerando as etapas da *Transcrição Teatral*:

Metodologia

A metodologia que apresento, sinteticamente, aqui, realiza-se em seis etapas:

1. Leitura e análise: autor, obra e época (ontem-hoje).
2. Criação do roteiro de base.
3. Experimentação cênica do roteiro de base.
4. Escrita do texto dramático provisório.
5. Revisão e condensação do texto provisório.
6. Escrita do texto definitivo.(HIRSCH, 2000, p.152)

Quero enfatizar que não segui a risca os exemplos citados para estas etapas pela Professora Linei tendo em vista as peculiaridades do trabalho, que não aconteceu com uma equipe numerosa de atores e técnicos, mas de uma maneira mais concisa, tendo a estrutura de um monólogo onde precisei pensar o trabalho dentro e fora dele, encarando-o como objeto de análise, bem como experimentando-o corporalmente. Entretanto quero dizer que isto não exclui a possibilidade de uso das etapas denominadas para a

metodologia como degraus de construção.

A escrita de um texto, no caso um texto teatral, contém uma escolha existencial, uma maneira de ver o mundo e de expressar uma reflexão acerca do mesmo, mas é sobretudo uma criação e forma de expressão, uma vontade de dizer algo.

Foi esta escolha que determinou o conteúdo da encenação, a vontade de compreender melhor o mundo, de procurar dentro de um discurso que passei a maior parte da vida ouvindo passivamente, no presente caso a TV, as respostas para uma das minhas principais perguntas: mas afinal o que se faz mesmo com as palavras? Quem está dizendo o que é certo e melhor e afinal quem são estas pessoas que entram na minha casa pelo acionamento de um botão?

Pensando nisto quis confrontar o pensamento generalizador com uma mensagem de cunho existencial, que é trazida pela escrita de Clarice Lispector, escrita que várias vezes respondeu minhas perguntas e preencheu em mim espaços vazios. Sendo assim prossigo com a análise das etapas.

3 METODOLOGIA EM PRÁTICA

3.1 LEITURA E ANÁLISE: AUTOR, OBRA E ÉPOCA (ONTEM- HOJE)

O que eu sinto eu não ajo. O que ajo não penso. O que penso não sinto. Do que sei sou ignorante. Do que sinto não ignoro. Não me entendo e ajo como se me entendesse. (LISPECTOR, 1999, p. 465)

Desde que Clarice Lispector arduamente conseguiu alcançar reconhecimento sobre seu trabalho como escritora, muito tem-se especulado sobre ela e sobre sua escrita. Sua vida, segundo ela mesma: uma constante busca no desejo “de pertencer” evidenciou-se em toda a sua obra. Clarice era filha de judeus imigrantes da Ucrânia, país onde ela jamais retornou desde que saiu bem pequena, e onde nunca “colocou os pés”, tendo ironicamente sido carregada no colo do pai durante a travessia das fronteiras, quando sua família procurou abrigo no Brasil, fugindo da perseguição ao seu povo e da guerra com a Rússia no Leste Europeu.

O crítico e escritor norte- americano Benjamin Moser lançou recentemente um novo olhar sobre a vida de Clarice, sua escrita e as influências que o judaísmo causara

em sua personalidade, revelando fatos comoventes e documentos que reconstróem a época em que sua escrita desenvolvia-se, analisando sobretudo as influências que pairavam sobre sua vida e que a motivavam a querer recriar a si mesma através de seu trabalho. Até então não se teve notícias de um enfoque cultural e religioso sobre a obra dela. Moser denomina a escrita de Clarice “a maior autobiografia espiritual do século XX”.

Apresentarei a seguir o trecho de uma entrevista concedida ao jornalista Carlos André Moreira à Zero Hora de Porto Alegre no caderno cultura em 23 de janeiro de 2010:

Cultura: O senhor cita no livro Caetano Veloso, que fala sobre o momento em que descobriu Clarice lendo seus contos na revista Senhor e foi tomado pelo maravilhamento. A sua própria descoberta de Clarice também poderia ser expressa da mesma forma?

Moser: Com certeza. Gosto muito daquele texto do Caetano porque ele exprime o que não só eu mas acho que muita gente sente ao descobrir Clarice. Foi uma descoberta que me fez pensar e repensar essas grandes questões de que eu estava falando. Acho que ela deixa nas pessoas uma impressão diferente. Porque você pode gostar de muitos escritores, músicos, pintores, mas a relação que a gente tem com Clarice não é gostar. É amor. Eu a amo, não é uma coisa abstrata. Não é só admiração, sobretudo é amor. E é muito raro esse encontro, como encontrar uma pessoa amada. Você pode ir pra cama com quem quiser, mas amor não acontece todo dia. Eu acho que no caso dela era isso, como para mim, como para Caetano e tantos outros leitores. Eu fico muito feliz com esse encontro na minha vida. Foi um encontro que me deu muito.

Da mesma forma, em entrevista à Revista Aplauso ao jornalista Eduardo Lanius:

Para um estrangeiro, o que foi mais difícil ao escrever Clarice?

Sou estrangeiro é verdade, mas uma vantagem que tenho é que sou judeu e conheço muito da literatura judaica, que ao meu ver é fundamental para entender a obra de Clarice. Neste sentido não sou estrangeiro. Por outro lado, ser estrangeiro não complica muito. Diria que é até uma vantagem, às vezes, porque você não fica preso aos padrões da cultura que está tentando descrever. É um outro olhar. Mas a maior dificuldade que tive para escrever este livro foi entender, e descrever, a própria Clarice, cuja obra é um desafio permanente.

Tendo investigado em minúcia a vida e obra de Clarice, como entende a escritora hoje? Ela continua um enigma, como para tantos leitores e intérpretes?

Ela continua um enigma, ainda bem. Conheço muitos fatos sobre ela, é lógico. Mas o mistério maior permanece intacto.

A tentativa presente no livro de Moser é buscar o desvendamento da esfinge, mostrando que Clarice nunca gostou muito desse assunto, não se considerava hermética,

não entendia porque após um certo momento passaram a solicitá-la para tantas palestras, conferências e entrevistas acerca de seu trabalho, e segundo relatos do livro ela tinha um temperamento bastante anti-social e fechado, reservando aos amigos mais próximos e a seus psicanalistas as inseguranças que tinha sobre si mesma e sobre seu trabalho. Detestava dar entrevistas. Talvez fosse isto que deu a sua figura um certo ar de hermetismo.

O limite da biografia está justamente no caráter enigmático da escritora(a propósito: após uma ida ao Egito, Clarice anotou “ não a decifrei” em referência à esfinge, para complementar “mas ela também não me decifrou”). Moser, é verdade, contou com uma ajuda pouco usual ao receber 50 quilos de material(fotos, artigos, recortes de jornal, apontamentos) de um tradutor inglês que tencionava biografá-la, mas que morreu sem concluir o desafio a que se havia proposto. “Sou tão misteriosa que não me entendo”, desafiava frequentemente a escritora – apesar disso, o biógrafo não teve medo de Clarice e, durante cinco anos de estudos, entrevistas e viagens, conseguiu pôr uma vírgula depois do nome da autora. (Revista Aplauso, 2010, p. 46)

Sobre sua escrita pode-se afirmar que:

“Reconstruir o mundo” era agora uma meta pessoal, tão indistinguível de sua missão artística quanto tinha sido quando ela contava histórias para salvar a mãe. Ela não podia mais ter esperança de ver sua mãe levantar da cadeira de balanço. O desespero da criança se transformou num objetivo místico, numa tarefa fantástica, de ambição empolgante: reconstruir o mundo por meio das palavras. “Escrevo como se fosse para salvar a vida de alguém”, ela anotou pouco tempo antes de morrer. “Provavelmente a minha própria vida”. (MOSER, Pg. 327. 2009)

Moser faz referência ao episódio ocorrido com Mania Lispector, mãe de Clarice, na época em que estavam refugiados em Haysyn, cidade da Podólia, na Ucrânia. Mania foi violentada por soldados russos, ao que tudo indica estuprada por haver implorado a eles por comida. O estupro era uma atitude de humilhação e que denotava poder pois era uma forma de subjugar e inferiorizar o povo dominado durante a guerra.

Neste momento Mania era mãe de Tania e Elisa as irmãs mais velhas. Pinkhas Lispector, o pai, na ocasião encontrava-se impedido de entrar em casa ao que sabe-se estarem as mulheres sozinhas e num local onde ocorreu um dos *pogroms*. O pogrom, termo russo, é um ataque violento maciço a pessoas, com a destruição simultânea do seu ambiente: casa, negócios e centros religiosos.

Tendo ocorrido este fato, decidiram sair de Haysyn para Tchechelnik onde Mania deu a luz a Clarice na esperança que a gravidez pudesse curá-la da sífilis, doença contraída após o fato e que não teve possibilidade de cura, paralisando aos poucos seu corpo inteiro. Eles conseguiram chegar ao Brasil, primeiramente em Alagoas, acolhidos por alguns membros da família que migraram antes da guerra, posteriormente foram para Recife onde Clarice viveu toda sua infância e onde Mania faleceu aos quarenta e dois anos vítima da doença. Após isto migraram definitivamente para o Rio de Janeiro.

Fui preparada para ser dada à luz de um modo tão bonito. Minha mãe já estava doente, e, por uma superstição bastante espalhada, acreditava-se que ter um filho curava uma mulher de uma doença. Então fui deliberadamente criada: com amor e esperança. Só que não curei minha mãe. E sinto até hoje essa carga de culpa: fizeram-me para uma missão determinada e eu falhei. Como se contassem comigo nas trincheiras de uma guerra e eu tivesse desertado. Sei que meus pais me perdoaram eu ter nascido em vão e tê-los traído na grande esperança. Mas eu, eu não me perdo. Queria que simplesmente se tivesse feito um milagre; eu nascer e curar minha mãe. (LISPECTOR *apud* MOSER, 2009, p. 50)

Este episódio com sua mãe seria marcante para toda a vida. É um fato que Moser aponta como influência determinante para a sensação de inadequação que Clarice tinha em relação ao mundo e que evidenciou-se na criação de seus personagens, como ele relata até Macabéa, personagem de *A Hora da Estrela*. Somando-se a isto ele compara a escrita da autora com a busca de uma letra oculta reveladora de Deus, e com a busca do povo judeu pela salvação. Desde *O Lustre*, através da personagem Virgínia, livro onde se percebe que Clarice ainda não descobrira sua linguagem mas queria buscá-la, chegando a algo através de uma letra que explicasse “a coisa na própria coisa” como faziam os místicos judeus.

A descoberta do nome sagrado, sinônimo de Deus, era a meta mais elevada dos místicos judeus, e os métodos que Virgínia usa para descrever o licor de anis se assemelham aos métodos deles. “A Sociedade da Sombras deve aperfeiçoar seus membros”, Daniel diz a Virgínia, “ e manda que você vire tudo ao contrário”. A repetição de palavras sem sentido, a combinação de letras, a análise de versículos, a busca de uma lógica outra que não a estritamente literal eram ferramentas comuns, e poderiam produzir resultados paradoxais ou mesmo absurdos. Ao deslocar a linguagem (o licor é púrpura, é um campo, é uma agulha na pele), ao fragmentar e reorganizar suas palavras, Clarice está tentando extrair matizes de sentidos delas, encontrar a palavra que talvez possa criar o sabor do licor na língua de Virgínia. (MOSER, 2009, p. 232 - 233)

“Clarice não gostava de rótulos”, diz Dines. “ Mas naquela época estávamos conversando sobre os motivos judeus na sua obra e ela me perguntou se eles eram óbvios. Eu disse que ela era como Kafka, cuja literatura é muito judaica embora ele nunca lide com o judaísmo enquanto tal. E ela gostou da comparação”(MOSER, 2009, p. 474)

Trouxe estas questões antes de começar a falar dos contos transcriados a fim de lançar uma luz sobre o entendimento do contexto das obras e a relação estreita que Clarice tinha com suas galinhas desde a infância. Como já mencionei anteriormente acerca das influências culturais na criação, pensamento este que compartilho com Fayga Ostrower, Clarice certamente através de todas estas vivências em família: a fuga, a chegada, o desejo de pertencer e de salvar-se, a frustração com a morte da mãe e tantos outros fatos que percorreram sua vida marcaram substancialmente sua voz interna e portanto, a de seus personagens.

O que, porém, aqui nos importa frisar é o fato de a herança genética, isto é, o potencial consciente e sensível de cada um, se realizar sempre e unicamente dentro de formas culturais. Não há, para o ser humano, um desenvolvimento biológico que possa ocorrer independente do cultural. O comportamento de cada ser humano se molda pelos padrões culturais, históricos, do grupo em que ele, indivíduo, nasce e cresce. Ainda vinculado aos mesmos padrões coletivos, ele se desenvolverá enquanto individualidade, com seu modo pessoal de agir, seus sonhos, suas aspirações e suas eventuais realizações. (OSTROWER, 2009, p. 11-12)

Ao dar os primeiros passos para a cena pensei a princípio que gostaria de experimentar fazer um animal e que gostaria de fazer algo diferente dos textos teatrais já conhecidos. A proposta era construir uma cena de dez minutos de duração para cada grupo, trabalhando energias que fossem diferentes de tudo que já havíamos experimentado. Foi quando optei por fazer o monólogo bem como escolhi representar uma galinha .

A galinha é considerada um símbolo de maternidade e nascimento. Tanto o conto infantil quanto o adulto revelam traços de uma vida cotidiana, em *A Vida Íntima* é a galinha Laura que vive uma vida bem boa mas que precisa fugir da morte mesmo assim. Em *O Ovo e a Galinha* é uma dona-de-casa que narra a história a partir da visão do ovo, bem como pensando sobre galinhas e o mistério da vida e da morte. Casamento perfeito entre as duas obras, achei que a junção das duas daria uma riqueza maior para a

cena e para o que gostaria de dizer, além de quê fui motivada pela sugestão da autora: Se você conhece alguma história de galinha, quero saber. Ou invente uma bem boazinha e me conte. Laura é bem vivinha (LISPECTOR,1999, p. 25)

No conto infantil, Laura é quem menos fala, sua vida é revelada pela autora durante a narração. Clarice faz suposições sobre Laura, conta sobre seu cotidiano, revela suas características físicas e sobretudo relaciona-se com as crianças através de uma linguagem acessível e bem agradável de se ler, buscando como ela mesma diz “chegar no coração quente do leitor”, denotando sua paixão pelos animais:

Agora adivinhe quem é Laura.
Dou-lhe um beijo na testa se você adivinhar. E duvido que você acerte!
Dê três palpites
Viu como é difícil?
Pois Laura é uma galinha. (LISPECTOR, 1999, p. 2)

Somente quem teme a própria animalidade não gosta de bichos. Eu adoro. Já tive macaco, na infância. Me dou muito bem com bicho. Eu entendo uma galinha perfeitamente, quer dizer, a vida íntima de uma galinha, eu sei como é. Me dou tão bem com bicho, você não imagina. Talvez seja porque sou de sagitário, metade bicho. (LISPECTOR *apud* GOTLIB, 2007, p. 88)

O movimento da escrita de Clarice é contra a distância em que somos colocados no mundo, isto mostra a sua inadequação a ele, característica que ela atribuiu a si mesma de condição de “cansaço do esforço de animal libertado”. No que consta sobre seus escritos para a literatura infantil, onde produziu poucas obras mas ainda assim instigadoras e diferenciadas no sentido de que estabelecem uma relação mais próxima com o leitor, Clarice escreve nos colocando numa posição muito estreita com a narrativa.

A Vida íntima de Laura trata do cotidiano de uma galinha burra e feia porém feliz, que safa-se da morte porque põe ovos com grande facilidade. Eis a metáfora da maternidade e da utilidade de se estar vivo, de servir para alguém, certamente uma escrita inspirada pelos fatos que ocorreram com sua mãe na infância.

Além deste conto e do Ovo e a Galinha, também tive a oportunidade de ler *Uma Galinha* da obra *Laços de Família* em busca de referenciais para a proposta de atuação que começava a delinear-se. Posteriormente encontrei na biografia de Moser a seguinte referência sobre a relação de Clarice com galinhas.

O conto, que tem menos de três páginas, é repleto de referências à vida da própria Clarice: a sensação de aprisionamento e o anseio pela fuga; a existência “sem pai nem mãe”; o esforço prodigioso seguido por um longo período de silêncio. A referência ao “velho susto de sua espécie” sugere o ancestral medo judaico de perseguição, e a frase “resquícios da grande fuga”, combinada com o espetáculo de uma fêmea impotente, grávida e incapaz de voo que corre para salvar a vida, remete à desesperada fuga da Europa empreendida por sua mãe. (MOSER, 2000, p. 297)

Sendo assim, como fazer a galinha e sobretudo como fazê-la falar se a história era contada por uma narradora? Eu teria que falar, mas a galinha Laura na história quase não fala, é Clarice Lispector que fala dela, conta suas características e fatos que vive no decorrer do conto. A exemplo:

Eu queria tanto que Laura soubesse falar. Ela ia dizer tanta burrice que só vendo. Ela ia dizer assim, por exemplo: “você sabe que uma coisa vermelha é vermelha?” e você respondia: claro que é, pois se você já está dizendo. (LISPECTOR, 1999, p 16-17)

Surgiu então a necessidade de criar um outro personagem. Pensei na própria Clarice mas achei que não, eu queria revelar Laura de outra forma e sobretudo o sentido do texto de uma forma diferente do que li, ainda não sabia exatamente como mas que era algo em torno da intimidade.

Certa noite fui dormir pensando na figura do narrador dessa história, pela manhã, acordei com a ideia de uma repórter de televisão, a linguagem televisiva é diferente da do teatro, achei que seria interessante e para o meu trabalho, um referencial bastante rico que viria dar ao texto a vontade que mencionei anteriormente de destrinchar este tipo de discurso.

Neste mesmo dia, lendo o “O Ovo e a galinha” de A Legião Estrangeira eu tomei o susto de que fala a escritora Cíntia Moscovich.

Ao mesmo tempo em que chega à excelência da linguagem, de repente e sem maiores pudores, o texto clariceano fura a superfície das palavras e arremessa seu leitor dentro do miolo do significado, um movimento ousado e que parece desprezar o valor da própria prosa para valorizar o sentido da coisa viva: a pessoa ou o bicho ou a planta sempre maiores que os substantivos que os designam – eis um grande susto.

Escrever, afinal, era motivo de vida para a autora e, pensando bem, uma forma de renunciar ao pensamento genérico. Para um escritor que lê Clarice – ou para qualquer leitor- um dos melhores ensinamentos é a disposição para o susto, é o amor ao susto, é fazer do susto descoberta boa que combata a pieguice, a mediocridade e a prepotência do senso comum. (ZERO HORA, 2010, p. 6)

Após o “susto”, percebi que tinha encontrado o canal de descida para as profundezas da personagem da Vida Íntima, momento em que ocorreu a fusão dos contos.

O ovo é a alma da galinha. A galinha desajeitada. O ovo certo. A galinha assustada. O ovo certo. Como um projétil parado. Pois ovo é ovo no espaço. Ovo sobre azul. - Eu te amo, ovo. Eu te amo como uma coisa nem sequer sabe que ama outra coisa. - Não toco nele. A aura de meus dedos é que vê o ovo. Não toco nele – Mas dedicar-me à visão do ovo seria morrer para a vida mundana, e eu preciso da gema e da clara. - O ovo me vê. O ovo me idealiza? O ovo me medita? Não, o ovo apenas me vê. É isento da compreensão que fere. - O ovo nunca lutou. Ele é um dom. - O ovo é invisível a olho nu. (LISPECTOR, 1983, p. 25)

A seguir descrevo a análise solicitada para o começo dos trabalhos, após a leitura das obras:

A personagem principal do livro é uma galinha chamada Laura. O que a diferencia das demais galinhas, é a sua vida íntima. Laura é uma galinha diferente das outras pois está sempre muito bem arrumada e limpa. Além disso está em geral absorta em pensamentos e sentimentos considerados pequenos. Ela é simples e não tem nenhuma grande ambição, vive para botar ovos. Para não ir pra panela ela se enlameia, disfarçando-se. Anda por aí dizendo absurdos como o de que galinha ao molho pardo é uma manifestação de afeto, mas o ovo precisa ser cuidado e para isso é preciso que ela viva. É casada com o galo Luís e é muito amiga de Equzequite, o ET que lhe oferece proteção. Curiosamente, Clarice Lispector tem outras histórias onde galinhas aparecem, dentre as quais: o conto “A Galinha” em Laços de Família uma galinha que é adotada por uma família e é narrada fugindo loucamente da morte até que é salva porque põe um ovo prematuramente de tanto pavor. No conto “O Ovo e a Galinha” de A Legião Estrangeira Clarice nos conduz numa narrativa sensorial aparentemente sem lógica alguma para o questionamento do mistério da alma, sua origem, existência e reconhecimento. Partindo da famosa indagação “ Quem veio primeiro? O ovo ou a galinha?” Clarice observa com cuidado ambos e questiona a nossa consciência de realidade, de vida e do

amor a partir do mistério do ovo. O que pretendo comunicar é a sua irreverência simples, sua “comoção” em exercer o cuidado com o ovo e a esperteza, o instinto de sobreviver, se protegendo momentaneamente da morte. Apesar dela não ser inteligente, carrega em si um destino que transpassa sua existência, o ovo é maior que ela e mais importante que ela, é preciso sobreviver para ele. Será feita uma adaptação do texto para a construção de uma cena. A escolha do texto partiu de uma curiosidade pessoal e do desafio de trabalhar uma energia corporal diferente, bem como de explorar uma personagem do mundo infantil mas que espelha a maior condição humana: a de manter-se vivo para prosseguir num destino. (Diário de Campo, setembro de 2008)

O Ovo e a Galinha é considerado o conto mais hermético de Clarice, inclusive por ela própria, ele foi escrito e apresentado no I Congresso de Bruxaria na Colômbia, evento para o qual ela foi convidada e que estigmatizou-a como bruxa.

Disseram que queriam um texto meu. Eu não sabia fazer um texto sobre bruxaria porque não sou bruxa, não é? Então traduzi para o inglês “ O Ovo e a Galinha”. Aí eu pedi a um fulano de tal, que eu não me lembro o nome, para ler. Ele tinha a tradução espanhola. A maior parte das pessoas não sabe o que foi lido, não entendeu nada. Agora, um americano ficou tão alucinado que me pediu uma cópia daquele conto. (LISPECTOR. *apud* GOTLIB, 2007, p. 56)

Este conto, na primeira leitura que fiz não me revelou muita coisa, da mesma forma que ela relatou sobre o congresso, entendi apenas que havia ali uma simbologia naquele ovo, mas qual? Na terceira leitura fui fisgada pelo susto e comecei a esboçar a primeira linha do texto transcrito: “Quem veio primeiro? O Ovo ou a Galinha?” Para mim este ovo simboliza a gênese da criação. Talvez Clarice se via neste ovo indagando-se sobre ele, mas esta pergunta não é apenas sua, é um questionamento de todos nós.

Este conto é o conto de fusão, que entendo como o que me aprofundou no entendimento da personagem da galinha, trazendo para a peça a metáfora da condição humana onde é necessário sobreviver e conviver com a condição da morte, mas também questionar-se sobre a própria gênese frente a um mundo influenciado por um discurso que banaliza esta gênese, que banaliza a vida de maneira imperceptível aos olhos menos críticos, daí a galinha como metáfora de quem não percebe o ovo, não percebe a sua

gênese, simplesmente vive com a gênese dentro de si.

Durante o conto Clarice devaneia sobre a condição sobrenatural do ovo voltando para a realidade na cozinha, o ovo sobre a mesa e o ovo quebrado na frigideira. É um conto de dois ângulos, uma indagação interna de si a partir da constatação de que apesar de sua delicadeza o ovo precisa ser comido, que a clara e a gema precisam ser consumidas pelos filhos que chegam para o café. Mas no decorrer da narrativa existem termos que nos fazem pensar o que exatamente ela quer dizer com a figura desse ovo, daí o hermetismo do conto. É o mundo? É a morte? É a gênese que compreendi para transcriar o texto? ou é a busca de Clarice pela coisa na própria coisa?

“O Ovo e a Galinha” é misterioso e tem, mesmo, um certo toque de ocultismo. É um conto difícil, profundo. Por isso, acho que o público, muito heterogêneo, teria ficado mais contente se eu tivesse tirado um coelho da cartola. Ou se caísse em transe. Ora, nunca fiz isso em toda minha vida. Minha inspiração não vem do sobrenatural, mas da elaboração inconsciente, que aflora à superfície como uma espécie de revelação. Além disso, não escrevo para agradar ninguém. (LISPECTOR *apud* MOSER, 2009, p. 510)

O que vejo nos textos de Clarice Lispector, os que li para este trabalho e outros que tive a oportunidade de ler, são sobretudo grandes olhos que nos convidam a adentrar num mundo incomum, olhos de uma esfinge. O mistério de sua obra, sendo elaboração inconsciente ou se ela tinha alguma porta aberta para um mundo oculto, não poderemos saber exatamente. Sabemos entretanto que o artista em ato de criação mergulha nas dinâmicas de suas forças internas através do mundo que apreende e elabora estruturas externas a partir da própria estrutura.

O fato é que ela alcança algo através de sua escrita e isto quem percebe é o leitor, entretanto, não pretendo me aprofundar no hermetismo atribuído à Clarice agora, gostaria apenas de enfatizar que embora o conto possa não ser compreensível ele me “fisgou” de alguma maneira.

Certamente foi pela figura da galinha que alcancei a ponta de um iceberg, a maior parte de tudo estava nas profundezas a ser elaborada através da própria obra, através de conhecer melhor o universo de Clarice e o meu próprio universo ao ter optado por seu projeto de autoria para desenvolver o trabalho.

O que se deseja é estar próximo da visão de mundo daquele narrador

tão incômodo, através de seu autor; o que se deseja é estudar um narrador, investigando-lhe as vontades (as ditas e as ocultas); o que se deseja é impregnar-se de tal modo desse narrador, a ponto de agir dramaturgicamente sobre ele, responder cenicamente por ele e pensar teatralmente por ele. Acreditamos que a primeira personagem a ser vivenciada e/ou construída é esse narrador, que deverá ser instalado no encenador e/ou transcriador. Assim, cada marcação, cada gesto, inflexão de voz, luz, adereço e demais signos de que se ocupe o trabalho de transcrição e encenação transpirará esse narrador. Quanto maior for o trabalho da construção da personagem-narrador, menos árdua será a tarefa de solucionar os problemas da Transcrição Teatral. (HIRSCH, 1988, p. 75)

A galinha Laura é uma personagem que tem uma vida comum, sem grandes acontecimentos mas que vive feliz assim. Com a inserção da mensagem do conto acima citado, o trabalho ganhou mais profundidade mas ela em si não tem consciência alguma desta profundidade. O que a torna patética, as personagens femininas do mundo de Clarice em geral são patéticas no sentido de estarem quase anestesiadas para a própria profundidade, como se passassem pelo mundo imunes e como se o mundo não tivesse o menor sentido, o qual elas “burramente” não compreendem.

Laura, que na sua aparente inconsciência age por instinto, o instinto de salvação da espécie, o de proteger o ovo “ a fim de que ele atravessasse os tempos”, é a detentora da causa de uma transformação de fato contundente: o contato com a gênese que entendi em Clarice como anterior ao intelecto e a linguagem, entendimento este que nos coloca próximos da natureza, fonte das nossas ações, que em contato crescente com o mundo deixam de ser verdadeiras e passam a ser ações imitadas e construídas artificialmente.

A narradora é o oposto da galinha Laura, é complexa e traz em suas características toda a marca das influências de forças que permeiam o nosso cotidiano e o nosso entendimento sobre ele a partir de uma realidade construída nos termos midiáticos. Os textos clariceanos analisados no presente trabalho nos levam a ir contra esta distância.

...pela literatura de Clarice conhecemos um pouco mais da dinâmica do mundo da criança. Longe do absolutismo da visão lógica adulta, a infância torna-se aqui lugar de celebração da vida. O segundo âmbito talvez atinja diretamente o *coração quente* do leitor. Na literatura infantil de Clarice Lispector, o leitor é incorporado à trama e é a ele que a autora se dirige de forma direta em seus livros solicitando sua presença para adivinhar coisas, inventar histórias, responder perguntas, convidando-o sempre para uma nova *descoberta do mundo*, no qual ele possa aguçar sua criatividade experimentando o

mundo sempre de inúmeras maneiras.(DINIS, Nilson Fernandes: 2003. pg 284)

3.2 CRIAÇÃO DO ROTEIRO DE BASE

Nesta etapa, vou comentar a experiência prática deste processo, que possibilitou a criação do roteiro de ações para o texto, etapa que considero o ponto nevrálgico, ponto de base de onde emanou toda a estruturação deste trabalho. Foi a partir da improvisação na construção dos personagens que consegui estruturar, modificar, compreender melhor e acrescentar os elementos cênicos necessários para buscar alcançar uma construção mais burilada, mais sutil do espetáculo.

Desde que comecei a levar o teatro “a sério” no ano de 2001, minha preocupação principal era o entendimento do que é um personagem mas sobretudo como chegar até ele e como fazer que ele ficasse verdadeiro. Vários caminhos me foram dados, tentar imaginar como ele é, fazer as perguntas básicas: Quem, o que, onde, para quê e por que? Bem como pesquisar a época em que vive o personagem, imaginar como seria sua fala, seu olhar, o que gosta este personagem de fazer e de não fazer, quais as relações dele com os demais personagens, como seriam suas roupas, etc.

Tudo isto com a ajuda do entendimento profundo do texto aliado com a imaginação e o empréstimo das próprias emoções. Esta parece uma fórmula aparentemente coerente de se tratar o assunto. Mas a verdade é que para se construir um outro ser, uma outra estrutura mental que é alheia a si mesmo, é preciso mergulhar num entendimento mais profundo.

O que entendemos no teatro por *improvisação*, eu entendo ser uma palavra inadequada para dar o sentido verdadeiro da dimensão do trabalho de um ator quando cria. Não improvisando, mas na verdade estamos **criando** algo a partir da técnica, criando porque experimentamos, dinamizamos energias e buscamos. Criar um personagem é um processo criativo como outro qualquer, portanto é um caminho complexo, sabendo que é preciso caminhar até um objetivo. Entendo o verbo *improvisar* como o ato de resolver prontamente algo que não deu certo, para algo que não funcionou nós “improvisamos” uma solução.

Entretanto, o verbo improvisar também está muito próximo do verbo criar,

porque sabemos dos exemplos de atores geniais que no momento em que estão em estado de representação cênica são tomados por uma força, uma energia que os fazem dizer ou fazer algo surpreendente e belo no instante do jogo cênico, e este momento nem sempre se repete.

Acredito que tenha sido daí que essa palavra foi dada para definir onde deve chegar o trabalho mental e físico de um ator. Neste sentido, o improvisar pode ser a superação da técnica, o acesso a um momento de genialidade onde sua consciência corporal está tão harmonizada com o seu intelecto que Apolo e Dionísio dão-se as mãos e ali pode-se perceber um nível de emanção energética superior.

Como definição teórica de improvisação temos abaixo alguns exemplos:

Improvisação: a habilidade de usar o corpo, o espaço, todos os recursos humanos, para gerar uma coerência física expressiva de uma ideia, uma situação, um personagem(mesmo um texto); realizando isto espontaneamente, respondendo ao estímulo imediato do ambiente e fazendo-no à l'improvise: tomado pela surpresa e sem ideias pré-concebidas.(FROST; YARROW, 1990, p. 1)

Técnica do ator que interpreta algo imprevisto, não preparado antecipadamente e “inventado” no calor da ação. (PAVIS, 1996, p. 205)

... consideramos a improvisação, na formação do ator, como a articulação consciente das ações físicas numa estrutura orgânica e codificada, na qual o ator expõe sua presença física ligada à sua presença mental, não importando se este trabalho acontece de forma individual ou coletiva. Logo, esta noção de improvisação vai além da ideia de um mero exercício, mas concerne ao trabalho de construir conhecimento. A improvisação não é apenas a ação realizada no presente, mas toda a história que esta ação carrega do passado. No trabalho do ator, poucos segundos podem conter anos de trabalho. (ICLE, 2002, p. 81)

Coerência física, presença, construir conhecimento, lidar com o surpreendente, experiência. O que ocorre é que na construção de um trabalho, valendo-se da improvisação o ator está numa construção de si, onde ele dinamiza energias em seu corpo e em sua mente. Fazendo isto ele conquista uma segunda natureza em sua corporeidade que posteriormente pode acessar quando precisar.

O ator quando busca compreender seu trabalho, exercita seu corpo, arrisca-se a apresentar seu processo, decepciona-se, reflete, ouve críticas, erra, busca novamente,

experimenta, informa-se, observa, está caminhando para chegar em algum lugar especial dentro de si como artista. Está em busca de uma qualidade mais refinada no seu trabalho.

Gosto de imaginar que o meu corpo é como uma argila. Ricardo Puccetti, do LUME, tem um depoimento pessoal chamado *Os Seres da Lama*, que muito me chama atenção e é exatamente como penso quando vou iniciar um trabalho de construção de personagem desde então.

Passamos o dia a amassar o barro, não apenas com as mãos, mas com o corpo todo. Este é o nosso cotidiano, a tentativa de transformar o barro grosseiro, cheio de resíduos e impurezas, numa substância sutil e delicada. Não é uma tarefa fácil e muitas vezes somos derrotados por ela. Não nascemos sabendo lidar com o barro, temos que viver para aprender. Viver e amassar a lama, simultaneamente. Precisamos acordar nossa percepção, porque se ela não for exigida, acaba ficando embotada. O amassar o barro é um ato individual e solitário na sua essência. (PUCETTI,2005, p. 28-29)

Nas Artes Plásticas a técnica para trabalhar a argila exige etapas, exige atenção e tempo. O contato com a consistência da argila é algo indescritível. De início a maioria das pessoas costuma tocar na argila de qualquer maneira, com força ou com nojo, o que ocorre com a maioria na verdade é uma sensação de estranhamento. Com o corpo isto pode ocorrer da mesma forma, porque tendo-o pouco trabalhado, pouco movido, revolvido, inflexível, fica mais difícil impregná-lo com as características de um outro ser que buscamos, e além do mais, estranha-se o que não se conhece.

A técnica nos ajuda a desterritorializar o corpo, termo utilizado por Renato Ferracini. É preciso tirar o corpo de seu território comum, e descobrir a linha de fuga para a projeção do que ele chama de Corpo Subjétil, aquele que se projeta para fora para posteriormente incorporar-se numa forma artística.

Esta denominação me faz entender que é como se o corpo possuísse gravado uma maneira de agir, de ser e de portar-se, trazidas do cotidiano. Sim, porque ele tem memória, daí o termo de “tirá-lo de casa”, tirar da “zona de conforto”, do conhecido, do território entendido comum.

Desestruturar e desestabilizar a estrutura e/ou desestruturar – função do ator enquanto trabalho pré-expressivo na construção de seu corpo-subjétil. A tentativa de construção de um corpo subjétil é permeada por fluxos e refluxos contínuos. Ele é devir. O corpo – subjétil se

realiza por ser, além de fluxo e refluxo, uma busca, transformação e transbordamento de fronteiras para o mundo, através de ressignificações e (re)construções dele mesmo. É recriação eterna de outros mundos e perceptos, outros afectos – novas maneiras de sentir. (FERRACINI, 2005, p. 19)

Este fluxo e refluxo entendo ser não apenas o ator em sua prática mas o ator com toda a sua vida, a memória de seu corpo, o corpo-em-vida em prática. Movido, encarado, enfrentado face a face, transformado em território de mergulho e de onde é possível trazer lá do fundo possibilidades inimagináveis. Pois quando se cria, independente de ser ou não no teatro, o indivíduo coloca-se, expressa-se, traz ao mundo exterior algo que tem dentro de si. Este é um termo bastante generalizado: “o que tem dentro de si”, é complexo, é muita coisa, é um oceano de possibilidades descobertas e desconhecidas sobre o que somos e podemos, mas é assim que trabalhamos no teatro, buscando resgatar memórias, ao mesmo tempo criando outras e recriando.

Como prática, o exercício da Pantera criado pelo LUME e utilizado em sala de aula durante a disciplina de Atuação III no Departamento de Arte Dramática da UFRGS, me possibilitou viabilizar o mergulho fundamental que entendo ter modificado para sempre a qualidade do meu trabalho de atuação, onde vim experimentando diversas abordagens sem estar satisfeita com os resultados.

Os atores do LUME, quando desenvolveram seu treinamento, também se preocuparam em criar elementos que colocassem o ator em situações de risco, ou seja, situações extracotidianas que pudessem deixar vir à tona energias potenciais como a de um guerreiro ou um felino; potenciais fortes e vigorosos. É o caso do exercício que denominamos *pantera*, em que com os olhos fechados e, posteriormente abertos, os atores são estimulados por elementos externos ou pelos companheiros, a se defenderem ou atacarem, utilizando uma fisicidade específica para o exercício. (HIRSON,2005,p. 105)

Mas não foi apenas isto, não foi apenas o exercício em si mas as circunstâncias que o permearam e que aconteceram comigo causando, provocando sensações corporais e emocionais que me puseram mais próxima dos meus limites. É daí que identifico o fluxo e refluxo da busca do ator por algo que de fato seja eficaz no seu momento de criação. O trabalho no teatro está ligado à própria vida e o ator cria com a carga pessoal que possui e com sua visão de mundo.

Na época eu estava tomada por uma forte dor de dente que me incomodava há semanas. O analgésico estava perdendo efeito mas fui fazer aula assim mesmo, a proposta: criar um personagem para um pequeno texto. Após o aquecimento foi realizado o exercício da pantera. No final, a professora orientou para que nos concentrássemos em quem poderia vir.

Base do corpo aberta pelas pernas, joelhos flexionados, pés firmes no chão como raízes, quadril encaixado, requisitos para o desenvolvimento da prática da pantera. Estado de alerta trabalhado, instinto de sobrevivência, sem pensar em nada, o vazio, o dente doía bravamente, foi quando estendi os braços como que mexendo um caldeirão e urrei como uma bruxa horrenda. O texto:

“Agora estou aqui, como sempre desejei. Examinei o problema por todos os ângulos e não pude mais, não era mais possível viver aquela situação. Quando dei por mim já estava na rua. Não deu pra trazer tudo, afinal, com o tempo a gente vai juntando tanta coisa, mas eu trouxe o essencial...”

E coloquei-me raivosa em busca da vassoura desaparecida. A raiva, emoção que focaliza a ação. Quando temos raiva não pensamos em nada exceto no objeto dela. Foi como se algo tivesse sido “destampado” em mim, a tensão psíquica concentrada foi acessada e trouxe o transbordamento de uma energia psíquica. Posso dizer que o meu dente foi a mencionada linha de fuga por onde o referido corpo subjétil “escapou” de dentro, projetou-se e algo foi incorporado dentro do que circulava como energia pré-expressiva, aquela que se constitui do conjunto de características pessoais do ator e vivências que possui, influenciando na sua presença física em cena.

Na realidade, no acúmulo energético necessário para levar a efeito qualquer ação humana, já se assinala a presença de uma tensão. No homem, em função de sua percepção consciente, o fenômeno não seria apenas de ordem física, e sim se faria sentir em repercussões psíquicas. Ainda mais quando se compreende o agir humano como um agir intencional. É possível, também, que, similar ao tônus físico, teríamos uma espécie de tônus psíquico, uma vitalidade elementar psíquica como condição ativa preexistente ao agir e indispensável a ele, e passível de intensificação. De todo modo, deve ficar entendido que nossa comparação entre tônus físico e psíquico é feita apenas no intuito de sugerir a possibilidade de formas correlatas; não pretendemos formular hipóteses sobre a origem ou a natureza da **tensão psíquica. Importa-nos destacar sua função determinante nos processos criativos. (OSTROWER, 2009, p. 27)**

As bruxas são figuras que transitam pelo universo simbólico do mundo inteiro. A bruxa causa medo, sua figura em geral é assustadora. Ela come crianças, mata, relaciona-se com outros seres do mal. Foi reservado à esta figura toda a agressividade e negatividade em detrimento da imagem da fada, boazinha, compreensiva, suave e mágica. A mágica da bruxa é a mistura de animais peçonhentos e plantas esquisitas. No entanto, ela simboliza uma potência de transformação de forças negativas. Em seu caldeirão são sintetizados ingredientes nocivos que quando revolvidos no fogo adquirem poder.

A idade média, ápice do crescimento do pensamento da igreja e época em que consolidou seu poder, milhões de pessoas dentre homens e mulheres foram assassinados com suspeitas de utilizarem-se de práticas mágicas para agir contra o poder de Deus. O que acontecia na verdade é que havia entre algumas destas pessoas crenças sobre os mecanismos da natureza, poderes curativos de plantas, utilização e preparação de compostos com fins de cura e mesmo exercícios de práticas mágicas e de estudos ocultos que poderiam por em risco a legitimidade do poder vigente. Poder este que monopolizou o conhecimento e foi responsável pela criação das universidades e a disseminação do ensino entre os europeus e posteriormente nas colônias de exploração. Com a inquisição fazia-se terrorismo e mostrava-se poder.

À figura da bruxa portanto, foi reservada uma imagem de banimento, de escanteio, de marginalização de forças do inconsciente que são humanas e necessárias para a sobrevivência. Prontamente ela foi popularizada nos contos infantis e nas tradições orais. Com ela está o instinto de morte e a capacidade de transcender este instinto. Com a herança europeia trazida pelos nossos colonizadores, herdamos também o pensamento que os influenciou. O banimento das bruxas ocorreu para ensinar que temos de ser sempre bons e solícitos, perdoar os irmãos todos e fazer sempre o bem infinitamente. O que ocorre com isto é o abafamento de uma força necessária ao bom funcionamento das energias psíquicas e sua conservação.

Ao resgatar nossa agressividade ela se equilibra na mente e no corpo, é exatamente o contrário do que pensamos, em geral pensamos que agir com polidez e compreensão será sempre mais seguro, o que estamos fazendo com isto é potencializando ainda mais estas forças ao querer negá-las. Desta maneira ela embota nosso pensamento, escapa na hora errada, compromete a nossa segurança psíquica. Mas

isto é por demais psicológico, gostaria apenas de tendo mencionado isto considerar que no momento em que estamos lidando com o nosso corpo no teatro estamos movimentando em nossa mente estas forças simbólicas.

Dentro de nós, as influências do pensamento simbólico, culturais e tendências que herdamos de nossos antepassados perpassam a todo momento a nossa personalidade. Formam, conduzem, influenciam as posturas de vida e escolhas. Desta forma, como já mencionei anteriormente em Fayga Ostrower, todas estas questões irão influenciar tudo aquilo que criamos, ainda que criemos apenas problemas na vida em vez de obras artísticas.

Gilberto Icle faz menção à junção das forças do pensamento-ação, pensamento simbólico e pensamento racional acerca da atuação. O ator improvisa e cria nestas estruturas. Age, pensa e mobiliza elementos de sua mente inconsciente onde está a fonte de sua intuição e a intuição é a base de todos os processos criativos.

A intuição, de acordo com John Pehrson tem vários significados, podendo perpassar as instâncias da vida cotidiana e biológica do ser humano mas a que nos interessa é a definição que diz a intuição fornecer acesso à mente supraconsciente, o que o psicanalista Carl Jung denominou como inconsciente coletivo.

A apreensão destes simbolismos reverbera e uma parte deles alcança a consciência através de desdobramentos do mundo interno. Estes desdobramentos são como ondas que partem do fundo de um oceano, comparando o manancial que existe no inconsciente e que chega à região periférica do corpo como as ondas do mar que direcionam-se para a costa.

Assim, bruxas nos exercícios e bruxas em Clarice Lispector, transformações. O ator quando cria reorganiza suas estruturas internas e é neste momento que passa a ter consciência do seu trabalho, porque conquistou um caminho.

Em vez de definir a intuição como alguma peculiaridade irracional e censurável, ela é definida como a fala da verdadeira voz da alma. A intuição prevê a direção mais benéfica a seguir. Ela se autopreserva, capta os motivos e intenções subjacentes e opta pelo que irá provocar o mínimo de fragmentação na psiquê.(ESTÉS, 1999, p. 117)

É fundamental relatar esta experiência aqui, ainda que ela tenha ocorrido alguns meses antes da minha opção pela construção do espetáculo. Mesmo porque posteriormente incorporei esta bruxa na estória como a cozinheira que persegue Laura. Ela é a grande personificação de um simbolismo que permeia o universo de Clarice: a

morte e a superação da mesma por um instinto selvagem, pelo mergulho nela para transcendê-la como fazem suas galinhas na completa inconsciência. O debater-se e tentar digerir-se com a morte como condição que se atravessa para a sobrevivência. A morte como nó na garganta que põe à prova toda a mesquinhez do mundo revelando profundidade pelo peso do mistério, daí a expressão grave e quase muda da galinha.

A galinha está estupidamente sobrevivendo. Sobreviver é manter-se em luta contra a vida e a vida é mortal a cada segundo. A galinha precisa fazer um grande esforço para manter-se e defender o ovo a fim de que ele atravesse os tempos. (LISPECTOR, 1983, p. 26)

O roteiro inicial da cena quando apresentado, teve de dez a quinze minutos. Procurei buscar referências do que eu conhecia sobre possibilidades de posturas para apresentação de um programa jornalístico, já com a primeira versão da transcrição do texto feita. Muito esboçado. Os personagens ainda não estavam bem construídos, não havia ainda o denominado estado cênico, a presença cênica necessária.

Eu não tinha dimensão do trabalho que estava por vir. Em geral temos a ideia do que queremos fazer e de como podemos fazer a princípio, mas na prática as coisas são diferentes, é preciso reunir muitas coisas e organizá-las. Na atuação, experimentar o corpo, fazer dele material plástico, como a argila que a gente molda e depois aprimora, acrescentando ou mudando materiais e nas outras esferas da encenação a mesma coisa: preencher requisitos, conhecê-los, experimentar.

Tive neste dia a sensação de um desencontro muito grande. O tempo em sala de aula era pouco, duas vezes por semana apenas, tive que treinar em casa, fazer exercícios, estimular o corpo e experimentar o texto. Estabelecer no corpo uma espécie de memória que deve ser ativada no momento que o ator executa suas ações.

Para tanto precisei repensar minha prática e organizar dentre os exercícios e dinâmicas que conhecia aqueles que poderiam me servir como treinamento pessoal e criar uma rotina de treinamento fora da universidade. Em geral não se tem esse costume, os bailarinos têm mais disciplina, o ator, em geral, é mais preguiçoso.

Para a primeira apresentação, procurei estabelecer relacionamentos entre o imaginário dos contos com o meu, comecei os aquecimentos em casa, pelo menos uma hora e meia por dia, durante três meses trabalhando a coluna com exercícios de respiração e meditação. Além disso, utilizei a técnica da Dança do Ventre para ajudar o

corpo a trabalhar numa totalidade e facilitar as ações físicas da galinha. Na universidade exercitava as propostas em sala de aula dentro dos princípios do LUME.

Na sua formação, o ator usa exercícios para encontrar as conexões necessárias à união entre esta sub-partitura e sua partitura de ações físicas visíveis, estas duas formando uma só, dependentes uma da outra. Todos os exercícios constituem formas precisas de fazer com que o ator construa uma forma de pensar e, conseqüentemente, agir, diferenciada do mundo cotidiano. É isto que diferencia o exercício da mera exercitação física. Os exercícios ensinam o ator a trabalhar sobre formas que constroem sub-partituras através das suas variações. O ator encontra um caminho visível para atingir o invisível.(ICLE, 2002, p. 144)

Além dos exercícios, eu improvisava ações físicas para os personagens durante os ensaios, enquanto isto, o elemento de encenação que foi mais “atingido” e mais solicitado por mim foi o texto, sua construção. Por vezes o que eu dizia não tinha sentido para o personagem em determinado momento ou o que eu descobria num personagem num momento de improvisação, precisava ir para o texto.

Tudo isto requisitou de mim por várias vezes, pausas para entender o que eu estava fazendo e o que eu queria dizer, as únicas coisas em que podia me apoiar de verdade era no que eu queria dizer e no que me foi inspirado do universo de Clarice, depois disso foi a prática e a experimentação, muitas vezes ensaiei com papel e caneta do lado para não perder as ideias que surgiam. A improvisação não é apenas um recurso para criar um trabalho é também um recurso para renovar as forças dele em seu desenvolvimento, ajudando na sua compreensão.

A ação é um elemento complexo e dificilmente explicável de forma esquemática, pois sua proposição diz respeito à própria vida. Assim, a ação envolvida numa improvisação atinge um estado de qualidade corporal e funcional específico, que formaliza de maneira expressiva a emoção do sujeito, produzida pela mente.(ICLE, 2002, p. 86-87)

Ainda:

A ação física, improvisada, não é mais do que o resultado de uma construção, de uma história desenvolvida durante períodos variáveis de tempo, nos quais o sujeito apreende formas definidas de agir. (ICLE, 2002, p. 87)

Sabia que para criar a galinha poderia recorrer à minha coluna, local de sustentação de todo o nosso corpo e a partir de onde espalham-se todas as terminações nervosas que sensibilizam cada milímetro de nossa pele, mas sabia que é nos quadris que está o nosso centro de força, foi assim que procurei outras maneiras de trabalhá-lo.

O fato de o centro de gravidade estar no abdome, e não na cabeça nem nos pés, nos traz uma consequência: estes segmentos é que precisam alinhar-se com o ventre, estar de acordo com ele, pois disso depende o andar equilibrado e todas as outras formas de movimento humano. Então, o equilíbrio do nosso corpo no espaço é decorrente do alinhamento dos nossos centros de gravidade, que se faz a partir do ventre.

O alinhamento dos centros de gravidade influencia na eficiência e na harmonia dos movimentos humanos. Quando observamos com atenção o corpo, compreendemos o quanto somos interligados. Embora cada segmento corporal tenha seu papel específico, eles funcionam em sintonia e sincronia, como os músicos de uma grande orquestra. (PENNA, 1993, p. 70-71)

A movimentação da personagem envolve todo o corpo mas a energia parte sobretudo dos quadris. Com isto comecei a avançar no trabalho, mas como diz Luís Otávio Burnier é preciso buscar o fio de ariadne, ou seja, o local de onde vai sair o impulso necessário para a energia circular corporalmente e fazer a representação viva. Isto levou dias, enfoquei a coluna, as pernas, o pescoço, tudo sem sucesso. Assim, experimentando ações no momento em que trabalhava, comecei a explorar os olhos da personagem, última possibilidade que me restava e foi assim que ela surgiu, a voz veio automaticamente.

Hoje aconteceu algo que irá mudar totalmente meu trabalho, fiquei impressionada. Me sentei e fiquei abaixada com os olhos bem abertos e atentos, Laura veio, meio braba, com voz e tudo a partir dos movimentos que eu fazia com os olhos. “Não toca no meu ovo” ela disse,” “ó, ó, deixa ele em paz, hum, hum” falava como um cachorro brabo. Estou bem feliz e assustada com o que o nosso corpo é capaz de fazer, é como se eu tivesse um monte de coisas guardadas nele e de repente pela prática veio tudo à tona de uma maneira tão inesperada. (Diário de Campo, outubro, 2008)

No dia seguinte apresentei a cena durante a aula para os colegas. Funcionou.

Estava orgânico, era como se pelo meu corpo perpassasse uma energia única, senti o corpo mais leve, conscientemente desempenhei as ações e marcações que criei para os personagens, estava tudo no ritmo certo, também não havia medo da exposição, houve interação com a plateia, haviam forças de outras qualidades em mim. Foi um momento que predominou o frescor da improvisação, ainda era o começo, porque fui desafiada pela permanência deste estado, pois o maior desafio após se criar algo é mantê-lo, sobretudo no teatro manter o frescor da primeira vez nas apresentações seguintes.

A arte do ator é uma arte efêmera mas é uma arte que precisa ser constantemente alimentada. Para enriquecer a mimesis da galinha observei em amplo material pesquisado na internet e em visitas ao Mercado Público de Porto Alegre o que transcrevo aqui de algumas de minhas anotações:

Ao me ver ficaram paradas repentinamente. Olhando para mim assustadas.

Podem dormir em pé, por vezes parece que cochilam.

Param com as pernas abertas e movem apenas o pescoço.

Olham para “o próprio umbigo” entortando todo o pescoço para baixo.

Algumas puxam bem os pés para cima enquanto caminham.

Ao caminharem seus pés fixam - se como patas de leões no solo dando uma base segura de equilíbrio para o corpo. São grandes pés, mais largos que a cabeça: menor parte de seu corpo.

Mechem a cabeça com um dos pés suspensos por vários segundos.

Têm movimentos calmos, estanques e bem definidos.

Durante a observação quase não emitiram sons, ficaram mudas a maior parte do tempo.

Parecem observar tudo ao redor e utilizarem-se da audição mais do que a visão quando percebem algum movimento ou som externo, parecem muito sensíveis ao som.

O pescoço não apenas se movimenta para os lados mas também faz movimentos circulares rápidos.

Param com o corpo tensionado.

Comem o tempo inteiro, fazendo intervalos de segundos ou poucos minutos.

Levantam o corpo inteiro batendo as asas como que irritadas.

Algumas andam de lado olhando pra frente e movendo o pescoço.

Coçam a cabeça e balançam o rabo.

Quando cacarejam o impulso vem da cloaca o movimento lembra o de um diafragma humano.

O olhar é assustado e firme.

Às vezes deitam-se no chão, depois andam, param, deitam, arrumam as penas, andam.

Uma esticou a asa esquerda para baixo abrindo-a e esticando o pé esquerdo para trás num movimento como que coreografado.

Estão o tempo inteiro em estado de alerta.

A capacidade de ficarem imóveis como estátuas é incrível, isso quando não ficam todas imóveis juntas, olhando pra mim assustadas, sempre de perfil. Completamente paradas.

Rosnam com a garganta como cães.

Pulam e levantam uma das pernas.

Costumam agitar o corpo inteiro como se tivessem sentido um arrepio de frio.

Uma, duas e cisca, levam o corpo para trás e reiniciam o movimento, como que cavando um buraco no chão com os pés e o bico.

Quando comem ou bebem água abrem e fecham o bico rapidamente, como que gargarejando.

Às vezes bicam umas às outras vindo em atitude de enfrentamento com o peito empunhado

São bravas.

São engraçadas.

Seus movimentos são lentos, rápidos, leves e certos tudo ao mesmo tempo.

As imagens de várias delas chocando mostra que devem sentir muita dor ao botar o ovo.

Numa das imagens uma galinha quase voou encima do cinegrafista quando ele se aproximou do ovo, mostrando intensa raiva, abrindo as asas e permanecendo assim, gritando como louca.

Quando vão chocar ficam mais mudas e acuadas do que já são, entretanto parecem bastante atentas.

Numa das imagens uma galinha briga com um cachorro e ganha dele em estratégia de luta.

Uma delas veio até mim e parou frente a frente olhando-me fixamente por quase um minuto.

Seu olhar é grave e tem profundidade.

Estas anotações podem ser comparadas com as utilizadas na metodologia que o LUME adota para a Mímesis Corpórea. Entretanto, o trabalho do LUME com imagens de animais é utilizado no intuito de valer-se da energia instintiva do animal para a cena. No meu processo fiz um trabalho de busca de imitação e consequente transformação destas imitações a partir da minha leitura corporal e das experimentações que fiz. Portanto, não apenas me utilizei da energia instintiva da galinha, como também me apropriei e transformei as ações dela criando a minha própria galinha.

Esta capacidade de dar características próprias ao trabalho evidencia o quanto as imagens que registramos mentalmente podem mesclar-se dentro de nós e fazer ligações internas provocando a ordenação das mesmas através de um processo onde se revolvem interiormente vários estímulos, forças e formas, que caminhando para uma harmonização trazem à tona um resultado estruturado do que se criou. Ou seja, a estruturação interna do ator “salta” e mostra-se exteriormente como uma outra estrutura viva.

Quanto ao figurino, escolhi um que me permitisse liberdade de movimentos e de trocas em cena já que preciso fazer várias personagens, com uma cor neutra a fim de privilegiar a visão dos objetos indicadores dos personagens bem como marcar o corpo permitindo uma visão clara das mudanças dos gestos e das ações físicas.

O figurino tem uma organicidade e é um objeto simbólico, porque representa um conjunto de valores que lhe recaem a partir do momento que entra em cena. Representa também o signo do personagem. Além dos valores, ele situa o espectador quanto a todos os demais signos teatrais, denotando entretanto características próprias a exemplo: tendo efeito ampliado ou diminuído pela iluminação; realizando dois movimentos cíclicos no ato da representação: um dentro do espetáculo com todos os

seus elementos e o outro fora dele quando da leitura do espectador que o percebe e recebe.

Sua história está diretamente atrelada à história da indumentária. Ao ocupar um lugar no palco esta indumentária teve atenção redobrada e em algumas épocas como a absolutista por exemplo, o figurino tinha bem mais a função de impressionar socialmente que de facilitar o trabalho de atuação. Dentre as funções que se espera dele a principal está na tarefa de possibilitar ao ator a transmissão da mensagem do espetáculo.

O impacto de estar com uma roupa de outras épocas ou uma roupa extremamente bela podem iludir o ator, podem incitar sua vaidade. O figurino deve estar no trabalho de atuação imbuído do sentido do personagem e dentro de sua lógica, atuando no ator como uma segunda pele e não para engrandecer o seu ego. Quando o figurino peca pelo excesso ou pela falta pode-se dizer que sua função está deficiente, ou melhor, que o mesmo é deficiente.

O figurino deve portanto contribuir para essa representação hierática, ajudando ao mesmo tempo a caracterização do personagem e a expressividade do corpo. Ele não deve remeter a nenhuma realidade arqueológica, nem aceitar qualquer facilidade decorativa. Deve ser, sim, um puro sistema de formas e de matérias, que a iluminação e o trabalho do ator dobrarão às exigências da situação dramática. (ROUBINE, 1998, p. 148)

Para a apresentação de conclusão de disciplina, (Figs. 1, 2, 3, 4 e 5) decidi adicionar músicas para o andamento das cenas, elas me ajudaram bastante sobretudo a criar os personagens no início do processo e colocar em prática os movimentos que observei, mas quando apresentei elas desestabilizaram o tempo do espetáculo, que ficou longo.

Neste momento ainda não havia estabelecido uma relação de intimidade com as músicas, portanto tive uma sensação de estranhamento. Tendo os colegas apresentado cenas de tragédia antes de mim, foi difícil encarar a plateia e restabelecer uma atmosfera mais leve para o humor, além de quê, com a expectativa que criei não consegui mais a mesma espontaneidade. Sem saber a medida certa do tempo algumas cenas ficaram sem ritmo.

A música e a sonoplastia são recursos de que se valeram de formas distintas os

principais encenadores do século XX. Elas estão ligadas à atmosfera do espetáculo e também ao trabalho de atuação podendo ser utilizadas de várias maneiras, configurando o que se chama *partitura sonora* do espetáculo, onde os sons mesclam-se com todos os demais elementos num todo integrador. Stanislavski utilizava-se dos sons para reproduzir silêncios e atmosferas da cena com ruídos, barulhos de objetos e outros efeitos sonoros.

Trata-se, para ele, não apenas de reconstituir um meio ambiente ou uma atmosfera característica, mas sobretudo de revelar a relação, o acordo ou a discordância que liga o personagem ao que está em torno dele. (ROUBINE, 1998, p. 155)

Artaud empregava ao som uma maneira de chamar a atenção com força instintiva para provocar as sensações do público. Brecht mais adiante utilizou-se das músicas como elemento de distanciamento crítico, valendo-se inclusive de músicas criadas para seus espetáculos, que reproduziam o pensamento político da época, pretendendo afastar o uso da música como elemento ilusório. Grotowski retirou completamente os efeitos sonoros da cena que pudessem ser reproduzidos desprivilegiando a presença do ator, devendo o mesmo ter que criar e reproduzir o som com seu corpo ou de maneira mecânica se tivesse necessidade.

A sonoplastia e a música são recursos que fortalecem a concepção de um espetáculo, a fim de reforçar a ideia do texto e do universo dos personagens, bem como pontuar a característica deles, marcar a entrada de um ator em cena ou para exercer qualquer outra função que articulando-se com os demais elementos do espetáculo fortaleça o seu sentido.

Penso que o trabalho com músicas não deve ser restrito ao mero preenchimento de silêncios, ou para tentar suprir tempos demasiado longos na cena. As músicas precisam relacionar-se com o ator de uma maneira muito orgânica, por isso utilizei-me bastante delas para ajudar na criação e das personagens e para situar o espectador no ambiente em que a cena se desvenda.

Gosto da maneira como o encenador francês Jacques Lecoq define o uso das músicas em seu trabalho. O trabalho com músicas para ele deve ter um caráter estimulante para a mente como se estivéssemos de fato adentrando na música, conversando com ela a partir dos ritmos, da melodia, dos tempos, fazendo com que a música dialogue com o ator e estimulando seus sentidos. Gosto bastante de trabalhar

com elas porque entendo que são muito úteis para estimular a imaginação, motivar e ajudar o corpo a alcançar um resultado harmônico.

Utilizei vários tipos de música para ajudar a criar os personagens, de vários ritmos, experimentando várias sensações e tentando organizar as que me serviam. Para Laura procurei os ritmos do Leste Europeu e as músicas árabes, as batidas atuavam como que acentos para os seus movimentos de cabeça e movimentos corporais.

Depois de trabalhar os sons com os personagens, selecionei e inseri nas cenas do espetáculo algumas músicas que utilizei no processo de criação mas nunca estou satisfeita, porque sempre surgem novas idéias depois. Quando penso que está tudo pronto percebo que ainda posso fazer mais, elaborar mais, inovar mais.

3.3 EXPERIMENTAÇÃO CÊNICA DO ROTEIRO DE BASE

No início de 2009, Fui convidada para apresentar o trabalho na escola Júlio de Castilhos e no Centro de Desenvolvimento da Expressão (CDE) em Porto Alegre. Para a primeira apresentação fora da universidade decidi fazer mudanças, acrescentar novos elementos cênicos e pensar em mais ações físicas. Durante o ensaio não consegui ir até o final das cenas.

Acrescentei objetos em algumas cenas para trazer mais ações físicas e dinamizar o tempo. Os objetos trazem sensações novas e movimentações novas, estimulando a memória. O que faço com um objeto? Ele precisa ser compreendido, precisa ser visto, ser tocado de verdade, não apenas como um adereço qualquer mas sendo considerada a sua utilidade. Desisti no meio do trabalho de apresentar à Ciça, minha energia estava fraca, estava atuando de mentira e meio sem saber o que fazer com as novas informações. O texto que a apresentadora fala pela segunda vez precisa mudar, fazer mais referência. (Diário de Campo, março, 2009)

O contato com os objetos em cena podem desestabilizar as ações físicas de um ator e foi isto que aconteceu. Este momento do processo foi um momento em que eu comecei a partir do que havia improvisado, buscar elementos novos e ações novas para enriquecer as cenas. Tive que tirar objetos que pareciam interessantes em mente mas que na prática não funcionavam de maneira alguma, de quatro objetos que escolhi para a Laura numa das cenas fiquei apenas com um deles.

Quando um ator improvisa com um objeto físico novo (um bastão por exemplo) só o assimila na medida em que faz relações com suas experiências da vida cotidiana ou da prática artística. Se o objeto for tão estranho a ponto de não lhe sugerir nenhuma relação, não conseguirá agir sobre ele. Neste mesmo sentido, ao agir, o ator irá acomodar-se a este objeto, modificando-se pela ação com/sobre o mesmo. Assim, a novidade deixa de ser nova e passa a constituir um esquema novo, seja físico ou mental, racional ou simbólico.(ICLE, 2002, p. 89)

Além disso, fui apresentar consciente de que precisaria modificar o texto dadas as mudanças das ações físicas nos personagens, e que estava com um trabalho em caráter de experimentação. Apresentei o monólogo pela primeira vez fora da universidade para um público de duzentos a trezentos alunos de manhã, à tarde e à noite. O auditório do Julinho é imenso (Figs. 7, 8 e 9). Tive que projetar muito mais a minha voz para me fazer ouvir e fazer um esforço dobrado para chegar mais perto do público como eu queria. A Sala Alziro Azevedo, local onde apresentei a peça na ocasião da conclusão dos trabalhos da disciplina meses antes, tem apenas cem lugares, o que facilitou a interação com o público.

Apresentei para uma plateia de adolescentes bastante atentos, muitos nunca tinham visto uma peça de teatro na vida, o que foi bastante gratificante. Após a apresentação da manhã, optei por apresentar as demais no chão do auditório, era impossível para mim se locomover num palco naquelas dimensões, o trabalho perdeu muito de sua força por causa disto.

O espaço cênico enquanto elemento se mostrou aqui fundamental. Pela manhã, a peça desvalorizou-se com o tamanho do palco, nos outros turnos, tendo um público muito grande assistindo numa plateia sem desníveis, algumas pessoas perderam a visibilidade de cenas importantes por estarem muito longe de mim.

O espaço no teatro configura-se de várias maneiras. Ele não é apenas o edifício teatral onde se pode adentrar e sentar-se para ouvir o que o ator tem a dizer, mas permeia-se em várias esferas da encenação e está presente no texto, que também estabelece um lugar, no que o espectador lê do espetáculo, nos gestos do ator enquanto se movimenta e mais precisamente no palco ou num outro local que o próprio ator estabelece com o seu corpo. Esta noção de espaço se articula e se define por todo o conjunto de uma peça, desde o edifício teatral até o local que o espectador estabelece em seu imaginário, mesmo depois que a peça termina porque ele pode continuar a estabelecer um espaço para o que viu, conforme amadurece dentro de si a mensagem

que apreendeu.

Pavis fala das várias modalidades do espaço no teatro e trazendo estas definições para o espetáculo analisado posso dizer que neste momento do processo ele foi estabelecido apenas para facilitar e revelar a mensagem do texto inicial, ajudando na movimentação das ações físicas.

A experiência no auditório do Júlio de Castilhos foi determinante para sentir que seria mais adequado à proposta da encenação o espectador ficar o mais próximo possível de mim, para que a articulação entre os espaços textuais e cênico ficasse harmonizada.

Foi neste momento também que percebi que havia algo para esclarecer no texto, quando alguns alunos comentaram que entendiam ser o espetáculo para um público infantil. Não tinha pensado nisto, quando decidi criar as cenas não tinha o intuito de direcionar para as crianças.

Quando apresentei no CDE, Centro de Desenvolvimento da Expressão, para um público de sessenta crianças entre cinco e dez anos de idade (Figs. 10, 11 e 12) ficou comprovado, o espetáculo era para eles.

Não me viram como apresentadora mas como alguém que estava ali de fato para dizer algo a eles a despeito da maquiagem e do figurino. Interagiam o tempo todo, faziam perguntas, me xingavam, um chegou a esmurrar minha barriga dizendo que eu era uma vampira e que não ia atrapalhar a vida da Laura. Torciam por Laura mas adoravam a apresentadora porque era uma chance de colocaram-se contra alguém e de se sentirem desafiados. (Diário de Campo, Abril, 2009)

Precisei improvisar o tempo inteiro para mantê-los no meu foco, tive que mudar o texto na hora e algumas ações, procurando interagir o máximo que pude. Mas voltei pra casa decidida que não gostaria de direcionar o espetáculo para as crianças, queria atingir os adultos de alguma maneira e foi então que precisei pensar sobre o que estava dizendo e como dizê-lo.

Com a necessidade de incrementar a mensagem textual precisei pensar mais como situar o espaço das personagens sobretudo da narradora que é a chave do entendimento da peça já que é ela que é detentora da argumentação textual. Foi preciso pensar no trabalho como um todo, sobretudo a quem a mensagem estava destinada na estrutura do monólogo que é sobretudo uma revelação interna. A todo momento vinham imagens possíveis e passíveis de modificações na peça tendo em vista este

questionamento.

A análise do monólogo, nos conduz uma vez mais a abandonar a ideia convencional de que o teatro produz um espetáculo ao qual verdadeiramente não estamos convidados, ao qual, como voyeurs, assistiríamos somente pelo buraco da fechadura. Desde a origem sabemos que o coro grego se dirige ao espectador como a uma instância do espelho de si mesmo. No caso do monólogo o espectador é a instância universal, real ou pretendida, diante da qual a voz da consciência individual é convidada a explicar-se. Qualquer que fosse o destinatário imaginário a que se confronta o enunciador do monólogo, ele dirige seu enunciado, necessariamente, a essa instância, que deveria (tal é sua missão), tranquilizá-lo, confortá-lo, absolvê-lo, dar-lhe a solução. (UBERSFELD, 2004, p. 22)

Com esta questão foi preciso enriquecer e definir melhor o espaço da personagem narradora que está intrinsecamente ligado à sua composição.

Iniciou-se aqui também, uma fase de restauração das energias de atuação para os personagens através do trabalho nas aulas da Professora Moira Stein com princípios da técnica da máscara neutra de Jacques Lecoq e as energias dos quatro elementos.

Lecoq tem uma ampla técnica de trabalho mas a máscara neutra é considerada o ponto central de sua pedagogia. Parte da busca pela sensação de esvaziamento das impressões gravadas no corpo pela vivência cotidiana, através da máscara de expressão neutra que confere esta sensação ao ator. Lecoq compara este procedimento a uma folha em branco onde o corpo torna-se receptível às imagens estruturadoras de criação.

Com a experimentação das sensações dos quatro elementos da natureza: terra, fogo, água e ar pude restabelecer ligações e restaurar energias para as ações físicas dos personagens. Os elementos da natureza estão presentes em nossa corporeidade. Ar: respiração, Terra: órgãos; Água: sangue, Fogo: calor e vida.

O contato com as energias elementais me proporcionou uma sensação ainda mais forte sobre o processo de manutenção da obra. Vencer o cansaço de conduzi-la, responder aos estímulos e necessidades que ela pede, cuidar para que seja bem feita, aparar arestas, reabastecer a vontade e a convivência com ela, porque ela por vezes se torna difícil de digerir, pesada para segurar, requer ajuda de outras pessoas, requer sugestões, tudo isto porque ela é uma estrutura que está ligada à estrutura de onde surge: o artista que a concebe. Então os dois entes se articulam, como a mãe que gesta e está ligada pelo cordão umbilical ao seu filho, e que mesmo quando este cordão se rompe permanece entre eles uma ponte simbólica até que seja rompida e o filho ganhe

autonomia. Por várias vezes, sobretudo no início do trabalho, tive a sensação de estar grávida.

3.4 ESCRITURA DO TEXTO DRAMÁTICO PROVISÓRIO

Nesta fase voltei-me às leituras de Agnes Heller buscando compreender a mensagem para a transcrição do texto. Observando as características da personagem narradora e depois de ter ouvido das crianças que ela era uma vampira, comecei a pesquisar sobre isto. Que mais poderia entender acerca do fato dela ironizar e utilizar-se da galinha para ridicularizá-la e expor a sua imagem em público.

Os vampiros são seres mitológicos, metade humanos, metade mortos, portanto vivem entre dois mundos: o da morte e o da vida. Buscam pelo ato de sugar o sangue alheio, sendo sangue humano ou não, sugar a matéria de vida. Sangue é vida, é sobretudo veículo que proporciona a vida. De que maneira a vida pode estar sendo “sugada” constantemente no mundo atual de forma a preservar uma construção irreal do mesmo, dentro de um mecanismo vivo que necessita constantemente autopreservar-se às custas da vida alheia transformando-a em filhotes de sua influência, banindo as pessoas da sensação de lar, de estar de fato sentindo-se em casa e construindo uma insatisfação coletiva que vampiriza-se com valores artificiais, criados através de um discurso manipulatório?

A filósofa húngara em seu livro *O Cotidiano e a História*, fala da movimentação das estruturas sociais que perpassam o dia-a-dia influenciando nas escolhas dos indivíduos. O cotidiano é o gérmen da história, todos os grandes acontecimentos históricos iniciam-se nele e voltam para ele.

O indivíduo na vida cotidiana se movimenta entre sua particularidade, onde está sua intimidade e a genericidade, onde está a vida coletiva, a primeira na esfera da existência, a segunda na esfera social. Quando ele tem a impossibilidade de discernir qual a realidade que de fato ele vive, não consegue ir além da mudez desta relação, ele não consegue diferenciar-se no discurso genérico não conseguindo portanto, ir além da cotidianidade, saindo do discurso do senso comum, o que Heller entende melhorar a qualidade de vida em sociedade.

Para o artista, isto pode se realizar através de todos os recursos que tem no corpo e em sua mente, porque em sua estrutura interna ele tem mais possibilidades de

enxergar o que faz e o mundo em vive na medida em que precisa observar este mundo e repensá-lo, além de utilizar-se dele para dimensionar os seus processos criativos, redimensionando também a própria vida e o mundo ao redor.

Mas o indivíduo que está mais preso aos discursos impostos tem menos possibilidades de realizar este movimento, o que acontece é que assim ele contribui para preservar este mesmo discurso, e contribui na maioria das vezes sem saber, daí mais uma vez Laura, a galinha inconsciente de seu ovo.

E a galinha? O ovo é o grande sacrifício da galinha. O ovo é a cruz que a galinha carrega na vida. O ovo é o sonho inatingível da galinha. A galinha ama o ovo. Ela não sabe que existe o ovo. Se soubesse que tem em si mesma o ovo, perderia o estado de galinha. Ser galinha é a sobrevivência da galinha. Sobreviver é a salvação. Pois parece que viver não existe. Viver leva a morte. Então o que a galinha faz é estar permanentemente sobrevivendo. Sobreviver chama-se manter luta contra a vida que é mortal. Ser galinha é isso. A galinha tem o ar constrangido. (LISPECTOR, 1983, p.27)

Não menos conhecido é o fato de que o dever-ser entrelaça-se frequentemente com o fato da representação. Tenho de comportar-me, por exemplo, como um cavaleiro, tenho de saber resistir se sou bom marinheiro etc. Nesses casos de dever-ser, eles podem se referir a um fato singular, a um só assunto, bem como a inteiros complexos de comportamento. Assim, por exemplo, a exortação “tenho de comportar-me como um cavaleiro, ou como um marinheiro” não se refere apenas a um aspecto do comportamento, mas à sua totalidade. Com efeito, a autonomia do homem, sua possibilidade de escolher, sua liberdade no sistema dos casos de dever-ser, revela-se apenas quando tal sistema contém igualmente, o dever-ser moral. Se o dever-ser referente ao complexo global do comportamento se torna exclusivo, então chega-se a reprimir ou abolir o dever-ser moral, dissipando-se também a autonomia, a verdadeira alternativa moral, a liberdade do homem... Assim, o pathos básico da vida de Antígona apóia-se no fato de que dever-ser uma boa irmã, ou seja, de que esse dever-ser refere-se ao complexo de comportamento “ser irmã”. Como, apesar das ameaças de Creonte, ela decide se manter fiel à tradição moral, decide ao mesmo tempo acerca do modo de cumprir o dever-ser referente ao “ser irmã”.(HELLER, 2000, p. 94-95)

O ser irmã de Antígona é que a conduz conscientemente até as últimas consequências na escolha de enterrar o irmão. O ser irmã é a consciência de que se é alguém e de que o que está certo é fazer o que a autonomia interna confere. Autonomia como capacidade de fazer as próprias escolhas a despeito do discurso imposto e assim, seguindo e assumindo suas consequências, chegando assim na transformação deste

discurso pela opção autônoma.

Para Heller, o ideal seria que todos conseguissem ir além desta condição mas a verdade é que o abismo existente entre a esfera particular e a genérica, causado pelas relações presentes no capitalismo é muito grande, dificultando a movimentação de liberdade individual. Porque os indivíduos passam a não ter consciência das possibilidades que uma determinada realidade possui, por estarem como que hipnotizados por outrem, entendendo que apenas aquela realidade que está posta é a verdadeira. Quando o questionamento se inicia a partir da comparação com a experiência prática, vê-se que o que está posto teoricamente por um discurso manipulatório pode não funcionar ou de alguma forma está em desacordo com os efeitos práticos.

O que acontece com o discurso midiático é que ele consegue penetrar na esfera da cotidianidade. Lugar infalível para exercer poder de influenciar as atitudes das pessoas. Sendo o cotidiano o local onde de fato “as coisas acontecem” a vida privada passa a ser alvo de especial interesse, porque é a partir dela que ele vai encontrar bases para se fortalecer pois que forma constantemente a maneira de pensar existencialmente. O discurso passa a ser dirigido para o indivíduo, para seu universo particular, sobretudo para o consumo. Consumo de coisas para se apropriar e não para apropriar-se da vida. Laura, mais uma vez é a personagem principal que movimenta-se através desta realidade.

E para ironizar esta realidade eis a figura da narradora em seu humor negro. Humor este que encontra-se no vampiro Lestat um dos referenciais que tomei para mergulhar na compreensão da mesma. O humor negro é uma característica que segundo Moser, Clarice tinha bastante, sobretudo quando tinha que encarnar personagens para escrever variedades e dicas de beleza, cozinha e etiqueta para mulheres. Clarice se valia de pseudônimos para assinar as dicas, como Helen Palmer, Teresa Quadros ou Ilka Soares nas revistas Senhor, Comício e por vezes no Jornal do Brasil.

Após a separação Clarice precisou trabalhar desta maneira a fim de garantir sua sobrevivência além da criação de seus livros, mas conforme relata o autor essa função não a agradava muito. Talvez a ironia fosse um recurso para ela vingar-se, talvez para justificar a si mesma que o que fazia tinha inadequação íntima.

De que modo matar baratas? Deixe, todas as noites, nos lugares preferidos por esses bichinhos nojentos, a seguinte receita: açúcar,

farinha e gesso, misturados em partes iguais. Essa iguaria atrai as baratas que a comerão radiantes. Passando algum tempo, insidiosamente o gesso endurecerá dentro das mesmas, o que lhes causará morte certa. Na manhã seguinte, você encontrará dezenas de baratinhas duras, transformadas em estátuas. (LISPECTOR apud MOSER, 1952, p. 173)

Da mesma forma sobre a morte de Macabéa:

“Eu fui a uma cartomante e imaginei”, ela contou a Júlio Lerner na entrevista da TV cultura. “Ela disse várias coisas boas que iam acontecer e imaginei, quando tomei o táxi de volta, que seria muito engraçado se um táxi me pegasse, me atropelasse e eu morresse depois de ter ouvido todas essas coisas boas”. A combinação era típica de Clarice: o desejo de acreditar, a busca de videntes e astrólogos, para depois descartar seus vaticínios com um humor negro e irônico. (MOSER, 2009, p. 549)

Para transformar os valores que nos são impingidos e assimilados afirma Goethe: “Difícil é saber o que é diverso. Que não te despojem de teu sentido inicial. Fortalece teu entendimento de maneira natural”. Desta forma, para Heller, é preciso fortalecer o pensamento de maneira que o entendimento se mature, que ganhe a capacidade de produzirem-se atitudes cotidianas de maneira constante, assim é possível quebrar a rigidez que lhe é característica. Clarice com sua ironia conseguia quebrar esta rigidez.

O que pensei em trazer ao texto foi exatamente a mensagem de que o mundo atual está cada vez mais nos isolando e ao mesmo tempo nos expondo. Existe uma contradição nisto. Mais próximos das máquinas podemos nos valer delas para criar e buscar novas linguagens mas este é um movimento que ocorre em uma esfera pequena de atuação se formos pensar na nossa realidade como um todo.

Embora as mídias possam ser incorporadas ao nosso trabalho a questão humana ainda permanece, ainda somos muito desconhecedores do que significa relacionar-se verdadeiramente, estamos numa época de muitas indefinições e ambiguidades quanto a isto, o ser humano sempre foi ambíguo mas atualmente ele está ainda mais mergulhado na dúvida sobre suas escolhas internas e sobre sua vida íntima, intimidade no sentido de cultivo de suas questões naturais e afetivas.

O que Clarice entende por intimidade está no início do seu conto infantil:

Vou logo explicando o que quer dizer “vida íntima”. É assim: vida íntima quer dizer que a gente não deve contar a todo mundo o que se passa na casa da gente. São coisas que não se dizem a qualquer pessoa. (LISPECTOR, 1999, p.1)

A questão histórica quanto à intimidade tem ligação estreita com o entendimento de cotidianidade e com a evolução da tecnologia. O que ocorreu é que ao desenvolver-se grandemente a tecnologia, e estando a mesma voltada para o consumo, as fronteiras entre público e privado ficaram quase que inexistentes, porque a informação passou a ser difundida em grande massa, em grande potência para ser vendida, para sustentar um discurso de mundo globalizado onde todos podem enriquecer e “se conhecer” mutuamente, trabalhando com facilidade e se relacionando através de curtas distâncias de tempo e espaço, sobretudo de uma maneira entendida como mais segura.

Voltando à autora vemos a personagem Laura como metáfora do que se entende como melhor utilidade para as coisas e pessoas: cria-se tudo e coloca-se frente ao consumo. É a política canibal que retira seres do seu meio natural para transformá-los em atração, ou fazer marionete deles, assim como a estória da personagem Pequena Flor e de Macabéa.

Nesta relação existe uma realidade criada através de um discurso que aparenta ser seguro. É o que defende Philippe Breton em *A Manipulação da Palavra*:

Essa nova maneira, radicalmente diversa, de ver as relações com o outro consiste por um lado, em tomar consciência de que a representação comanda tudo, e, por outro, de que se pode “trabalhá-la” para interpor entre si e o outro uma espécie de tela de proteção. Dessa concepção será deduzido todo um ideal de vida que é a matriz das relações sociais numa sociedade individualista..(BRETON, 1999, p. 127)

Indo contra este pensamento, em *O Ovo e a Galinha*, Clarice estreita o significado das relações, no espetáculo a relação de Laura com o galo Luís, é o momento chave que escolhi para dar esta mensagem.

Nós, agentes disfarçados e distribuídos pelas funções menos reveladoras, nós às vezes nos reconhecemos. A um certo modo de olhar, há um jeito de dar a mão, nós nos reconhecemos e a isto chamamos de amor. E então, não é necessário o disfarce: embora não se fale, também não se mente, embora não se diga a verdade, também não é necessário dissimular. Amor é quando é concedido participar um pouco mais. Poucos querem o amor, porque o amor é a grande

desilusão de tudo o mais. E poucos suportam perder todas as outras ilusões.(LISPECTOR, 1983, p. 28)

Pensando nisto, Quis mostrar de alguma maneira duas faces da personagem para enfatizar a hipocrisia dos meios de comunicação e sua influência na vida cotidiana. Durante os exercícios nas aulas de atuação III que voltei a frequentar como ouvinte em 2009, surgiram outras características físicas para a narradora, características de um animal, que ela ainda não tinha.

Como atriz, recorro bastante aos referenciais dos animais para fazer composição de personagens, muitas vezes falta a energia necessária para concretizar uma determinada característica e o recorrer a eles ajuda bastante na atuação. A professora sugeriu que a narradora fosse bastante raivosa para contrastar com a energia da galinha Laura, restaurando então os estados emocionais dos personagens coloquei também características de um felino nela.

A narradora hoje esteve com a crueldade no corpo. Surgiu um felino, uma pantera raivosa e faminta, querendo humilhar Laura, ironizando seu jeito patético porém satisfeito de viver. (Diário de Campo, Maio 2009)

Os felinos são sinuosos, o olho certo pronto para caçar a presa, o corpo é mais lento mas adquire agilidade quando corre , quando precisa proteger-se. Por vezes parece que “sonseiam” como quem não quer nada mas subitamente, podem dar um golpe se sentem-se ameaçados.

Busquei estes elementos para a composição do personagem, baseando-me sobretudo na observação e convívio com os meus gatos de estimação. Além de que, estas características de movimento ajudaram a se encaixar no comportamento que entendi adequado para a narradora.

Seguem abaixo o que observei para a mimesis dos movimentos felinos:

Andar sinuoso

Olhar penetrante porém indiferente

Passa o dia inteiro praticamente dormindo
Boceja como se nenhum problema existisse
Quando avista o alvo da caça vira uma estátua e olha certo para a presa
Deita com o corpo virado de lado e cabeça para frente como se estivesse num divã
Quando leva um susto dá um pulo rápido pra cima e grita
Espreguiça-se o tempo inteiro baixando a pata dianteira e levando o corpo para trás,
depois pára e prossegue caminhando.
Lambe os próprios beijos
Dorme com a pata encima do olho como que tapando a claridade
Estica-se no colchão e se esparrama ficando da finura de uma folha de papel
Veza por outra aproxima-se dos meus tornozelos e faz carinho na minha perna
Às vezes quando dorme encurva o corpo como uma lagarta
Descansa com as patas dianteiras voltadas pra dentro na posição de uma esfinge
Amassa com as patas as almofadas e depois deita

3.5 REVISÃO E CONDENSAÇÃO DO TEXTO PROVISÓRIO

Esta fase teve início com a decisão de pesquisar mais a fundo a linguagem televisiva para a personagem da apresentadora/narradora.

O século XXI herdou todo o avanço da ciência, que passou a influenciar o cotidiano no ocidente. Desde então, aumentaram os arsenais tecnológicos de várias espécies, desde eletrodomésticos até armas de guerra, onde se observa a construção de uma vida cada vez mais dependente das máquinas e mais sedentária, onde o tempo passa cada vez mais a representar valor econômico e é preciso estereotipar comportamentos e criar desejos coletivos de consumo sobretudo através da utilização da imagem privada, porque esta estratégia mantém tal estrutura. Como já mencionei anteriormente as fronteiras entre *público* e *privado* estão cada vez menos perceptíveis modificando o entendimento da intimidade e fortalecendo o individualismo. Como diz Richard Schechner em *A Inexperiência da Mídia* na Drama Review:

O que me preocupa é a disparidade entre expectativa e experiência. A Mídia e a Internet permitem aos seus espectadores do século XXI o equivalente ao “aprendizado dos livros”. Assistir TV ou navegar na internet não traz as pessoas para o contato verdadeiro com os outros. A internet, e-mail, e os vários tipos de comunicação telefônica colocam as pessoas na frente de uma tela, digitando ou conversando mas sempre os deixando “no mesmo lugar de origem”... os super conectados passam tanto tempo na frente da tela ou de um monitor que a família e interações mais próximas atrofiam. (SCHECHNER, T175, 2002, p.6).

A televisão é uma das tecnologias que evoluíram mas que tem um caráter peculiar: Ela instalou-se nos lares. Passou a ser objeto familiar, a fazer parte do dia-a-dia dos afazeres domésticos, das conversas entre vizinhos, que antes se reuniam nas calçadas para conversar, depois na casa de quem tinha uma TV e depois quando cada um passou a poder comprar a sua, cada cômodo da casa passou a ter uma televisão a fim de poder suprir os gostos de cada um.

Aparentemente isto não é tão grave assim. Afinal, cada um tem liberdade dentro de sua casa, a casa é o espaço onde as normas são próprias, onde o núcleo familiar vive concentrado, constituindo um pequeno gérmen de sociedade. Mas é a partir destas relações que a sociedade se sustenta. A família é a instituição mais forte, mesmo atualmente onde estes padrões estão mudando vertiginosamente. Ainda será preciso anos de elaboração interna para se libertar do padrão de pensamento que elegeu a família como aquilo que é mais valioso, mais seguro, sagrado, a quem se pode recorrer, onde os valores das igrejas encontram eco e legitimidade.

Esta noção de família leva ao conceito de lar, e o lar é onde está a televisão. Atualmente o computador está tomando conta das horas de todos, estão ficando cada vez mais pessoais, mais próximos da gente, o que não é ruim, ruim de verdade é como conduzimos isto. Entretanto, a televisão que é consumida pela maior parte da população brasileira não nos dá muitas opções de escolha de entretenimento como dão os computadores.

As novelas são numerosas, nada contra as novelas, mas o Brasil já teve produções bem melhores. O estilo novelístico já propicia uma sedução pelos afetos, pela atmosfera melodramática, os conteúdos são previsíveis, os destinos dos personagens são previsíveis, denotando uma vida previsível. Frequentemente pode-se ver referências a venda de produtos, propaganda de bancos misturadas às tramas da novela. Consumo, consumo, a sociedade capitalista afinal precisa se manter.

Os jornais informam pouco, sempre com padrões estáticos, os jornalistas dão as notícias trágicas com entonação quase indiferente, os repórteres não alteram a expressão facial, investem na retórica, falando firme, pontuando com as mãos, isto fixa a mensagem. Os apresentadores de programas falam alto, precisam ser um tanto excêntricos, movimentar-se com “ginga”, têm que investir no carisma, gravam nos estúdios misturados às imagens de apelo sexual, mulheres seminuas, oferecendo prêmios em dinheiro, realizando competições e na programação noturna, olhares de câmeras para a vida íntima e privada, convergindo tudo para a espetacularização.

É muito importante, para poder situar-se numa postura de crítica dos procedimentos que recorrem por exemplo à sedução, e em particular ao cortejo quase infinito de imagens, personagens e modelos sedutores utilizados pela publicidade, perceber com clareza a influência das coisas. Em si, a sedução é um elemento essencial da atividade humana, mas sua finalidade não é unicamente seduzir? Utilizar a sedução para convencer não corresponde a um desvio de algum modo técnico dos sentimentos? Alguns publicitários dizem às vezes: “o mundo seria triste sem os espetáculos que oferecemos”, e colocam os críticos no campo dos pobres coitados moralistas. Julgar-se-á como se desejar, no plano dos valores, a presença de mulheres seminuas ou de modelos masculinos sexualmente provocantes no espaço público. Mas não será em nome de uma condenação, ou de uma aprovação, desse tipo de espetáculo que uma mensagem será julgada manipulatória caso faça uso desse recurso: há manipulação porque a razão dada para obter a adesão à mensagem nada tem a ver com o conteúdo da própria mensagem. Aliás, é como tal que tecnicamente ela é reconhecida. (BRETON, 1997, p. 64)

Toda esta apelação tem um fundamento teórico, que se encontra inclusive em alguns livros das faculdades de comunicação que pude pesquisar. É que a linguagem televisiva busca uma maneira diferente de direcionar-se. O repórter precisa mover-se de uma maneira muito precisa, mínima, o que já não acontece com os apresentadores de programa televisivo que podem valer-se de suas características pessoais, sobretudo do carisma para conduzir o programa.

O tempo televisivo é diferente do tempo no teatro. A maneira de se colocar as palavras é quase que linear para assuntos de naturezas diversas. A forma como os argumentos são utilizados, são para sustentar um discurso através de uma linguagem que prioriza a assimilação fácil dos acontecimentos e a captação hipnotizante do olhar do espectador que não pode sentir monotonia no que vê, pois do contrário não será alcançada a pontuação necessária de audiência.

Na teoria isto deveria ser utilizado de uma maneira distinta, visto que na TV a notícia é colocada de uma maneira bem mais resumida que da forma jornalística impressa, o que exige uma responsabilidade e uma capacidade de síntese muito maior da equipe a fim de levar ao ar o que de fato é importante e o que de fato possa contribuir para as pessoas, mas não é assim que ocorre na prática.

A objetividade do telejornalismo indica que o processo de aprofundamento das questões poderá ser mais bem abordado pelo jornalismo impresso, ou ainda, o que é mais difícil, com o interesse do leitor em pesquisar o assunto. No livro *Vale a pena ser jornalista?*, o jornalista Clóvis Rossi explica que “ o tempo na televisão é curto e exige uma capacidade notável de condensação. Basta lembrar que em jornal, uma notícia de vinte linhas é considerada curta, ou até muito curta. Na televisão ocorre justamente o oposto. Para se levar ao ar um texto de vinte linhas, é preciso que o assunto seja realmente muito importante”(SQUIRRA, 1990, p. 64)

A televisão é um meio de comunicação poderoso e que é mal utilizado no Brasil, poderia estar sendo veículo de informação de fato útil. Assim, sendo a veiculação das notícias feita de uma maneira extremamente sintética, editada e espetacularizada o que ocorre é a forte tendência à banalização dos assuntos abordados, justamente porque não são expostos da maneira como realmente são, a começar pelo fato de que ao serem colocados em rede pública, precisam adquirir este formato sintético que é um dos principais geradores e motivadores de opinião.

No livro de Squirra “Aprender Telejornalismo” estão dispostas a exemplo, as condições para o chamado Padrão Globo de Produção :

Padrão de produção é a criação de rotinas internas e de equipes técnicas capazes de realizar, a nível industrial, isto é, com regularidade e frequência, programas que atendam:

a) às necessidades manifestantes do mercado; b) à dinâmica de comunicação que desperte a atenção. mantenha-se e consiga níveis altos de emoção. adesão e sentimento; c) à necessidade de clareza do mercado e simplicidade no contato com ideias novas; d) à necessidade de entretenimento com base no princípio do prazer, marco fundamental da atitude do telespectador; e) à necessidade de informação e conhecimento dos problemas da comunidade; f) à necessidade de exercícios interiores de emoção projetados em figuras de ficção; g) à necessidade de fantasias e devaneio, principalmente entre as crianças; h) a um mínimo de qualidade técnica; i) a um mínimo de qualidade estética; j) à consonância com os valores éticos

médios aceitos pelo público; k) à necessidade da existência, para faixas etárias presentes na audiência, de matérias compatíveis com as suas várias preferências e aspirações. Isso é padrão de produção: a obtenção de todos esses elementos na média da programação” (SQUIRRA, 1990, p. 45)

O que se verifica aparentemente quando se acompanha a programação na TV é um estado de inalterabilidade da ordem social, mesmo as notícias mais trágicas são colocadas juntamente com outros assuntos de esfera diversa para que o telespectador tenha uma noção de que o mundo em que ele vive está bem, ou relativamente bem. De que as coisas estão em ordem e que as tragédias por exemplo, são bem mais expostas para serem comentadas do que para serem pensadas, bem como para através das câmeras causar o impacto certo no casamento entre palavra e imagem, recursos fortes para a fixação de uma mensagem. As palavras no telejornalismo precisam ser utilizadas de maneira curta e objetiva.

Dissemos que o ouvido tem menos paciência que os olhos, e fica desorientado quando contamos a ele uma história monótona ou rica demais em detalhes. Além disso, apesar do enorme fascínio que a televisão exerce sobre as pessoas, ela sofre a concorrência de outros fatores que atrapalham a concentração das pessoas: gente entrando e saindo da sala, a campainha que toca, um barulho qualquer que chega do exterior, uma pequena confusão com as crianças na sala. Além disso, quando o telejornal entra no ar, está se dirigindo às pessoas que tiveram um dia exaustivo de trabalho. É o momento em que todos querem se informar, saber o que aconteceu naquele dia, na sua cidade e no mundo. Necessitam de informações claras, objetivas, sem muito rebuscamento. Portanto, devem-se usar frases curtas, sempre na ordem direta. Não só frases curtas. Deve-se preferir usar também palavras curtas, já que quase sempre as palavras longas sugerem coisas abstratas. (SQUIRRA, 1990, p. 66)

É pela circulação neste cotidiano que o discurso midiático se mantém, visto que atinge o núcleo que sustenta uma realidade editada e reenquadrada para fins de consumo: o indivíduo em si, o núcleo familiar e relacional, criando dentro dos lares uma sugestão simbólica de valores; as pessoas não percebem mas são induzidas a pensar desta maneira, quando assistem novelas que em geral mostram pessoas bem sucedidas financeiramente, morando em grandes mansões, vestindo-se especialmente bem, os vilões têm um caráter quase alegórico, eles precisam existir para que se possa culpar alguém e permanecer entretido na trama detetivesca.

O fato é que a questão não é simplesmente chegar em casa e ouvir as notícias mas se ter consciência de que ao receber as notícias na velocidade em que são colocadas, a TV muitas vezes funciona como uma maneira de adentrar no esquecimento do que ocorreu durante o dia ou para suprir o silêncio em casa quando se está sozinho ou para facilitar o sono ou simplesmente para atingir o que Squirra afirma em seu livro fornecer “o que ocorreu naquele dia” assim, as mensagens circulam na esfera do senso comum fixando-se. Clarice Lispector em crônica escrita em 7 de outubro de 1967 no *Jornal do Brasil* intitulada “Chacrinha!?”, faz um comentário interessante a respeito da imagem produzida por alguns programas:

De tanto falarem em Chacrinha, liguei a televisão para seu programa que pareceu durar mais de uma hora.

E fiquei pasma. Dizem-me que esse programa é atualmente o mais popular. Mas como? O homem tem qualquer coisa de doido, e estou usando a palavra *doido* no seu verdadeiro sentido. O auditório também cheio. É um programa de *calouros*, pelo menos o que eu vi. Ocupa a chamada *hora nobre* da televisão. O homem se veste com roupas loucas, o calouro apresenta o seu número e, se não agrada, a buzina do Chacrinha funciona, despedindo-o. Além do mais, Chacrinha tem algo de sádico: sente-se o prazer que tem em usar a buzina. E suas gracinhas se repetem a todo instante – falta-lhe imaginação ou ele é obcecado.

E os calouros? Como é deprimente. São de todas as idades. E em todas as idades vê-se a ânsia de aparecer, de se mostrar, de se tornar famoso, mesmo a custa do ridículo ou da humilhação. Vêm velhos até de setenta anos. Com exceções, os calouros, que são de origem humilde, têm ar de subnutridos. E o auditório aplaude. Há prêmios em dinheiro para os que acertarem através de cartas o número de buzinas que Chacrinha dará; pelo menos foi assim no programa que vi. Será pela possibilidade da sorte de ganhar dinheiro, como em loteria, que o programa tem tal popularidade? Ou será por pobreza de espírito de nosso povo? Ou será que os telespectadores têm em si um pouco de sadismo que se compraz no sadismo de Chacrinha?

Não entendo. Nossa televisão, com exceções, é pobre, além de superlotada de anúncios. Mas Chacrinha foi demais. Simplesmente não entendi o fenômeno. E fiquei triste, decepcionada: eu queria um povo mais exigente. (LISPECTOR, 1999, p. 36-37)

A mídia em geral tem o poder de produzir seus mitos. De literalmente fazer a imagem de alguém, para que apareça ou não. Isso não tem preferências, vai de acordo com os interesses do momento, de acordo com o que é conveniente. Desta forma,

mesmo com todo esse discurso pronto, não é preciso jogar toda a culpa na mídia e na linguagem televisiva, porque ela atua conforme encontra eco para o que produz. Se a população fosse mais exigente ela teria que adequar-se a outros interesses.

Entretanto, enquanto estes interesses forem os do deslumbramento, da espetacularização, é assim que as programações de TV da rede aberta no Brasil vão continuar. Ao contrário da TV aberta, a TV paga tem uma programação jornalística bem mais elaborada, mais informativa, mais consciente. Ou seja, a qualidade existe, é possível fazer, mas quando se pensa em qualidade pensa-se em quem vai receber esta qualidade, e caímos em todo o encadeamento de poder que mantém estruturas como estas. Não é apenas um fato isolado, é uma questão de consciência social, o que faz do problema algo bem mais complexo.

Sendo assim, para compor a personagem narradora/apresentadora, passei várias horas na frente da televisão observando os gestos e expressões faciais de repórteres, apresentadores de TV e jornalistas. Eis algumas anotações para a mimesis corpórea.

Jornalistas e Repórteres

Movimentos mínimos com o corpo

As mãos são utilizadas para pontuar as frases

O olhar é fixo como se estivessem querendo hipnotizar

*Os movimentos de cabeça são mínimos mas lembram os de uma galinha quando move
o pescoço*

O corpo é duro

Lembram robôs ou bonecos de plástico

Colocam-se numa atitude de convencimento

Falam como se nada nem ninguém existisse ao redor

Apresentadores de TV

*Atitude corporal parecida com jornalistas e repórteres
características pessoais mais claras*

irreverência

maior informalidade com as câmeras e o público

*atitude show e ritmo de fala mais acelerado
falam mais alto por vezes gritam
alguns são mais carismáticos outros não me convencem*

3.6 ESCRITURA DO TEXTO DEFINITIVO

Nesta fase o espetáculo entrou em temporada de um mês na Sala Qorpo Santo da UFRGS. Até aqui várias questões sobre o trabalho já haviam sido resolvidas. Foi um momento que entendi como próximo de uma conclusão mas a verdade é que nenhum espetáculo está pronto assim como o ator também nunca está pronto. Nada permanece, a única coisa que de fato permanece é a mudança, e um espetáculo a cada apresentação modifica-se.

Comparando o espetáculo neste momento com o inicial posso dizer que modifiquei vários elementos, mas o principal elemento de encenação que veio a acrescentar substancialmente à atmosfera da peça, influenciando e pontuando os momentos de atuação na cena foi a iluminação. (Figs. 13, 14, 15, 16 e 17)

Situada na articulação do espaço e do tempo, a luz é um dos principais enunciadores da encenação, pois comenta toda a representação e até mesmo a constitui, marcando o seu percurso. Material milagroso de inigualáveis fluidez e flexibilidade, a luz dá o tom de uma cena, modaliza a ação cênica, controla o ritmo do espetáculo, assegura a transição de diferentes momentos, coordena os outros ritmos cênicos colocando-os em relação ou isolando-os. (PAVIS, 1996, p. 202)

O papel da luz num espetáculo é fundamental para estruturar melhor a sua funcionalidade e movimentação. Nela encontra-se todo o poder expressivo do espaço. Tudo com a luz fica mais valorizado se ela for bem projetada e aplicada. São suas as seguintes características:

- Iluminação – função primeira, jogar luz sobre a cena;
- Escultura – valorizar a terceira dimensão no palco.
Como em geral as representações ocorrem em palco italiano a luz resolve a imagem dos atores em cena para que não fiquem “chapados” como num quadro;

- Seletividade – pontuar objetos a serem utilizados, elementos de cenário e movimentações do ator, revelando alguns e/ou descartando outros;
- Atmosfera – Influenciar o estado de espírito do espectador, revelando o estado de espírito do ator e a proposta da encenação;
- Interação – A luz articula-se entre as suas características, mas sobretudo com os demais elementos. Caso algumas dessas características ou elementos da encenação sejam desconsiderados atuará de maneira deficiente;
- Fluidez – Variações da luz, conscientes e inconscientes. As conscientes são aquelas que o espectador consegue orientar-se e saber o que está acontecendo no percurso do espetáculo. As inconscientes são aquelas que não aparecem diretamente mas que influenciam no todo da peça, dando a ela um tom de magia.
- Estilo – Cada espetáculo tem uma linguagem que funciona melhor com um tipo de luz. A comédia pede uma luz mais clara, um drama já requer uma luz mais fechada, o que não exclui outras possibilidades de criação desde que a atmosfera da peça seja preservada.

Também fiz mudanças no figurino, na maquiagem e no cenário. Este último foi elaborado com a atuação da luz. Tendo sido a cenografia estruturada na interação destes dois elementos.

A cenografia é assim o resultado de uma concepção semiológica da encenação não “ideal” ou “fiel”, porém a mais produtiva possível para ler o texto dramático e vinculá-lo a outras práticas do teatro. “Cenografar” é estabelecer um jogo de correspondências e proporções entre o espaço do texto e aquele do palco, é estruturar casa sistema “em si” mas também considerando o outro numa série de harmonizações e defasagens. (PAVIS, 1996, p. 45)

A cenografia enquanto escrita do espaço, era entendida pelos gregos como

adorno, arte decorativa, atualmente ela encontra-se bem mais na interação com os outros elementos da cena, dando maior funcionalidade ao espetáculo. O cenário não é apenas físico, onde o espectador pode identificar um ambiente mas é também uma convenção que o próprio ator pode colocar através do texto ou por convenção gestual, o cenário também pode ser sonoro.

4 PROCEDIMENTOS TRANSCRITIVOS

Sendo assim, a partir de todas as etapas analisadas, podemos voltar a compreender o processo quanto aos procedimentos previstos para a Transcrição quanto: à narrativa e aos personagens sendo eles: **Eliminação; Condensação; Ampliação; Fragmentação e Associação**. Linei Hirsch não vê estes procedimentos como estanques, abrindo o leque de possibilidades conforme a necessidade do transcriador. Em *A Vida Secreta de Laura*, identifiquei mais de um procedimento. A começar:

ELIMINAÇÃO - exclusão sumária de determinados elementos da obra narrativa de base:

- **Fatos da narrativa:** Ocorrem por opção do encenador de forma subjetiva “quando não intuitiva” e está subordinada à visão de mundo do dramaturgo.

Exemplo: o fato de colocar uma apresentadora televisiva no lugar da narração feita pela autora, o que transporta o universo da galinha para uma realidade completamente diferente do conto infantil de Clarice.

- **Personagens:** Ocorrem pela quantidade de atores disponíveis para o trabalho (Muitas vezes há um número muito grande de personagens para um número pequeno de atores). Pela escolha do encenador ou pela estrutura da obra dramática que faz necessário eliminá-los.

Exemplo: O ladrão que aparece na obra narrativa de base. Tendo a peça a estrutura de um monólogo, ficava muito cansativo ter que caracterizar mais um

personagem. Os personagens de O Ovo e a Galinha, também foram retirados, a narradora que é uma dona – de - casa e as crianças que chegam na cozinha também foram retiradas para preservar a estrutura criada e a escolha que fiz para o texto.

- **Eliminação de descrições:** na verdade substituição de fatos escritos na obra de base que ao serem trazidos para o teatro tiveram que ser descritos pela luz, por referências da personagem narradora, pela cenografia e sonoplastia.

“ Não se esperam descrições em uma peça como não se esperam iluminação e sonoplastia em uma obra narrativa. Trata-se então de buscar a tradução estilística dessas descrições através dos signos teatrais que possam lhes corresponder, isto é, aproveitar as descrições da obra de base como suporte do espetáculo, no que se refere ao figurino, à cenografia, à iluminação e à composição da personagem”(HIRSCH, 1988, p. 39)

Exemplo: a cena do encontro de Laura com seu amigo Xext (Equzecute) que é um ET. Na obra narrativa de base eles conversam no galinheiro onde mora Laura de maneira bem cotidiana, o que não foi a minha opção. Laura encontra-se com Xext através de seu disco voador.

CONDENSAÇÃO:

Procedimento que realiza a diminuição, o resumo de determinados elementos da estrutura da obra narrativa, especialmente os fatos. Não há obra transcrita que não seja condensada já que a natureza da obra literária é diferente da natureza da obra dramática, precisando o transcritor condensar fatos a fim de dar o formato adequado para o teatro.

- **Condensação do personagem por transferência de função** – personagem de primeiro plano que precisa ser distribuído entre outros - Não ocorreu.
- **Condensação do personagem por síntese** – personagem de fundo que é distribuído entre os outros. Este procedimento ocorreu com Dona Luísa, a dona de Laura na obra de base que foi apenas mencionada pela personagem da apresentadora/narradora.

- **Condensação dos fatos da narrativa** – seleção hierárquica dos episódios, feita pelo crivo do ponto de vista do dramaturgo/transcriador.

Comparando, então, a nível factual, o texto dramático com a obra de base (Márquez), não encontramos similaridade textual. A fábula do livro está presente na obra dramática, estruturada retrospectivamente como ele, mas urdida e condensada de tal modo que os fatos da narrativa, pelo tratamento recebido, parecem outros, no entanto sendo os mesmos. (HIRSCH, 1988, p. 45)

Exemplo: Linei Hirsch menciona a transcrição do Grupo Tear (Rio Grande do Sul) em 1986, com roteiro de Maria Helena Lopes para o espetáculo *Crônica de uma Cidade Pequena*, onde da fusão de *Crônica de uma Morte Anunciada* de Gabriel Garcia Márquez e de *O Tempo e o Vento* de Érico Veríssimo, resultou um terceiro texto, que tem uma natureza própria.

Este procedimento elucida a transcrição dos contos de Clarice Lispector neste trabalho. *A Vida Secreta de Laura* tem sua autonomia justificada pelo universo jornalístico dado às personagens que estão presentes num outro tratamento conferido ao texto a partir da fusão/condensação com as obras analisadas.

AMPLIAÇÃO

... a função de lente de maior potência para focar determinado assunto ou personagem. Pode ainda, trazer ao universo dramático aspectos de outras obras que, de algum modo, têm relação com a obra de base. (HIRSCH, 2000, p. 151).

- **Ampliação da importância do personagem:** busca de situações que não ocorriam na obra de origem sendo trazidas pelo transcriador por uma empatia sua do personagem.

Exemplo: Na transcrição de *Feliz Ano Velho* de Marcelo Rubens Paiva por Alcides Nogueira em São Paulo ano de 1983, aumentou a importância do personagem

do pai no texto dramático.

Neste exemplo, a personagem valorizada pela Ampliação é pessoa real e os dados e/ou situações que não estavam na obra de base foram colhidos da realidade. Evidentemente que, com personagens de ficção, estes dados ou fatos terão que ser criados, inventados e contextualizados, respeitando-se a “personalidade” da personagem. (HIRSCH, 1988, p. 46)

Na Vida Secreta a personagem da cozinheira foi colocada como cozinheira bruxa, querendo levar Laura para a panela da mesma maneira que na obra de base, entretanto de forma ampliada.

- **Ampliação dos fatos da narrativa:** procedimento que dá aos personagens progressão dramática e justifica características suas na peça.

Exemplo: As várias situações em que a Galinha Laura aparece em cena. Coloquei várias cenas dela em sua casa, para justificar o trato da narradora, várias destas cenas não existem na obra de base. Justificando assim as ampliações.

- **Ampliação do universo dramático:** Quando o transcriador se vale do universo de outras obras dramáticas do autor ou de outras fontes bibliográficas para o texto teatral. a Ampliação posteriormente se condensa neste caso, a fim de viabilizar o trato teatral da obra.

Exemplo: Na Vida Secreta a utilização do Conto O Ovo e a Galinha, que primeiro teve uma concepção ampliada juntamente com a A Vida íntima de Laura, para posteriormente ter ocorrido a fusão/condensação das obras que resultou no texto dramático.

FRAGMENTAÇÃO

Procedimento que retira da obra de base fragmentos da narrativa que ficando passíveis de ampliação posterior, transformam-se em unidades novas.

Exemplo: Mais uma vez a cena da cozinheira. Que na obra de base conversa com Dona Luísa dizendo que vai matar a galinha porque ela já está muito velha. Utilizando de fragmento desta narrativa posteriormente ampliei a personagem em cena.

ASSOCIAÇÃO

Procedimento que coloca em ordem sequencial fatos da narrativa que se encontram em capítulos diferentes na obra de base. Não ocorreu para a peça em questão visto que utilizei-me de dois contos, estruturas menores que um livro.

5 A VIDA SECRETA DE LAURA EM UMA POSSÍVEL ESTÉTICA DA TRANSCRIÇÃO TEATRAL

Para findar a análise desta encenação, vou me valer dos elementos que Linei Hirsch considera como indicadores de uma possível estética da transcrição. O primeiro elemento:

5.1 SISTEMA CORINGA

Criado por Augusto Boal para dar a possibilidade de encenação de uma texto com maior número de personagens que o número de atores, contribuindo também para resolver questões financeiras que poderiam inviabilizar a apresentação da peça por falta de atores disponíveis. Boal modificou para sempre a preocupação constante com o número de atores necessários para a encenação de uma obra.

5.2 TRATAMENTO DO TEMPO

Este elemento elucidada a união dos tempos entre as cenas, presente ou passado, e são ilustrados através dos elementos da encenação. Sendo a obra de Clarice uma narrativa autobiográfica, tendo elementos não lineares que portanto não dão claramente

as relações de causa e efeito para que se transponha estas passagens cronologicamente de uma maneira mais simples, os elementos de cena é que vão dar este tratamento, através do que se denomina Planos temporais convergentes.

Plano temporal convergente é o elo de ligação de duas cenas com tempos diferentes ou não, estabelecendo-lhes uma relação de convergência e causalidade. Esse elo possui um grau de variabilidade muito grande: uma luz, um som, uma palavra codificam imediatamente para o espectador o tempo em que a ação está ocorrendo. (HIRSCH, 1988, p. 58)

- **Plano temporal convergente através do cenário e dos gestos do ator:** A narradora/apresentadora ao passar da apresentação do programa para as cenas de Laura situa o espectador através de gesto com as mãos. O cenário situa os locais das ações da galinha e da bruxa.
- **Plano temporal convergente através de música, adereços de cena, figurino e iluminação:** todos estes elementos na peça elucidam as passagens de cena. Os adereços de cada personagem são utilizados para elucidar estas passagens temporais, do tempo de Laura para o tempo do programa. Como exemplo: a peruca da apresentadora, quando vou colocá-la o espectador sabe que ela irá falar naquele instante e ao vestir o rabo de Laura sabem que virá a galinha.

5.3 TRATAMENTO DO ESPAÇO - MOBILIDADE DO SIGNO TEATRAL EM PALCO NU

A peça transcorre em palco nu, evidenciando a mobilidade dos demais elementos da encenação. O cenário não é realista e ocorre pelas convenções dadas pelos personagens. O palco portanto fica preenchido e necessitado de todos os elementos que se movimentam a todo o tempo de maneira elucidativa e revelando uma representação com forte semioticidade.

O palco nu, no caso das transcrições teatrais, surge como solução para a transposição dos múltiplos espaços, quase sempre presentes na obra narrativa de base. O palco estando nu, não há espaço determinado (o palco é uma tela em branco, onde pode-se pintar o que se quiser). (HIRSCH, 1988, p. 66)

5.4 TRATAMENTO DO NARRADOR

Este assunto, acredito que foi elucidado no decorrer de toda a análise da peça, pois o narrador é o portador do texto e da mensagem desse texto. Não seria necessário fazer comentários acerca da obra de Clarice mais uma vez, nem de como este texto se constitui. Mas gostaria de citar o que Linei Hirsch registra como fidelidade ao projeto de autoria do texto transcriado. Neste caso, fidelidade ao projeto de autoria de Clarice Lispector.

O termo “fidelidade” talvez pudesse ser aceito, se considerássemos:

- O estudo profundo da obra de base (narrador, cosmovisão do autor e época);
- comparação da mesma, e todos os aspectos, com a realidade imediata da época da encenação;
- harmonização da visão de mundo do dramaturgo transcriador e/ou encenador com a do autor da obra de base.

Desse modo, seria criado um espetáculo regido pelas leis do próprio Teatro, mas cujas características teatrais estivessem identificadas com as do “projeto do autor” da obra narrativa de base. (HIRSCH. 1988 Pg.77)

5.5 A METALINGUAGEM FREQUENTE DA OBRA TRANSCRIADA

Com o surto de transcriações que ocorreram em fins da década de 70 e inícios de 80 no Brasil, os espetáculos passaram a não mais buscar referências na estética naturalista, que procurava reproduzir fidedignamente a realidade colocada no texto. Com os anos de censura da ditadura militar, segundo Linei Hirsch é possível que tenha havido um “surto metalinguístico” no teatro brasileiro. Desta forma passou-se a valorizar o que se denomina teatralismo: exposições das regras e convenções da representação, a interpretação do ator por exemplo, indicando a diferença entre ele e o

personagem, a evidenciação dos códigos teatrais.

Se a metalinguagem, no geral, tem consciência do próprio processo, o teatralismo, resultante das Transcrições Teatrais, somado às constantes reflexões do autor dramático em busca do autor de origem, precipita esta metalinguagem, pois a Transcrição Teatral também pressupõe consciência de seu próprio processo e consciência das diferenças de linguagem com as quais está trabalhando. Nesse sentido, a metalinguagem e a Transcrição Teatral têm um mesmo campo magnético. Na obra narrativa metalinguística, fala-se de obra narrativa. No teatro transcrito, fala-se de obra teatral (com suporte em obra narrativa). (HIRSCH, 1988, p. 82)

Sendo assim, a movimentação destes elementos todos, do discurso, a composição de cenas fragmentadas e ligadas umas às outras por acessórios de cena, luz, gestos, utilização de músicas e com toda esta articulação de recursos desvenda-se o texto que desvenda Clarice e seus segredos. Laura, a Bruxa, a Apresentadora, todas são partes distintas porém apreendidas da autora. Elas são partes de um todo, partes de um universo de uma mulher fragmentada, em busca de salvação, em busca de um nome oculto de Deus, em busca de livrar-se do cansaço de animal libertado e com olhos de esfinge, sendo ela própria a maior de todas, sendo ela mesma indecifrável.

Em que região estão os segredos de Clarice? A esfinge não desvendada? Talvez na gênese do ovo, do ovo que contém em si o mistério e que se for quebrado revela o que apenas Deus pode conhecer, e o que o ser humano só sabe quando faz a passagem, quando está entregue de fato ao mistério de que são inconscientes as galinhas.

Laura entretanto enxerga dentro do ovo. O ovo que contém em si é um ovo sem clara nem gema, mas ela não sabia disto, quando sabe é quando dá a luz, surpreende-se ao ver o que estava dentro dela, toca nele e sente sua substância, do que é feito, uma substância etérea, potente e delicada. É o ovo da criação que deve ser oferecido, para que seja lembrado, incorporado e jamais esquecido, pois é o início e ao mesmo tempo o fim de todas as coisas no mundo. Por alguns instantes ela consegue ver e oferecer o que nunca foi permitido a ninguém ver ou tocar. Esta é a mágica do teatro, poder fazer o impossível ser visto, poder revelar e transformar.

CONCLUSÃO

Baba Yaga, figura mitológica do Leste Europeu, é uma velha bruxa que vive escondida numa densa floresta e que mora numa casa que dança sustentada por pés de galinha. Ela é a grande guardiã da chama criativa. Dona do sol, do dia, da noite. Voa encima de um caldeirão pelos céus à procura de quem se submeta aos seus trabalhos. Vasalisa a sabida, tendo morrido sua mãe foi morar com uma madrasta e suas filhas ficando sujeita às suas humilhações. Um dia, criaram uma estratégia mirabolante para matar Vasalisa e livrar-se do peso de sua beleza: mandá-la buscar fogo na casa de Baba Yaga. Ela prontamente embrenhou-se na floresta. Mal sabiam as mulheres que sua mãe antes de morrer havia lhe dado uma boneca mágica que ela deveria guardar em segredo e alimentar quando tivesse fome, fazendo isto, a boneca a protegeria para sempre, e foi o que fez, salvou a menina da morte ajudando-a a fazer todas as difíceis tarefas que a temível Yaga a ordenou. Vasalisa volta para casa com a permissão de Baba Yaga e em posse do fogo, chegando em casa e após caminhar toda a noite, ela surpreende a todas e as chamas reduzem as terríveis mulheres às cinzas.

Esta narrativa, transmitida oralmente há séculos, mostra o caminho que a intuição percorre até a transformação e o fortalecimento do caminho interno em busca de expressão. Este é o caminho que percorre o artista quando vê que tem em mãos um fio de vida que quer desenvolver-se. Não sabe exatamente onde vai chegar quando inicia um processo criativo. O processo começa bem pequeno até conseguir transformar-se e transformar quem estiver ligado à ele. É uma construção de conhecimento, mas é sobretudo um ato de entrega interior, um ato de observar algo e saber que se precisa tomar cuidado com esse algo.

O ator percorre este caminho e amadurece. Não vai estar pronto, um ator nunca está pronto, bem disse o ator Paulo Autran, mas existe o momento em que o ator pode dizer a si mesmo “eu posso fazer” e fica tranquilo, e o medo não preenche mais o espaço vazio dentro de si, e este espaço vazio dá lugar de fato ao outro, e este outro emana do ator com toda a sua força e delicadeza reverberando no ambiente ondas energéticas. Ondas que criam possibilidades.

Querer dizer alguma coisa no teatro não é simplesmente ter domínio do que se quer dizer, é sobretudo um ato de se aproximar devagar para conhecer, conquistando,

observando, se debatendo contra, assumindo os riscos, se rebelando e incorrendo em erros, muito erros. Depois que tudo parece estar pronto e é preciso colocar o trabalho para caminhar, inicia-se um outro processo, e então tem que se arranjar fôlego novamente até que se sinta que chegou a hora de terminar. Dá trabalho demais fazer teatro, poderia ser mais fácil. Mas por que não se larga? Porque assim como Vasalisa se amedronta com a temível feiticeira é preciso enfrentá-la e deixar a intuição fazer os trabalhos que aparentemente pareciam impossíveis.

A experiência desta encenação proporcionou-me o exercício de uma autonomia bem maior enquanto artista. Permitiu que todo o conhecimento que vim desde cedo observando e exercitando se concretizassem num trabalho totalizador, onde pude conhecer novas possibilidades, reconhecer coisas que já fazia e experimentar coisas novas.

Quanto à metodologia da Transcrição Teatral que utilizei como guia de análise foi a chave mestra para compreender as diversas fases deste trabalho e conhecer as experiências de outros artistas. O interessante foi perceber o casamento posterior entre as características do espetáculo com a metodologia da transcrição. Para o que criei intuitivamente, pude compreender teoricamente, refletindo sobre cada detalhe da peça, identificando nos procedimentos estudados, caminhos que tomei por necessidade apenas de buscar uma lógica. Percebi que outros profissionais que experimentaram o mesmo caminho tomaram decisões parecidas, tiveram necessidades parecidas.

A experimentação com as leituras de autoria de Clarice Lispector e a identificação pessoal com as obras foi de fato a característica mais marcante que pude colher deste trabalho. Tenho certeza que isto ficou claro na maneira como relatei. Não consigo deixar de ser um tanto tendenciosa quanto a este assunto, gosto de assumir que amo de verdade o projeto de autoria dela, sua percepção de vida, as histórias que passei a conhecer pela leitura de sua biografia, e o entendimento de obras suas que já havia lido anteriormente. Isto tudo é uma construção de memória e de referências de vida, e é também um poder. Não apenas da literatura, é um poder da arte, o de transformar.

Quanto à escolha da linguagem televisiva, lanço no espetáculo todas as minhas inquietações sem medidas. Afinal de contas criei, e criei com minha visão sobre o assunto. Depois que pude pesquisar mais a fundo o que passei a vida inteira vendo diante de mim e como isto influenciou a vida da minha família e a minha própria, não pude ter reação diferente que a da contestação e ironia assumidas. Este assunto é de importância grave e é analisado muito pouco, trazer este universo para o teatro foi uma

maneira de reler sua estrutura, de desvendar máscaras, de mostrar ao público como isto funciona de verdade.

A mídia é o lugar onde Clarice Lispector não está. O discurso da mídia não tem a ver com o seu, é a contradição. O texto transcrito é uma tentativa de atrair o público para Clarice através da linguagem viciada sensorialmente da televisão. Quis fazer isto para causar estranhamento, tentando dar o mesmo susto que recebi quando li *O Ovo* e *a Galinha*, o susto que fisga o leitor. Neste ínterim as personagens revelam os fragmentos de uma única mulher que desvenda-se e revela seus segredos. A experiência no contato com as suas obras foi algo de fato indescritível, embora tenha relatado e registrado aqui minha experiência. Jamais poderei quantificar ou qualificar exatamente como vivi e como é estar no palco fazendo isto, porque o mergulho é sempre fundo e é para a entrega.

REFERÊNCIAS

- BONDÍA, Jorge Larrosa. I Seminário Internacional de Educação, 2002, Campinas. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência.** Universidade Estadual de Campinas.
- BRETON, Philippe. **A manipulação da palavra.** São Paulo: Ed. Loyola. 1999.
- ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com os lobos.** Rio de Janeiro: Rocco.1999.
- FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator.** Campinas: Editora Unicamp. 2003.
- FERRACINI, Renato (Org.) **Corpos em fuga, corpos em arte.** São Paulo: HUCITEC. 2006.
- FROST, Anthony; Yarrow, Ralph. **Improvisation in drama.** Washington: Macmillan. 1990.
- GOMES, André Luís. **Clarice em cena. As relações entre clarice lispector e o teatro.** Brasília: Editora UNB. 2007.
- GOTLIB, Nádia Battella. **Clarice, Fotobiografia.** São Paulo: Ed. USP, Imprensa Oficial. 2007.
- HELLER, Agnes. **O Cotidiano e a História.** São Paulo: Paz e Terra Filosofia. 2000.
- HIRSCH, Linei. **Transcrição Teatral: da narrativa literária ao palco.** São Paulo: USP, 1988. 127 f. Tese (Mestrado em Artes) – Departamento de Artes Cênicas, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1988.
- HIRSCH, Linei. Transcrição Teatral: da narrativa literária ao palco. **O Percevejo. Revista de teatro, crítica e estética.** Rio de Janeiro, Ano 8. N. 9, p. 150 – 154. 2000.
- HIRSON, Raquel Scotti. **Tal qual apanhei do pé. uma atriz do LUME em pesquisa.** São Paulo: HUCITEC. 2005.
- ICLE, Gilberto. **Teatro e construção de conhecimento.** Porto Alegre: Ed. Mercado Aberto, 2002.
- LIMA, João Castro. **Iluminação cênica. Cartilhas de teatro.** Porto Alegre: Unidade Editorial.1998.
- LISPECTOR, Clarice. **A Legião Estrangeira.** São Paulo: Ed. Ática, 1983.
- LISPECTOR, Clarice. **A Vida Íntima de Laura.** Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

MOSER, Benjamin. **Clarice, uma biografia**. São Paulo: Cosacnaify. 2009.

NUNES, Luiz Arthur. Do Livro para o Palco: formas de interação entre o épico literário e o teatral. **O Percevejo. Revista de teatro, crítica e estética**. Rio de Janeiro, Ano 8. N. 9. p. 39-51. 2000.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Rio de Janeiro: Vozes, 2009.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003. 483 pg.

PEHRSON, Jonh B.; MEHRTENS, Susan E. **Intuitive imagery. A Resource at work**. London: Butterworth – Heinemann. 1997.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A Linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

SCHMIDT, Rita Terezinha (Org.). **A ficção de Clarice. nas fronteiras do impossível**. Porto Alegre: Ed. Sagra Luzzatto. 2003.

SQUIRRA, Sebastião. **Aprender telejornalismo. Produção e técnica**. São Paulo: Ed. Brasiliense. 1990.

ZILBERMAN, Regina et al. **Clarice Lispector. A narração do indizível**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, EDIPUCRS, Instituto Cultural Judaico Marc Chagal. 1998.

ANEXO

Experimento Cênico 1
Sala Alziro Azevedo – dezembro de 2008



Fig. 1 – Cozinheira/Morte

Fig. 2 – Galinha Laura





Fig. 3 – Epifania do Ovo

Eduardo Montelli



Fig. 4

Eduardo Montelli



Fig. 5- Narradora

Eduardo Montelli

Colégio Estadual Júlio de Castilhos – Março – 2009
Experimento Cênico 2 - Espaço

Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9

Centro de Desenvolvimento da Expressão - Abril - 2009
Experimento Cênico 3

Fig. 10





Fig. 11



Sala Qorpo Santo – Setembro de 2009
Experimento Cênico 4



Fig. 13

Eduardo Montelli



Fig. 14 - Luz Lateral – Programa de TV

Eduardo Montelli



Fig. 15

Fabiana Ferracini



Fig. 16

Fabiana Ferracini



Fig. 17

Myra Gonçalves



