



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA



ESCOLA DE TEATRO



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

Mônica Pereira de Santana

Corpo em Aprendizagem

Aprendizagem do Corpo em Clarice Lispector

Salvador, Bahia

Março 2013

MÔNICA PEREIRA DE SANTANA

CORPO EM APRENDIZAGEM

A APRENDIZAGEM DO CORPO EM CLARICE LISPECTOR

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Cássia Lopes (PPGAC-UFBA)

Universidade Federal da Bahia – UFBA

Banca Examinadora: Prof. Dra. Cleise Mendes (PPGAC-UFBA)

Prof. Dr. Alex Beigui (PPGAC-UFRN)

Salvador- Bahia

2013

Escola de Teatro - UFBA

Santana, Mônica Pereira de.

Corpo em aprendizagem: aprendizagem do corpo em Clarice Lispector /
Mônica Pereira de Santana. – 2013.

102 f. il.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Cássia Lopes.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de
Teatro, 2013.

1. Teatro. 2. Criação (Literária, Artística, etc). 3. Corpo –
Movimento. 4. Lispector, Clarice. I. Universidade Federal da Bahia.
Escola de Teatro. II. Título.

CDD 792

MÔNICA PEREIRA DE SANTANA

CORPO EM APRENDIZAGEM

A APRENDIZAGEM DO CORPO EM CLARICE LISPECTOR

Esta dissertação foi julgada adequada à obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas
aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas,
Universidade Federal da Bahia.

Salvador – BA, data 26 de março de 2013.

Profª. Drª. Orientador

Universidade Federal da Bahia

Prof. Dra.

Universidade Federal da Bahia

Prof. Drº.

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Dedicatória

Esta dissertação é dedicada às minhas três mães: Hildeth Carmélia Paz (*in memoriam*), Maria Auxiliadora Paz e Regina Paz.

Agradecimentos

Nessa jornada, antes e depois dela, contei com apoio de amigos queridos, pacientes e incentivadores:

A minha família, que mesmo sem entender direito porque eu estudava tanto, compreendeu meus sumiços;

A Prof. Cássia Lopes, pela generosidade e afetuosidade com que me conduziu pelo processo de pesquisa, orientando-me com seriedade e dedicação;

A Prof. Cleise Mendes e Prof. Hebe Alves, que contribuíram diretamente com o processo da pesquisa, apontando possibilidades durante as disciplinas de Trabalho Individual Orientado;

A Fábio Vidal, quem me empurrou para frente com Lóri e Aprendizagem e não me deixou esquecer a composição cênica nas gavetas;

Aos amigos que colaboraram com a cena e nos bastidores dela: Saulo Moreira, Raiça Bomfim, Vânia Medeiros, Priscila Manuela, Giorgia Conceição, Paula Lince, Ana Milena Navarro;

Ao Teatro Gamboa e Rino Carvalho, por terem generosamente recebido o projeto Solos em Companhia, permitindo uma temporada da composição cênica, fortalecendo o trabalho e garantindo seu fôlego;

A dois amigos que auxiliaram a pesquisadora com a amizade e a escuta, Nilton Lopes e Iara Villaça.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas pela aceitação de minha pesquisa e suporte durante todo o processo.

“Não entender” era tão vasto que ultrapassava qualquer entender – entender era sempre limitado. Mas não-entender não tinha fronteiras e levava ao infinito, ao Deus. Não era um não entende como um simples de espírito. O bom era ter uma inteligência e não entender. Era uma bênção estranha como a de ter loucura sem ser doida. Era um desinteresse manso em relação às coisas do intelecto, uma doçura de estupidez. Clarice Lispector

RESUMO

A pesquisa investiga como a romancista Clarice Lispector constrói as noções de corpo e aprendizagem do prazer dentro do livro *Uma Aprendizagem ou O livro dos prazeres*, bem como de que maneira esse corpo é apropriado no teatro, no solo teatral da atriz-pesquisadora. A dissertação revela como os procedimentos empregados pela autora para encenar o corpo no palco da escrita, colocando em diálogo contos de Lispector e o romance objeto da pesquisa. Uma genealogia do corpo na história ocidental é proposta, em convergência com os horizontes apontados pelo romance e com base nas reflexões dos filósofos Michel Foucault, Friedrich Nietzsche e aprendizagem como experiência estética, ancorada em John Dewey. Clarice Lispector é lida como uma autora-atriz, cuja escrita se elabora por meio de recursos de mascaramento no texto e retomada de temas biográficos. No quarto capítulo, a atriz-pesquisadora revela o processo criativo do solo Aprendizagem, que transpõe para a cena as noções de corpo, aprendizagem do prazer e a exploração da pluralidade de vozes.

RESUMÉ

La recherche étudie la façon dont la romancière Clarice Lispector construit les notions de corps et le plaisir dans le livre *Une apprentissage ou le livre des plaisirs*, et la façon dont ce corps est approprié dans le théâtre, dans le solo de la actrice-chercheur. La thèse révèle comment les producteurs employés par l'auteur de mettre en scène le corps sur l'étape de l'écriture, mettant en dialogue les contes de Lispector et le roman, qui est le objet de la recherche. Une généalogie du corps dans l'histoire occidentale est proposé, en convergence avec les horizons identifiés par le roman et sur la base des réflexions des philosophes Michel Foucault, Friedrich Nietzsche et l'apprentissage comme expérience esthétique, ancrée par John Dewey. Clarice Lispector est lu comme un auteur-actrice, dont l'écriture est élaborée grâce à des fonctions de masquage dans le texte et la récupération des thèmes biographiques. Dans le quatrième chapitre, l'actrice-chercheur révèle le processus créatif d'apprentissage solo du théâtre, qui transpose les notions scène du corps, l'apprentissage du plaisir et l'exploitation des ressources des voix plurielles.

Mots-clés: Clarice Lispector, performativité, le corps, les genres littéraires, processus créatif

Sumário

Introdução.....	2
Clarice Lispector: Um breve esboço	6
Capítulo 1: A cena do corpo e do prazer em Clarice Lispector	11
1.1. Miss Algrave: O desmascaramento do corpo	12
1.2. Felicidade Clandestina: o advento do desejo	18
1.3. O Búfalo e a evocação da crueldade	21
Capítulo 2 - Uma Genealogia para o Corpo e o Prazer	29
2.1. Outro lugar para o corpo e para o desejo	32
2.2. Uma aprendizagem ou o Livro dos Prazeres: palco do corpo e do prazer	34
2.3. Aprendizagem pela Experiência	41
Capítulo 3 - Clarice Lispector: a escrita-corpo	47
3.1. Clarice Lispector: a escrita-corpo-biográfico.....	47
3.2. Máscaras e fingimentos.....	54
3.3. O Corpo-Texto	58
3.4. O prazer e a politização na escrita.....	52
Capítulo 4 – Lóri, Mônica e Clarice Lispector: uma encenação da aprendizagem do corpo e do prazer	73
4.1. A encarnação do texto	73
4.2. A construção do solo.....	76
4.3. Aprendizagem: entre o teatro e a performance	83
4.4. Aprendizagens e experiência criativa	87
4.5. Lóri, Clarice e Mônica – múltiplas vozes	90
4.5.1. Encontro das vozes em cena	91
4.6. Drama, História, Lírismo	93

Conclusão	98
Bibliografia	101

Anexos

Tabela de Fotos

Roteiro do solo autoral *Aprendizagem*

Release do Solo Autoral *Aprendizagem*

Clipping *Aprendizagem*

Material de Divulgação

Introdução

Tinha 16 anos e sonhava em ser escritora. Do romance ingênuo que produzia, entregava as páginas para minha professora de Língua Portuguesa que encorajava e sugeria algumas leituras que poderiam contribuir para aprimorar meu texto. E entre as leituras indicadas, estava Clarice Lispector, pois a professora acreditava ter a ver com a atmosfera da minha personagem e forma da minha escrita. Fui à Biblioteca e peguei emprestado *Laços de Família*. Não gostei nada, nada. Não conseguia compreender, tampouco encontrava ponto de ligação com minha forma de escrever. Passaram-se dois anos. Caloura de Comunicação, no meio de uma disciplina sobre as teorias do jornalismo, fui provocada a estudar as inter-relações entre o texto jornalístico e a literatura. E lá veio novamente Clarice Lispector. Dessa vez foi diferente: ligeiramente mais madura, fiquei embasbacada com as entrevistas realizadas por Clarice e lá fui até a biblioteca, dessa vez, pegar *A hora da estrela*. Em uma noite devorei o livro e fiquei aterrada na cadeira de minha avó: o que era aquilo? Quem era aquela que escrevia daquela maneira e conseguia fisgar meu pensamento por todos os lados? Daí veio livro a livro. Até, finalmente, encontrar *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*¹. Conhecendo Lóri, aquela mulher inábil com a vida, com o corpo e ignorante do prazer, reconheci-me. Era também um pouco daquele jeito: não sabia o que fazer com a vida, pois apenas vivia, porque nasci – de forma óbvia, mas sem propósito algum, como tantos jovens.

Era essa também a época em que começava a fazer teatro. E noite dessas, assisti à peça *Clarices*, com direção de Nadja Turenkko², e reconheci as frases, o movimento interno e então, compreendi: “é isso”. Dali para começar a usar os textos de Clarice Lispector em saraus e eventos, em que precisava apresentar um monólogo, foi bem rápido e frequente. Já aluna do curso de Interpretação Teatral, fiz uma primeira apropriação do romance, uni as colegas e juntas tentamos levar *Uma Aprendizagem* para a cena. Várias mulheres, uma mesma Lóri³. Mas a adaptação era estranha, pouco funcional, excesso de lirismo, diálogos pouco compreendidos. Ainda não era aquilo.

¹ Para fins de evitar a repetição do título do romance *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, devido a sua extensão, será adotada ao longo da dissertação a abreviação UALP.

² *Clarices* foi um espetáculo encenado por Nadja Turenkko, com dramaturgia de Débora Moreira, em Salvador, 1998. A montagem fez uma adaptação do romance *Um sopro de vida*, de Clarice Lispector e fez temporada em Salvador.

³ Embora a acentuação utilizada no nome Lóri não seja mais apropriada com as atuais regras ortográficas da Língua Portuguesa, mantive a grafia empregada no texto original clariciano e na edição do romance empregada nesta pesquisa, que data de 1982.

Passou-se mais tempo, estamos em 2004, matriculo-me na Oficina de Criação para Ator-Encenador com Fábio Vidal, que nos provoca a construir um solo autoral. Remexi nos meus papéis, textos e me deparo com a velha adaptação. Trouxe-a de volta, agora diferente, mais ágil, imprimindo mais a minha voz, discurso e elaborando a dramaturgia a partir da construção corporal.

A construção da dramaturgia corporal aconteceu a partir da elaboração de partituras físicas, baseadas numa série de exercícios de repertório de teatro físico, baseados na exploração dos contrapesos, quedas, isolamento de movimentos, Mímica Corporal Dramática, pantomima. O desencadeamento deste repertório apresentou um vocabulário próprio para criação de uma composição, que teve no gesto o sedimento para desenvolvimento da cena.

Da partitura corporal elaborada, veio a junção com o texto, de maneira fluida, orgânica. O resultado do trabalho foi apresentado numa mostra, ainda em 2004. Fiquei feliz pelo resultado obtido, pela força do discurso e de perceber que conseguira me comunicar. Apresentei mais algumas vezes esta cena criada, sempre alterando e renovando a dramaturgia corporal.

Eis que chego a esse ponto da história: mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, absolutamente interessada em estudar as relações entre Clarice Lispector e a teatralidade, mas também compreender os mecanismos que a autora usa para encenar o aprendizado e o corpo. Diante da pesquisa teórica, nasceu com novo fôlego a vontade de experimentar o solo, encarnando no palco aquilo que passei a investigar na teoria. Informado desse momento de retomada da minha pesquisa com o romance de Clarice Lispector, Vidal convidou-me para integrar a programação do seu projeto Conexões Vidal, em setembro de 2011. Novamente vou a uma sala de ensaios e começo a encarnar Lóri, contudo, dessa vez, não mais interessada em construir uma personagem ou em representá-la. Mas a tentativa agora era tornar mais perceptível a existência de mais de uma voz: a atriz-criadora, a personagem, a escritora-narradora.

Renasce a vinculação com a persona Lóri na atriz que também sou, agora mais madura, menos interessada em cumprir uma movimentação virtuosa de teatro físico, mais atenta ao discurso e à concepção cênica. Na nova composição, como criadora, procurei dar lugar ao inacabado, ao erro, permitir lacunas e a descontinuidade. Perguntei-me como iniciar um espetáculo com uma vírgula e finalizá-lo com os dois pontos – como faz Clarice em seu romance.

De setembro de 2011 a novembro de 2012, foram realizadas dez apresentações do solo entre teatros e espaços alternativos de Salvador (Teatro Gamboa, Clube Fantoches e Sankofa African Bar). Desse conjunto, houve dois episódios de experimentação em ambientes festivos, nos quais busquei conviver com a atmosfera da personagem, fora da cena, mas lidando com signos presentes no texto clariciano. A primeira situação foi participar do jantar performático *Isto não é uma mala*, parte da pesquisa da atriz-pesquisadora Paula Lice, inspirado na atmosfera poética de Ana Cristina César. Nesse encontro, levei a persona de Lóri, mantendo o figurino do solo teatral e busquei investigar como comportar-se fora da cena, num ambiente espontâneo e sem roteiro prévio, em interação com o público e a própria criação de Paula Lice. Durante o jantar, experimentei evocar falas da personagem, passagens do livro, trazer indagações recorrentes de UALP. Estabeleci um foco na frase “um corpo só é muito pouco”, que serviu de mote para um debate sobre a contingência da liberdade frente aos limites do corpo.

Clarice Lispector sugere a maquiagem como um ritual ancestral feminino, alquímico, mas quase que atávico, no qual, juntas, mulheres transmitem umas às outras sabedorias e vivências. A partir dos trechos que trabalham com essa imagem, produzi uma performance, realizada no evento *O que é uma casa?*, promovido em agosto de 2012, no Santo Antônio. Na oportunidade, vesti-me para uma festa mais formal e num dos cantos da casa que abrigou o evento, dispus-me a fazer uma preparação para algo, o que gerou questionamentos, mas também apontou para o estabelecimento de vínculos com o público, que passou também a se preparar para algo. Mulheres, crianças, homens se dispuseram a maquiagem e trocar confidências sobre a beleza, o embuste, a máscara.

Nos vários laboratórios práticos citados aqui, experimentei evocar a atmosfera do romance de Clarice Lispector, estabelecendo recortes e formas de apropriar-me de sua obra, somando ao meu discurso de atriz e criadora. O livro serviu de ponto de partida para a criação do solo autoral *Aprendizagem*, que partiu do princípio da polifonia, já presente no texto clariciano, potencializado com a transcrição do romance clariciano para o teatro. E da pesquisa teórica, emergiram provocações para o fazer artístico, estabelecendo a interdependência necessária. Do ofício de atriz, no qual em meu corpo, construí outra Lóri, indaguei-me sobre os procedimentos da autora para encenar o corpo e o aprendizado do prazer em sua escrita.

Assim, esse trabalho investiga a forma como Clarice Lispector encena o corpo no romance em questão, estabelecendo diálogo com pensadores contemporâneos

que enfrentaram o tema como Foucault, Nietzsche. Embora reconheça que a temática da metafísica é recorrente na obra da autora, tangenciando, por vezes, a forma como o corpo é abordado em seus romances, bem como os recorrentes diálogos com o divino, nesta pesquisa optei por uma aproximação com um pensamento crítico da própria metafísica, em potencialização do corpo e da autonomia – temas inscritos de forma ampla em UALP, livro que marca uma deliberada busca de exacerbação do humano, demasiado humano na fortuna crítica da escritora.

No primeiro capítulo, apresento as estratégias de leitura da escrita clariciana pelas quais esta pesquisa recorta a obra de Clarice Lispector e a sua escritura. Nestas páginas, farei uma apresentação do romance, as características recorrentes do estilo da autora, presentes na obra. Também dentro deste capítulo, observo como o corpo, o prazer / desejo são abordados por Clarice em contos escolhidos e como acontece um diálogo desses textos com *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*.

A encenação do corpo, do prazer e da aprendizagem dentro do romance em questão é o tema do segundo capítulo dessa dissertação, buscando compreender com que filiações de pensamento a autora engendra sua escrita, bem como de que modo aprendizagem e experiência estética confluem dentro da obra.

A partir da compreensão de Clarice Lispector como uma autora-atriz, ou seja, uma autora que se traveste, mascara e atua no palco das letras, desenvolvo uma leitura de sua obra pela via da performatividade e investigo os traços da teatralidade dentro da sua obra.

No quarto capítulo, compartilharei os procedimentos que utilizei no processo criativo do solo *Aprendizagem*, estabelecendo, em seguida, as adesões estéticas e diálogos aos quais a performance se filia. Também aqui, será problematizada a noção de polifonia dentro da composição cênica e a convivência dos gêneros literários, presentes no romance de Clarice Lispector e exercitada no solo teatral.

Clarice Lispector: um breve esboço

Três décadas desde sua morte, seus livros elevaram-na ao lugar de uma das mulheres mais importantes da literatura brasileira. Para alguns, suas obras são herméticas. Para tantos outros, sua escrita aponta um projeto de leitura acessível e vivência de mundo. Lida, relida, seus textos saem das páginas dos seus livros para ganhar outras vidas, outras semânticas nos palcos. Clarice Lispector é, sem dúvida, uma das autoras mais importantes do século XX, tanto pelo seu reconhecimento entre a crítica, dentro da academia, onde é fruto de dezenas de pesquisas, com as mais diferentes interfaces e recortes de leitura. Ela figura em cartões de mensagens. Ocupa frases que nem sempre foram escritas por ela própria nas redes sociais, dada a fama de seu nome. Frases desconectadas dos seus textos estão espalhadas por aí, ganhando outros sentidos.

Essas são características da escrita de Clarice Lispector que, a todo instante, sondavam a condição do escritor e do criador. O questionamento do ato de escrever, do ato de ler e da relação criador e criaturas. Uma autora que se traveste, camufla e se forja outras, outros. São tantas as facetas e as possibilidades daquilo que pode ser dito de Lispector.

Como encenadora de crises, seja da autoria, do texto, da personagem, da leitura, do leitor, Lispector concebeu, obra a obra, apresentações agudas da crueldade humana, mas também da busca do estado de graça, manifestado no corpo, no prazer e seus aprendizados. O tema do corpo é recorrente na escrita clariciana, pela via da sensorialidade, que confere um caráter extremamente plástico à sua produção, mas também pela via de busca de materialização da presença no mundo, conquista da autonomia e da liberdade. Corpos mecanizados, distintos de suas próprias vontades e animalidades defrontam-se, por vezes, com sua potência pelas vias da epifania⁴, recurso amplamente utilizado por Clarice Lispector. No deslumbre, ou na náusea, a epifania revela aos seus personagens a beleza ou crueza do mundo que preferem ignorar, inevitavelmente maculando esses indivíduos que se veem transformados. Embora este seja um procedimento amplamente empregado na prosa clariciana, esta pesquisa não se

⁴ A pesquisadora da obra de Lispector Olga de Sá apresenta um apontamento que resume a compreensão da epifania: “o instante de revelação como autodescoberta e a recusa das personagens dos contos a esse chamado. Com o conseqüente retorno aos hábitos do dia a dia”. SÁ, Olga de. A escritura de Clarice Lispector. Petrópolis: Vozes, Lorena, Faculdades Integradas Teresa D’Avila, 1979, pg. 62.

aprofundará no estudo e compreensão desse recurso, tendo em vista o horizonte de produções já aprofundadas sobre o tema e o recorte adotado por este trabalho.

É perceptível na escrita clariciana o tema da violência represada em seus personagens aliada a uma alienação silenciosa, aguardando por um fio de agulha para dar vazão a sua explosão. O amor demanda da cólera para ser vivenciado. E a cólera é repleta de amor⁵.

Sua obra investigou atentamente o mistério da escrita, o processo de criação e a aventura da palavra e da linguagem. Em seu ofício, a busca incessante de explicitar o presente, capturando o desenrolar das reverberações exatamente quando elas desenrolam, fazer o registro daquilo que chamou de instante-já. Para exercitar essa escrita do presente, foi preciso problematizar os procedimentos de escrita e a própria linguagem. Obra a obra, Clarice embrenhou-se nos recursos de metalinguagem a fim de penetrar no mistério da vida e, por isso, foi criticada como uma literatura alheia às questões políticas do seu tempo.⁶

Embora a crítica do seu tempo tenha recebido em festa seu primeiro livro, *Perto do coração selvagem*, em 1944, pesam sobre sua escrita e sua própria vida pessoal as cobranças em torno do gênero, por vezes, tendo atribuída sua produção ao que se convencionou chamar de literatura feminina (a qual se dão os valores de confessionalismo e pouca seriedade)⁷.

Ao contrário, Clarice é uma mulher do seu tempo: mostra-se desconfortável nos lugares e papéis que precisou ocupar durante a vida. Insistentemente inquieta, áspera, mas repleta de esperanças na contundência da busca e investigação dos mistérios

⁵ A experiência na escrita clariciana funciona como a peste, que Antonin Artaud conclamava: a vida prescinde da peste, desorganizando as estruturas vigentes, deixando evidenciar a podridão daquilo que já está iminentemente podre. Toma as imagens adormecidas, fazendo resistência aos automatismos e à petrificação da vida. ARTAUD, Antonin. O teatro e seu duplo. Tradução de Teixeira Coelho. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

⁶ Deleuze e Guatarri fazem uma crítica à noção de metáfora na escritura de autores de contextos minoritários. Embora Lispector tenha se tornado para gerações futuras uma autora canônica, em seu tempo, sua escrita foi deveras rechaçada por ser considerada literatura feminina. Especificamente no que tange à metáfora, os filósofos compreendem que, nessa escritura, não se trata de tomar uma coisa por outra, não se constitui um “como se fosse”. A coisa se torna aquele outro e a língua tem seus limites forçados, para além de uma representação. Essa noção é bastante cara à leitura das obras de Clarice Lispector, povoadas por imagens consideradas como metafóricas, mas que podem ser lidas como uma nova leitura e apresentação de um mundo que emprega um vocabulário que lhe é estrangeiro. DELEUZE, Gilles e GUATARRI, Feliz. Kafka: por uma literatura menor. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977.

⁷ A biografia Clarice, escrita por Benjamin Moser, apresenta as dificuldades de publicação e recepção das obras da autora durante o seu tempo, bem como a leitura sexista de uma parte da crítica literária e cultural do seu tempo. MOSER, Benjamin. Clarice, uma biografia. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

de estar no mundo. Não buscou a obviedade dos lugares de escrita de seu tempo e, para tanto, inaugurou outro lugar na modernidade, indo na contramão de uma brasilidade regionalizada para uma escrita que tem no embate do mundo interno de suas personagens com o mundo exterior sua trama. Ainda que a esquerda brasileira lhe chamasse de alienada e descompromissada com as questões políticas do país, a autora refletiu em suas obras seu tempo e radiografias da sociedade patriarcal brasileira e sua decadência. A obra escolhida nesta pesquisa revela um trajeto de emancipação feminina⁸ e de ruptura com um contexto patriarcal burguês, bastante característico do final da década de 60 no Brasil.

Outro traço que denuncia uma escrita comprometida com seu tempo, nunca isolada, mas afinada com a leitura da modernidade é a constituição de personagens que lutam contra o automatismo, contra o próprio ostracismo ao qual tendem suas vidas. Clarice fomentava, em sua escrita, uma crise e uma ruptura com o cotidiano que nos transforma em pedras e espuma a potência de vida e de desejo.

Do princípio ao fim, a escritura de Clarice Lispector traçou um itinerário de indagação extrema, numa reiterada tentativa de compreender a substância do Ser, no jogo de forças entre as grandezas e as misérias, entre a glória e danação. Esse enfrentamento, essa inadiável necessidade de caminhada até a exaustão, aponta para a voz da estreiteza da vida, corrompida no cotidiano, para ouvir o silêncio pleno. A comunicação no mundo pragmático não significa mais e o Homem se vê confinado nas celas de um intermitente comunicar-se, mesmo quando sua fala é vazia. (CHIOSSI, 1997, pg 122).

Por fim, dentro do universo do teatro, interessa investigar Clarice Lispector tendo no drama uma via de leitura e de interpretação de sua obra, a partir dos pontos de encontro e convergência. Clarice como autora que se encena, que se traveste e que brinca de se ficcionalizar – a narrativa caminha com sua vida, havendo um limiar extremamente tênue entre as experiências vividas e suas obras. Clarice aqui também é personagem. E sua obra, o espetáculo.

⁸ “A ‘escritura feminina’ apresenta-se pois como uma prática libertadora se lembrar que não exclui o Sujeito masculino; se privilegia o ‘feminino’ é porque este representa, por um lado, aquilo que sempre foi ignorado ou silenciado na cultura ocidental, e por outro, porque o ‘feminino’ identifica-se com o Sujeito capaz de menos reprimir em si o elemento sexual oposto (o Sujeito ‘feminino’ reprime menos seu componente ‘masculino’ do que o Sujeito ‘masculino’ reprime o seu ‘feminino’”. PINTO, Cristina Ferreira. O bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros. São Paulo: Perspectiva, 1990, pg. 21.

Capítulo 1. A cena do corpo e do prazer na obra de Clarice Lispector

O mundo não via perigo em ser nu.

Clarice Lispector

A poética de Clarice Lispector apresenta personagens que transitam perto do coração selvagem da vida, enquanto enfrentam as próprias dificuldades em romper com os modelos, hábitos e convenções arraigados ao longo do processo civilizatório. Assim como Lóri, de *Uma Aprendizagem ou o livro de prazeres*, o rol de personagens claricianos lida com seus desejos domesticados e a vontade de liberdade, de subversão da ordem, explorar as potências da alegria por via da apropriação das sensações físicas propriamente ditas, em consonância com seu rico mundo interior. Vidas cujo desejo e a violência estão represados. Vulcões enternecidos que espreitam momentos de entrarem em erupção – não somente de ódio, fúria.

Em UALP, a encenação da descoberta do prazer e da autonomia do corpo se constitui de maneira didática, como uma proposta de travessia. Percurso que se repete em outras obras da autora de forma mais condensada ou dilatada e ensaia seu projeto ontológico. Para este exercício teórico, evoco três contos representativos da concepção de corpo e prazer da autora, no qual há diálogo direto pelas situações e abordagem com o romance objeto desta pesquisa: *Miss Algrave*, para falar da libertação e erotização do corpo; *Felicidade Clandestina*, que é palco da descoberta do desejo e da felicidade por parte de uma menina; e *O Búfalo*, como apropriação da violência como via de prazer e também liberdade.

Em comum, esses textos apontam para desconstrução de uma perspectiva mais automatizada, enquadrada num modelo pré-determinado de moral ou numa verdade. São ácidas críticas à rigidez de valores e às vidas calcadas no mascaramento das vontades e dos desejos mais recônditos, quase sempre de transgressão. Revelam também a quebra de expectativa, marca recorrente da escrita clariciano, numa estupefação diante da felicidade e do prazer. Como Lóri, *Miss Algrave*, a menina de *Felicidade Clandestina* e a mulher de *O Búfalo* engendram novas perspectivas de si e de suas próprias visões de mundo.

1.1 - Miss Algrave: O desmascaramento do corpo

Ruth Algrave, personagem do conto Miss Algrave, integrante do livro *A via crucis do corpo*⁹, é uma mulher hierática, virgem, ruiva, bastante rígida e comprometida com conservação da moral, levando às últimas consequências seu intento de guardar uma vida austera e intocável aos olhos de Deus – a quem era beata. Seu corpo é forte, bonito e quase puro – não fossem as brincadeiras de médico na infância, sob a cama da avó, na companhia do seu primo. Guarda consigo essa mácula e descompostura. Sabe que no fundo é desejável: "Orgulhava-se muito de seu físico: cheia de corpo e alta. Mas nunca ninguém havia tocado nos seus seios" (LISPECTOR, pg. 14, 1984). Contudo, orgulha-se de ter sua beleza reservada – tinha nojo dos amantes, da falta de refreamento de seus pais, que se deitaram, sujaram e deram-lhe a vida, dos grunhidos dos pombos, do devaneio dos *junkies* de sua rua. Sua beleza é propriedade do seu recato. “E lamentava muito ter nascido da incontinência de seu pai e de sua mãe. Sentia pudor deles não terem tido pudor” (*Op. Cit.* pg 16).

Miss Algrave evita olhar seu corpo nu, tanto mais tocá-lo ou permitir o contato sensual da água com sua pele. Para isso, restringe os banhos aos sábados, cobrindo as zonas erógenas com a lingerie, impedindo qualquer contato dos olhos com essas partes. Seu gozo é ir à igreja, o conforto da religião. Reconhece com pesar a sua imensa solidão, mas não se via num caminho errado. “Era a pessoa mais solitária que conhecia. Até Mrs. Cabot tinha um gato”¹⁰ (1984, pg 16). Em sua avaliação, os animais eram indecentes, assim como as crianças. Assim como o sabor do vinho adstringente e o gosto perverso da carne.

Este é o delineamento da personagem Ruth Algrave, essa mulher que já traz em seu nome a palavra “grave”, sim, que crê num mundo puro e ascético, numa moral civilizada, hierática, excessivamente católica. Em nome de um mundo excessivamente limpo, sem pulsões, sem incontinências, a personagem inibe seu desejo de prazer, mas primeiro, imprime recalques e adocece. O desejo violentamente represado, neurotizado, num corpo potente, mas que opta por usar sua liberdade para reprimir-se. Lispector explora a ironia para denunciar os sintomas do aprisionamento do corpo, da exaltação da pureza em detrimento do encontro, da troca, do prazer que confere às experiências na vida.

⁹ LISPECTOR, Clarice. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

¹⁰ LISPECTOR, Clarice. *Op. Cit.* Pg. 16.

Algrave é o corpo amordaçado, doente pelos mecanismos da inibição que afasta de si o animal humano, o princípio do prazer anunciado por Freud como motor das relações humanas e do próprio estar no mundo. Já é evidente, nessa primeira parte do conto, a exacerbada tensão sexual da personagem, inibida quase que patologicamente.

Como Macabéia, protagonista de *A hora da estrela*, Ruth Algrave é datilógrafa, contudo com certo orgulho de ser a mais digna e rápida. Como Lóri, tem nas frutas sua alegria, em ir ao mercado e comprá-las, trazendo para casa, ornando a fruteira. A base de sua alimentação é então frugal, pois não advinham do sangue, nem da concupiscência dos animais. Seu lazer é fazer tricô, assim como Lóri, contudo não tece peças em vermelho, mas sim, em amarelo. Essa cor do estado de atenção e alerta.

Esse dado da alimentação frugal revela um pouco mais do que o apetite alimentar naturista da personagem, mas também confirma seu ideal ascético, que se define como vegetariana não por um comprometimento com a saúde, mas pelo pouco apreço por tudo aquilo que é comum ao humano – ainda que esse status de humanidade se confirme por uma aproximação com os traços de animalidade. A questão é recorrente nos textos de Clarice Lispector, que aproxima o apetite pela carne vermelha do apetite pela vida, mas também uma libertação quase que orgiástica, por via do alimento.

O animal é a vida em sua integridade, é a ausência do tempo, da linguagem, da palavra. Também é a nudez, o corpo despido distinto do humano, único animal que cobre sua sexualidade – é a completa desvergonha. Mas também é a confirmação de uma crueldade: matar para se alimentar. O vegetariano, em oposição, exime-se da crueldade, distingue-se da carnificina. Mas as obras de Lispector questionam: para onde vai a crueldade não expressa? Para onde vai a nudez não exposta? A vida deliberadamente inviabilizada.

Os sábados eram dia de passear no Hyde Park. Sentar naquele lugar em meio à natureza e ler atentamente a Bíblia. Embora, naquele dia, especialmente, foi difícil concentrar-se na leitura, frente ao calor de primavera.

Mas - que Deus a perdoasse - o sol estava tão guerrilheiro, tão bom, tão quente, que não leu nada, ficou só sentada no chão sem coragem de se deitar. Procurou não olhar os casais que se beijavam e se acariciavam sem a menor vergonha. (1984, pg. 15)

O mundo à sua volta é uma profunda blasfêmia que deveria ser denunciada à Rainha Elisabeth – sim, Miss Algrave é uma moça inglesa. Haveria que se chamar

atenção da própria rainha, permissiva e pouco rígida na conservação dos valores. O dever de resguardar a moral era feito com seriedade e assiduidade, enviando cartas aos jornais importantes da cidade. Com satisfação, a datilógrafa via seu nome nas páginas dos jornais, sempre que suas cartas ganhavam destaque.

Nesse ponto, encenam-se dois aspectos da vida ascética e da atenta dieta dos prazeres de Algrave. De primeiro, a religiosidade judaico-cristã, calcada na culpa, no martírio do corpo, na sua diminuição de sentido, potência e força, em lugar de guardar o gozo e a glória para depois da morte. Algrave leva uma vida quase que monástica, na qual a renúncia do corpo e aceitação da culpa são a tônica. Em segundo lugar, a escolha por criar uma personagem que está dentro de uma cultura hierática e calcada em rígidas tradições. O corpo eurocêntrico, domesticado pelo logocentrismo, mas também pela moral cristã, é resultante da repressão histórica, do aprisionamento de séculos de processo civilizatório e pensamento metafísico.

Sua trajetória de compromisso com o resguardo da moral é abalada com a visita de um extraterrestre, o saturniano Ixtlan. Ele invade sua janela na noite de sábado, pouco depois do asseio de Ruth. Ela não pôde vê-lo, mas o sente. E como sente – teve um *frisson* elétrico e pôs-se a indagar o que aquele ser queria dela. Não oferece oposição ao toque do estrangeiro em seus seios, o pouso dentro de si.

Ela pensava: aceitai-me! Ou então: "Eu me vos oferto." Era o domínio do "aqui e agora!".

Perguntou-lhe quando é que você volta?

Ixtlan respondeu:

- Na próxima lua cheia.

- Mas eu não posso esperar tanto!

- É o jeito, disse ele até friamente.

- Vou ficar esperando bebê?

- Não.

- Mas vou morrer de saudade de você! Como é que eu faço?

- Use-se. (LISPECTOR, pg. 18 1984)

O prazer que aquele “homem” lhe dera fora inenarrável e inédito. “O sangue manchando o lençol era a prova de que tudo acontecerá de fato” (1984, pg. 19). Percebera que não pode mais viver do mesmo modo, depois que conhecera aquele prazer. Fará todo o necessário para manter o extraterrestre cativo do seu corpo. “Ela nunca tinha sentido o que sentiu. Era bom demais. Tinha medo que acabasse. Era como se um aleijado jogasse no ar o seu cajado” (1984, pg. 18). Mas se ele não viesse, a satisfação viria com outros. É agora uma mulher realizada e não precisaria ir à igreja, pois Deus já iluminava seu corpo.

“Sentia-se bestial. Não tinha mais nojo de bichos. Eles que se amassem, era a melhor coisa do mundo” (LISPECTOR, 1984, pg. 20). Passa a usufruir o bom da vida. Do prazer. Do deleite. Finalmente entendera o corpo e a incompatibilidade daquela descoberta com a antiga Miss Algrave. “Como era bom viver. Como era bom comer carne sangrenta. Como era bom tomar vinho italiano bem adstringente, meio amargando e restringindo a língua. Era agora imprópria para menores de dezoito anos” (1984, pg. 20)

Ela desperta para o deleite de ser mulher – de receber um homem dentro do seu corpo, ser e gerar vida.

Ser mulher era uma coisa soberba. Só quem era mulher sabia. Mas pensou: será que vou ter que pagar um preço muito caro pela minha felicidade? Não se incomodava. Pagaria tudo o que tivesse que pagar. Sempre pagara e sempre fora infeliz. E agora acabara-se com a infelicidade! (1984, pg 20)

Sua indagação é a mesma de Lóri: como o mundo receberia sua liberdade? Teria que pagar um preço muito alto por ser uma mulher que sente prazer e é cônica disso? Ainda que houvesse um preço alto, estaria disposta a pagar: depois de aprender, não poderia mais viver do mesmo modo, com a mesma apatia da conformidade.

Como era boa de cama, pagar-lhe-iam muito bem. Poderia beber vinho italiano todos os dias. Tinha vontade de comprar um vestido bem vermelho com o dinheiro que o cabeludo lhe deixara. Soltara os cabelos bastos que eram uma beleza de ruivos. Ela parecia um uivo. (1984, pg. 21)

E a mulher hierática, de cabelos bem presos do início, dá lugar a uma mulher uivo, vermelha, de cabelos soltos, que satisfaz sua sensualidade com estranhos na Picadilly, encontrando no sexo um dom. Muito maior que o prazer que tinha na agilidade das teclas do ofício de datilografar. Poderá oferecer prazer e volúpia. Poderá degustar da carne, do vinho, da suculência e das umidades. Poderia se oferecer ao chefe e fazê-lo cativo do seu desejo. Queria jogar sua vermelhidão abundante na cara, fazê-lo pequeno ao lado de sua mulher pálida e filha anêmica. Miss Algrave é puro sangue. É a mais nova fonte de vida.

Tanto Miss Algrave, como Lóri e a expressiva maioria das personagens de Clarice Lispector são encenações de um corpo feminino em trânsito para uma ressignificação. Ambas rompem com um modelo de regime autoimposto, de corpo obediente às regras rigorosas e ascéticas, que apartam esse corpo da potência de vida em nome do controle.

O corpo da mulher na literatura e no imaginário está colocado como alegoria, de objeto, propriedade, pura sensibilidade, de ferramenta para servir ao prazer do outro¹¹. O corpo feminino é esse corpo dócil, obediente, que quanto mais belo e admirável, mais é moldado pelas normas de conduta, de controle do tempo, do gesto repetitivo, conformado, para tornar-se útil. A autora desloca esse lugar objetificado do corpo feminino, erigindo um corpo que é a via de aprendizado e quebra de paradigmas, da ruptura com uma expectativa de voz e colocando essa mulher como protagonista dos seus passos e não joguete de outras forças. Em Clarice, o corpo é poder e principal via de estar no mundo, colocando em crise seu lugar subordinado à moral, à religiosidade e ao logocentrismo.

Num texto bastante direto, a narrativa de Clarice Lispector deita sobre o esfacelamento da hipocrisia daquela personagem, cânone dos valores de uma sociedade inteira e a obviedade da quebra de expectativa: delineia tão perfeitamente um vulcão represado, que já é aguardado uma erupção de tanta moral e recato. A satisfação é se observar como a autora encena o rompimento de mulher com as interdições e liberta-se por meio daquilo de que fugia, o erotismo. Desestabiliza-se a face daquela sociedade, a londrina, hierática, calcada em tradições muito rígidas.

Ruth, prenome da personagem, é uma personagem bíblica do Velho Testamento, pertencente à linhagem da família do Rei Davi, cumprindo nela a função de cumprir os projetos divinos para essa linha genealógica. O livro revela a trajetória da família hebraica e da misericórdia divina, apacando seu sofrimento. Ruth perde seu progenitor e seus dois filhos. Seu nome significa Amizade. *Algrave* traz uma fusão de duas palavras do inglês: *all*, todo e *grave*, túmulo. Ruth é essa mulher beata, que cumpre os desígnios divinos e tem toda sua vida dedicada ao túmulo. Ela está morta, petrificada pela sua incapacidade de viver experiências, de dar movimento ao seu corpo. O toque do extraterrestre – numa medida, enviado de um além que sua mente propicia para se despertar para a vida humana e faz-se epifania, iluminando-a.

Ancorada em sua nova vida, Miss Algrave desperta da espera pela vida pós-vida e radicalmente se dedica aos desígnios do corpo e sua fome. Este se torna seu novo Deus: o prazer, senhor dos milagres do gozo. A imagem criada por Lispector é precisa: Ruth Algrave é a aleijada que, de repente, se movimenta e lança aos céus seu cajado.

¹¹ “Assim, o corpo alegórico é articulado com a história individual e coletiva, em meio ao espaço físico e social; é pensado em constante relação com o passado, no que ele tem de marcas legíveis e ilegíveis, sem negar as possibilidades do presente”. (LOPES, Cássia. Gilberto Gil: a poética e a política do corpo. São Paulo: Perspectiva, 2012, pg. 7.

Há um encontro com o outro, outro esse que é a figura de um homem, que chega para romper com um contexto petrificado e provocar novas aprendizagens – promover afetos. De forma mais paulatina, Ulisses questiona a forma como Lóri organiza as fruteiras, a leva para almoçar no Parque da Tijuca, apresenta-lhe um bom prato de galinha ao molho pardo, propõe degustar com mais parcimônia um copo de uísque, sem pressa sem ansiedade. A vida fecunda de Ixtlan incita Algrave a provar tudo aquilo de que ela negou ter apetite. Inclusive o próprio lugar de mulher, deformado no recato excessivo.

A personagem clariciana é uma metáfora da imagem do vulcão, construída por Nietzsche, em *A Gaia Ciência*: “Todos nós temos jardins e plantações ocultas em nós; e, numa outra imagem, somos todos vulcões em crescimento, que terão sua hora de erupção: - mas se ela está longe ou perto, isso ninguém sabe, nem mesmo Deus” (NIETZSCHE, 2012, pg 60). A rigidez da mulher mumificada pela vida represada e o desejo recalçado. Potência engessada em todo seu conjunto, numa expectativa de redenção em outro mundo, uma vida afastada de si própria na medida em que sufoca o erotismo. A mulher que não se desnudava nem mesmo aos sábados, permite-se a nudez e ser obscena, dissolver a antiga ordem moral que cultivava até então¹².

A vermelhidão ruiva, característica física presente em vários textos de Clarice Lispector, somando a um dado biográfico de a própria ter essa mesma cor de cabelos, aponta para uma agudez dessa mulher e sua diferença. Há pontos de conexão entre Lóri e Algrave. A personagem do romance preserva sua vida, não por uma conformidade com a moral vigente, mas por um temor de por em perigo a sua vida, seu corpo único. Ambas não têm uma admissão plácida da morte – demência ontológica comum entre nós, humanos – para tanto, refutam o movimento natural da vida, seus fluxos e aplacam as condições propícias para viver experiências.

Nas últimas páginas de *Uma aprendizagem*, Lóri indaga a Ulisses “você acha que eu ofendo a minha estrutura social com a minha enorme liberdade?”. A indagação se assemelha a de Algrave: a liberdade afronta? A liberdade vivenciada por uma mulher, que se permite o sexo, o corpo e as escolhas afrontaria a conformidade social burguesa?

¹² “A ação decisiva é o desnudamento. A nudez se opõe ao estado fechado, isto é, ao estado de existência descontínua. É um estado de comunicação que revela a busca de uma continuidade possível do ser para além do voltar-se sobre si mesmo. Os corpos se abrem para a continuidade através desses canais secretos que nos dão o sentimento da obscenidade. A obscenidade significa a desordem que perturba um estado dos corpos que estão conformes à posse de si, à posse da individualidade durável e afirmada.” (BATAILLE, George. O erotismo. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987. Pg. 14).

Obviamente sim, e é o que ambos os parceiros das protagonistas respondem. Romper as prisões do corpo sem dúvidas é motivo de patrulhamento moral.

Claro que sim, felizmente. Porque você acaba de sair da prisão como ser livre, e isso ninguém perdoa. O sexo e o amor não te são proibidos. Você enfim aprendeu a existir. E isso provoca o desencadeamento de muitas outras liberdades, o que é um risco para a tua sociedade. (LISPECTOR. 1982; pg 171)

O prazer de ter sido amada e especial por uma noite, bem como o mundo novo que se descortinava diante dos olhos de Miss Algrave, apontavam para um impulso de liberdade maior que o temor do julgamento e a culpa cristã. Lóri, depois de aprender paulatinamente, estação a estação, compreendeu que não saberia viver de outro modo, se não livremente. O desejo de afetar as pessoas a sua volta, seja por via do amor a Ulisses, do ofício do ensino, seja pelo contato com a natureza das coisas, era maior do que a constatação de que se tornou uma mulher desintegrada da sociedade, mas não mais enjaulada – Lóri aprendeu a existir. Miss Algrave, de forma mais condensada, provocada pelo gozo desconhecido, aprendeu a existir – mais do que isso, sepultou no túmulo os valores judaico-cristãos que nutria para dar lugar a uma mulher pagã, que crê que Deus a aceitaria com toda sua volúpia¹³.

1.2 - Felicidade Clandestina: o advento do desejo

Escrito em primeira pessoa, “Felicidade Clandestina” dá nome ao livro de contos homônimos que traz a marca de uma escrita mais confessional, repleta de memórias da infância de Clarice Lispector, na cidade do Recife, na primeira metade do século passado¹⁴. Na obra, encenam-se memórias biográficas ou não da Clarice autora e

¹³ Benjamin Moser construiu uma análise biográfica e da obra de Clarice Lispector, observando a relação intrincada da autora com a metafísica judaico-cristã e o emprego de metáforas próprias desse arcabouço em sua produção. Para o autor, o fato de Lispector ter crescido num contexto familiar judaico e ter vivenciado um processo de inserção na cultura cristã, externa à sua família, promove essa zona de diálogo e tensão. Nesse conto em questão, é irrefutável estabelecer um paralelo com a personagem Ruth, do Velho Testamento, bem como Eva, no caso de UALP, haja vista que a maçã aponta o conhecimento e a entrega plena ao corpo.

¹⁴ O conjunto dos contos do livro *Felicidade Clandestina* evoca memórias da infância de Clarice Lispector, escritos em sua maioria na primeira pessoa. Embora as memórias sejam matéria dessa obra, a escrita da autora tem uma relação intrincada com produção com forte carga autobiográfica e implicações confessionais. "É ponto pacífico que as obras de cunho autobiográfico enfrentam barreiras para serem distinguidas como um fazer literário, esbarrando, aprioristicamente, na questão do gênero, por críticos que as consideram fora do campo do literário. Contudo, em grande parte, verifica-se que a consideração sobre o pertencimento da escrita pessoal à área da literatura passa antes pelo reconhecimento prévio do nome do autor do que pelo estatuto do gênero" (PERPÉTUA, Elzira Divina. Literatura Brasileira Confessional: uma leitura de memórias marginais. In *Anais do SILEL*. Uberlândia: EDUFU, 2011).

Clarice personagem, que se somam para contar histórias e engendrar o projeto poético e de investigação metafísica.

O conto *Felicidade Clandestina* revela o exercício de silenciosa crueldade de uma garota ruiva e de família mais abastada com a menina Clarice, nascida numa família pobre. A garota sardenta e gordinha, por ser filha de um dono de livraria, exercia certa vantagem frente às garotas mais magras e de cabelos lisos, mais enquadradas no padrão pré-estabelecido de beleza. Clarice era uma delas, o que fazia com que a outra garota depositasse sobre ela toda sua carga de pouca simpatia. Ao saber do amor da narradora-personagem pelos livros de Monteiro Lobato, mais especificamente, por *As Reinações de Narizinho*, passou a oferecer-lhe o livro emprestado.

Essa informação inebria a menina, que corre feliz pelas ruas e passa o dia sonhando em ter o livro nas mãos e lê-lo atentamente. Contava as horas e não escondia a alegria de, no dia seguinte, ter a obra sonhada em seu colo. "Até o dia seguinte eu me transformei na própria esperança da alegria: eu não vivia, eu nadava devagar num mar suave, as ondas me levavam e me traziam" (LISPECTOR: 1991, pg. 16, 1991). Uma espécie de estado de suspensão se constituiu na graciosa espera da menina, pela posse temporária do livro. "O amor pelo mundo me esperava" (LISPECTOR: pg. 16).

Ao se dirigir à casa da colega para pegar o livro, vem a primeira negativa de uma série de muitas, demarcando as primeiras frustrações da vida da menina. A colega contou que entregara o livro para outra amiga. E a desculpa continuou nos dias que seguiram: ela marcava para emprestar o livro na tarde seguinte, mas sempre que a garota chegava, o livro já não mais estava lá. Até que finalmente, a mãe ouve uma das conversas entre as duas e se apercebe da crueldade de sua filha. Assim, entrega à garota o livro, que nunca saíra da estante, com a deliciosa advertência: "E você fica com o livro o tempo que quiser".

"Entendem? Valia mais do que me dar o livro: 'pelo tempo eu que quisesse' é tudo o que uma pessoa, grande ou pequena, pode ter a ousadia de querer" (LISPECTOR, 1991. pg. 18). Ao pegar o livro, a menina não pula. Saiu andando bem devagar. Comprimindo-o contra o peito. Peito quente. Coração pensativo. Por horas fingiu que não tinha o livro em sua posse. Horas depois, abria-o e lia algumas linhas.

"Criava as mais falsas dificuldades para aquela coisa clandestina que era a felicidade. A felicidade sempre iria ser clandestina para mim" (LISPECTOR, 1991. pg 18). A menina cresce naquela tarde, torna-se "uma rainha delicada" e percebe o seu jeito de lidar com o desejo e a felicidade: um pouco sem acreditar que ela está aí, sem a

ansiedade de sorvê-lo de vez, mas de forma delicada. A conquista do objeto do seu desejo não diminuiu o interesse da menina, mas instaura nela uma mudança. Um estado absolutamente novo. Um estado de contentamento que não quer explodir, mas quer se manter num estado de latência, placidez.

"Às vezes sentava-me na rede, balançando-me com o livro aberto no colo, sem tocá-lo, em êxtase puríssimo. Não era mais uma menina com seu livro: era uma mulher com seu amante" (LISPECTOR, 1991. pg. 18). É a apresentação daquilo que é o desejo na vida de uma menina.

O que movimenta a menina Clarice não é uma necessidade, uma precisão. Ninguém precisa de um livro para viver. O que anima a garota é um apetite por conhecer, vontade que lhe confere movimento, esforço e mesmo o exercício doloroso de diariamente submeter-se aos caprichos da menina ruiva. A má-vontade da colega não lhe extingue o desejo de ter acesso ao livro, pelo contrário: seu desejo é ativo e a cada dificuldade, maior a vontade de conquistar seu objeto do desejo. A menina narradora ultrapassa uma breve paixão, nunca esmorecendo, nem ficando melancólica pela crueldade da amiga: a leve sombra de frustração por não ter o livro nas mãos, era diariamente iluminada pela esperança e a expectativa do dia que o teria em sua posse.

Quando a mãe da garota entrega-lhe o livro com a advertência para ficar com ele por quanto tempo quiser, é irrefutável o contentamento ampliado: não seria necessária sofreguidão. Não se trata de uma necessidade – pois seria saciada e deixaria de existir imediatamente. O que se dá a partir da posse do livro é um jogo de sedução com o próprio objeto, que é humanizado: a menina acessa o livro aos poucos, disfarçadamente – não escrava da sua presença, mas autônoma e senhora dessa conquista. Não há sentido para pressa, mas uma degustação suave daquelas páginas. Suave e silenciosa, discreta, quase clandestina, haja vista que não há motivos para alardes, mas a criação de uma nova intimidade com aquele livro.

O livro apresenta um conhecimento novo para a menina: desperta-lhe a consciência de como ela vive e sente o prazer: em segredo. Tal qual Lóri, ao despertar que aprendera e não precisaria mais postergar a sua entrega a Ulisses: ele já não era mais uma necessidade sôfrega, nem era mais uma fuga. Ele era mais uma etapa, a mais fundamental etapa do seu aprendizado: a completude do prazer e vivência daquilo que seria o amor.

Lóri era uma mulher, era uma pessoa, era uma atenção, era um corpo habitado olhando a chuva grossa cair. Assim como a chuva não era grata por não ser dura como uma pedra: ela era a chuva. Talvez por isso, porém

exatamente isso: viva. E apesar de apenas viva era de uma alegria mansa, de cavalo que come na mão da gente. Lóri estava mansamente feliz. (LISPECTOR, 1982, pg 159)

A mansidão de Lóri é também a clandestinidade da felicidade da menina Clarice e ambas se confundem num desejo, que ultrapassou o lugar da paixão – mas aponta para ação de conhecimento, fruto dos afetos, dos encontros e com poder vigoroso – a alegria é a forma mais vigorosa e contundente de afeto e transformação¹⁵.

1.3 - O Búfalo e a evocação da crueldade

Uma mulher vai ao jardim zoológico com objetivo de aprender a sentir ódio, a partir do contato com os animais. Ela parte da crença que os animais sabem odiar. São bestiais. A observação dos bichos garantiria a ela perceber como ficar à vontade com sua raiva, mas também com a sua inadequação de pessoa só. Contudo, era primavera e encontrar o ódio não era coisa fácil. A primeira coisa a procurar foi a ferocidade dos leões, suas bocarras, contudo, não encontrou a raiva que precisava: “ ‘Mas isso é amor, é amor de novo’, revoltou-se a mulher tentando encontrar-se com o próprio ódio mas era primavera e dois leões tinham se amado. (LISPECTOR, 1974, pg. 149).

Era inconcebível para ela receber na face o amor dos leões, seu deleite a olhos vistos. “Pois havia tal amor humilde em se manter apenas carne, tal doce martírio em não saber pensar” (LISPECTOR, pg. 150). Ela percebe o apreço por ser simplesmente carne, em toda a sua materialidade, ainda que houvesse um martírio em ser corpo sem pensar. Contudo, ela era puro pensamento, pura avidez de revolta contra toda resignação de sua vida.

E toda aquela vida encrespada, de revoltas mudas, da solidão à amostra ganhava mais tons de irritação ao defrontar-se com a camaradagem entre os macacos, sua alegria exposta, sua leveza de amor e de corpo. “Mas era primavera, e, apertando o punho no bolso do casaco, ela mataria aqueles macacos em levitação pela jaula, macacos felizes como ervas, macacos se entrepulando suaves, a macaca com olhar resignado de amor, e a outra macaca dando de mamar” (LISPECTOR, pg. 150). A felicidade dos macacos a desconcertava – eles também não pensavam, mas eram toda

¹⁵ A pesquisadora Marilena Chauí, ao revisitar a obra *Ética*, de Espinosa, recobra um dos fundamentos de sua filosofia, que é a noção de afetos. Um dos afetos fundamentais apontados pela autora é justamente a alegria, “ou o sentimento que temos do aumento de nossa força para existir e agir, ou da forte realização de nosso ser”. A alegria é a via de passagem para um nível mais elevado de vida. O desejo que emerge da alegria é mais potente, mobilizando-nos a agir e existir. (CHAUÍ, Marilena. *Desejo, paixão e ação na ética de Espinosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, pg. 87).

alegria que faltava naquela mulher, que até então, não encontrara ódio em outro que não ela mesma. Para piorar seu desconforto, ainda por cima era primavera, onde a leveza parece ser obrigatória.

“A nudez dos macacos. O mundo que não via perigo em ser nu” (LISPECTOR, pg. 150). Além de atirarem em sua face a felicidade descompromissada e irrefletida, eles eram corpo, carne, mas nudez – sensorialidade exposta, assim como todos os outros animais, mas diferentes por serem tão próximos do que fomos¹⁶. Além de tudo, eles eram sensuais, sem querer seduzir – eles eram, simplesmente. E diante do elefante, outra aprendizagem, distinta da pretendida: tanto poder e tanta força cediam lugar a um olhar bondoso, quase inocente. “Mas o elefante suportava o próprio peso. (...) E os olhos, numa bondade de velho”. (LISPECTOR, 1974, pg. 151) e mais adiante as girafas, igualmente simples e despidas de intenções. Eles poderiam ser estrondosos, mas suportam seu próprio peso.

Talvez Deus, pura ira, pura vingança, pura autoridade poderia lhe ajudar e dar-lhe o que os animais não podiam: “Deus me ensine somente a odiar” (LISPECTOR, pg. 151). Diante da vastidão e indefinição de Deus, inevitavelmente a solidão bateu-lhe à porta, haveria alguém no mundo para apaziguá-la? Diante da ausência de respostas efetivas, foi ter sozinha a sua violência, caminhando para o Parque de Diversões. Lá subiu na montanha russa e o automatismo poderia trazer-lhe a revolta necessária. Acrescentou indignação, mas muito frágil diante da força da velocidade da máquina, que fazia dela o que queria. A máquina passa a controlar suas emoções, seus espasmos, seu riso, impediu seu grito de uivo: não era possível. “Sensação de morte às gargalhadas. Queria ter aproveitado o grito dos outros para dar o seu uivo. O espanto não permitiu” (*Idem*, pg. 154).

Espantada, percebeu que não tinha controle de si. Não como almejava: pois a jaula sempre estava do lado dela. A prisão estava em volta de si – do seu corpo não vivido¹⁷, da resignação revoltada, no amor não dado. Indagava-se onde aprender a odiar

¹⁶ O filósofo Giorgio Agamben aborda a questão do nu no ensaio que dá título ao livro *A Nudez*. Segundo o autor, o problema da nudez é o problema da relação humana com a graça, mais especificamente com a perda da graça e expulsão do paraíso. A nudez torna-se problema a partir do momento em que o homem obtém o conhecimento, por meio do pecado. Há uma relação direta entre o desconhecimento e o conforto com a nudez. Ao perder a proteção de Deus, o corpo nu passa a ser obsceno, destituído do divino. (AGAMBEN, Giorgio. *A nudez*. Relógio d'água editores, Lisboa 2009)

¹⁷ “Vi novamente o que me haviam ensinado a ignorar, o poder *no* corpo. O poder cultural *do* corpo é a sua beleza, mas o poder *no* corpo é raro, pois a maioria das mulheres o expulsou com torturas ou com sua vergonha da própria carne”. [grifos da autora] Clarissa Pinkola Estés escreve sobre o retorno de uma natureza selvagem, colocando o corpo como indissociável dos processos de aprendizado, conhecimento e autonomia. A autora propõe que essa natureza selvagem se expresse por um estabelecimento de vínculos

para não morrer de amor, pois seus sentimentos foram aprendidos para suportar: doçura, amor, perdão, culpa. Suportar era só o que sabia.

Por fim, já quase desistindo, vê-se diante da jaula do grande e negro búfalo. Silente, manso, mas de olhos vivos na sua negrura, que tornava indistintas suas linhas, suas divisões. Ele era um todo. E olhou para ela nos olhos – havia ódio. Ódio manso, silente, tranquilo. Ela entonteceu. Encontrou o que queria: uma violência muda, sem gesto, contundente. Mas precisou atravessar a alegria, o amor, a lascívia, a estupefação. Nos olhos do búfalo, ela encontrou a escuridão que tanto queria e desfaleceu.

Em *O Búfalo*, temos a encenação da desterritorialização dos recalques da personagem, aprisionada no lugar da passiva complacente, que se molda ao que lhe pedem, que veste a manta da resignação. Cansada de ser a bondade que exigiam, esta mulher vai ao zoológico em busca de aprender a odiar. Aprender a despertar o animal latente que existe dentro dela. Contudo, o passeio mapeia outros afetos, mais alegres, mais macios. O ódio ela não encontra, porque em verdade, a enjaulada era ela. A travessia desconstrói todas as expectativas da protagonista, mas também desarticula os valores contidos nela.

Há uma busca radical: ela deseja aprender o ódio, guardando a noção de que certas libertações precedem da peste. Nas linhas de *O Búfalo*, Clarice encena a crueldade, numa conversão da proposta artaudiana de experimentação artística radical, com um rigor descritivo e perceptivo, mas com fins de autotransformação e dor renovadora – não redentora. A crueldade como quem diz apetite de vida, tal qual anunciava o projeto estético de Artaud: as personagens de Lispector nada mais fazem que caminhar para o coração selvagem da vida, ávidas pela mesma, capazes de atravessar trevas movidas por uma força maior de romper com seus próprios cânones. É valoroso perceber uma aproximação do projeto estético clariciano, ainda que dentro da seara das letras, com a proposta de ruptura artaudiana, pensada para o teatro.

Artaud afirma o seu sentido de uso da palavra crueldade:

Uso a palavra crueldade no sentido de apetite de vida, de rigor cósmico e de necessidade implacável, no sentido gnóstico de turbilhão de vida que devora as trevas, no sentido da dor fora de cuja necessidade inelutável a vida não consegue se manter; o bem é desejado, é resultado de uma ato, o mal é permanente. (ARTAUD: 1999, pg. 119)

com o prazer, com a materialidade a sua volta, evocando o poder do corpo, esvaziado pelo processo civilizatório. (ESTÉS, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem*. Tradução de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.)

A crueldade está ligada à seriedade e radicalidade com a qual a arte necessita ser feita. Uma arte que expurgue abscessos, que suprima o ar ou conceda nova respiração. Que contamine como a peste, destrua, para daí nascer algo novo. A proposta é de construção de uma proposta estética demasiadamente humana, catártica, dionisíaca. A crueldade é a submissão às forças irrefutáveis da vida, da morte. A liberdade e suas contingências. O desconhecimento de si mesmo. A malignidade. Cruel é a própria travessia da vida. O caminho e a ignorância. Das tragédias cotidianas descortinadas pela autora, mas também a sua reversão paródica, às gargalhadas na montanha russa que obriga o riso: outra via não menos contundente de transformação. O próprio Artaud explica que utiliza a palavra crueldade, como poderia utilizar a palavra vida – intento dessa personagem clariciana, mas também de todas as suas outras, que cruzam a linha de uma experiência petrificada, apática, para alcançar outra compreensão, a experiência radical de reconhecimento de sua animalidade e aceitação de sua própria dimensão trágica.

Em UALP, a crueldade se encena na dificuldade de a personagem aceitar o fato de que possui apenas um corpo e essa consciência impede-a de exercitar de forma plena a sua liberdade. A perversidade dessa noção faz com que ela se petrifique, que se furte à vida e seus fluxos, ao contato com o outro, à própria comunicação. Opta por uma vida que gere vida. A aprendizagem perpassa o confronto com a banalidade do cotidiano: deixar contaminar-se, sem desenvolver um desinteresse manso pelos assuntos do intelecto:

O que também salvara Lóri é que sentia que se o seu mundo particular não fosse humano, também haveria lugar para ela, e com grande beleza: ela seria uma mancha difusa de instintos, doçuras e ferocidades, uma tremula irradiação de paz e luta, como era humanamente, mas seria de forma permanente: porque se o seu mundo não fosse humano ela seria bicho. Por um instante então desprezava o próprio humano e experimentava a silenciosa alma da vida animal. (LISPECTOR, 1982, pg. 44)

Em ambas as personagens, o contato com a animalidade revela mais uma busca pelo retorno ao corpo, à apreensão do mundo por via da sensorialidade, pela materialidade. Ambas as personagens são mulheres desejosas dos prazeres, dos sentimentos considerados pouco nobres, cansadas da vida correta, da cultura da culpa judaico-cristã, entusiastas do humano, demasiadamente humano. O animal se apresenta como imagem, por estar liberto dos pesos da cultura, dos males da vida em relação. Esse convite à animalidade aponta para a vigência plena do corpo e de suas afeições.

Nesse sentido, a crueldade se afina com a noção de ferocidade que a personagem sente abundante em si, reconhecidamente como parte fundamental de si mesma. A crueldade em Clarice não se expressa apenas pela temática e recorrência de imagens que invocam o grotesco, o animal, a peste como via epifânica de transformação. Especialmente na forma de sua construção, a qual prima pelo desgaste, pela repetição, pelas imagens que se repetem, que se contradizem.

Nossa vida é truculenta, Loreley: nasce-se com sangue e com sangue corta-se para sempre a possibilidade de união perfeita: o cordão umbilical. E muitos são os que morrem com sangue derramado por dentro ou por fora. É preciso acreditar no sangue como parte importante da vida. A truculência é amor também. (LISPECTOR, 1982, pg.107)

Pelo constante jogo de claro escuro, imagens contrastantes, construídas de forma dramática. Há uma maestria técnica que faz parecer que se trata de uma escrita meramente de fluxo, travestindo os procedimentos técnicos, alguns deles radicais, do projeto poético da autora. Artaud propunha que o mesmo rigor da crueldade como projeto filosófico da arte permeasse o fazer artístico, levado ao extremo do domínio técnico, ao conhecimento das etapas do processo de criação e efeitos para alcance do espectador, levado a outro lugar, mais ao centro, envolvido com a cena e não entre as nuvens da ilusão da cena. Lispector lança mão de figuras de linguagem, construindo imagens que se somam, contradizem, repetem e complementam. Seus textos dialogam com obras da literatura universal, não por uma imitação pura e simples, mas gerando novos sentidos e combinações. Travestimentos e paródias de si mesma e do gênero do romance povoam sua obra, revelando um projeto literário onde o apuro técnico se camufla pela consciência em fluxo livre, na proposta incessante de capturar o instante presente e aquilo que está por detrás da palavra.

Capítulo 2 - Uma Genealogia para o Corpo e o Prazer

A dualidade corpo e espírito talvez seja uma das dicotomias mais poderosas e de difícil desconstrução no pensamento humano. Ainda que já se passem mais de 100 anos das ideias de Nietzsche, a herança de entendimento dual desses dois constituintes do humano se faz presente e moldam a experiência humana. O corpo ainda é comumente visto num senso comum como um invólucro grosseiro de uma essência superior que é o espírito ou alma, tendo na mente sua via de ligação. Quando isto não é encarado como uma máquina, igualmente subordinada à mente, cujo papel é produzir força de trabalho, corroborando com o modelo capitalista.

Michel Foucault, ao construir a genealogia do prazer, no pensamento ocidental, observa também como se dá o lugar do corpo e do desejo ao longo do tempo. O filósofo recobrou o pensamento de Aristóteles, no qual o desejo perpassa a ideia de privação e de desmedida, que acarreta doenças e fadiga para o corpo. Sem sofrimento não haveria desejo, nem sem a falta da coisa desejada. O desejo, embora vivenciado no corpo, seria construído na alma: apenas ela, por meio da lembrança, pode fazer presente a coisa desejada. Posteriormente, o pensamento de Platão veio criticar os excessos de prazeres, pois levam às dores e à loucura, acometendo o corpo. Esse desejo implacável pelo prazer faria a alma cativa do corpo, configurando aquilo que Platão chamava de inversão de hierarquia: os apetites do corpo, os prazeres não podem ter poder absoluto sobre a alma.¹⁸

Foucault evoca os escritos de Aristóteles, mais especificamente na *Ética a Nicômaco*, quando ele sugere a temperança como um estado positivo de alma, através da constante luta de dominação de si por si. Os homens, chamados *aphrodisia*, que possuíam uma relação hedonista com o mundo e viviam seus prazeres até o esgotamento, cedem lugar ao homem que privilegia a razão por sobre seus instintos, mais ainda, que estabelece a cabeça como um complexo distinto do corpo, devendo reger suas demandas. Instaure-se um jogo de poder da razão com relação às vontades e desejos do corpo.

¹⁸ Esse capítulo faz um retorno à obra *A História da Sexualidade – Vol. 2: O uso dos prazeres*, na qual Michel Foucault problematiza a moral dos prazeres desde o pensamento grego e a dieta estabelecida para gerenciamento desses prazeres. Para realização dessa pesquisa, a crítica foucaultiana foi suficiente para compreensão de como a herança histórica da relação com o corpo e com a sexualidade reverbera no pensamento ocidental contemporâneo e se expressa na escrita da autora em questão.

A relação com os desejos e com os prazeres é concebida como uma relação de batalha: é necessário se colocar, em relação a eles, na posição e no papel do adversário, tanto no modelo do soldado que combate, como no modelo do lutador em um concurso (FOUCAULT, 2010, p. 83)

Platão concorda com o pensamento de Aristóteles e acrescenta que “na vida privada, cada um frente a si próprio, é um inimigo de si mesmo”. A vitória sobre si – da razão sobre seu corpo – seria a mais saborosa e das mais difíceis na opinião de Platão. Na linha genealógica elaborada por Foucault, Xenofante acrescenta que a relação entre alma e corpo é como a relação de um senhor administrando sua casa. Sem o pulso firme e atenção do senhor, os escravos tomam conta, a mulher se rebela. O senhor torna-se serviçal daqueles de quem deveria ser chefe. Ele acredita que a grande aprendizagem do homem é governar a própria casa, como se governa a cidade e a alma do mesmo modo que os outros dois.

Assim, Xenofante afirma que, na juventude, o indivíduo deveria padecer das piores dores e sofrimentos, para só então, ter contato com os prazeres – estando já maduro, experimentado e temperante, em condições de viver os prazeres, sem sucumbir. Essa é a verdadeira aprendizagem, a qual consistiria essa superação. Os gregos também consideravam que o próprio desenvolvimento do corpo, por meio do treinamento físico, da ginástica tem esse fim de corpo a serviço do controle da mente, do estado (os corpos vigorosos e dotados de forte autocontrole serviriam para o estado).

No que tange ao corpo das mulheres, este seria dotado de fraqueza, demandando a proteção masculina. Por isso, o ambiente seguro da casa seria o seu lugar adequado, frente aos medos extremos tão característicos daquilo que os gregos consideravam feminino. Isômaco criticava o uso de maquiagem pelas mulheres, pois consistiria numa espécie de embuste, demonstrando riquezas não existentes em realidade. A relação entre esposos deveria ser nutrida pelo respeito mútuo e relação de comunidade: comunidade dos bens, da vida e do corpo. E no que tange ao corpo, nada deve ser utilizado para ampliar os prazeres e o desejo. Segundo o filósofo, o homem tomaria mal a esposa que se maquiasses muito. Nada seria mais atraente sexualmente que a própria naturalidade. E o trabalho doméstico seria o principal instrumento para a mulher conservar sua beleza e vigor do seu corpo, não se entregando à preguiça e à lassidão, mas mantendo a atividade: o domínio tem sua versão física, que é a beleza.

Na Idade Média, a repressão do corpo chega ao máximo na história da humanidade, agora moldada pela moral judaico-cristã, pelo princípio da culpa e da

submissão do corpo ao espírito – nem mesmo mais à mente. Todo um conjunto de tecnologias e estratégias de punição e de cultivo da melancolia é engendrado a fim de garantir a libertação do corpo ante os desígnios do desejo e da lascívia. Renúncia, autopunição, penitências compunham *acedia*, termo resgatado pela psicanalista Maria Rita Khel¹⁹, que consiste na prostração da vontade do cristão dedicado ao sacrifício dos prazeres para servir a Deus.

Se o Renascimento retoma o tema do corpo, ainda não liberta, menos ainda considera a função do prazer como parte irrefutável da vida e da condição humana, menos ainda quando se trata do feminino. Apenas com Freud, mais especificamente em *O mal estar da civilização*, é reconhecido o princípio do prazer como inerente ao sentido da vida. O psicanalista identificou que a repressão do corpo e do desejo se configura como abertura para o desenvolvimento de patologias da alma, na medida em que visa sufocar algo que tangencia a relação do homem com seu meio. A procura dos prazeres norteia todas as relações humanas e é tão constante como o princípio de realidade, no qual se apoia e dialoga. De acordo com o pesquisador Joel Birman²⁰, Freud revela que o desprazer abre portas para neuroses e nega o fato irrefutável de que nossos atos buscam satisfações e sua repetição. A negação do princípio de prazer compromete a expressão da vida e o estabelecimento de relações.²¹

A obra de Clarice Lispector, como um conjunto, denuncia os processos de repressão do corpo, do prazer e dos mecanismos de postergação da liberdade. Mais especificamente em *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, encena-se esse corpo reprimido, esse desprazer como tônica da existência, cedendo lugar a uma nova perspectiva para o sujeito, revertendo as neuroses a fim de constituir poder e autonomia. Ainda que vivamos um tempo onde o prazer tornou-se uma imposição e a beleza se conforma como a mais nova estratégia de repressão e sacrifício do corpo, por meio de uma série de estratégias e ritualísticas – não mais religiosas, mas de uma exaltação da forma – a obra de Lispector se faz necessária e atual. Se antes, a repressão era para negação do prazer e do corpo, hoje, evoca-se uma libertação de um modelo único de

¹⁹ KHEL, Maria Rita. Corpos estreitamente vigiados. In *A Frátria Orfã – Conversas sobre a juventude*. São Paulo: Editora Olho D'Água, 2008.

²⁰ BIRMAN, Joel. O mal estar na Modernidade e a Psicanálise: a Psicanálise à prova social. In *PHYSIS : Revista Saúde Coletiva*. Rio de Janeiro, n° 15 (suplemento): pgs 203-225, 2005.

²¹ Nesta obra, Freud trata sobre a questão do princípio do prazer e sua repressão numa perspectiva social, observando como as neuroses acometem civilizações e a dificuldade da ciência em aplicar conceitos que foram desenvolvidos para tratar do indivíduo numa perspectiva que precisa da conta da coletividade e de um superego de uma nação. FREUD, Sigmund. *O mal estar na civilização*. Versão PDF. http://cei1011.files.wordpress.com/2010/04/freud_o_mal_estar_na_civilizacao.pdf

corpo, beleza, apagamento das marcas do tempo, da experiência e da exploração dos prazeres de forma capital, como consumo.

2.1 - Outro lugar para o corpo e para o desejo

A partir da Modernidade, emergem filósofos que questionam e propõem um novo lugar para o corpo, do desejo e do prazer, questionando o lugar da razão e da mente, estabelecendo uma crítica da supremacia da razão sobre a emoção. Para fazer isso, é construído outro olhar para o desejo, não mais como algo a ser contido, mas como algo indissociável do estar no mundo e ter apetite para vida. Marilena Chauí evoca uma etimologia para a palavra desejo, como originária do grego *sidus*, sidera, que significaria constelações, conjunto de estrelas. Deriva a palavra a *desiderare*, que significa estar abandonado pelos astros, enquanto que *desiderium* é estar privado de olhar para o destino. Por consequência, desejo é tudo aquilo de que se carece, de que se aspira, de que se cobiça. O desejo evoca uma ação, o desejo configura uma carência.

O desejo se relaciona diretamente com a memória, com o tempo e com a ausência de algo ou alguém. Ele não deve ser confundido com necessidade, pois depois que saciada, esta se extingue. O desejo tem uma relação direta com a protelação, com o adiamento do acesso ao objeto desejado: porque assim que capturado, esse desejo, que é motor, pode findar. O desejo se associa diretamente ao imaginário e ao simbólico. O desejo não é do outro, mas de tornar-se objeto de desejo do outro, estabelecendo daí o encontro e os afetos. No que tange ao desejo, o *pathos* seria a contingência do desejo, enlaçado com o que é possível e provável.

O antigo problema grego de separação entre corpo e mente cai por terra ao compreender que a mente não conhece a si mesma isoladamente, mas sim, por meio das afecções do corpo:

[..]a mente é consciência dos movimentos, das mudanças no equilíbrio interno de seu corpo sob a ação das causas externas e internas. A mente é consciência da vida de seu corpo e consciência de ser consciente disso. Deixa de existir, portanto, o problema metafísico da união entre a alma e o corpo: é da essência da mente, por ser atividade pensante, estar ligada a seu objeto de pensamento, o corpo" (CHAUÍ, 2011, p 79)

A mente tem um conhecimento confuso sobre si mesma. E o conhecimento de si perpassa pelo conhecer seu próprio corpo. Corpo e mente são afetados de forma

global, ainda que a expressão corporal e a expressão psíquica de um afeto sejam distintas.

Afetando outros corpos e sendo por eles afetado de inúmeras maneiras o corpo produz imagens de si (visuais, tácteis, sonoras, olfativas, gustativas) a partir da maneira como é afetado pelos demais corpos e da maneira como os afeta. Imaginar exprime a primeira forma da intercorporeidade, aquela na qual a imagem do corpo e de sua vida é formada pela imagem que os demais corpos oferecem do nosso e que nosso corpo forma deles. (CHAUÍ, 2011, p. 80)

O corpo nasceria assim dos encontros com outros corpos. Enquanto que a mente resulta da ação causal do nosso corpo para com outros corpos. Afetando e sendo afetada. O desejo seria fruto desse encontro das imagens interiores com as imagens exteriores, movimentando o sujeito e fomentando seus apetites e desejos.

A essas novas percepções de corpo e desejo, soma-se o pensamento de Friedrich Nietzsche, que afirma que a filosofia ao longo dos tempos teve uma concepção depreciativa de ambos, por vezes, acreditando se tratar que exigem governo, domínio, como se fossem externo ao homem. Crítico da razão que toma frente das paixões, Nietzsche exorta:

(...) temos de continuamente partir nossos pensamentos em meio a nossa dor, dando-lhes maternalmente todo sangue, coração, fogo, prazer, paixão, tormento, consciência, destino e fatalidade que há em nós. Viver - isto significa, para nós, transformar continuamente em luz e flama tudo o que somos, e também tudo o que nos atinge; não podemos agir de outro modo. (NIETZSCHE, 2001, p.11)

Em sua opinião, não é possível para o pensador distinguir vulgarmente corpo e mente, nem compreendê-los como coisas distintas, bem como apregoa como lamentáveis os pensamentos que insuflam a repressão dos prazeres e postergação da felicidade. Toda ética que contem o corpo, que aprisiona o desejo, que nega o prazer em favor de uma razão e de uma mente superior, de uma promessa de uma alegria apenas na eternidade, seriam para Nietzsche como sintoma de grave doença filosófica.

[...] sabemos agora para onde o corpo doente, com a sua necessidade inconscientemente empurra, impele, atrai o espírito - para sol, sossego, brandura, paciência, remédio, bálsamo, em todo e qualquer sentido. Toda filosofia que põe a paz acima da guerra, toda ética que apreende negativamente o conceito de felicidade, toda metafísica e física que conhece um final, um estado final de qualquer espécie, todo anseio predominantemente estético ou religioso por um Além, Ao lado, Acima, Fora, permitem perguntar se não foi a doença que inspirou o filósofo" (NIETZSCHE: 2001, pg. 11)

Ao seguir o pensamento nietzschiano, Foucault afirma que o corpo traz uma dimensão histórica, uma proveniência, que traduz as memórias, os acertos, a saúde e a doença das gerações anteriores. A potência e o aborto estariam inscritos na proveniência de cada um, que traz as marcas sutis de uma linhagem, as conexões difíceis de desembaraçar, a tradição marcada pela baixeza ou pela altura. Diz ele

“A genealogia precisa se voltar para a análise do corpo, articulando corpo e história. “Ela deve mostrar o corpo inteiramente marcado de história e a história arruinando o corpo” (FOUCAULT, VI 1979).

Ao construir Loreley e a sua história de aprendizado do prazer e do corpo, Clarice Lispector encena uma genealogia e uma nova forma de concepção desse prazer e desse corpo. Encena uma mulher que se despe dessa herança de castração do prazer no feminino, de corpo amordaçado pela mente e pelo controle dos desejos, de alma bondosa represando a animalidade latente e guardando, avara, a felicidade para uma vida futura (vida essa quem seguramente sabe se virá).

2.2 – Uma aprendizagem ou o Livro dos Prazeres: palco do corpo e do prazer

Loreley, a protagonista do romance *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, de Clarice Lispector, anda pela vida de forma envergonhada. Ela tem certo constrangimento por ter um corpo e por isso, os ambientes da praia, do clube, da beira da piscina lhe são cruéis: nesses lugares, o tecido que cobre a pele é mínimo e o movimento tem que vir desse próprio corpo, de nenhuma outra coisa. Loreley tinha a mesma inquietação que algumas tantas personagens de Nelson Rodrigues reiteradamente afirmam: o pudor por ter um corpo. Além do desconforto por saber que em tudo há sangue, há a dificuldade de conviver com um corpo, algo menor que um pensamento. O aprendizado da personagem consiste em ganhar liberdade na experiência com esse corpo, rompendo com a condição que chamava de pequena – considerava-se tão pequena, que a liberdade era algo inútil, pois sua condição a impediria de usar.

Aprender a sentir prazer, para Loreley, consiste essencialmente na descoberta de outro lugar para seu corpo. Em seu romance, Clarice Lispector perfaz com a personagem o mesmo caminho que faz a filosofia ocidental: mudança da percepção do corpo como um cárcere do espírito, algo inferior e subordinado à mente, para uma compreensão do corpo como fio condutor da experiência e do conhecimento. A mulher passa por uma paixão em direção ao aprendizado do prazer pelo corpo, descoberta do desejo e do mundo, tendo no corpo sua principal via de conhecimento.

Cabe à personagem a tarefa de dentro de quatro estações, alterar a sua percepção de si mesma e do mundo, deixando de lado toda uma construção ancestral para ser um modelo de mulher bem moldada, de gestos curtos e subserviência à moral agrária de sua família, para a conquista de um novo lugar de mulher, ainda não experimentado, sem regras bem definidas e cuja nova moral tem como única regra a honestidade na vivência dos prazeres e escuta dos desejos. Travessia feita não sem dor, mas num exercício dramático de aprendizado e reinvenção de si e do estar no corpo.

E pelo mesmo fato de se haver visto ao espelho, sentiu como sua condição era pequena porque um corpo é menor que o pensamento – a ponto que era inútil ter mais liberdade: sua condição pequena não a deixaria fazer uso da liberdade. (LISPECTOR, 1982, p. 19).

Nesse instante, a personagem se compreende como uma espécie de mulher manca, cuja movimentação pela vida é pouco hábil, sempre configurando uma espécie de descompasso com o mundo, tão vasto, mas não motivador o suficiente para garantir a sua liberdade. E diante desse corpo pequeno, sua mente não conseguia ganhar voo. Seu único desejo era possuir Ulisses, o sábio, o professor de filosofia.

Esse homem propõe-lhe um desafio: embora também a desejasse, postergaria esse encontro, até o momento em que ela se percebesse pronta, capaz de aprender a sentir prazer.

E esse desafio, inevitavelmente, consome a protagonista, mas a faz mover-se pelo desejo: ela só sabia querer ele, pois ainda não queria outras coisas. Ela não sabia transpirar. Maquiava-se como uma guerreira que parte para luta. E o único movimento que vinha de seu corpo era do tecido rico, bem ornado e pesado dos vestidos que possuía. Ulisses a convida a viver apesar de. “Apesar de, se deve comer. Apesar de, se deve amar. Apesar de, se deve morrer. Inclusive muitas vezes é o apesar de que nos empurra para frente” (LISPECTOR, 1982, p.25).

Ela se torna mais habilidosa e inicia sua trajetória, aguçando os sentidos para o mundo e confiante de que a vitória sobre si mesma seria prazerosa, tão prazerosa quanto o único prazer que tinha registrado o sexo. Passa então a contemplar o crepúsculo e o tempo suspenso que nunca passa. A solidão, o silêncio e seus ecos. Descobrir a capacidade de escrever e percebe a existência de um cavalo selvagem dentro de si. Cavalo esse cuja sede ela desejava matar dando água em suas mãos.

A herança agrária que vinha de longe em seu sangue reprimia o desejo de ser só ela. Só seu corpo. Só sua vontade. Mas sua vontade junto com outras, alterando as

vidas daqueles com quem trabalhava: as crianças, a quem aos poucos, compreendera amar. E nos pequenos gestos do cotidiano, tomando posse de si, dos sabores, reconhecendo sua natureza selvagem e admitindo suas quedas, o corpo manco cede lugar a uma espécie de altivez humilde. Ela duvidava que laranjeiras, sol e abelhas nas folhas se aprendessem. Ulisses, com a gravidade que lhe é característica, explica “aprende-se quando já não se tem como guia forte a natureza de si próprio. Lóri, Lóri, ouça: pode-se aprender tudo, inclusive a amar!” (*Op. Cit.* pg. 53).

“Estava cansada do esforço de animal libertado.” (*Op. Cit.* pg. 14). Esse é o primeiro reconhecimento de Lóri ao olhar para si mesma: há um animal a libertar, que é toda vida que até então fora represada, as tentativas de abertura para contato com sua crueldade amansada pelos hábitos e convenções que determinam que há que se ser bom, sufocando seus instintos para dar espaço a uma moral, que fez dela sempre uma pessoa enquadrada nos padrões vigentes. Ao longo da narrativa, Lóri experimenta uma espécie de autópsia de si mesma, aproveitando as veias abertas para descobrir o funcionamento do seu temperamento e compreender novos modos de se comportar no mundo. Um aprendizado perpassa a personagem por todo o livro: evitar que a sua moral burguesa impeça sua liberação e uso dos prazeres.

A autora encena o engendramento de uma nova moral em Lóri, não domesticada pelo desejo e pela animalidade, mas reconhecendo essas duas potências e caminhando sem ignorá-las. Há uma espécie de projeto nietzschiano na experiência proposta por Ulisses para Lóri: ela não mais ignora sua truculência, sua crueldade latente, reconhecendo aí também possibilidade de vivência do amor. Cabe a citação de Nietzsche, em *A Genealogia da Moral*, para fazer compreender a trajetória da personagem que se assemelha a história de evolução e transformação da moral.

Essa vontade de se torturar, essa crueldade reprimida do bicho-homem interiorizado, acuado dentro de si mesmo, aprisionado no Estado para fins de domesticação, que inventou a má consciência se apoderou da suposição religiosa para levar seu automartírio à mais horrenda culminância. (NIETZSCHE, 2009, pg. 75)

Lóri já se acostumara a viver com dor e moldada pelos sacrifícios. Pensar uma aprendizagem sem ser por via do flagelo parece-lhe estranho. É inevitável a alusão histórica a uma moral quase que medieval, do flagelo do corpo, da dor como via de ascese, do Deus que tudo vê, tudo faz, tudo salva e desse indivíduo desprovido de gesto e liberdade frente à divindade. Lóri pede uma vida de faz de conta e a redenção de uma companhia na hora de sua morte – haja vista que, em vida, toda fora solidão.

O prazer para Loreley estava numa vida de faz de conta que ela evocava no momento de descansar: nesses lampejos, ela se tornava uma mulher que tecia com fios de ouro as sensações, uma mulher que vivia e que sabia tirar os nós das relações, das experiências do mundo. Enquanto que o universo dos sonhos da personagem era repleto de sensorialidade e tons cintilantes, a realidade se mostrava opaca. O prazer era forjado pela linguagem, não pela experiência dos sentidos.

A melancolia se apresenta como o avesso do desejo, e como tal, da própria vida. Se o desejo é o motor que nos empurra para enfrentar e sorver o mundo, a falta de apetite de vida, a completa passividade, representa uma espécie de desejo (sim) de morte. Do contrário daquilo que é o movimento. Segundo este raciocínio, o indivíduo melancólico e paralisado em sua passividade seria alguém antiético. A ética calcada nos afetos conclama à autonomia, ao equilíbrio entre os desejos e afetos. Mente e corpo são movidos pela soma de razão, afetos e desejo²².

Loreley não tinha movimento. Não tinha apetite de vida. E passiva em seu mundo repleto de temor à liberdade, faltava-lhe a ética, pois não há como viver bem sem agir para isso. Faltava-lhe existência. E só há como conhecer por meio da experiência e por meio da ação. E a mente produz pensamento por meio dos afetos, dos encontros, do movimento: aquilo que Espinosa veio a chamar de dimensão afetiva das ideias.

Toda travessia da personagem marca a passagem de um estado apático, de uma concepção depreciativa sobre si mesma, alheia à sua capacidade de agir e mover-se. E a inépcia das primeiras linhas do romance dá lugar ao contentamento, a partir de um cotidiano alegrar-se com o mundo ao seu redor, estabelecendo agora afetos. Portanto, os desejos alegres promovem mudanças mais vigorosas que os desejos tristes, visto que a melancolia, filha da tristeza, conduz a certa inércia. Lóri, ao aprender a orar, pede vida, porque quer vida – esta que conduz a um inevitável encontro de afetos, corpos e mentes, inevitável aprendido.

Lispector desloca o lugar do corpo feminino, de pura sensibilidade, de recinto para vivência do prazer do outro para evocar a atmosfera da beleza como espaço de

²² A porta de entrada para a filosofia do pensamento de Espinosa nessa pesquisa se deu por meio da leitura da obra de Marilena Chauí, citada anteriormente, bem como do livro *Gilberto Gil: a poética e a política do corpo* e *Um olhar na neblina*, ambos de Cássia Lopes. Benjamin Moser, na biografia sobre Clarice Lispector, aponta o filósofo moderno como um caminho para leitura da produção da autora brasileira.

empoderamento²³. “Lóri se perfumava e essa era uma das suas imitações do mundo” (LISPECTOR, 1982, pag. 16) descortina uma série de rituais considerados culturalmente próprios do feminino, que para a autora são formas silenciosas de força, resistência, sinestesia. São alegorias desse corpo histórico, que se dessacraliza e se apropria de rituais para se transformar: o aprendizado da beleza, não como camisa de força, como determinação de um tempo, mas da beleza como poder de libertação também perpassa a travessia de Lóri.

Há uma gravidade ritual no ato de se enfeitar, porque esse ato encena também uma tradição do ser mulher, da convenção de ser mulher – da mulher ideal, que é bonita, que tem dados modos, que seduz, que é delicada. E essa compreensão da beleza alegórica, Lóri já tinha e dela lançava mão para encantar Ulisses:

E só era bonita pelo fato de ser uma mulher: seu corpo era fino e forte, um dos motivos imaginários que faziam com que Ulisses a quisesse; escolheu um vestido de fazenda pesada, apesar do calor, quase sem modelo, o modelo seria o seu próprio corpo (...) mas enfeitar-se era um ritual que a tornava grave: a fazenda já não era um mero tecido, transformava-se em matéria de coisa e era esse estofado que com seu corpo ela dava corpo- Como podia um simples pano ganhar tanto movimento. (LISPECTOR, 1982, pg. 15)

No que tange à seara do teatro, Clarice Lispector constrói uma cena do tornar-se personagem, não um personagem outro, mas uma máscara de si, útil e cujo afivelamento é quase que involuntário: faz parte do estar no mundo. A *persona* é e se acopla ao rosto do indivíduo, não como um acessório falso, mas um mecanismo de se relacionar com as demais pessoas e se empoderar. “Escolher a própria máscara é o primeiro gesto voluntário humano. E solitário.” (*Op. Cit.* pg 92) A *persona* é uma estratégia, nem sempre consciente, de que se lança mão e constitui força – é uma espécie de máscara, que em alguma altura causa um deslocamento e incômodo, tanto mais quando se está em busca de reinvenções.

Tanto na história, quanto na obra de Clarice Lispector, o desenvolvimento da *persona* não acontece de modo plenamente voluntário, mas sim no embate dentro do contexto social. A *persona* funciona como uma configuração necessária para que se estabeleça o encaixe na sociedade, tanto num sentido de autopreservação, quanto de permanente exercício de mostrar-se para o outro. O próprio estabelecimento da máscara

²³ “Na tradição ocidental, havia o hábito de associar o feminino ao corpo biológico e o masculino à razão, à alma. No século XX, a ciência culmina em crise da identidade feminina para além da imagem da maternidade, e esta reaparece de outra maneira, como escolha, não como uma sina”. (LOPES, Cássia. Gilberto Gil: a poética e a política do corpo. São Paulo: Perspectiva, 2012, pg. 47).

advém de uma necessidade de ser diferente, de distinguir-se frente ao olhar do outro²⁴. É no encontro e no embate que se constituem as visões e os discursos sobre si, mas também as aparências e os travestimentos. Contudo, sem espaço para dentro e fora, falso ou verdadeiro, na medida em que essas dicotomias já não servem para responder às tensões entre o psiquismo do sujeito, seus ideais políticos ou mesmo as interferências no meio para determinação da função social daquele indivíduo.

A máscara na produção de Clarice Lispector não se configura como um gesto de hipocrisia tão somente, mas por vezes, é a possibilidade de alterar o lugar de inércia, alcançar uma posição performática²⁵. Para Lóri, a maquiagem era sua máscara para enfrentar o mundo e camuflar a fragilidade e sua pouca capacidade para comunicação. Sem a maquiagem, teria que enfrentar o mundo com nudez de alma, para isso não tinha força. Ela se reconhece como uma atriz, que esconde a sua expressão própria por detrás da máscara que ela própria afivelara. E ainda que com muita dor, preferia vesti-la para cruzar o palco. O travestimento é inevitavelmente um ato de fortalecimento e proteção, sair de si e usar o corpo como alegoria, conformando uma estratégia de discurso, de ampliação dos sentidos e leitura ao poder transitar em ser outros que não si mesmo²⁶.

Solitariamente ela aprende e numa noite sozinha, apaziguada com suas guerras e depois de morder a maçã do conhecimento ou do pecado, nota que aprendeu. O desejo não precisava ser mais postergado: poderia ser vivido, porque ela estava vazia de ansiedade. O desejo apaziguara não por uma contenção, mas porque ela já poderia vivê-lo.

Lispector emprega o recurso do símbolo da maçã, que aqui ganha uma nova conotação: é a via que confirma a apropriação do corpo, do desejo e da aprendizagem da personagem. Numa noite de insônia, ela vê a maçã, morde a fruta e compreende, está pronta para se unir a Ulisses. A maçã bíblicamente conota o pecado, a sensualidade proibida, fruto do conhecimento, aqui é signo sim do acesso ao mundo dos prazeres, da

²⁴ Jean Starobinski considerava que o ato de mostrar-se para o outro conclama o desenvolvimento de artifícios para satisfazer aos desejos pessoais. Emerge uma espécie de comércio das aparências, mas também da vigência dos simulacros.

²⁵ “O corpo sofre o controle dos agentes de regulação social, porém deixa sua posição de inércia ou pura reflexividade para se assumir numa posição ativa, em que a performance se impõe como característica necessária e cotidiana. LOPES, Cássia. Gilberto Gil: A poética e a política do corpo. São Paulo: Perspectiva, 2012, pg. 17-18.

²⁶ “Para conquistar a potência desse corpo, é preciso realçá-lo em relação aos outros, sem hierarquizar as diferenças, pois é assim que a vida social afirma sua dinâmica de saúde, contra a regra doentia do mundo falocrático e eurocêntrico”. Idem, pg 23.

ausência de culpa e da liberdade²⁷. E de posse do conhecimento, é ela quem cria seu companheiro, Ulisses.

E que no ar mesmo ela encostava a boca na fruta e conseguia mordê-la, deixando-a, no entanto inteira, tremeluzindo no espaço. Pois assim era com Ulisses: eles haviam se possuído além do que parecia ser possível e permitido, e no entanto ele e ela estavam inteiros. A fruta estava inteira, sim, embora dentro da boca sentisse como coisa viva a comida da terra. Era terra santa porque era a única em que um ser humano podia ao amar dizer: eu sou tua e tu és meu, e nós é um. (*Op. Cit.* pg 167)

Essa noção do “nós é um” tem na maçã a sua aliança que confirma um vínculo de casamento não no formato tradicional, mas reiterando a noção do fazer junto, daquilo que se constitui no encontro, no que é comum. Ela já fizera sua travessia solitária, agora teria uma nova página a ser experimentada – ser dois, mantendo sua individualidade.

Ao retomar a obra *O Mal Estar da Civilização*, de Freud, Joel Birman resgata a noção de prazer e desamparo trabalhados por Freud e que afirmava que o princípio de prazer e erotismo estão implicados com a noção de morte – não num sentido de vivência dos prazeres a todo custo, sem medida. Tampouco significa deter o espírito perturbado pela noção de finitude, mas reconhecer que reconhecer a morte viabiliza a gestão do prazer, da felicidade e o reconhecimento de que o desamparo é irredutível e só se ameniza no encontro e nos laços sociais. A gestão do desamparo é compreender que não há como transcender o desejo, o prazer, as pulsões sexuais, reconhecer suas neuroses, saber lidar com elas. E a gestão da felicidade, seu aprendizado, é interminável e atravessa toda a vida. A aprendizagem não se extingue, enquanto não se extingue a vida.

²⁷ O signo da maçã aparece primeiro na obra de Clarice Lispector no romance *A maçã no escuro*, no qual o personagem Martim se defronta com seus signos, mas especialmente com um embate ante a linguagem. De acordo com Benjamin Moser, esta é a obra de maior apelo simbolista, aprimorando o uso da imagem do estado de graça e a relação entre Deus e homem.

3 – Aprendizagem pela Experiência

UALP traz o propósito da obra em seu título: apresentar um caminho pedagógico clariciano - seu projeto ontológico. Aprender a viver com prazer é a proposta que Ulisses faz a Lóri: apesar das dores, a alegria poderia ser um projeto viável. E para Clarice Lispector, o prazer não é um dado natural, precisaria ser aprendido como qualquer outro conteúdo da vida. Não há naturalidade na descoberta das estratégias para ser feliz.

O pedagogo francês Michel Serres afirma que, para ser verdadeiramente educado, é preciso expor-se ao outro²⁸. O contato com o outro. Lóri inicia seu deslocamento de si, do seu eixo de conforto desconfortável, a partir das provocações de Ulisses. Mas também do embate consigo mesma. O outro para Lóri era todo o mundo: o espelho, Deus, seu corpo, a comunicação, o ofício, a família, a condição de mulher burguesa. O aprendizado perpassa uma mistura com o outro, na alteridade com o outro. Para Serres, o ato de aprender e ensinar são próximos a viagens: implica em mudar de lugar, abandonar os hábitos, mudar de língua, lidar com estrangeiros, partir de um lugar em direção ao outro.

Lóri desloca-se apenas colocando-se em perigo e cessa de poupar a vida. Até então, no temor de gastar a vida que era única e o corpo frágil e suscetível, a mulher declinava de se colocar em situação de experiência. Desinteressara-se dos outros, mergulhara em sua solidão e vida de faz de conta. As próprias viagens mundo afora, eram tão aterrorizadoras por oferecer condições de limite, fugirem ao controle. Com as contingências financeiras, deixaram de fazer parte de sua vida. Mas mesmo quando podia se gabar de mulher viajada, Lóri reconhecia que a solidão era mais aterrorizadora que a propulsora de uma experiência.

Etimologicamente, a palavra aprendizagem vem do latim (*apprehendere*, que significa compreender). As diferentes correntes de pensamento irão interpretar de forma diferente as implicações e formas que constituem o ato de compreender. Um dado interessante para a pesquisa e leitura da obra de Lispector pelo recorte da aprendizagem é sua aplicação no behaviorismo²⁹: aprendizagem consistiria na mudança de

²⁸ SERRES, Michel. Novas Tecnologias e Sociedade Pedagógica. In *Uma conversa com Michel Serres*. (06/01/13) <http://www.interface.org.br/revista6/entrevista1.pdf>

²⁹ O behaviorismo consistiu num ramo da psicologia que se baseia na noção do condicionamento de comportamento, como reflexo condicionado. Os mentores do movimento propunham a observação dos comportamentos, deixando em segundo plano a análise de processos mentais de forma objetiva. Nessa

comportamento resultante de condicionamentos, considerados como estratégia fundamental de se organizar as manifestações objetivas da atividade humana. O palco do aprendizado da personagem do romance é o contato direto com o cotidiano - tomar posse do seu corpo, de seu território, para desterritorializá-lo – para olhar a rotina com olhos de descoberta, de estrangeira, sem reproduzir a cegueira mecânica. Se a repetição é uma estratégia de condicionamento do aprendizado, também é ela um caminho que resvala na mecanização, não necessariamente implicando na experiência.

O aprendizado de Lóri perpassa pela noção de experiência estética, inicialmente formatada por John Dewey e atualizada por José Larrosa Bondía, que pensa educação a partir da noção de experiência e sentido. O diálogo entre os dois autores converge com o projeto clariciano de aprendizagem, constituída no cotidiano e a partir do encontro com o outro.

Para ambos os autores, a experiência é inerente à vida humana, contudo, seja pelo processo civilizatório, seja pelas relações tecidas nesse tempo que vivemos, nem sempre conseguimos constituí-las de forma efetiva. Para viver uma experiência, há uma demanda de inteireza, integridade e presença que não são constantes a todo o momento. Existe a dispersão, a letargia interna e as interrupções externas, ao mesmo tempo em que o estado de segurança e petrificação, que impedem as possibilidades de transformação e quebra de expectativas. Para ilustrar sua noção de experiência, Dewey exemplifica com a ideia de uma pedra rolante por uma ladeira. A pedra sai deixando seus pedaços no caminho, mas também carregando consigo aquilo que encontra pela ladeira. Ela se envolve com o atrito, com os obstáculos e depende da própria ladeira para consumir seu fim: parar. Mas se passamos por algo, sem incluir aquilo que encontramos, sem afetar e sem ser afetado, isso não implicaria numa experiência estética. Os inimigos da experiência estética seriam a monotonia, a desatenção, a submissão às convenções, o desperdício, a incoerência.

A experiência estética está atrelada ao ato de criar algo, não necessariamente, uma peça artística, mas que envolva a criação de uma nova relação com o mundo, mas também de objetos e fazeres. “A experiência é resultado de uma interação entre uma pessoa viva e algum aspecto do mundo em que ela vive” (DEWEY: 2010, pg. 122). A experiência se articula entre o fazer e o ficar sujeito a algo, e a partir dessa relação emerge o significado, objetivo da compreensão. A dimensão do significado aprofunda e

corrente de pensamento, o meio tem extrema importância para o delineamento dos comportamentos, funcionando de forma quase que determinante.

traz largueza à experiência. Dewey parece prever um fluxo bastante frequente nos tempos de hoje: a ânsia pelo fazer e pela ação, por estar envolvido em coisas extremamente diferentes num curto espaço de tempo geram, segundo ele, experiências de uma pobreza e superficialidade tão grandes, que poderíamos nem chamar aquilo que se vivencia de experiência. Da mesma forma que o excesso de receptividade anula a capacidade de percepção das experiências. Há que se ter uma espécie de equilíbrio do fluxo entre ação e recepção, assim como de capacidade de envolvimento.

Larrosa retoma Benjamin ao afirmar que o excesso de informações do nosso tempo cria uma distorção entre o que é aprendizado real, a vivência de uma experiência e o conhecimento. Por isso, distingue a noção de aprendizado significativo de experiência estética, haja vista que o conhecimento intelectual e mesmo as atividades de trabalho não implicam em um atravessamento – a palavra é apropriada porque a experiência é aquilo que nos passa, que nos acontece, que nos transforma.

Para ele, a palavra é um dado indissociável da noção de experiência – o homem se compreende por meio da palavra. A apropriação que Lóri faz do aprendizado do prazer se afirma nas palavras e são elas o palco da sua travessia. A personagem encontra na poesia e nas cartas um espaço de partilha, de criação e de forjamento daquilo que ela almeja tornar-se. A vivência da aprendizagem necessita de que o sujeito do aprendizado se coloque em condição de perigo. Primeiro desafio de Lóri, que temia colocar em risco o único corpo que a vida lhe deu. Em segundo lugar, temia a dor. E viver fugindo da dor, imprime nesse ato uma nova dor e a fuga dos acontecimentos que proporcionam experiência. Larrosa resgata a etimologia da palavra experiência, que tem o mesmo radical que perigo, o *peri*, que vem do grego, *ao redor de, em volta de*. Está impresso aí o entendimento de que para viver experiências, é necessário deslocar-se do centro, do lugar onde se está afixado, estar à margem. Há uma espécie de passividade requerida, que cria condições para deixar que os acontecimentos aconteçam, passem – sem necessariamente ter uma resistência ativa.

Lóri aceita essa condição. Aceita as interferências de Ulisses. Permite-se o encontro com as águas do mar numa madrugada. Abre-se para o ofício de ensinar. Desloca-se da obviedade de seu corpo. Arvora-se a comunicar-se com estranhos – o próprio comunicar-se, dificuldade de toda uma vida. E após acumular experiências, pequenos prazeres, encontra-se apta a aprender sobre o amor: o encontro com o outro, esperado por quatro estações. A personagem despe-se de suas verdades, das opiniões,

das ideias preconcebidas, dos medos anteriores. Lança-se na aventura – passo a passo, sem pressa, nem sofreguidão. Esta é a sua aprendizagem e também o seu prazer.

Cap. 3 - Clarice Lispector: a escrita-corpo

3.1 – Escrita-corpo-biográfico

Não vou ser autobiográfica. Quer ser “bio”

Clarice Lispector

Na famosa entrevista de Clarice Lispector à TV Cultura, meses antes de sua morte, uma declaração da autora causa desconcerto no entrevistador: “Eu acho que quando não escrevo, estou morta. (...) Agora eu morri. Agora eu estou morta. Vamos ver se eu renasço de novo”. A afirmação se refere ao fato que fora do ato de escrever, para a autora, a vida não lhe era possível. Sua existência acontecia de forma plena no ato criativo de escrever – embora, nessa mesma entrevista, ela tenha explicitado o incômodo com o rótulo de escritora: “O papel do escritor é falar o menos possível. (...) Me considerarem escritora me isola, me põem um rótulo”, por isso, era mais confortável considerar-se uma amadora, escrevendo por fluxo, sem o comprometimento com a produção. Por fim, nesse resgate de memórias e citações dessa entrevista, é válido recordar um momento caro, quando a autora lembra a crônica *Mineirinho*, na qual comenta a morte de um criminoso, assassinado com 13 tiros. Lispector enumera a sensação de cada tiro e por fim, afirma: “O décimo terceiro tiro me assassina - porque eu sou o outro. Porque eu quero ser o outro”.

Lispector não quer estar sentada na poltrona de escritora canônica, que de dentro do seu gabinete, contemplando de maneira ascética o mundo. Clarice Lispector afirma que quer ser o outro, nessa crônica que elabora sobre o assassinato do bandido Mineirinho. Em sua obra, ela traz para o presente cada bala das 13 que o atingiram e considera que o último disparo também lhe atingiu: nesse momento, ela se torna o outro, incorporando sua voz silenciada na escrita. A autora assume o lugar desse outro, para questionar sua condição, sua invisibilidade e a hipocrisia da sociedade que mata, enquanto prega “não matarás”. A autora ao dar a voz ao outro, garante-lhe visibilidade – faz da escrita um palco onde reflete sobre si e sobre a sociedade.

Esse exercício de assumir outro lugar de fala também ocorre em *Uma Aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Quando o romance foi lançado em 1969, a comparação com *A paixão segundo G. H.*, romance anterior da escritora, foi inevitável. A obra parecia travar menos um embate metafísico que a antecessora, para dessa vez encarnar, no texto, a vida prosaica de uma mulher. O texto parecia de leitura mais acessível do que qualquer outra obra da autora, o que a fazia aparentemente diferente

das demais. Contudo, esta seria uma das máscaras da obra: se a ordem da escrita parece falar de forma direta, de situações corriqueiras do cotidiano, o projeto engendrado na obra segue o curso dos trabalhos anteriores, no ofício constante de descobrimento de si, agregando dessa vez o tema do aprendizado no corpo. A forma do texto alcança uma fluidez de comunicação porque quer tocar o corpo, fazê-lo despertar os sentidos adormecidos, convocá-lo a tomar responsabilidade de si e de sua mudança.

Na fala de sua personagem Lóri, o projeto da obra se confirma: “a mais premente necessidade do ser humano é tornar-se um ser humano”. O que as páginas do romance expressam é a própria aprendizagem da autora: a excruciante tarefa de humanizar-se; aqui, por via de um texto que não convida apenas a uma tomada de consciência intelectual sobre si, mas um texto que propõe o aguçamento da humanidade por meio da apropriação do seu corpo. Segundo o biógrafo da escritora, Benjamin Moser:

Assim, se *Uma aprendizagem* carece da titânica monumentalidade que os leitores de *A maçã no escuro* e *A paixão segundo G.H.* passaram a associar a Clarice Lispector, sua linguagem acessível e sua história de amor aparentemente banal mascaram uma batalha tão feroz quanto qualquer outra que Clarice tenha empreendido. Ele registra, de modo bastante literal, uma luta entre a vida e a morte, entre a lucidez e a loucura, dando uma rica e ambígua resposta à questão levantada por G. H.³⁰

Tanto a crônica sobre *Mineirinho*, quanto todo o romance sobre Lóri apresentam o comprometimento da autora com essa humanização, como uma tomada de posição no mundo por meio da escrita. São gritos que denunciam a realidade incômoda e que travam contato com as tragédias cotidianas. Ambos os textos explicitam o ofício de transformar o verbo em carne, vida, pulsação e corpo. Assim, as suas obras empregam as palavras com força de mobilização, sem possibilitar condições para conforto, passividade – a despeito do que se convencionou falar, sua escrita está longe de se reduzir ao conceito de hermética, mas convoca o leitor a uma abertura, um devir do corpo. Estimula o leitor, assim como seus personagens, a se colocar em condição de experiência: sua leitura exige disposição para o perigo, a desaprendizagem das coisas aprendidas por convenção³¹.

³⁰ MOSER, Benjamin. Clarice, uma biografia. São Paulo: Cosac Naify, 2009. Pg. 434.

³¹ Barthes fala sobre a importância do esquecimento, para que o sujeito possa estar aberto para novas aprendizagens: “Empreendo, pois, o deixar-me levar pela força de toda vida viva: o esquecimento. Há uma idade em que se ensina o que se sabe; mas vem em seguida outra, em que se ensina o que não se sabe: isso se chama pesquisar. Vem talvez agora a idade de uma outra experiência, a de desaprender, de deixar trabalhar o remanejamento imprevisível que o esquecimento impõe à sedimentação dos saberes,

Nesta entrevista para TV Cultura, entre outras coisas, a autora pontua que o escritor deveria falar o mínimo possível. Nesse instante, Lispector reitera sua crítica ao rótulo do papel social de escritora, demonstrando o incômodo com o status que lhe é imposto. Cria outra identidade: afirma-se como autora amadora, que não sobrevive como profissional, nem tem os comprometerimentos de uma produção regular. Esta é uma das máscaras que mais publicamente vai empregar, frequentemente estabelecendo uma crítica com o lugar canônico da literatura.

“Não é só que me falem cultura e erudição”, ela [Clarice Lispector] disse a um entrevistador no início dos anos 60, “é que esse assunto [a intelectualidade] não me interessa, antigamente eu me acusava, mas hoje não busco documentar-me; porque eu acho que a literatura não é literatura, é vida vivendo.”³²

Como sua fala denuncia, narrativa e vida caminham juntos, de forma intrincada, indissociável e no caso da obra de Lispector, a produção escrita biográfica é potencializada, agregando a noção de ficcionalização de sua própria história. O autobiográfico e o biográfico se fundam na existência, no vivido com a escrita, criando um trânsito entre a ficção e a realidade, tornando a experiência a fonte daquilo que é contado³³. Em UALP, Lispector reutilizou crônicas publicadas anteriormente no *Jornal do Brasil*³⁴ e fez ajustes mínimos para empregar esses textos dentro do romance. Por vezes, simplesmente trocando o “eu” por “ela”. Moser compara as duas situações, onde a crônica converte-se em romance:

Em 18 de maio de 1968, por exemplo, escreveu no jornal: ‘Amanhã provavelmente terei alguma alegria, também sem grandes êxtases, e isto também não é mau. É, mas não estou gostando muito desse pacto com a mediocridade de viver’. Em *Uma aprendizagem*, isso virou ‘No dia seguinte provavelmente teria alguma alegria, também sem grandes êxtases, só um

das culturas, das crenças que atravessamos. Essa experiência tem, creio eu, um nome ilustre e fora de moda, que ousarei tomar aqui sem complexo, na própria encruzilhada de sua etimologia: *Sapientia*: nenhum poder, um pouco de saber, um pouco de sabedoria, e o máximo de sabor possível.” (BARTHES, Roland. A aula: aula inaugural da cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França. Tradução e pós-fácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix. 14ª edição. Pg. 36.)

³² Trecho de entrevista de Clarice Lispector a Leo Gilson Ribeiro, intitulada “Tentativa de Explicação”, inserida na biografia *Clarice*, de Benjamin Moser. *Op. Cit.*

³³ “Escribir indudablemente no es imponer una forma (de expresión) a una materia vivida. La literatura se decanta más bien hacia lo informe, o lo inacabado, como dijo e hizo Gombrowicz. Escribir es un asunto de devenir, siempre inacabado, siempre en curso, y que desborda cualquier materia vivibile o vivida. Es un proceso, es decir un paso de Vida que atraviesa lo vivibile y lo vivido. La escritura es inseparable Del devenir; escribiendo, se deviene—mujer, se deviene—animal o vegetal, se deviene—molécula hasta devenir—imperceptible”. (DELEUZE, Gilles. Crítica y clínica. Tradução por Thomas Kauf. Barcelona: Editorial Anagrama, 1996. Pg. 5)

³⁴ As crônicas que mais tarde vieram dar origem ao romance UALP podem ser conferidas na íntegra na compilação *A Descoberta do Mundo*, onde é possível observar a reutilização de textos por parte da autora e o trânsito da escrita autobiográfica para a ficção.

pouco de alegria e isto também não era mau. Era assim que ela tentava compactuar com a mediocridade de viver'.³⁵

A produção das crônicas para o *Jornal do Brasil* gera em Clarice Lispector inicialmente um desconforto por colocá-la em uma situação de ter que escrever de forma profissional, com prazos, constância e, ao mesmo tempo, atenta às pautas da sociedade e do dia – haja vista que a crônica tem um caráter de temporalidade, de relação direta com o que é comum. A romancista tinha uma preocupação de como conseguiria lidar com a sua intimidade e se conseguiria manter o seu cotidiano fora daquele espaço de produção e leitura que era público. Outra atenção seria com a qualidade do conteúdo, pois temia cair na armadilha da superficialidade apenas para satisfazer o prazer fácil da leitura rápida, imediata do espaço do jornal.

E também sem perceber, à medida que escrevia para aqui [Jornal do Brasil], ia me tornando pessoal demais, correndo o risco daqui em breve de publicar minha vida passada e presente, o que não pretendo. Outra coisa notei: basta eu saber que estou escrevendo para jornal, isto é, para algo aberto facilmente por todo mundo, e não para um livro, que só é aberto por quem realmente quer, para que, mesmo sentir, o modo de escrever se transforme. Não é que me desagrade mudar, pelo contrário. Mas queria que fossem mudanças mais profundas e interiores que então viessem a se refletir no escrever. Mas mudar só porque isto é uma coluna ou uma crônica? Ser mais leve só porque o leitor assim o quer? Divertir? Fazer passar uns minutos de leitura? E outra coisa: nos meus livros quero profundamente a comunicação profunda comigo e com o leitor. Aqui no jornal apenas falo com o leitor e agrada-me que fique agradado. Vou dizer a verdade: não estou contente. (LISPECTOR: 1999, pg. 113)³⁶

A preocupação com a pessoalidade não impede que ela ocorra – colocando em crise a objetividade aspirada para o espaço dos jornais, que operam com termos improváveis como imparcialidade e isenção. Nas páginas do jornal, a escritora tratou de si mesma, dos assuntos que afligiam seus dias, das rotinas da casa, dos cuidados com os filhos, da relação com as criadas, dos lugares por onde passou, dos bichos, das artes, das memórias e do ofício de escrever. O espaço das crônicas tornou-se uma espécie de laboratório das produções paralelas de seus romances e contos, evocando conteúdos que já foram publicados anteriormente em seus livros, experimentando os verbos em primeira pessoa para contar a história de futuros personagens seus. Assim, trechos de *A paixão segundo G.H.*, *Uma aprendizagem*, *Água Viva* constaram primeiro na coluna

³⁵ MOSER, Benjamin. Clarice, uma biografia. Tradução José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify. Pg. 438.

³⁶ Crônica publicada no dia 22 de junho de 1968 no *Jornal do Brasil*, com o título *Ser Cronista* e mais tarde integrante da compilação *A Descoberta do Mundo*, editada pela Rocco, em 1999.

semanal da autora no noticiário carioca, sofrendo pequenas alterações que mais tarde viriam dar a forma aos textos nos romances finais.

As crônicas intituladas como *Estado de Graça*, *Persona*, *O Ritual*, *Noite na Montanha* passaram por um ajustamento da voz biográfica para a personagem são procedimentos explícitos e facilmente reconhecíveis durante a leitura. A (re)escritura e (re)invenção apresentam a prática do retorno como forma de aprendizado, que se dá no processo de criação, no estabelecimento de redes e estruturação do discurso. É perceptível a tensão entre a Clarice Lispector que critica a personalidade nas páginas dos jornais, ou a própria fala direta das páginas do jornal e a Clarice Lispector que afirma que literatura é vida, que a mesma é indissociável da relação do sujeito com aquilo que produz. Mais ainda da Clarice Lispector que quer se comunicar com o outro, que quer forjar mecanismos para o encontro com o leitor e que faz daquele espaço público uma vitrine para o conteúdo dos seus livros.

Em UALP, as “coincidências” biográficas povoam a história da personagem como o fato de ambas serem órfãs de mãe, as tantas viagens pelo mundo em um período de vida mais abastada, bem como as dificuldades de convivência nesses lugares, especialmente na fria Suíça. Lóri se maquia de forma exagerada, como a autora. Ambas cresceram numa cidade pequena e se viram adultas no contexto da cidade grande, lidando permanentemente com a condição de estrangeira. Ambas são mulheres bonitas, que despertam olhares e interesse, mas nem por isso, a vivência do amor foi algo fácil: a tal busca pelo amor constitui-se num motor para a aprendizagem.

E por fim, a figura de Ulisses que, no caso da escritora, foi um psicoterapeuta que a acompanhou durante a vida fora do Brasil³⁷. Na ficção, Ulisses é um professor, que estabelece os diálogos com a personagem a fim de contribuir em sua travessia de aprendizagem – por vezes, traz em seu discurso a voz de um psicólogo, de um pedagogo, de um amante.

A teórica Leonor Arfuch³⁸ afirma que toda a toda escrita é biográfica, o que encontra eco na noção de que a memória é uma invenção, na qual os traços são refeitos na medida em que as percepções e compreensões se estabelecem. A escrita materializa nossos diálogos internos – não na sentimentalidade de um diário, de uma confissão –

³⁷ Na biografia Clarice, apresenta-se a figura de Ulisses Girsoler foi psicoterapeuta de Clarice Lispector, durante sua passagem na Suíça. Conta-se que apaixonou-se pela escritora e com isso abandonou o tratamento, saindo do país, deixando apenas as anotações sobre sua paciente.

³⁸ ARFUCH, Leonor. O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea. Tradução Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Ed UERJ, 2010.

mas no estabelecimento de redes de alteridades que se tecem no texto. Na narrativa, as relações entre vida e ficção se conformam, alterando a relação do passado, por meio de uma (re)invenção.

De acordo Nadja Battella Gotlib, biógrafa de Lispector, a autora considerava Uma aprendizagem um romance falhado³⁹, sem explicar os motivos de sua desaprovação. A transcrição de um trecho da entrevista, concedida ao Museu da Imagem e do Som (MIS), demonstra a insatisfação da escritora com o resultado final de sua obra:

J.S. – É um livro que... você não gosta muito dele?

C.L. – Não.

J.S. – Não, não gosta?

C.L. – Não.⁴⁰

Diferentemente dos demais romances claricianos, há em UALP uma espécie de *happy end*, no qual a heroína alcança seu projeto: aprende a amar, conquista a liberdade por meio da “desaprendizagem” das convenções que a distanciavam de seu corpo e capacidade de sentir prazer. E esses aprendizados do amor e do prazer se dão por meio dos diálogos e encontro com o outro, nesta obra, um homem. A personagem indaga dentro da obra o que acontece depois de ser feliz. A pergunta não é respondida na obra, que parece apontar para a soma das solidões dos dois protagonistas, que passarão a viver juntos no possível “para sempre”.

- Amor será dar de presente um ao outro a própria solidão? Pois é a coisa mais última que se pode dar de si, disse Ulisses.

- Não sei, meu amor, mas sei que meu caminho chegou ao fim: quer dizer que cheguei à porta de um começo. (LISPECTOR: 1982, pg. 173)

O romance parece inacabado e para autora, ele era detestável e malfeito, a ponto de afirmar que depois dele não voltaria a escrever, tamanha a dor do seu processo. A obra não responde a felicidade para sempre, pois ela já anuncia um fracasso e uma impossibilidade. A obra se fecha não como um fim, mas como um novo começo para a sua protagonista. Para a autora, possivelmente, o incômodo com a obra vinha menos

³⁹ Aquele aprendizado da vida com prazer e do amor, concluindo-se com um *happy end* e a comunhão com o outro foi algo concebido pela autora para Lóri, mas também uma conquista que a autora almejou. O que se concretiza na escrita, não se viabilizou na realidade da autora. Há sofrimento na escrita do livro, como a autora confessa, porque como revelam os biógrafos, porque ser Lóri não foi possível para Clarice Lispector em vida.

⁴⁰ A transcrição da entrevista concedida ao MIS, realizada por João Salgueiro, consta na biografia Clarice: uma história que se conta, de Nadja Battella Gotbli. (GOTBLI, Nadja Battella. Clarice: uma história que se conta. São Paulo: Editora Ática, 1995, Pg.394.

pela aparente banalidade de felicidade e mais do fato de que Lóri era tão teórica quanto G.H.

Para azar de Clarice, encontra soluções para problemas reais no mundo real era ainda mais difícil do que encontrar soluções em seus livros. A resposta de Lóri para o isolamento se revelou tão teórica quanto a de G.H. Com o corpo queimado e a dificuldade em se relacionar com pessoas fora de sua escrita, Clarice ainda lutava para descobrir o “jeito de ser gente”. (MOSER: 2009, pg. 445).

Muito do discurso clariciano parece corroborar com a noção de descentralização do autor, da própria ficcionalidade e onisciência sobre sua obra.⁴¹ O intento de ser humano faz-se material na escrita, que ressalta no texto sua dimensão biográfica. Entretanto, a compreensão do caráter biográfico da escrita não visa o retorno a uma tradição de que buscava na vida dos autores a explicação da obra. Como afirma Barthes, não há nada por trás do texto – não há uma verdade escondida. O sujeito se dramatiza na linguagem, encenando ali seus desejos, suas aspirações, movido pelo objetivo permanente de construir-se e estabelecer territórios. E na leitura, pode o interlocutor também (re)construir-se na mediação com o outro⁴².

A vida não se dá fora do texto: a vida se forja junto das palavras, não tentando fazer uma mimese da realidade, representar memórias. A literatura eleva a potências dos desejos e dos devires: concretiza aspirações, que nem sempre são viáveis na vida, materializa curas de nossas neuroses, restabelece os vínculos com nossa história. Para Clarice Lispector, o ofício da escrita dá corpo à matéria vivida, está associado ao seu devir humana, mulher, mãe. Escrevendo, sim, ela tem vida, porque acessa seus significados e mistérios.

⁴¹ A centralidade da figura do autor ruuiu, mas sua materialidade dentro da obra provoca o movimento do leitor, o encontro e seus afetos. Roland Barthes diz: “Como instituição, o autor está morto: sua pessoa civil, passional, biográfica, desapareceu; desapossada, já não exerce sobre sua obra a formidável paternidade que a história literária, o ensino, a opinião tinham o encargo de estabelecer e de renovar a narrativa: mas no texto, de uma certa maneira, eu desejo o autor: tenho necessidade de sua figura (que não é nem sua representação nem sua projeção), tal como ele tem necessidade da minha (salvo no ‘tagarelar’).” O prazer do texto. Tradução J: Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987, pg. 38.

⁴² “A travessia sígnica que a escritura possibilita não se processa apenas através da recuperação do vivido. Na mobilidade dos signos, verifica-se outro nível de experimentação da história, que se desprega do acontecido, do factual, impulsionando a vivência das potencialidades não acontecidas da história individual e coletiva, ou seja: o vivível.” HOISEL, Evelina. Grande Sertão: veredas – uma escritura biográfica. Salvador: Assembleia Legislativa do Estado da Bahia; Academia de Letras da Bahia, 2006, pg. 196.

3.2. Máscaras e fingimentos

“Também Lóri usava a máscara de palhaço da pintura excessiva”, revela a narradora sobre a protagonista Lóri, que forjara uma aparência de mulher desinibida, que ela não era. A narradora discorre sobre a importância da escolha da máscara certa, ainda na adolescência, a fim de se proteger das urgências do mundo. A escolha da máscara ou da persona que se vai vestir é um dos primeiros gestos involuntários humanos: a escolha forçada daquilo que se escolhe para representar-se e representar o mundo. A narradora explica que essa máscara não se constitui um dispositivo a ser menosprezado - usando a máscara, a pessoa se torna aquilo que escolheu: “a pessoa era”.

Em UALP a narração que se faz intrincada com a voz da personagem: o *eu* narrador é neutralizado frente à força irrompida do aprendizado do *eu* personagem. “Se eu fosse eu’ parecia representar o maior perigo de viver, parecia a entrada nova do desconhecido”. (LISPECTOR; 1982, pg. 140) Lóri forjava-se outra porque ser ela mesma, era por demais difícil. Por um lado ela não se conhecia, sabia pouco das suas vontades. Por outro, ao reconhecer uma espécie de função social da máscara, a protagonista acreditava que se ela revelasse sua face escondida, o mundo não a aceitaria. Lóri reconhece que não saberia suportar a rejeição do mundo ante sua expressão verdadeira, à sua violência represada, os maus sentimentos silenciados, a insegurança e o medo dos perigos da vida. Por meio da personagem, a autora discorre sobre ser outra - esta outra camada que se traveste, para estar no mundo, não deixando de ser si mesma.

A questão da máscara está colocada na poética de Clarice Lispector como uma estratégia para que o sujeito possa agir, falar e interferir no mundo, explorando a potência do falso, do fingimento e do travestimento. A máscara pode configurar a possibilidade para que o sujeito possa viver situações, experimentar outros espaços. Portanto, vestir-se de outra faz parte de estabelecer relações com o mundo à sua volta⁴³.

Para Nadja Batella Gotbli, a ficcionalização de si é marca indissociável da obra de Lispector: "A prática do inventar outras ou de dramatizar-se em inúmeras máscaras será a condição da própria produção ficcional de Clarice" (GOTBLI, 1995, pg 81). Essas personas insurgentes revelam as identidades desse sujeito que produz o

⁴³ LOPES. Cássia. Um olhar na neblina: um encontro com Jorge Luís Borges. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo. Fundação Cultural, EGBA, 1999.

enunciado, mas anuncia o drama da própria linguagem, da transgressão e das consequências de sua ultrapassagem. O drama do corpo vivo que habita o livro, que se apresenta e lê o mundo.

A própria Clarice afirma no romance: “mesmo sem ser atriz nem ter pertencido ao teatro grego - uso uma máscara”. Na passagem que também tem a versão de crônica, intitulada *Persona*, a escritora trata da dolorosa escolha do papel que vai se desempenhar na vida. “eu acho que a máscara é um *dar-se* tão importante quanto o *dar-se* pela dor do rosto” [grifos da autora]. De acordo com seu pensamento, a máscara é potência de ação dentro de um mundo onde a dinâmica social, promove que desempenhemos papéis, sejamos múltiplos. É um permitir-se transitar, mas também resguardar.

Para compreender a questão da máscara em UALP e como recurso da poética clariciana, faz-se importante evocar uma compreensão do sentido da palavra *máscara*. O conceito apresentado por Patrice Pavis é bastante útil para esta reflexão:

Escondendo-se o rosto, renuncia-se voluntariamente à expressão psicológica, a qual em geral fornece a maior massa de informações, muitas vezes bastante precisas, ao espectador. O ator é obrigado a compensar esta perda de sentido e esta falta de identificação por um dispêndio corporal considerável. O corpo traduz a interioridade da personagem de maneira muito amplificada, exagerando cada gesto: a teatralidade e a espacialização do corpo saem daí consideravelmente reforçadas. A oposição entre um rosto neutralizado e um corpo em perpétuo movimento é uma das consequências estéticas essenciais do porte da máscara. A máscara, aliás, não tem que representar um rosto: assim, a máscara neutra e a meia máscara bastam para imobilizar a mímica e para concentrar a atenção no corpo do ator. (PAVIS: 2008, pg. 234)

No contexto do teatro, a máscara se configura como um recurso que amplia a capacidade expressiva do ator, desnaturalizando sua aparência, algumas delas expandindo a capacidade vocal os intérpretes. No caso das máscaras neutras, elas não revelam um papel ou sentimento preestabelecido, evitam-se transferências afetivas e distancia-se o caráter do personagem. Ao retirar a leitura do rosto, o corpo amplia suas condições de expressividade. O uso da máscara se harmoniza com o conjunto da encenação, hoje empregado na perspectiva de devolução da teatralidade.

Quando um ator veste uma máscara, ele e todo seu corpo precisam incorporar essa máscara – sê-la. Uma interpretação com máscara exige um estado psicofísico diferente, tornando inviável qualquer tendência ao automatismo ou instalação de zona

de conforto. A máscara instaura um permanente estranhar-se, que também reverbera na plateia, que estabelece outro tipo de relação com o ator.

Tanto na cena, quanto na vida, a presença do olhar do outro nos leva a desenvolver o emprego da máscara – não como uma fuga de si, mas como a possibilidade de interpretar os mais variados papéis. Máscaras e papéis sociais não são fixos e possibilitam sua troca e ajustes nos tantos locais que transitamos. Contudo, a máscara precisa ser reconhecida por quem a utiliza – não pode ser a conformação de um automatismo. Um ator precisa ter controle da máscara que cobre seu rosto, para poder atuar e cumprir a potência do seu papel.

Na poética clariciana, o tema da máscara não é apenas um assunto ou constatação de suas personagens, mas um recurso da autora tanto na estrutura de sua escritura, quanto no exercício discursivo de sua autora. Enquanto estratégia discursiva, a máscara traz a ideia de repetição, tendo em vista que seria a cristalização de uma expressão, que, por vezes, retornou, que se repetiu.

Lóri sabe que incorpora personas para conseguir transitar nos círculos sociais em sua volta. Sabe dos recursos das vestes, da maquiagem, dos aromas. Por mais intimidade que se tenha com sua persona criada, pode ocorrer dela desafivelar-se do rosto. Essa máscara, não raro por uma situação fortuita e inesperada, cai, espatifando os pedaços somados por anos e surpreende por mostrar o que pensava não se ter mais. Diz Lóri: - “Ah ‘persona’, como não te usar e ser!”.

A pesquisadora Nilze Reguera opera com a noção de Clarice Lispector como uma autora-atriz, entendendo a escritora como personagem do seu próprio texto, inviabilizando o estabelecimento de rótulos fáceis, criando uma permanente destabilização, na medida que opera com jogos de espelhos e dissimulações.

O mascaramento, isto é, o processo de (se) travestir é um procedimento típico da linguagem, da tessitura literária de Lispector. Ao mesmo tempo em que a autora rompe com determinados paradigmas de produção e de recepção, ela também os reproduz: é a partir da (aparente) repetição que Clarice desconstrói, desestabiliza o sistema literário." (REGUERA pg 40)

Por meio do entendimento da criadora como uma “autora atriz”, observa-se os procedimentos de promoção de travestimentos, dos comentários tecidos por sobre as personagens que tece, nas aproximações e distanciamentos que estabelece e rompe.

Então, como foi citado no tópico anterior, o discurso de Clarice Lispector trazia uma preocupação em evitar uma escrita pessoal, confessional, contudo, ela própria estabelece a crítica da literatura como algo separado da vida – sabe que a narração (re)encena as experiências. Ela brincava com uma noção de controle e descontrole de sua própria escrita, dando a entender que opera num grande fluxo, como se não houvesse perceptível domínio da linguagem que engendra. Sua obra encena o fluxo de consciência, mas não necessariamente é fruto de uma escrita absolutamente espontânea, mas engendrada, estudada e esmerada⁴⁴.

Ao longo de sua trajetória como escritora profissional – que era, mas preferia se definir como amadora – Lispector foi *ghost writer*⁴⁵, cronista, tradutora, repórter, teve pseudônimos como Helen Palmer, elegante mulher que concedia conselhos de etiqueta e beleza no jornal *Correio da Manhã*, e Tereza Quadros no noticioso *Comício*. A escrita sem dúvidas era seu ofício diário. A escritora jogava com uma aura de mistério, sem querer mitificar, mitificando-se: “sou misteriosa, até mesmo para mim” explicita ela numa de suas entrevistas.

O que não será jamais elucidado é o meu destino. Se minha família tivesse optado pelos Estados Unidos, eu teria sido escritora? Em inglês, naturalmente, se fosse. Teria casado provavelmente com um americano e teria filhos americanos. E minha vida seria inteiramente outra. Escreveria sobre o que? O que é que amaria? Seria de que partido? Que gênero de amigos teria? Mistério.⁴⁶

Mesmo quando quer responder a sua mitificação, Lispector lança mais mistério em torno de si. E a contradição é a tônica da sua poética, é sua forma de dizer e fazer⁴⁷. Assim, esses tantos papéis desempenhados ao longo de sua trajetória tornaram possível que transitasse entre muitas Clarices, contasse tantas histórias, brincasse com armadilhas, tanto na sua obra, quanto com relação à sua imagem. Quando a pessoa veste a máscara, a pessoa é.

⁴⁴ “De todas as obras de Clarice Lispector, *Água viva* é a que dá a mais forte impressão de ter sido vertida no papel de maneira espontânea. No entanto, talvez nenhuma outra tenha sido composta com tanto esmero” (MOSER, Benjamin. *Clarice, uma biografia*. São Paulo: Cosac- Naify, 2009, pg. 460).

⁴⁵ Ghost writer (escritor fantasma, traduzindo-se do inglês) é um profissional de alto nível, que presta serviços de redação de textos para outras pessoas que não tem tempo ou habilidade para escrever. A propriedade intelectual da obra fica para a pessoa que pagou os serviços e consequentemente o assinará.

⁴⁶ Crônica intitulada “Esclarecimentos” na qual a partir de dados autobiográficos a autora responde ao que chamava de mitificação em torno de sua origem russa. (GOTBLI, Nadja. *Clarice: uma história que se conta*. São Paulo: Ed. Ática, 1995, pg. 113)

⁴⁷ “A desconstrução de sua própria imagem parece ser uma estratégia presente na vida da escritora, inclusive levando-a a desestabilizar as fronteiras entre o ‘real’ e o ‘ficcional’.” (REGUERA, Nilze Maria Azeredo. *Clarice Lispector e a encenação da escritura*. São Paulo: Editora UNESP, 2006, pg. 99)

Eu nunca pretendi assumir atitude de superintelectual. Eu nunca pretendi atitude nenhuma. Levo uma vida muito corriqueira. Crio meus filhos, cuido da casa. Gosto de ver meus amigos. O resto é mito.⁴⁸

Clarice Lispector mostra-se, mas se oculta. Diz, mas se contradiz, trabalhando frequentemente na linha tênue entre o paradoxo e o esclarecimento dos tantos mitos que circulam ao redor de sua imagem.

3.3 – O Corpo-Texto

Eu me humanizei, o livro reflete isso.

Clarice Lispector

Em UALP, Clarice Lispector desenvolve uma fábula que evoca a desaprendizagem dos hábitos arraigados, para promover um restabelecimento o contato com o corpo. O projeto de humanidade, engendrado pela autora, evoca o despertar de canais de percepção sensíveis, sensoriais, estéticos e intuitivos. O que está tematizado na narrativa, conforma a escritura da autora, que respira junto com a sua personagem, para fazer com que o leitor respire junto com seu romance. Enquanto escreve a trajetória de aprendizagem de Lóri, a escritora também aprende e coloca seu corpo na obra.

A primeira parte, menor em extensão e mais dedicada para apresentação da personagem Lóri, nas páginas iniciais onde se mostra mais petrificada e dando os primeiros passos em sua travessia de aprendizagem, intitula-se “A Origem da Primavera ou A Morte Necessária em Pleno Dia”. A narrativa é aberta por uma vírgula e o advérbio então, com letra minúscula, simulando o fluxo de uma série de ações que já parecia estar em curso. O trecho é marcado por ritmo frenético, com períodos longos, divididos por vírgulas apenas, com um baixo uso de pontos de seguimento e menor respiração.

, estando tão ocupada, viera das compras de casa que a empregada fizera às pressas porque cada vez mais matava serviço, embora só viesse para deixar almoço e jantar prontos, dera vários telefonemas tomando providências, inclusive um difícil para chamar o bombeiro de encanamentos de água, fora à cozinha para arrumar as compras e dispor na fruteira as maçãs que eram a sua melhor comida, embora não soubesse enfeitar uma fruteira, mas Ulisses acenara-lhe com a possibilidade futura de por exemplo embelezar uma fruteira, viu o que a empregada deixara para jantar antes de ir embora, pois o almoço estivera péssimo... (LISPECTOR: 1982, pg. 11)

⁴⁸ GOTBLI, Nadja. Clarice: uma história que se conta. São Paulo: Ed. Ática, 1995, pg. 113. Pg 42.

A ansiedade, que pode ser sentida por uma respiração curta, como um turbilhão de preocupações, responsabilidades, decisões a serem tomadas, é transposta pelo texto pelo longo período sem pontuação, delimitado por vírgulas e a extensa enumeração de incumbências da personagem. Moser pontua que esse é único livro de Lispector que emprega recursos vanguardistas, como a pontuação iniciada com uma vírgula. Outro dado é a pontuação subvertida, com períodos iniciados com letra minúscula, parágrafos que se encerram sem fechamento de pontuação. Encena-se a incompletude e o fluxo ansioso dessa mulher, que até então não tem pausas ou condições para respiração:

então do ventre mesmo, como um estremecer longínquo de terra que mal se soubesse sinal do terremoto, do útero, do coração contraído veio o tremor gigantesco duma forte dor abalada, do corpo todo o abalo – e em sutis caretas de rosto e de corpo afinal com a dificuldade de um petróleo rasgando a terra – veio afinal o grande choro seco, choro mudo sem som algum até para ela mesma, aquele que ela não havia adivinhado, aquela que não quisera jamais e não previra – sacudida como a árvore forte que é mais profundamente abalada que a árvore frágil – afinal rebentados canos e veias, então (LISPECTOR: 1982, pg. 12)

O texto subverte a norma e opta pelo fechamento com o advérbio “então”, com o qual fez abertura do texto. No segundo bloco, que se estende até o fim do romance, a travessia da aprendizagem é iniciada, e a marcação empregada é o substantivo “Luminescência”, que figura sozinho numa página em branco. A partir dessa demarcação, a fábula abre espaço para a trajetória da personagem, mantendo a característica dos longos períodos, porém com utilização de uma pontuação mais normatizada. O movimento frenético do primeiro capítulo dá lugar ao tempo mais prolongado, degustado, sim com muita hesitação, mas com a devida abertura de quem deseja experimentar.

Esperou sem pressa pela madrugada. A melhor luz de se viver era na madrugada, leve tão leve promessa de manhãzinha. Ela sabia disso, já passara inúmeras vezes por isso. Como para um pintor que escolhe a luz que lhe convém, Lóri preferia para a descoberta do que se chama viver essas horas tímidas do vago começo do dia. De madrugada ia ao pequeno terraço e quando tinha sorte era madrugada com lua-cheia. Tudo isso ela já aprendera com Ulisses. Antes ela evitara sentir. Agora ainda tinha porém já com leves incursões pela vida. (LISPECTOR: 1982, pg. 32).

Assim o texto começa a apontar pelo descortinar imagens e percepções estéticas que, até então, a personagem não observara. A ansiedade cede lugar à falta de pressa. O texto permite a presença de períodos curtos, expressando a calma que passa a ser reconhecida pela protagonista.

A percepção das falas detonadas pelo corpo é recorrente ao longo da obra, para compreender os estados de desenvolvimento de Lóri, quanto como espelhamento de si. É também por meio da observação do corpo do outro que a protagonista aprende, como no caso dessa fala de Ulisses “- Veja aquela moça ali, por exemplo, a de maiô vermelho. Veja como anda com um orgulho natural de quem tem um corpo. Você, além do esconder o que se chama alma, tem vergonha de ter um corpo” (*Op. Cit.* pg. 71).

Ao repactuar o contato com seu corpo e sua sensibilidade, Lóri perde as formas de mulher manca, deformada pela falta de movimento que dava à sua própria matéria, para ganhar uma nova disposição física, como se restabelecesse vínculos atávicos:

- Você anda, Loreley, como se carregasse uma jarra no ombro e mantivesse o equilíbrio com uma das mãos levantadas. Você é uma mulher muito antiga, Loreley. Não importa o fato de você se vestir e se pentear de acordo com a moda, você é antiga. E é raro encontrar uma mulher que não rompeu com a linhagem de mulheres através do tempo. (*Op. Cit.* Pg. 108)

Os sentidos são todos expressos e potencializados na escrita de Clarice Lispector, que de maneira deliberada explora como descrever aquilo que, habitualmente, não se traduz em palavras, por compreender como saberes tácitos, naturais e não como construções culturais, como a percepção dos cheiros, dos gostos e do tato.

Lóri queria dizer a Ulisses como o cheiro de maresia lhe lembrava também o cheiro de um homem sadio, mas jamais teria coragem. Aspirou de novo a morte viva e violentamente perfumada dos peixes azulados, mas a sensação foi mais forte do que pôde suportar e, ao mesmo tempo que sentia uma extraordinariamente boa sensação de ir desmaiar de amor, sentiu, já por defesa, um esvaziamento de si própria. (*Op. Cit.* Pg 109).

Para desenhar o sentido do olfato, o uso do contraste da morte/vida, que caracteriza tão bem visão de um peixe fresco, seu odor forte, cheio de sangue e maresia. A intensidade do odor é tomada por outra sensação, o quase desmaio, a quase perda dos próprios sentidos. E antes que pudesse ter que concatenar todas essas percepções de uma só vez, a personagem as interrompe. Esvazia-se.

Por todo romance, é potencializado o emprego de diálogos entre Lóri e Ulisses, estratégia das mais favoráveis aos processos de aprendizado. E o processo educativo aqui também perpassa o aprender com o outro, com a comunicação, com o desenvolvimento da capacidade de expressão.

Finalmente ouviu o carro parar. Viu pela janela os dois homens falando, e um sussurro calmo que se prolongava demais.
Afinal viu o homem se afastar, ao mesmo tempo que Ulisses dizia-lhe baixo:

- Lóri, está tudo bem. Foi um homem que você hoje ficou olhando muito, possivelmente distraída, e ele com esperança acompanhou você esperando que você abrisse a porta.
- Venha até a porta. (LISPECTOR: 1982, pg. 32)

Tanto o recurso do diálogo direto, quanto a troca de missivas entre Lóri e Ulisses apresentam a intensidade da troca entre os dois personagens, explorando de forma ampla a comunicação mútua, tanto envolvendo conversas triviais – como no exemplo acima - quanto trocas marcadas pelas tergiversações filosóficas:

- Ulisses, não encontro uma resposta quando me pergunto quem sou eu. Um pouco de mim eu sei: sou aquela que tem a própria vida e também a tua, eu bebo a tua vida. mas não responde quem sou eu!
- Isso não se responde, Lóri. Não se faça de tão forte perguntando a pior pergunta. Eu mesmo ainda não posso perguntar quem sou eu sem ficar perdido. (*Op. Cit.* Pg. 143)

As discussões filosóficas entre Ulisses e Lóri parecem lembrar *O Banquete*, de Platão, no qual os pensadores se dispõem a inquirir sobre o amor e sua ética. Contudo, aqui, a mulher tem voz, indaga, responde e diferentemente dos diálogos platônicos, nesta obra, pode amar⁴⁹. E é irrefutável não estabelecer paralelo entre *A Ilíada*, de Homero, já que temos um herói denominado Ulisses. Mas aqui também inversões: Lóri é quem faz a travessia, enquanto seu homem espera. O apelido Lóri esconde o nome Loreley, figura da sereia da mitologia germânica.

Esses instantes de troca são intercalados por longos períodos de isolamento de Lóri, no qual a protagonista segue sua caminhada, desdobrando suas descobertas e aprendizagens. Mesmo nos períodos de hiatos, nos quais os personagens estão distanciados, o uso do diálogo em UALP permanece como marca da obra, empregando a troca de cartas entre os personagens. A escrita é o espaço onde a personagem expressa o que nunca dissera, os silêncios que por anos guardara para si:

Escrever aliviou-a. Estava de olheiras, pela noite não dormida, cansada, mas por um instante – ah como Ulisses gostaria de saber – feliz. Porque, se não expressara o inexpressível silêncio, falara como um macaco que grunhe e faz gestos incongruentes, transmitindo não se sabe o que. Lóri era. O quê? Mas ela era. (*Op. Cit.* Pg. 39)

Por meio da construção dos diálogos, cartas e mesmo poesias escritas por Lóri, Lispector apresenta a tentativa de comunicação, de troca com o outro, como

⁴⁹ No capítulo Gilberto Gil: o realce do corpo, Cássia Lopes faz uma leitura crítica de *O Banquete*, apresentando possibilidades de ruptura com o silêncio da mulher no ocidente, tendo na obra de Gilberto Gil, um cenário onde o feminino insurge e se expressa. (LOPES, Cássia. Gilberto Gil: a poética e a política do corpo. São Paulo: Perspectiva, 2012).

determinantes da aprendizagem, da experiência e sua trajetória. No romance, os encontros de Lóri e Ulisses são detonadores do movimento da protagonista, que através das reverberações desses encontros, age e provoca afecções. A travessia de Lóri não poderia ser feita isoladamente, mas no encontro e na comunhão com o outro. Desse modo, o diálogo constitui a caminhada na troca com o outro, que a questiona, provoca, faz mover-se. A descoberta do mundo e a aprendizagem são vivenciadas no movimento, afetando e sendo afetado pelo outro. Assim, os diálogos da autora neste romance se aproximam de uma escrita teatral, ocorre uma aproximação com a estrutura dramática, aferindo um caráter quase que visual e material do texto, apresentando imagens detalhadas que podem ser visualizadas como uma cena por parte do leitor. De acordo com André Luiz Gomes:

(...) 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, 2007, pg 155)

Segundo o pesquisador André Luiz Gomes, a riqueza do diálogo clariciano e a forma de sua escrita tornaram possível a inserção de trechos inteiros no teatro, com quase nenhum trabalho de ajustamento para à linguagem da cena. A narração concede espaço ao diálogo e permite a entrada da voz de um dramaturgo, agregando uma rubrica e um dado para facilitar, na leitura do ator, a compreensão da dosagem da voz, das emoções envolvidas, na necessidade de estabelecer uma pausa longa, para que se possa digerir e constituir organicamente a fala seguinte. O conteúdo expõe o conflito da personagem: estar viva e não saber o que fazer com sua existência. Ter um corpo e não saber como usá-lo. Ter a vida e não saber como sorvê-la.

- Meu mistério é simples: eu não sei como estar viva.
- É que você só sabe, ou só sabia estar viva através da dor.
- É.
- E não sabe como estar viva através do prazer?
Houve uma pausa longa entre os dois. Quem parecia emocionado agora era Ulisses. Chamou o garçom, pediu mais uma dose. Depois que o garçom se afastou, ele disse num tom de voz como se tivesse mudado de assunto e no entanto o assunto era o mesmo:
- Pois eu tive que pagar a minha dívida de alegria a um mundo que tantas vezes me foi hostil.
- Viver, disse ela naquele diálogo incongruente em que pareciam se entender, viver é tão fora do comum que eu só vivo porque nasci. Eu sei que qualquer pessoa diria o mesmo, mas o fato é que sou eu quem está dizendo. (LISPECTOR: 1982, pg. 97)

Este diálogo sintetiza a intensidade dos encontros de Lóri e Ulisses, as indagações da protagonista, as provocações e questionamentos do interlocutor. Do ponto de vista do estilo, a estrutura compõe uma cena com equilibrada divisão de falas e alto nível de simplicidade na forma como o complexo conteúdo afirmado por Lóri é dito. Na busca de superar os desafios de estabelecer a comunicação com o outro, nesta obra, diálogo é a via para alcançar a comunhão⁵⁰. Diz Lóri: “um dia será o mundo com sua impersonalidade soberba versus a minha extrema individualidade de pessoa, mas seremos um só” (LISPECTOR: 1982, pg. 77).

Desses tantos diálogos e provocações realizadas por Ulisses, finalmente, Lóri percebe que pode se unir ao outro. Antes disso, morde a maçã, signo bíblico que é ressignificado em Clarice Lispector, sendo também fruto do conhecimento, só que aqui pelo corpo. A comunhão esperada se consuma no corpo, onde finalmente, os dois podem ser um, na própria carne.

Há uma constância de investigações da protagonista para com o Deus, na tentativa de compreender seu caráter e as implicações dele em sua vida. Dentro do projeto clariciano para o livro, o divino é aqui humano, material e sua existência é condicionada à voz da protagonista, como uma espécie de personagem criado para que ela possa estabelecer mais um diálogo. A presença de Deus em UALP é criar condições para que possa se estabelecer mais uma cena, mais um espaço expressão de Lóri.

Tomava café e pensava sem palavras: meu Deus, e dizer que é noite plena e que eu estou de amêndoas doces. E pensar que o mundo está todo grosso de tanto cheiro de amêndoas, e que eu Vos amo, Deus, com um amor feito de escuridão e clarões. E pensar que os filhos do mundo crescem e se tornam homens e mulheres, e que a noite será plena e grossa para eles também. Eu vos amo, Deus, sem esperar se não a dor de Vós. A dor é o mistério. Um dos meus alunos antigos já agora com quinze anos comprar um cravo para pôr na lapela e ir a uma festa. Festa, meu Deus, o mundo é uma festa que termina em morte e em cheiro de cravo murcho na lapela. (LISPECTOR: 1982, pg. 119)

A relação da personagem com Deus se dá por meio do ceticismo, a investigação em torno de sua existência, sendo provocada por percepções sensoriais: imagens que trazem cheiro, espessura, intensidade de luz. Deus pesa sobre o humano

⁵⁰ A fala de Lóri dá visibilidade ao problema do desejo subjacente de se reconhecer dois, duas solidões, querendo fundir-se em um, num único, que nunca será possível. Outro dado é que em UALP, o encontro e a transformação se dá pela via mais tradicional do encontro e casamento de um casal tradicional, homem mulher. Contudo, esse aprendizado com outro, na constante relação afetar e ser afetado, não é determinação de uma única expressão de amor – nem é restrita ao amor romântico, como o livro demonstra na descoberta do amor pela profissão, como a descoberta de se comunicar com aqueles que não conhecem, entre outras passagens da obra.

como a crueldade, é radical e não é viável sem dor e festa. Ulisses e Lóri constataam que não haveria relação possível com o divino, sem perpassar por sua humanização – nossa linguagem não dispõe de recursos para compreender esse Outro, tão inexpressível. Assim, Lóri entende que dialoga com Deus para dialogar consigo mesma.

Em outros momentos, Lóri atribui um artigo a Deus, chamando-o de “o Deus”, que é o seu, aquele que ela formata e que pela subjetivação é um entre tantos outros. No corpo do texto, o meio empregado para apresentar a conversa da personagem com o divino é o emprego do discurso indireto livre, entrando diretamente da narração no pensamento de Lóri e em seus questionamentos. A recorrência do discurso indireto livre cria as condições para que a narração assuma a voz da personagem:

Nessa mesma noite gaguejara uma prece para o Deus e para si mesma: alivia a minha alma, faze com que eu sinta que Tua mão está dada à minha, faze com que eu sinta que a morte não existe porque estamos na eternidade, faze com que eu sinta que amar é não morrer, que a entrega de si mesmo não significa a morte e sim a vida, faze com que eu sinta uma alegria modesta e diária, faze com que eu não Te indague demais, porque a resposta seria tão misteriosa quanto a pergunta, faze com que eu receba o mundo sem medo, pois para esse mundo incompreensível nós fomos criados e nós mesmo também incompreensíveis, então é que há uma conexão entre esse mistério do mundo e o nosso, mas essa conexão não é clara para nós quando quisermos entendê-la, abençoa-me para que eu viva com alegria o pão que como, o sono que durmo, faze com que eu tenha caridade e paciência comigo mesma, amém. (LISPECTOR: 1982, pg. 58)

O diálogo com Deus em forma de oração emprega o verbo no imperativo, revelando o potencia da prece como lugar de visibilidade do desejo. Toda a prece é feita numa perspectiva do sujeito afirmar o que quer, o que precisa. A oração abre a porta para uma reflexão do personagem sobre seu presente, seu mundo e toda inadequação, que preenchem a protagonista de angustia. Outro tempo verbal empregado é o pretérito mais-que-perfeito, que na narração cede lugar ao tempo presente da oração de Lóri. A narradora assume o monólogo da personagem e confessa sua prece, confirmando a oscilação entre o monólogo interior e um diálogo que apresenta a profusão de vozes internas da personagem⁵¹.

A busca pelo presente é uma característica dos textos claricianos, que se lançam ao desafio capturar o instante-já, de identificação imediata daquilo que se passa

⁵¹ “A passagem do monólogo ao diálogo, da monologação interior que fecha a consciência à dialogação intersubjetiva, em que ela se abre a outra consciência, é o movimento tentado pela romancista em *Uma Aprendizagem*, contrariando um aspecto comum de suas obras anteriores, e procurando vencer, por meio desse, a carência estrutural e intrínseca que lhes impunha, com o monocentrismo da narrativa, a posição absorvente da protagonista sempre ocupando uma situação conflitual fechada” (NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Editora Ática. 1995, pg. 79)

no momento no qual o evento acontece. Em UALP, a escrita não necessariamente constitui um comprometimento com o presente, mas a fábula aponta para uma personagem que se obriga a vivenciar a amplitude de possibilidades do presente.

Bebendo vinho devagar, eles esperavam que o garçom viesse avisar que o almoço estava pronto. Eles eram os únicos fregueses, ninguém parecia ter querido se arriscar com o frio e a chuva fina que caía sem parar. Olhando o fogo da lareira, ela lhe disse:

- Não é estranho eu nunca ter perguntado a você onde você mora?

- Está perguntando então agora. Moro na Rua Conde Lage, na Glória, numa casinha pequena e muito antiga, herdada do tempo do tataravô. Chama-se Vila Mariana. Tem um portão de grades de ferro enferrujado que range quando se abre, e depois vem a escadaria, porque na zona da Glória as ruas tendem a subir até que vão parar em Santa Tereza. Sabe onde é?

- Não.

- É perto do relógio da Glória. Quando estou em casa, ouço de quinze em quinze minutos uma espécie de badalar translúcido do relógio que canta devagar marcando o tempo. É muito bom.

- Não é uma zona de prostituição? (LISPECTOR: 1982, pg 113-114)

No corpo do texto, o emprego dos tempos verbais contribui para delinear essa cena de narração que se presentifica, dissolvendo o olhar onisciente para converter-se num mergulho na mente da personagem. Por isso, o gerúndio, presente nas falas e nas narrações em torno da personagem Lóri, traduz o esforço de desenhar o fluxo do movimento, a captura do presente. A riqueza descritiva remonta com precisão ao local que pode ser visualizado na leitura.

Por toda narrativa, o verbo transita entre o fluxo do gerúndio e do pretérito perfeito, descrevendo ações que se procederam e um pretérito mais-que-perfeito, tempo verbal amplamente empregado pela autora, designando um passado anterior e compondo imagens mais descritivas. Toda essa oscilação de tempos verbais propicia que haja uma variação entre o presente (no qual a personagem passa a se perceber e tentar cada vez mais tomar propriedade) e o passado (que invade a cena provocando angústia e ansiedade).

A imagem do estado de graça, na qual a autora encena o contato direto com a alegria, o deslumbramento com a beleza e a reverberação dessa experiência, evoca a noção de epifania, recurso recorrente da poética de Clarice Lispector. A experiência epifânica⁵² desperta seus personagens do contexto de letargia cotidiana, aprofundando experiências e promovendo um corte na antiga relação com a realidade.

⁵² Olga de Sá produziu um estudo comparativo entre a epifania nas imagens bíblicas, na obra de James Joyce e nos romances de Clarice Lispector. A teórica chegou a identificar alguns conjuntos de imagens epifânicas na poética clariciana: as epifanias de beleza e visão, as que receberam da própria autora o título de “estados de graça”; epifanias críticas e corrosivas; epifanias das percepções decepcionantes, seguidas

Em UALP, Lispector resgata a crônica intitulada “Estado de Graça”, que publicara no Jornal no Brasil, na qual esboçou o que mais tarde veio representar a experiência de contato de Lóri com o mar e abertura para uma nova relação da personagem com o mundo a sua volta.

AÍ ESTAVA o mar, a mais ininteligível das existências não-humanas. E ali estava a mulher, de pé, o mais ininteligível dos seres vivos. Como o ser humano fizera um dia uma pergunta sobre si mesmo, tornara-se o mais ininteligível dos seres onde circulava sangue. Ela e o mar. (...) A mulher não está sabendo: mas está cumprindo uma coragem. Com a praia vazia nessa hora, ela não tem o exemplo de outros humanos que transformam a entrada no mar em simples jogo leviano de viver. Lóri está sozinha. O mar salgado não é sozinho porque é salgado e grande, e isso é uma realização da Natureza. A coragem de Lóri é a de, não se conhecendo, no entanto prosseguir, e agir sem se conhecer exige coragem. (LISPECTOR: 1982, pg. 83/84)

A autora substitui a primeira pessoa, empregada na crônica, agora substituindo sua experiência pela da personagem. Como narradora, assiste à experimentação daquele estado de graça por parte de Lóri, e percebe com exatidão o contraste entre a vastidão daquele mar delimitado apenas pela linha do horizonte, frente à mulher, limitada, mas precisamente inexata. Lispector faz do mar referência do masculino que fertiliza, que lhe envolve fazendo companhia e rasura o estado de isolamento da protagonista.

E agora pisa na areia. Sabe que está brilhando de água, e sal e sol. Mesmo que o esqueça, nunca poderá perder tudo isso. De algum modo obscuro seus cabelos escorridos são de náufrago. Porque sabe – sabe que fez um perigo. Um perigo tão antigo quanto ser humano. (Op. Cit., pg. 86)

Em Clarice Lispector, a epifania vem para alterar substancialmente a relação do personagem com o mundo à sua volta. Ainda que ele retome sua rotina, o tédio, o fluxo da vida, o corte foi feito. A personagem seguirá em frente – como Lóri reconhece no texto – convivendo com as reverberações daquele prazer, assimilando as alterações que aquela experiência deixou.

Clarice Lispector explorou a noção de desgaste da linguagem por meio da repetição, reiterando termos (advérbios, verbos, substantivos), retornando às imagens, empregando ritmo, aproximando-se do lirismo, enfatizando a carga emocional das palavras. Essa que é uma das características mais presentes na prosa clariciana, que parece fazer um cerco dos objetos e do entorno da personagem, esvaziando e desnudando facetas do sujeito, do objeto e do tempo.

Ah, e a falta de sede. Calor com sede seria suportável. Mas ah, a falta de sede. Não havia senão faltas e ausências. E nem ao menos a vontade. Só farpas sem pontas salientes por onde serem pinçadas e extirpadas. Só os dentes estavam úmidos. Dentro de uma boca voraz e ressequida os dentes úmidos, mas duros – e sobretudo a boca voraz para nada. E o nada era quente naquele fim de tarde eternizada pelo planeta Marte. (LISPECTOR: 1982, pg 22)

Clarice Lispector discorre amplamente sobre a secura desse dia de Lóri, inquieta pela absoluta falta de umidade, inclusive dentro da boca voraz. As faltas todas que se somam, preenchidas por uma espécie inquietante de nada. A insistência na sede amplia o absoluto vazio incômodo no qual a personagem situa-se, diante de sua liberdade nova e a nova posição em perigo, disponível para viver experiências. Mais à frente, ela acrescenta: “E o Deus? Não. Nem mesmo a angústia. O peito vazio, sem contração. Não havia o grito”. Mais um dado, não só a secura, a falta de sede, mas agora também o abandono da metafísica e suas angústias, culpas que preenchem o peito. Lóri está solta no completo porvir. “E não chove, não chove. Não existe menstruação” (*Op. Cit.* pg 24).

A sede aparece no texto como uma falta de vida, como uma inapetência que a personagem sente no corpo. Essa imagem da secura exacerbada, que comprime o peito, contrasta com a passagem posterior da entrada de Lóri no mar e mesmo as passagens onde a chuva é abundante. Em ambas as imagens, a autora valoriza a umidade e a água como símbolos de fertilidade e como tal, como vida.

A repetição é elaborada em conjunção com a diferença e, na diferença, a exploração de imagens contrastantes, empregando as figuras de antítese: as palavras encenam os tantos outros em embate dentro de si, os tantos outros que operam incansáveis na tentativa de se descobrirem, o ofício de conhecer.

De Ulisses ela aprendera a ter coragem de ter fé – muita coragem, fé em quê? Na própria fé que a fé pode ser um grande susto, pode significar cair no abismo, Lóri tinha medo de cair no abismo e segurava-se numa das mãos de Ulisses enquanto a outra mão de Ulisses empurrava-a para o abismo – em breve ela teria que soltar a mão menos forte do que a que empurrava, e cair, a vida não é de se brincar porque em pleno dia se morre. (*Op. Cit.* pg. 31)

A fé de Lóri ocorre na pouca confiança: ela sabe que a fé faz atirar-se em abismos, mas ela clama pela mão daquele que a empurra para mais baixo. A mão que a sustenta é frágil, enquanto a que a força a cair é mais forte. E ao fim, ela cai – é inelutável reconhecer que se morre, é vivendo (seja no perigo, seja na contenção, a morte não poupa vida). A repetição é pura potência, pois a cada gesto que retorna, novas

relações estabelecem, novas conexões se forjam, tornando possível a fundamentação da intertextualidade⁵³.

Cleise Mendes sinaliza que o jogo da criação artística (seja ela no palco, seja ela no texto), a repetição provoca um prazer em quem frui: a alegria do reconhecimento. Quem lida com a obra identifica o retorno de algo que já viu, reconhece o que já foi vivido/lido. O campo da repetição de palavras, sons, rimas, aliterações é fértil para proporcionar o deleite do leitor⁵⁴.

A repetição torna viável que as imagens sejam ressignificadas no constante jogo de forças entre a grandeza, a beleza e as misérias e a vida ordinária. A autora faz e refaz as imagens que cria, contradiz-se e desdiz-se gerando uma matéria densa para seu texto:

É um silêncio, Ulisses, que não dorme: é insone: imóvel, mas insone e sem fantasmas. É terrível – sem nenhum fantasma. Inútil querer povoá-lo com a possibilidade de uma porta que se abra rangendo, de uma cortina que se abra e “diga” alguma coisa. Ele é vazio e sem promessa. (...) Mas este silêncio não deixa provas. Não se pode falar do silêncio como se fala da neve. O silêncio é a profunda noite secreta do mundo. E não se pode falar do silêncio como se fala da neve: sentiu o silêncio dessas noites? Quem ouviu não diz. Há uma maçonaria do silêncio que consiste em não falar dele e de adorá-lo sem palavras. (LISPECTOR: 1982, 36).

Descrevendo o silêncio para Ulisses, lembrando sua passagem pela Suíça, onde a vastidão desespera o corpo: um silêncio de pleno vazio, mas também preenchido da incomunicabilidade – tema caro na poética da autora. Na imagem descrita por Lóri, os sentidos dos objetos podem dizer coisas, contudo a comunicação não se constitui viável – não se fala do silêncio, nem mesmo usando os adjetivos que empregamos para tratar da neve. Apenas a promessa, que também não se faz concreta. Pelas páginas seguintes, a investigação do silêncio segue: seria ele o que bate dentro da gente? Seria ele o Deus? Seria ele esse inexprimível, que ela luta e faz gestos sem sentido na tentativa de expressar, em vão. Narradora conclui o fracasso da tentativa.

A palavra ganha plasticidade, tamanha sua repetição, ela toma contornos para si. Não há sentido por detrás desse silêncio que Clarice Lispector descreve: ele é tamanhamente epidérmico, que pode ser sentido com a pele, visto a olhos nus. Reside aí a força da sua teatralidade: a capacidade de materializar suas imagens, saltar aos olhos as percepções de seus personagens.

⁵³ LOPES, Cássia. Um olhar na neblina: um encontro com Jorge Luís Borges. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, Fundação Cultural, EGBA, 1999.

⁵⁴ Cleise Mendes retoma Sigmund Freud e a teoria dos chistes para compreender o reconhecimento e a repetição como recursos de prazer no obra cômica. MENDES, Cleise. A gargalhada de Ulisses. São Paulo: Perspectiva.2008.

O que Clarice Lispector engendra não é apenas uma mimetização da vida, mas uma proposta de vida. De alteração na vida. De aprendizagem para estar na vida de forma plena, desenraizada, desperta das prisões do corpo e da liberdade. Liberdade essa a qual a autora se deu e afirma em nota na abertura do livro:

ESTE LIVRO SE pediu uma liberdade maior que tive medo de dar. Ele está muito acima de mim. Humildemente tentei escrevê-lo. Eu sou mais forte do que eu. (LISPECTOR: 1982. pg. 5)

A romancista deu visibilidade à espécie de autonomia que a obra requer no processo de sua construção: o controle descontrolado da escrita, que ganha seu corpo e faz as suas próprias imposições. O autor tem consciência do mundo que engendra, daquilo que materializa. Mas esse mundo ganha sua própria força, ultrapassa a cosmovisão do autor e revela sua independência interior⁵⁵. Escritora do seu tempo, Lispector é ciente da dessacralização do seu lugar de autora, dessacralização da literatura e tem na linguagem a busca do seu território.

Dentro da obra, enxerga-se uma integração entre as dimensões filosófica (o prazer e o corpo compreendido como conhecimento e aprendizado), sociológica (livro que narra um rito de passagem, um rito de emancipação) e psicológica (travessia de uma vida e conquista de autonomia do sujeito)⁵⁶. E no encontro desses sentidos, a literatura não imita a vida, mas opera a constituição de uma vida própria, que se presentifica e atualiza no encontro com o leitor, afetando, rasurando e confirmando. Em sua obra de ficção, poética e dramática, Lispector propõe uma desaprendizagem por completo das convenções impostas, da moral patriarcal, do corpo engessado pela metafísica: propõe uma aprendizagem absolutamente gaia⁵⁷, do gozo, do prazer, do riso – reconhecendo a tragédia humana e sua crueldade, mas sendo livre apesar de.

⁵⁵ “A personagem se torna relativamente livre e independente, pois tudo aquilo que no plano do autor a tornara definida, por assim dizer sentenciada, aquilo que a qualificara de uma vez por todas como imagem acabada da realidade, tudo isso passa agora a funcionar não como forma que conclui a personagem, mas como material de sua autoconsciência.” (BAKTHIN, Mikhail. Problemas da poética de Dostoiévski. Tradução de Paulo Bezerra. 5ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. Pg. 58.

⁵⁶ Antônia Pereira relembra que “a finalidade de uma narrativa é sempre a de unir, de integrar, em todos os sentidos da palavra” (pg. 15). Para isso, a pesquisadora retoma as pistas teóricas lançadas por Pierre Le-Quéau, para compreender a narrativa nas dimensões psicológica, sociológica e filosófica. (PEREIRA, Antônia. Do texto à encenação: a expansão cênica da narrativa e sua eficácia simbólica. In Dramaturgia, ainda: reconfigurações e rasuras. Cleise Furtado Mendes (org). Salvador: EDUFBA, 2011.)

⁵⁷ “Eis o que sucede conosco na música: primeiro temos que aprender a ouvir uma figura, uma melodia, a detectá-la, distingui-la, isolando-a e demarcando-a como uma vida em si; então é necessário empenho e boa paciência com seu olhar e sua expressão, de brandura com o que nela é singular: - enfim chega o momento em que estamos habituados a ela, em que a esperamos, em que sentimos que ela nos faria falta (...) – Mas eis que isso não nos sucede apenas na música: foi exatamente assim que aprendemos a amar todas as coisas que agora amamos. Afinal sempre somos recompensados pela nossa boa vontade, nossa

paciência, equidade, ternura para com quem é estranho . (...) Também quem é ama a si mesmo aprendeu-o por esse caminho: não há outro caminho. Também o amor há que ser aprendido”. (NIETZSCHE, Friedrich. A gaia ciência. Tradução de Paulo Cesar de Souza. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, 196.)

Capítulo 4 – Lóri, Mônica e Clarice Lispector: uma encenação da aprendizagem do corpo e do prazer

4.1 – A encarnação do texto

A palavra clariciana é dotada de musculatura feita de movimentos com as apalavras. E, inegavelmente, a materialidade de suas palavras e a profusão de sensações que sua leitura provoca são convite envolvente para recriação de suas obras no contexto do teatro, potencializando os recursos que a autora já apresenta em sua obra, especialmente a riqueza que compõe o desejo de suas personagens, em especial pela frequente alternância de estados. Na poética de Clarice Lispector, tudo converge dessas personagens – mesmo a figura da narradora é frequentemente uma extensão da voz da protagonista, haja vista que a narração dá visibilidade ao pensamento desses indivíduos criados pela autora.

Fui fisgada pela prosa clariciana, como leitora e como atriz, o que me levou ao interesse de experimentar e dar corpo às suas personagens. No caso do solo teatral *Aprendizagem*, fruto desta pesquisa acadêmica, a relação com o texto partiu de um diálogo com a obra, escutando o que ela tinha a dizer, entretanto, apresentando meus pontos de vista.

Assim, *Aprendizagem* explora a potência dramática do texto clariciano, com toda a riqueza das imagens, das antíteses, dos estados contraditórios da personagem, sua hesitação e a intensidade dos seus diálogos que movem a ação. No entanto, o que resulta desta criação não tem compromissos com uma fidelidade ao texto original, nem se afina com a proposta de uma adaptação da obra para o teatro.

Patrice Pavis apresenta três concepções do que seria adaptação, que são extremamente úteis para compreender as diferentes maneiras de produzir a migração do texto da obra narrativa para o teatro:

1. Transposição ou transformação de uma obra, de um gênero em outro (de um romance numa peça, por exemplo). A adaptação ou (dramatização) tem por objeto os conteúdos narrativos (a narrativa, a fábula) que são mantidos (mais ou menos fielmente, com diferenças às vezes consideráveis), enquanto a estrutura discursiva conhece uma transformação radical, principalmente pelo fato da passagem a um dispositivo de enunciação inteiramente diferente. Assim, um romance é adaptado para palco, tela ou televisão. Durante esta operação semiótica de transferência, o romance é transposto em diálogos (muitas vezes diferentes dos originais) e, sobretudo em ações cênicas que usam todas as matérias da representação teatral (gestos, imagens, música, etc).

2. A adaptação também designa o trabalho dramaturgicamente a partir do texto destinado a ser encenado. Todas as manobras textuais imagináveis são permitidas: cortes, reorganização da narrativa, “abrandamentos” estilísticos, redução do número de personagens ou dos lugares, concentração dramática em alguns momentos fortes, acréscimos e textos externos, montagem e colagem de elementos alheios, modificação da conclusão, modificação da fábula em função do discurso da encenação (...) adaptar é recriar inteiramente o texto como simples matéria.

3. Adaptação é empregado frequentemente no sentido de “tradução” ou transposição mais ou menos fiel, sem que seja sempre fácil traçar a fronteira entre as duas práticas. Trata-se então de uma nova tradução que adapta o texto de partida ao novo contexto de sua recepção com as supressões e acréscimos julgados necessários à sua reavaliação. (PAVIS: 2008, pg. 10)

Nas três camadas possíveis de compreensão da adaptação, o grau de comprometimento com a fidelidade varia bastante, havendo a possibilidade de recriação da obra, a serviço da autonomia criativa da nova obra. O estatuto do dramaturgo é mais autônomo nas duas últimas opções, compreendido como fundamental na transposição de uma linguagem artística para outra.

Contudo, diante da vontade de dialogar com a obra de Clarice Lispector, numa perspectiva ainda mais autoral e de dessacralização da autora, pareceu-me que o termo adaptação não satisfazia as necessidades do processo criativo. Por um tempo, adotei o termo transcrição, proposto por Haroldo de Campos, que investiga o campo de tradução e agrega a noção de crítica ao exercício de traduzir, agregando leituras históricas e produção de diferença. Não cabe apenas uma operação de substituição, mas sim de atuação e atualização da obra, de forma autônoma e criativa. O teórico apresenta então o termo transcrição:

Então, para nós, tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a iconicidade do signo estético, entendido por signo icônico aquele “que é de certa forma similar àquilo que ele denota”). O significado, o parâmetro semântico, será apenas tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se pois no avesso da chamada tradução literal (CAMPOS, 1962, p. 35)

Desse modo, o termo transcrição pareceu-me mais apropriado para tratar da relação estabelecida com o texto dentro da criação do solo teatral *Aprendizagem*, operando com esse termo durante parte significativa do processo de pesquisa. Entretanto, ao deparar-me com a noção de *apropriação*, finalmente identifiquei um conceito, por perceber que a dimensão autoral do criador que vai operar com a obra de

outro, percebi que ele era mais adequado para designar a maneira como o texto de Clarice Lispector impregnou minha criação, sem com isso sufocar a minha autoria e as perspectivas deste tempo.

(...) o ato de “apropriar” como sendo um ato mais próximo do indivíduo, um ato mais personificado. Apropriar no sentido de [trazer para si] incute alguns desdobramentos, dos quais dois interessam-nos mais de perto. Se o ato de apropriar implica a sobreposição de sentidos, ele introduz também um reposicionamento da questão autoral (BEIGUI: 2006, pg. 22).

A ideia de apropriação afina-se com a forma na qual o texto de Clarice Lispector foi incorporado por mim, dentro do trabalho autoral no qual minha voz e questões do meu tempo são adicionadas. Ao levar para a linguagem do teatro um texto do romance para a cena, foi necessário o trabalho de edição e escolha dos recortes necessários para dar visibilidade ao aspecto desejado e o que do livro seria privilegiado.

Ao voltar os olhos para o romance, reconheci sua atualidade e que a proposta de aprendizado apontada por ele ainda é pulsante para esse tempo, no qual o corpo já não é mais um dado em segundo plano, porém ainda submetido a uma dieta rigorosa – agora menos às prescrições morais e mais à ditadura da beleza⁵⁸. Das tantas passagens do texto clariciano, elegi a abertura da obra como também a abertura do espetáculo, trazendo ali a mecanicidade do cotidiano com a qual a protagonista está inserida, mantendo a característica do ritmo frenético, da falta de pontuação.

Também nesse momento, instala-se o problema que acompanhará a personagem por toda narrativa: teria ela coragem de ir sozinha a um coquetel do seu ambiente profissional? Instala-se aí a metáfora da hesitação, que cria condições dramáticas favoráveis para dar visibilidade às tantas vozes submersas dentro da personagem, que sabe que precisa tomar uma decisão, mas não consegue. Diante da escolha feita, a grande frustração e o reconhecimento: não haveria retorno, já estava lançada na aprendizagem e agora seria lutar corpo a corpo com seus padrões, seus recalques, repetir até descobrir o novo.

Outras referências são agregadas ao texto, possibilitando outras leituras. Clarice Lispector foi uma mulher habituada a tomar tranquilizantes. Eram seus apaziguadores e a auxiliavam a suportar o peso dos pensamentos e a vida atribulada. Lóri recebe esse dado biográfico de sua criadora, recorrendo aos comprimidos para conseguir conviver com os erros e pequenos fracassos de sua aprendizagem. Na cena, o

⁵⁸ Dentro do pensamento foucaultiano, as relações de poder se instalam e se dão no corpo, sendo encontrando também na beleza uma estratégia do vigiar e punir.

fracasso da noite já é demais exacerbado, visto que trazer tranquilizantes para cena daria um tom dramático, ficando quase limítrofe do pastiche. Nos tempos da ditadura da alegria e da boa saúde, uma dose de coca-cola acrescentaria a quantidade de açúcar necessária para uma mulher que volta cansada para casa, de uma noite de autoexposição excessiva e equívocos. Esta Lóri é pesada, mas não lenta, é ansiosa, porque são muitos os estímulos, as responsabilidades, as respostas a serem dadas, aterrada pelo medo de sair, não somente pela hesitação em torno da falta de adaptação à cidade onde vive, mas também pelo temor de ser tragada pela violência e pelo dever de ser bem sucedida. Outros traços autobiográficos marcam as feições da mesma personagem, que agora vive em outro tempo. No presente, a cada vez que o texto é dito, performatiza-se a travessia de aprendizado de cada uma das três: Clarice, Lóri, Mônica.

4.2 - A construção do solo

Em julho de 2004, o ator e Mestre em Artes Cênicas Fábio Vidal⁵⁹ ministrou a Oficina Ator-Criador, na qual compartilhou sua metodologia de trabalho, calcada num teatro voltado para a autonomia do ator a fim de utilizar a potência do seu movimento, de sua voz, mas também ampliando sua atenção para a criação dramática, coreográfica e disposição cênica. Participei desta formação de atores e ela foi de extrema importância na minha formação como atriz e criadora. Reunindo princípios do Teatro Essencial de Denise Stoklos, mas agregando conteúdos de Antropologia Teatral e Mímica Corporal Dramática, o curso trouxe subsídios para os artistas darem os primeiros passos para o desenvolvimento de seus trabalhos criativos e autorais. Foi esse o ponto de partida do meu trabalho com *Aprendizagem*, que naquele primeiro momento, seguia a proposta de apresentar duas possibilidades de título, à escolha do espectador “*Da Festa ou Uma Aprendizagem*”, haja vista que o fragmento escolhido para o solo tratava do impasse da personagem Lóri entre ir ou não para uma festa. Desse modo, a primeira partitura que deu origem ao trabalho teve mais compromisso com o desenvolvimento de uma dramaturgia corporal para só, então, criar condições de entrada para o texto, transcriado para o teatro. Assim, durante dois meses, experimentei movimentações que tiveram como princípio de compartimentar o movimento,

⁵⁹ Fábio Vidal é um ator, dramaturgo e Mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, que vem se dedicando à formação de atores tanto na exploração das possibilidades do Teatro Físico, quanto do estímulo à práticas autônomas do trabalho do ator.

exercícios de peso e contrapeso, estabelecendo o princípio de luta contra a gravidade, exploração dos potenciais da repetição e da diferença, bem como a quebra da expectativa dentro do deslocamento e do gesto. Depois de desenvolvida a partitura, o texto entrou na estrutura já elaborada, agregando organicidade e criando uma sequência lógica de movimentos.

A partir do interesse de trabalhar com o romance *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, fiz uma nova leitura mais objetiva, buscando identificar que fragmento seria interessante explorar na cena. Busquei um momento onde pudesse primeiro demonstrar a condição daquela mulher para, em seguida, apresentar um conflito. Considerei que, dramaticamente, seria potente examinar um momento de hesitação para ir à festa – o convite é feito logo nas primeiras páginas do livro, porém a dúvida acompanha a personagem por significativa parte da narrativa. Acreditava que a hesitação traria em si uma situação dramática potente tanto do ponto de vista da fábula, quanto de exploração de potencialidades físicas.

Revisitei uma primeira estruturação que fiz da cena de abertura do livro e procurei dizer o texto desenvolvendo uma movimentação de pantomima, um dos recursos explorados na primeira fase da formação. Essa célula se mantém ainda no desenvolvimento do solo, procurando criar uma imagem de uma pessoa extremamente atribulada, com uma leve dosagem de robotização – não com dureza, mas algo que se aproximasse a uma boneca animada.

A partir do mote da frase “eu me sinto tão nada”, expressa pela personagem Lóri, logo nas primeiras páginas do romance de Clarice Lispector, elaborei uma partitura de lutar contra a gravidade, criando uma dificuldade para manter a cabeça erguida e a coluna ereta. Na primeira versão do solo, a frase se repetia durante as tentativas de erguer a cabeça. Na retomada do trabalho, considerei que a frase causava uma legenda desnecessária para o momento: a construção física já consiste numa hipérbole do “sentir-se tão nada”. A luta corporal para manter a coluna ereta e o conflito da cabeça frente à gravidade já são expressões cênicas desse embate da personagem diante do mundo.

No bloco a seguir, enfoquei o diálogo da personagem Lóri com uma cartomante, usando os conselhos do oráculo como se estes fossem a própria voz da personagem. Para isso, empreguei um tom otimista e uma movimentação mais graciosa, como de alguém que quer demonstrar um produto. Toda movimentação foi feita compondo um quadrilátero, trazendo o máximo de otimismo e simpatia. Esse bloco

inicialmente era cortado por uma espécie de soluço, a partir da palavra solidão. Hoje, desloquei esse momento para a primeira metade do solo, enfatizando a palavra “sozinha” e dividindo o foco a cada repetição com uma pessoa da plateia.

A partir da provocação de variação do tempo-ritmo da cena, acentuei inicialmente a ideia do “quadrilátero expositivo” do bloco anterior, com um menor deslocamento e a redução da extensão do movimento, fazendo gestos mais curtos e rápidos. A agilidade da movimentação e o ritmo acelerado dado ao texto criaram uma atmosfera mais neurotizante para personagem – o que no livro era revelado com as repetições extensas de indagações e hesitação. A repetição em Clarice Lispector se dá na diferença, reiterando imagens para esvaziar o sentido. Característica que levei para cena por meio da criação de células de movimento que se repetem. Nas primeiras apresentações, a repetição aconteceu sem acrescentar diferenciação. Com a pesquisa, fui agregando novas células de movimento, usando o princípio da repetição, mas adicionando variações de acentos e tempo-ritmo.

Na pesquisa em sala de ensaio, solitária, já sem as contribuições de Fábio Vidal, novas cenas e propostas de movimentação surgiram, mantendo a perspectiva inicial de uma construção calcada na construção de uma dramaturgia corporal – dando à palavra um peso posterior, sustentada no gesto, no ritmo e na ação física. Assim, a partir da noção de equilíbrio precário e de colocar o corpo em condição de conflito (seja por oposições do busto para com a bacia, seja pelo deslocamento do peso para uma das bases em condição de instabilidade, seja pelo desenvolvimento de gestos contraditórios), duas células cênicas foram desenvolvidas.

Ao tomar posse da estrutura de UALP, alguns deslocamentos e substituições de imagens criadas foram adotados. Uma primeira alteração foi a mudança na finalização do solo, que explorava um gestual de autoflagelo, contudo, pouco harmonizado com a proposta do livro, que é menos ascética e mais dionisíaca, mais calcada pelo aprendizado da alegria, despindo-se da culpa. O texto pincela vários momentos e constatações da personagem, especialmente a dificuldade de se ver diante do espelho, mas também sua conversa com Deus – o questionamento em torno de sua existência, culminando numa oração absolutamente agnóstica. Para esse bloco de texto, elaborei uma divisão entre movimentos dos membros inferiores, em constante desequilíbrio sobre os saltos altos. A intenção era colocar em xeque esse acessório icônico da feminilidade, da altivez e da sensualidade. Calçada com *scarpins* vermelhos, Lóri não consegue manter-se estavelmente de pé. A todo instante, seus pés viram, de forma

alternada ou pausada, mas a base fixa é movediça e desequilibrada. Para o olhar, busquei a própria falta de foco, como quem fala para ninguém, neutralizando ao máximo a expressão, haja vista que há uma profusão de signos e discursos em cena: os sapatos, o desequilíbrio, as mãos que fazem uma movimentação que se alterna entre a paródia de carícia sensual e o toque áspero. O tempo da cena é o mais lento e suspenso possível, promovendo uma dilatação e quebra no próprio ritmo empregado no conjunto do trabalho.

Ainda usando a noção de equilíbrio instável, a penúltima cena se dá com a chegada de Lóri na festa. No romance, a personagem permanece em absoluto desconforto por todo evento, com dificuldades de dialogar, extremamente envergonhada e tímida. Construí uma movimentação para toda cena, apoiada numa única perna, exagerando a falta de equilíbrio no salto alto. Optei por externar o desconforto, fazendo a personagem falar de maneira exagerada e efusiva, numa alegria acima do tom. Todo o texto deste momento é absolutamente improvisado, mas segue uma lógica de criar situações inconvenientes, gafes e levar o incômodo às últimas consequências.

Um elemento importante para aguçar o desconforto da cena é o uso da música *Creep*⁶⁰, do grupo inglês Radiohead, conhecida por seu rock melancólico e, nessa música, o autor fala exatamente de inadequação, de estar num lugar sem saber o porquê, nem o que fazer. A melancolia da música tem a função de causar um estranhamento ao clima efusivo que a personagem impõe, agravando com o fato de a música ser um clichê *pop* para o tema inadequação. A imagem de “morte às gargalhadas” do conto *O búfalo*⁶¹ e “quero ir embora como quem soluça” do próprio UALP foram indicações para o exagero da alegria da personagem, que vai entrando num misto de riso e soluço até que, definitivamente, ela sai da festa. Com a mudança de luz, dou as costas para o público, cruzo o palco até o centro, onde dispo o vestido de festa e, sentada na cadeira, localizada na diagonal esquerda alta, limpo a maquiagem exagerada.

⁶⁰ A letra completa da canção e sua tradução consta nos anexos desta dissertação.

⁶¹ “(...) Os minutos a um grito prolongado de trem na curva, e a alegria de um novo mergulho no ar insultando-a como um pontapé, ela dançando descompassada ao vento, dançando apressada, quisesse ou não quisesse o corpo sacudia-se como o de quem ir, aquela sensação de morte às gargalhadas, morte sem aviso de quem não rasgou antes os papéis da gaveta, não a morte dos outros, a sua, sempre a sua”. LISPECTOR, Clarice. *O búfalo*, in *Laços de Família: contos*. 6ª edição. Rio de Janeiro, José Olympio, 1974. Pág. 153.

Mais tarde, outros enxertos para *Aprendizagem* foram concebidos. Num exercício de uma oficina com o Grupo Vertigem⁶², realizada em Salvador, em setembro de 2009, desenvolvi uma célula cênica que inseri no conjunto do trabalho durante o processo de pesquisa, alterando alguns elementos da forma, mas conservando a ideia. Todo o bloco de hesitação de Lóri acontece na diagonal direita alta do palco, quando a personagem vai sobrepondo todas as vestes de sua arara, ficando soterrada sob suas peças de roupa. O texto é dado num ritmo mais acelerado, repetindo de forma exacerbada a hesitação, mas também, valorizando o espírito de contradição, extremamente empregada na escrita de Clarice. Todo o texto é dado na lógica do improvisado, contudo, mantém seu roteiro que recebe eventuais alterações.

A contradição e o paradoxo, acentuado por Clarice por meio de recursos de linguagem, no caso do solo, foram convertidos em ações. Depois de toda hesitação, a personagem afirma que não vai à festa, que ficará em casa. Assim, retira todas as peças de roupa que vestiu, pendurando novamente na arara. Pega uma pequena bolsa. Senta-se no meio do palco, emite suspiros. Da bolsa retira um espelho. Na primeira versão, utilizei uma movimentação de luta contra o reflexo do espelho. Ao retomar o trabalho, avalei que seria mais uma legenda e uma espécie de paródia, mal executada de teatro físico. Na forma atual, retiro o espelho da bolsa, voltando seu reflexo para a plateia. Permaneço alguns segundos, em silêncio com esse gesto. Até que volto o espelho para mim, começo a me maquiagem de forma exagerada. Guardo os itens na bolsa e declaro: - vou para a festa.

Os últimos momentos do trabalho sofreram mais alterações desde o início e durante todo o processo de pesquisa. Primeiramente, existia a noção de autoflagelo, seguido de oração. Isto me pareceu inadequado e uma interpretação moralista da própria obra, pouco condizente com a proposta libertária do livro. Investindo na noção de inacabado, optei, em grande parte das apresentações, por sair da festa, falar do cansaço da personagem, pontuar alguns aprendizados dela, sempre destacando que aquele não era o final, mas que foi o possível de ser feito, naquela apresentação. Assim, convocava os contrarregras, retirava o cenário e concluía a performance. Havia um interesse em deixar a suspensão, a indagação “mas afinal de contas, o que acontece com essa mulher?”.

⁶² Grupo Vertigem é um coletivo paulista criado em 1991, com destaque nacional a partir de investimento na criação de uma linguagem própria, autoral e exploração de espaços não-convencionais para execução de seus espetáculos.

Seguindo na pesquisa, optei por criar um novo texto e uma nova movimentação. Novamente, sozinha, na sala de ensaio, de posse do livro e de alguns exercícios de descontração e criação de atmosfera, comecei a criar. Um dado importante foi que Lóri chega à sua casa e toma um tranquilizante e, pacificamente, dorme. No novo final proposto para o solo, substituí o tranquilizante do romance por beber uma coca-cola gelada e retirar a maquiagem, falando com o público, não mais como personagem, mas retomando o uso da terceira pessoa. Também não mais como uma narradora, mas como uma atriz que comenta sobre a personagem.

Algumas movimentações foram criadas a fim de dar uma utilização, menos simplesmente cenográfica para as maçãs – signo recorrente do romance, que uso para delimitar o espaço cênico. A primeira ação física do espetáculo é abrir a bolsa e despejar maçãs no palco. Na medida em que apresento a história, distribuo o material ao redor do palco. Entretanto, percebi que a maçã estava sendo subutilizada enquanto signo. A personagem só morde a maçã – tal qual Eva – quando está de posse de seu desejo e aprendizado. Assim, fiz algumas experimentações para morder as maçãs, ato que foi consumado na última apresentação. Enumero os aprendizados da personagem no decorrer do livro, mas também as indagações que ela se faz: o que precisaria aprender.

Outra célula que o livro trouxe como possível cena foi a ideia de doçura imposta, uma doçura frágil, consumida e falsificada. Lóri prepara café excessivamente amargo, enquanto se perde nas indagações em torno do que fazer. Por não conseguir bebê-lo, torna-o exageradamente doce. Essa foi a última experimentação enxertada no trabalho. O que garantiu um maior acabamento e criação de uma espécie de estrutura espiralada, no qual há retornos de assuntos, situações, de forma alterada, com novos signos.

Havia uma preocupação durante o processo de pesquisa: a falta de um método rigoroso. E como pesquisadora de artes cênicas, deveria ter um planejamento predefinido. Uma rotina. Uma orientação a seguir. Durante o Trabalho Individual Orientado com a Professora Doutora Hebe Alves⁶³, explicito essa particularidade. O retorno foi muito simples: esse é o seu método, a inexistência de uma preparação prévia, de um treinamento. Assim, percebi que criei uma estrutura de trabalho: todos os ensaios solitários foram acompanhados unicamente do livro. O conhecimento do texto permitia

⁶³ Hebe Alves é Prof. Dra. do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA e das graduações em Artes Cênicas da UFBA. Diretora teatral com larga experiência, premiada por diversos anos e reconhecida formadora de gerações do teatro baiano.

com que eu pudesse me movimentar, dizendo as palavras e propondo imagens – algumas aleatórias, outras previamente estabelecidas.

Do ponto de vista corporal, o treinamento consistiu e consiste na prática de yôga e dos exercícios respiratórios, que geravam condições de criar concentração e disposição física para o trabalho criativo. A exploração de exercícios de expansão e dilatação do movimento, seguidos de exercícios de contração e fechamento também foi empregado de forma sistemática nos ensaios. O treinamento vocal foi composto de exercícios básicos de aquecimento, dicção e sustentação, compreendendo uma área onde o parco domínio técnico só possibilitou gerar condições para o trabalho. Não houve o intento de ter um trabalho de composição vocal complexa, mas trabalhar com o meu próprio registro de voz, sem criar uma partitura própria para personagem.

Na bagagem, tendo participado de alguns treinamentos, no qual a musicalidade do trabalho do ator era pensada não de forma restrita à música, mas como incorporação de elementos como ritmo, melodia, duração, harmonia ao trabalho, pude incorporar alguns princípios à minha criação. Assim, procurei trabalhar o texto falado com variações melódicas e de tempo, criando algumas células próprias para momentos específicos do trabalho: narração tom grave, médio, seco; voz de Lóri aguda, pulsação renitente, frenética; no momento da oração, tom médio, o mais neutro possível na impressão vocal. Desse modo, procurei constituir uma estrutura para as falas, evitando que o texto fosse dito de forma linear.

A realização do trabalho trouxe consigo alguns princípios que me são caros: o corpo é a base de tudo, a palavra só tem valor quando ancorada no corpo; a ausência de um diretor ou de outro profissional, acompanhando todos os ensaios, gera uma espécie de ambivalência, a atriz que age, a atriz que se observa. O trabalho se atualiza no presente, tanto do ponto de vista de constante modificação, alteração, condição de inacabado, quanto na sua própria realização, absolutamente entregue ao tempo do fazer, aberta a sofrer as interferências e diálogos viáveis com os públicos.

Como intérprete, enxergo-me na condição de Lóri: em vias de aprendizagem, de descobrir formas de realizar, dizer, com aberturas para alterar a obra de forma livre, mas também de manter imagens conquistadas.

E esse próprio exercício de escrita já concretiza uma espécie de ensaio – no qual refaço passagem a passagem do trabalho e o olho de fora, compreendendo melhor minha encenação e meu discurso. Descobrimo novas perspectivas a serem exploradas e novos caminhos para o próprio trabalho.

4.3 - Aprendizagem: entre o teatro e a performance

O solo *Aprendizagem* se insere num cenário de produção criativa e autoral, calcada no trabalho do ator e plena autonomia sobre sua obra, por vezes, assinando todas as etapas de elaboração do trabalho, colocando em crise o caráter coletivo da estrutura do teatro. Parte decisiva dessa escolha estética fundou-se na adesão à orientação inicial de Fábio Vidal, pesquisador da noção de atuante como centro do processo criativo, mas também da encenação, gestão e absoluta autonomia na constituição da obra. Por meio desse exercício cênico, meu lugar de atriz extrapola o domínio da cena e se enrama pelas demais funções artísticas e administrativas do processo. Essa experiência artística conflui dentro de um momento no qual o intérprete passa a agenciar parceiros e a romper com as antigas instâncias hierárquicas.

Aprendizagem localiza-se num entrelugar entre o teatro e a performance: absorve a autonomia, a voz autoral e o esfacelamento da *persona*, característicos da performance, mas mantém a relação direta com a dramaturgia, o desenvolvimento de um roteiro de ações físicas e causais, delineamento de personagem, características de um espetáculo teatral. Assim, a composição cênica tanto tem elementos constitutivos do teatro e da performance, empregando recursos e características de ambos, mas não se fechando em nenhum dos dois formatos.

No que tange à dramaturgia, *Aprendizagem* não adota um formato acabado do ponto de vista dramaturgicamente e, ainda que abra condições para uma leitura ampla por parte do leitor, não concede espaço para sua interferência mais direta. A própria estrutura dramaturgicamente causal faz uma aproximação da estrutura de um monólogo espetáculo, mas a sua adesão ao erro e à descontinuidade causam o estranhamento e o encontro com lógica da performance. O entrelugar de *Aprendizagem* coloca também em crise meu lugar de criadora, haja vista que é necessário definir qual é meu lugar na obra: encenadora, performer, atriz, dramaturga, produtora? Que definição é apropriada para definir um lugar de autora numa obra que se funda no interstício? Nesse horizonte, emerge a definição ator-*performer*, pois “ele nem é um ator ligado ao tradicional e nem puramente um performer surgido nos movimentos da Art-Performance” (SILVA, 2003, pg. 7)⁶⁴.

⁶⁴ A pesquisadora Rejane Silva apresenta a leitura de um lugar artístico que assume uma multiplicidade de campos culturais e midiáticos, atendendo à complexidade dos códigos e sistemas desse tempo. “Ora o atuante representa, ora ele apresenta, ora ele — apresenta, ora simplesmente ele é” SILVA, Regiane.

O ator-performer opera na zona de risco do erro, do acaso, da catarse, operando sua força, sua subjetividade, seu gesto na constituição do acontecimento cênico. Em sua dissertação de mestrado, Vidal definiu bem o horizonte de atuação desse criador, situado no entrelugar da performance e do teatro:

Ele é um gerador de signos, carrega em si a potencialidade das metáforas, fato pelo qual consideramos toda e qualquer expressão cênica como dotadas de alta importância: andadas, quedas, aproximações, afastamentos, gestos, sons, posturas, figurino, maquiagem serão analisados e valorados na sua transposição à cena, possuindo uma mesma proposição de confluir para a cadeia semântica estabelecida pela encenação. (VIDAL, 2007 pg. 34)

No caso da composição cênica *Aprendizagem*, embora empregue um diálogo direto com a obra de Clarice Lispector e evoque a atmosfera da personagem Lori, posso afirmar que na cena escrevo meu discurso, falando e agindo em meu próprio nome. Não interessa a este trabalho fazer com que o leitor distinga nitidamente quando é o texto do romance, quando é a personagem, quando é um comentário da narradora, quando são minhas questões refletidas. Nesta composição cênica, interessa transitar entre as fronteiras artísticas, subverter a lógica de um monólogo teatral, mas abraçar um discurso político e corporal próprio e exercer de forma autônoma a autoria deste projeto artístico.

Ainda que o solo construa um mosaico de referências, nutridas pela minha experiência artística, ele é um exercício solitário, tal e qual o de escrever um romance, pintar um quadro⁶⁵. Embora conte com colaboradores que ora auxiliaram com um olhar externo para a produção, ora contribuíram com o desenho da luz e com as escolhas do cenário, toda a construção de *Aprendizagem* parte de uma prática criativa individual, autoral, sem com isso desconsiderar a troca de experiências, influências e os agenciamentos que o desenvolvimento de uma obra envolvem, sempre fazendo dela um espaço de vivência coletiva.

Renato Cohen estabelece uma comparação entre características próprias do teatro e o que é próprio da performance. O pesquisador observa que o teatro tem no ator a sua base, que sustenta seu trabalho na representação, construindo personagens, entrelaçados pela dramaturgia. Na estrutura contemporânea do teatro, o encenador,

Atuante das mídias: um ator-performer. In Anais Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. São Paulo: 2003, pg. 6.

⁶⁵ “Na passagem para a expressão artística *performance* uma modificação importante vai acontecer: o trabalho passa a ser muito mais individual. É a expressão de um artista que verticaliza todo seu processo, dando uma leitura de mundo, e a partir daí criando seu texto (no sentido sógnico), seu roteiro e sua forma de atuação. O *performer* vai se assemelhar ao artista plástico, que cria sozinho sua obra de arte; ao romancista, que escreve seu romance, ao músico, que compõe uma música”. (COHEN, pg. 100)

responsável pela articulação dos elementos como texto, atores, iluminação, cenário, maquiagem, música, entre outros. Ao encenador, cabe a assinatura do espetáculo teatral de forma mais abrangente, conferindo-se a este criador a autoria da obra.

Na perspectiva da performance, o centro criativo da obra é o performer, que não opera a partir de uma dramaturgia predefinida, mas estabelece ligações, colagens e tem na concepção de uma persona uma construção que parte de idiossincrasias, para delinear uma atmosfera. O performer é também o encenador, cumprindo o papel de olhar de forma distanciada para sua própria criação e para a leitura que seu discurso propõe.

No caso de *Aprendizagem*, é inegável a existência de uma personagem, ainda que sua construção parta de uma exacerbação das idiossincrasias e de composição de um alter-ego da atriz-performer. Não cabe nesta composição cênica empregar a compreensão de personagem como surge na definição elaborada por Constantin Stanislavski, em que se cria a vida de um espírito humano, na qual o ator vive interiormente seu papel e expressa exteriormente sua encarnação física. Em Stanislavski, a personagem é viva e ativa. Aqui o corpo é o lugar de produção, o palco primeiro, mas também não é veículo da voz da personagem: Lóri interessa-me para poder expressar questionamentos da minha própria voz. Ao vestir Lóri, não desejo representar suas indagações, tampouco suas motivações, mas presentificar nossas identificações, nossos pontos em comum. Não é Lóri uma alma que encarno, nem estou como atriz a serviço da personagem, mas como, criadora, sirvo-me dela para dar visibilidade à minha utopia⁶⁶. Interessa tornar epidérmica a escrita de Clarice Lispector, por meio do meu corpo, afastando-me de uma introspecção para alcançar uma noção de multiplicação, provocando movimentos para além de mim, intérprete e leitora.

Especificamente, no caso de *Aprendizagem*, há traços de um personagem, mas não exatamente uma composição, complexificada com esse objetivo. A construção proposta não deseja promover uma construção completa de personagem, porém apresentar traços: partitura física, vocal e texto. Entretanto, a aproximação que o solo faz com o contexto da performance e a pretensão de garantir uma alternância das vozes

⁶⁶ “A personagem como entidade fixa, surgida duma biografia unívoca, trabalhada a partir de todo o que nunca será concretamente apresentado em cena, a literalização/desvocalização do texto teatral, resultam também da ideia da personagem como um ‘sentir’ que, sem ancoras técnicas, se confunde na pessoa. Liberado da ideia de uma identidade taxonômica, o “corpo ressoante”, o mais humano dos corpos, não naufraga nas profundezas do sentido enquanto conteúdo; ele é capaz da fluidez necessária para surfar na superfície do texto, dessa geografia que ‘dá’ forma, e nela, sedimenta múltiplos sentidos.” (DAVINI, Sílvia. *O Corpo Ressoante: estética e poder no teatro contemporâneo*. Belo Horizonte Portal: ABRACE, 2008.)

da personagem/persona, narradora e atriz conferiram um esmaecimento entre as fronteiras desses “eus” e proposital encontro entre os diferentes. O próprio figurino, com influências retrô, mais aproximado das peças vestidas pelas mulheres dos anos 50/60, mimetiza vestes usadas por Clarice Lispector, apresentando um limiar entre uma mulher que foi de outro tempo, mas também é contemporânea.

O solo reconhece que um corpo, presente no espaço de um palco, já não é mais simplesmente um corpo qualquer, mas é signo, enunciado, discurso, contudo não opera no horizonte de uma representação teatral – mas de uma presentificação desse corpo e desse aprendizado, atualização de uma experiência. E é nesse sentido que não se faz apropriado o emprego da palavra personagem para o tratamento que é dado à figura de Lóri, neste trabalho. Tampouco a narração ganha contornos de um personagem – seu tom de comentário, de observação não é representado por recursos diferenciados (um outro gesto, outra tonalidade vocal, outro figurino), que promovam corte ou demarcação além do tempo verbal utilizado.

O corpo a corpo consigo mesma – tônica da narrativa de *Uma Aprendizagem* ou o Livro dos Prazeres – acompanha o processo criativo, bem como o resultado final da cena. O solo indaga: o que fazer da vida, pois não sei e preciso fazer isso logo, há apenas uma vida, um corpo. Pergunta que Clarice profere por meio de Lóri página a página do seu romance. O corpo represado, contente com seus limites, que cede ao descontrole, confronta-se com suas máscaras e sucumbe para continuar lutando. O solo *Aprendizagem*, assim como o romance, quer fazer uma desaprendizagem de si, uma desmecanização da relação com o mundo, para deixar fluir um novo indivíduo, em estado aberto para vivências de experiências.

4.4 – Aprendizagens e experiência criativa

Aprendizagem propõe uma relação direta com a plateia, um jogo de diálogo, de discordâncias, a exposição cruel do indivíduo em sua travessia de vida, quase que um ritual de corte, de ruptura e de cultivo do novo. O solo convida o público a também ser autor dessa obra a partir de sua própria experiência, propondo uma leitura ativa, na qual as lacunas e aberturas fazem um chamamento ao leitor, para que contribua na criação, criando suas próprias imagens. A sugestão é mais importante que a afirmação na tessitura construída nesta composição cênica, que a afirmação e as certezas – o não fechamento é a única constante, haja vista que o aprendizado e suas consequências são

permanentes. Contudo, essa falta de “acabamento” não resvala num descuido, imprecisão, descontrole estético – a escolha dos diferentes elementos sígnicos estão ordenados e pensados com objetivos de produzir determinados efeitos e descolamentos: a mulher que chega em silêncio, plácida e despeja todos os itens da bolsa no proscênio; os itens da bolsa da personagem que são o conteúdo da minha própria (celular, carteira, revistas, maquiagem, produtos de beleza e muitas maçãs), as falhas de operação de som e luz, comentadas durante a cena, assumindo o caráter de erro e desvio.

O permanente treinamento técnico e ajustamento no que tange à execução da composição cênica são fundamentais para que a obra possa alcançar o horizonte de comunicação e êxito artístico ao qual se propõe: um jogo com a casualidade, um olhar dilatado para um cotidiano, não por uma naturalidade – pelo contrário, pela artificialidade desse corpo que luta contra o peso, que se equilibra na instabilidade, na repetição do movimento em diferença.⁶⁷

Importante problematizar a palavra êxito, empregada no sentido proposto por Luigi Pareyson, quando afirma que as regras de uma obra de arte são ditadas por ela mesma – e essa é a única constante diante de um produto artístico. Uma obra pode ser considerada como exitosa quando ela cumpre e executa adequadamente os propósitos que ela estabelece. A obra em si define os preceitos que deverão ser obedecidos, estabelece as orientações às quais o criador deve seguir. E quanto mais liberdade concede o artista à sua criação, maior alcance pode haver em sua criatividade e forma. No caso de *Aprendizagem*, o processo criativo foi dotado inicialmente de algumas prerrogativas, tais como fazer uma apropriação da obra de Clarice Lispector, empregando o teatro físico como linguagem artística a ser explorada. No decorrer da construção, a proposta inicial deparou-se com as incertezas concernentes a um processo artístico individual, realizado de forma solitária, no qual as imagens foram encontradas durante o desenvolvimento da criação. A invenção toma as rédeas da primeira

⁶⁷ Faz-se útil dialogar com o texto Brincadeira-Brecht, do compositor Tom Zé, no qual ele explica a tônica da sua atuação artística no palco. As palavras do artista servem de forma precisa para fazer compreender o horizonte de expectativa no qual *Aprendizagem* se inscreve: “Essa era uma grande preocupação minha lá no começo, em Irará: fazer parecer que tudo na cantiga acontecia natural, no correr do tempo, como o dia, como a vida, quase improvisado. Na própria maneira de compor treinei exaustivamente uma constante ‘casualidade’. Evitando na letra justamente aquele ar de letra de música. Fugindo do tom poético, elevado, sublime (...). Era preciso disfarçar e mascarar a canção, iludir, enganar, para me livrar do impossível papel de cantor. Em vez de ser tomado pelo pathos do artista, eu lutava para desartizar meu corpo, expressão e voz. Desenvolvia técnicas, estudava expressões faciais, programava cada vez que levantaria ou abaixaria a cabeça, estudava o momento conveniente para abrir ou fechar os olhos, praticando, durante olhas no espelho – tudo casual”. ZÉ, Tom. Tropicalista lenta luta. São Paulo: Publifolha, 2003.

concepção, porém, sem dispor dos horizontes estabelecidos inicialmente, sem abrir mão de alguns conceitos definidos na primeira concepção.⁶⁸

. A palavra experiência é um conceito com o qual o trabalho opera, tanto no conteúdo que ele expressa ao contar uma fábula em torno da aprendizagem, quanto por fundamentar a apresentação do trabalho no princípio do desenvolvimento da própria criadora. A construção cênica advém de uma necessidade própria de expressão, canalizando experiências vividas em cena, colocando em combustão memórias, emoções e impulsos. Todo esse material serviu e serve de propulsão criativa para o trabalho, seja enquanto discurso verbal, seja enquanto gesto psicofísico, apresentado de forma organizada e em consonância com a obra de Lispector – não por uma via de fidelidade, mas de identificação e reconhecimento no texto da autora, das experiências vividas e ressignificadas na criação artística.⁶⁹

Aprendizagem não é um exercício apenas profissional, nem de pura linguagem artística: é um esforço de consciência de vida, de mundo, uma provocação em torno da exploração do máximo de potência da autonomia e da compreensão do corpo como saber, como possibilidade de vivência daquilo que é experiência. A obra se constitui da minha leitura para obra de Clarice Lispector, somada à minha trajetória de artista e ao meu próprio discurso. E nesse sentido, abraça o conceito de performance, diante da sua proposta política⁷⁰.

Mikhail Chekov chama de individualidade criativa a ideia dominante que se expressa numa obra artística, engendrando aquilo que o ator vai utilizar para construir sua personagem. Ele explica que o ator convive com três “eus” em cena: aquele que gera o material de construção (suas emoções, a bagagem para criar o personagem no palco); o eu criativo que toma posse daquilo que foi gerado e olha de fora, organiza e observa, separando o que é pertinente para o trabalho, daquilo que é parte do nosso eu

⁶⁸ “Esta contemporaneidade de invenção e concepção cria uma contínua incerteza e precariedade, pela qual a situação do artista é bem diversa daquele caminho seguro e traçado de que fala a primeira concepção, porque até o último momento, o mínimo desvio pode comprometer o êxito.” (PAREYSON, 2001: pg 187)

⁶⁹ “As obras de arte que não são distantes da vida comum, das quais se desfruta amplamente em uma comunidade, são sinais de uma vida coletiva unificada. Mas são também auxiliares maravilhosos na criação dessa vida. A remoldagem do material da experiência no ato expressivo não é um evento isolado, restrito ao artista e a uma ou outra pessoa, aqui e ali, que porventura aprecie a obra. Na medida em que a arte exerce seu ofício, ela também é uma remoldagem da experiência da comunidade em direção a uma ordem e união maiores.” (DEWEY, pg. 178)

⁷⁰ “A busca do desenvolvimento pessoal é um dos princípios centrais da arte de *performance* e da *live art*. Não se encara a atuação como uma profissão, mas como um palco de experiência ou de tomada de consciência para utilização na vida. Nele não vai existir uma separação rígida entre arte e vida. (COHEN, pg. 104).

usual; por fim, o eu superior do ator, que consegue observar sua criação de forma crítica, mas também nutrir impressões sobre ela. Dentro de sala de ensaio, observo que essas diferentes camadas se instalam, gerando criação e conteúdo. No momento da cena, o eu criador torna-se mais potente, ativado pela necessidade real de presença e interação direta com o público. De acordo com a dialética da ambivalência na cena, pontuada por Jorge Glusberg, em *A Arte da Performance*⁷¹, apresenta-se a alternância entre o ator e sua personagem, dos desdobramentos existentes e como um cede lugar para o outro durante a encenação, pois não podem haver dois “eus” num mesmo corpo.

⁷¹ GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

4.5 - Lóri, Clarice e Mônica – múltiplas vozes

Loreley é essa mulher pensada em 1969, filha de uma família burguesa e agrária num contexto de decadência financeira, órfã de mãe, alheia à sua família, que larga sua cidade natal, Campos, para buscar uma vida mais livre no Rio de Janeiro, onde exerce a sua profissão de professora. Apesar de ter alçado a liberdade, a única que conheceu era a sexual, e ainda assim, com alguma timidez, haja vista que só tivera cinco amantes. Lóri não sabia bem o que fazer com sua emancipação, tanto pior com seu corpo e sua própria vida única. Assim, lança-se na busca de aprendizagem e descoberta de uma vida com prazer, a partir das provocações do seu pedagógico e presunçoso amigo amante, Ulisses. Esta mulher é a via que Clarice Lispector teve para encenar um aprendizado do prazer e da alegria, aprendendo também com sua personagem e as imposições da sua própria escrita. O livro exigiu uma independência à qual ela precisou ceder, talvez, parodiando a si mesma, apresentando uma solução feliz, calcada na alegria, no gozo, na apropriação da vida.

O processo criativo de *Aprendizagem* e a pesquisa acadêmica-artística depositaram sobre minhas mãos uma grande lupa, na qual fui obrigada a voltar os meus olhos para a minha própria capacidade de aprender a alegria e a posse desse meu próprio corpo. A obra de Lispector apresentou-me um espelho para o qual eu me volto e pelo qual me mostro em cena. É irrefutável que a voz de Lóri me serve e a tomo para poder falar do meu tempo e dos desafios de apropriação de si, que se mostram perenes. O que resulta no palco é um híbrido das aprendizagens acumuladas na vida, das apropriações de várias técnicas e do que ainda precisa ser absorvido – a obra não se fecha, assim como o aprendizado se faz permanente.

Ao incorporar essa personagem, não pela via da representação objetiva, mas em cena, justapondo o texto de Clarice, a voz da personagem, à minha própria, pareceu-me pertinente perguntar sobre quando nossas vozes se aproximam e quando se distinguem, bem como no que se adensa quando essa personagem, desenhada numa determinada época, sai da literatura para o palco, em mais de quatro décadas de distância.

A resposta, talvez, esteja não num olhar objetivo para a obra. Mas para a travessia que Clarice Lispector constrói e propõe: uma travessia em busca de uma constituição do ser por meio do prazer. Uma paixão, não pelo viés da dor e do sofrimento, como em G.H., mas pelo viés do aprendizado de algo, que não raro

consideramos sabido por todos, contudo, os sentimentos e o estar no mundo têm genealogia, e a posse desse saber advém da experiência e não de um pacto tácito. E a tarefa de aprender a ter prazer, descortinando a vida cotidiana e reestabelecendo vínculos com o mundo, pode ser reinventada por cada leitor/leitora de sua obra, perfazendo uma reinvenção de si mesmo - exercício que venho a construir como pesquisadora, atriz, leitora.

A experiência de aprendizado do estar no mundo, do prazer e da posse de si mesma, proposta por Lispector, foi uma busca inevitável na minha trajetória humana e artística, refazendo-se dentro do processo de pesquisa e na criação da cena – que ainda está em construção. Nesse ponto de tangência, as aprendizagens – minha e da personagem – se sobrepõem, amalgamando um discurso único em cena.

Na biografia *Clarice*, Benjamin Moser situa a obra dentro do momento vivenciado pela autora, durante a produção do romance como uma procura por humanização – esse humano que se constitui no encontro com o outro, na travessia, caminhada.

Uma aprendizagem é uma tentativa de outro tipo de liberdade. Clarice tinha que escapar do medo de não amar, bem como do seu temor de que o amor não fosse fútil. ‘É óbvio que o meu amor pelo mundo nunca impediu guerras e mortes’, ela escreveu em 9 de março de 1968. (...) Mas ela temia novas feridas, também sabia que comer baratas no quarto da empregada não ajudaria uma pessoa de verdade, num mundo de verdade, a superar uma solidão imediata e desesperada” (MOSER: 2009. pg. 436)⁷²

Ante a liberdade, a hesitação, o medo da queda, o temor de não ser o amor possível, a comunicação com o outro, os fermentos gerados pelo esbarrões, apesar de, tenta-se. E ao apropriar-me do seu texto, acolho também o ensaio de amar, unir e tocar. Acolho a dificuldade, porque ela me serve e transparece aquilo que também preciso aprender.

4.3.1- Encontro das vozes na cena

Em cena, um breve enunciado dá início ao espetáculo e apresenta a história que o público verá em instantes. Como atriz, apresento-me e apresento o argumento do texto, quem é a personagem, o que ela faz, suas características sociais e a sua tarefa de aprender a viver. A partir dessa enunciação, com o distanciamento da narração em terceira pessoa, é sobreposta a apresentação da personagem, mas também com uma

⁷² MOSER, Benjamin. *Clarice*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

justaposição de questões da intérprete: solidão, violência urbana, medo. Por fim, é retomada a quebra da “quarta parede”, para problematizar a não finalização da cena, pois diferentemente do texto clariciano, a aprendizagem aqui não foi finalizada, assim como o próprio espetáculo.

Numa das últimas cenas do solo, na qual reconstruo o trecho do romance em que a personagem vai a uma festa, depois de um longo período de hesitações, rompo com o constrangimento mudo descrito pela autora e a concentração apenas na máscara da figura exuberante que ela desejou imprimir. Minha opção em cena foi forçar uma extrema grandiloquência, bastante inadequada, inconveniente, verborrágica. A escolha foi da máscara frequente da sensualidade hiperbólica, do rebolado “provocante” e quase que obrigatório daquilo que se espera de uma mulher nesse tempo no qual a sexualidade é também via de aprisionamento do corpo⁷³. A escolha resvala no humor, mas envereda pela crueldade da exposição de uma alegria exacerbada .

Aproprio-me de Lóri, mantendo a sua travessia de aprendizagem. E ao agregar a minha voz, adiciono novos problemas e outra corporalidade, que traz outros enfrentamentos próprios desse tempo como o esvaziamento das relações, da sexualidade. O exercício de adensar a obra, evocando uma nova voz que se coaduna à polifonia, já intrínseca do texto de Clarice Lispector, nada mais é do que uma tentativa de provocar aprendizados e encenações para esse corpo, a partir de uma percepção em torno dos recalques dramatizados.

No palco, a soma dessas vozes apresenta uma atriz-personagem, falante e criadora, produtora e veículo do discurso, trazendo à tona o encontro com uma autora-atriz, Clarice Lispector, que já formaliza em seu texto as diversidades de opiniões e visões existentes dentro de um sujeito. No romance *Uma Aprendizagem*, o aspecto não conclusivo da narrativa é representado pela pontuação empregada (um dois pontos encerra a narração sobre a travessia de Lóri), sinalizando o que já está implícito no texto: numa aprendizagem não há fechamento. Por isso, a forma do discurso adotada, a polifonia, abre campo para as questões não resolvidas, tampouco respondidas. Ao agregar uma proposta de texto polifônico, em *Aprendizagem* não há espaço para

⁷³ A objetificação do corpo ganha novos contornos na atualidade, onde a estetização faz-se consoante e o corpo não é via de autonomia, liberdade, mas de uma erotização condicionada, objetificada.

passividade do leitor, haja vista que as subjetividades impressas na palavra se intercomplementam no ato de ler: os sujeitos não se esgotam em seus encontros⁷⁴.

4.6 - Drama, História, Lirismo

A prosa clariciana é híbrida na integração dos elementos dramáticos e líricos, convivendo na sua escrita única. Sua prosa faz um prolongamento e traz longa duração na narração dos fatos, sem nenhum compromisso com peripécias ou construção de uma ação absolutamente coerente – demanda do drama. Há poucos fatos e eventos, mas a reverberação dos mesmos na personagem. É nesse ponto que a prosa clariciana se aproxima da lírica, onde os eventos não se explicam fora de uma subjetividade e da experiência do sujeito. Por outro lado, seus personagens têm um mundo interno muito e intensamente conflitado, num fluxo constante de indagações. O conflito é protagonista-linguagem, ou seja, um drama pela linguagem, pela expressão e comunicação.

Da narrativa esfacelada, emergem o lirismo e a dialogicidade do seu raciocínio, todo fundamentado em recursos como paradoxo, repetições e antíteses. Exuberância verbal, paródias, abstrações filosóficas e a contradição são características do discurso em UALP, exploradas em meu solo teatral. Procurei transpor para os códigos do teatro características da prosa clariciana, seja por meio do emprego da própria palavra, seja por meio dos gestos e partituras físicas.

No conjunto da construção corporal, a repetição de células e movimentos é o recurso mais empregado na composição cênica, fazendo pequenas diferenciações e acréscimos. Toda partitura física foi construída numa busca pelo desequilíbrio, pela instabilidade na verticalidade. Como se os pés não pudessem suportar o corpo, uma espécie de dificuldade de aterramento. Já as contradições são exploradas pelo jogo da palavra que diz uma coisa, corpo que afirma o contrário, gerando ruído e valorizando a dualidade de estados e vontades.

A construção física e textual valoriza também a convivência entre os gêneros literários presentes no romance, carregando esse princípio para o contexto do teatro/performance. Há o emprego constante da primeira e da terceira pessoa verbal, de forma alternada, dentro do jogo narração, lirismo e ação.

⁷⁴ “Dessa consciência da diversidade de caracteres dos seres humanos como constituintes de um vasto universo social em formação decorrem as múltiplas vozes que o representam” (BAKHTIN, Mikail. Problemas da poética de Dostoiévski. Tradução e notas Paulo Bezerra. 5ª. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010).

O primeiro momento do solo é quase que informativo: eu, como atriz, me apresento, explico-me o que será visto pelo público, disponho os objetos delimitando o espaço cênico, anunciando os pactos daquele jogo. O tom informativo dá lugar ao texto narrativo, a partir de uma mudança de movimentação, empregando o uso da pantomima envolvendo um texto físico no qual as ações de Lóri são desempenhadas, em paralelo ao texto verbal na voz da narradora – todo em terceira pessoa e mantendo o uso do pretérito mais-que-perfeito nos verbos. Ocorre uma junção entre narrar e ser.

No quadro seguinte, finalmente, a primeira pessoa surge e o texto é dito do ponto de vista de Lóri, na sequência de argumentações positivas para ir à festa, recordando seu passado. No meio dessa explanação positiva, ocorre um corte, que irrompe para um momento de lirismo que se entrecruza com o monólogo abaixo dado para a plateia, de forma direta.

A felicidade sempre foi meio clandestina para mim. A felicidade sempre teve certo gosto de água de torneira enferrujada. Talvez porque eu saiba que eu daqueles que vivem no mundo à cata dos prazeres sempre fora, nunca dentro. Quem é essa daí? Quem é essa daí? Não sei me olhar no espelho sem ficar estarecida com o que vejo. Talvez porque eu saiba que se eu fosse eu mesma, o mundo me odiaria. Eu amo Ulisses? Ulisses é o perigo e viver é muito perigoso. Viver está me matando aos poucos. Deus? Deus? Você está aí? Você está aí? Pelo menos agora que eu estou precisando de você. É que queria lhe pedir para aliviar a minha alma: alivia. Faze com que eu sinta que a sua mão está dada à minha. Faze com que eu sinta que a morte não existe, pois estamos na eternidade. Faze com que eu sinta que amar é não morrer. Que eu tenha uma alegria diária. Faze com que eu sinta que na hora da minha morte, haverá uma mão humana e amada dada a minha. Amém.⁷⁵

Os questionamentos que povoam Lóri por todo romance são condensados nesse momento, no qual a personagem se expõe, sem com isso deixar de agregar as vozes da narradora Clarice Lispector e a minha própria voz. Nesse bloco de texto, enxertei uma citação de Guimarães Rosa, mais especificamente de Riobaldo, de Grande Sertão: Veredas, ao falar do perigo de viver, haja vista que sua frase “viver é muito perigoso” resume o conflito de Lóri: ao guardar vida, não se ganha vida, se perde. Viver é no perigo, na margem, rompendo o limite da segurança.

Novamente uma ruptura. A partir do fim da oração feita, na beira do lirismo, o tom dramático é retomado e um ritmo mais acelerado do texto é assumido, agora empregando mais uma vez a primeira pessoa num contexto de diálogo interior e ponderações em torno da festa. Esse tom de diálogo, assumindo o lugar de fala de Lóri e

⁷⁵ Este monólogo foi adaptado por mim e integra diferentes recortes de texto presentes no romance *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, mas também estabelece diálogo direto com o conto *Felicidade Clandestina*, também da autora e integrante do livro homônimo, e com o romance *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa.

sua voz - ainda que enxertando pontuações da autora, questões de seu tempo – persiste até a penúltima cena do espetáculo, na qual finalmente chega a festa e toda exposição voltada para o público, como num diálogo com a plateia.

O solo se conclui retomando a voz da atriz que comenta sobre o destino da sua personagem, os próximos aprendizados que ela fizera, o que a autora Clarice Lispector apresentou como possibilidades de aprendizado. Numa linha dramática circular, a atriz encerra aquilo que abriu, sem, contudo, concluir. Dá-se o não-fechamento daquela experiência de aprendizado, haja vista que há coisas a serem descobertas e eu própria, como criadora, ainda não concluí e estou na travessia. A contrarregragem vem retirar o cenário e a sensação dos dois pontos, que finalizam o romance, é experimentada aqui, de forma encenada.

Posso dizer que minha veia jornalística, minha outra profissão e primeira formação acadêmica, assume esses momentos de comentário durante o solo, agregando um tom entre o informativo e crítico. Assumo o lugar de apresentar aquela personagem e alguns aspectos do romance que não puderam ser incluídos no espetáculo. Com isso, há uma ambiência de história que é contada, contudo, sem para isso tornar-me uma contadora de histórias, mas, sim alguém que enuncia e dispõe as regras de um jogo que vai se iniciar.

Desse modo, no solo *Aprendizagem*, o dramático, o narrativo, o lírico e o informativo transitam e convivem. Até porque a separação dessas categorias são exercícios didáticos, para compreensão de suas características e das relações que se estabelecem entre leitor e criador dentro de cada gênero: cada um tem seu horizonte de expectativas próprio. E hoje, na seara do teatro e da performance, as fronteiras entre os gêneros são cada vez mais tênues e reside no criador o desejo de experimentar o estabelecimento de novos pactos e novos exercícios criativos. E o discurso segue em aberto, pois se sedimenta nesse terreno de tantas vozes, num diálogo sem fim.

Conclusão

Quando fiz a primeira leitura de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, tive identificação imediata e, deliberadamente, coloquei-me em estágio de aprendizado do texto clariciano. A leitura não fora de pleno deleite, mas de constante provocação e queda por terra de tantos valores arraigados, de percepções que deveriam ser alteradas substancialmente para que aquela jovem, que eu era, pudesse chegar ao ponto que desejava. Quando fiz a segunda leitura do romance, percebi que tinha avançado ainda pouco, que ainda não tinha me despedido de tantos recalques e dificuldades a serem transpostas, a ponto de não invejar Lóri. Na terceira leitura, já fiz pensando em trazer para cena, editar, recortar, privilegiar momentos que considerava chave da obra, traçando uma espécie de linha de evolução daquela personagem. Dividi com outras atrizes, discutimos, fizemos o trabalho e lá fui eu, encarnar a Lóri da primeira cena, atribulada, mecanizada, pronta para explodir, ansiosa por mudanças. Mais tarde veio mais uma leitura, já não querendo adaptar o texto, mas trazê-lo para cena de forma mais performática, tendo no corpo o principal contador da história. E ao longo desses dois anos, tantas vezes debruçei-me diante da obra, agora de forma analítica, observando os elementos da forma, da superfície da palavra, para compreender como se encena um corpo numa obra literária. E me tranquilizei por reconhecer que o aprendizado não cessara. Não cessara porque é permanente e em cada ponto da vida que fiz a leitura, já não era a mesma, já tinha alterado tantas coisas. O livro já não era o mesmo. Mas ambos, eu e o livro, também tínhamos os pontos que precisariam ser continuamente repetidos, para só então constituir uma aprendizagem efetiva.

Durante as tantas leituras, seja observando a materialidade do texto, seja identificando que edições e adesões que faria dele para apresentá-lo no palco, somando às minhas indagações e repertório, constato sempre um dado novo. Constato sempre uma leitora nova que reconhece o texto, mas descobre novas possibilidades de diálogo com a obra. Constato o pacto travado com a não-permanência e com o inacabado, tanto no que tange a relação de recepção com o romance, com o qual me debati durante todo o processo da pesquisa, quanto com a sua apropriação no palco.

Esta pesquisa teve um desafio metodológico de realizar uma cartografia do corpo encenado na obra de Clarice Lispector, sem para isso, tomar um lugar de fala de investigação da seara de literatura. Quem estabelece a pergunta de como o corpo se arquiteta na obra da autora, como tema e como linguagem é uma atriz, que se dispõe a

experimentalizar a trazer essas compreensões de leitura teórica para a cena. Como pesquisadora, minha tarefa foi abordar a obra da autora, apropriando-me sobre sua fortuna crítica e travar diálogo com a fértil produção acadêmica em torno dela. Mantive a atenção voltada para o processo criativo do solo *Aprendizagem*, que se desenrolou durante o processo da pesquisa, inserida no campo das artes cênicas, área na qual este trabalho esteve vinculado. O que resulta dessa pesquisa é uma afirmação de um trânsito interdisciplinar, no qual foi necessária uma apropriação de conteúdos teóricos da literatura, filosofia, do teatro e da performance. O produto artístico que emerge dessa pesquisa é um exercício de livre fluxo entre essas áreas de conhecimento.

Ao ler Clarice Lispector pela perspectiva da composição cênica, a pesquisa e o solo autoral desenvolvido dentro dela absorvem a atualidade do texto clariciano e do seu projeto de aprendizagem. Mas também rompe-se com a leitura mitificada e canonizada da autora, que é lida de forma dessacralizada e sua obra apropriada no palco sem perspectivas de fidelidade. Ao rasurar seu texto, mas também ao se apropriar dele, este trabalho não reitera a percepção de Lispector como uma autora hermética ou mitificada, cuja obra não possa ser sentida.

Se no texto, a autora escreve a vida e faz do texto seu meio de aprendizado, respirando junto com as palavras, operando com o verbo para que ele desperte nossa capacidade de perceber, sentir, desentorpeça o corpo depois da mecanização que reproduzimos sem refletir; meu desafio foi compreender suas estratégias de fazer da palavra corpo, apropriando-me dos seus recursos para fazer uma nova criação no palco. E esse corpo-a-corpo com o texto garantiu fluidez para a criação de imagens, bem como liberdade para descartar as partes da composição cujo pensamento ia de encontro ao propósito de aprendizagem proposto, tanto na obra, quanto no solo teatral que ganhou novo fôlego e forma durante a pesquisa.

A visitação aos pensadores contemporâneos permitiu tecer novas leituras e vínculos para o trabalho artístico, mas especialmente, garantiu lastro para o cotidiano exercício de leitura da obra de Clarice Lispector, que passou a ser lida em relação, formando uma teia de compreensões do corpo. De um corpo que aprende pelas vias do prazer, que compreende que a experiência se dá na intermitência, no perigo, na abertura para o outro. O projeto clariciano de aprendizagem do prazer pode ser visto em rede, como uma urgência de um tempo, como um convite a uma humanização que se fundamente no retorno ao sensível, a alegria como força mobilizadora e transformadora de afecções. Por meio do estabelecimento de diálogo de *Uma aprendizagem* com os

contos da autora, ficou visível que esse convite ao humano, demasiado humano se faz uma tônica da poética da autora, que faz da sua escrita vida. Vida que irrompe em seu texto, tanto pela força do caráter biográfico, quanto pela arquitetura da narrativa. Que página a página promove um convite a uma nova postura.

Aceitando o convite da obra, esta pesquisa demarca um lugar político, no qual o feminino é tema, enquanto máscara e enquanto voz. A perspectiva social de emancipação da mulher, apontada no romance, ganha atualidade e verticalidade no exercício cênico, que dialoga com o empoderamento proposto pela escritora. Um lugar político do corpo, entendido como potência, mas também ainda como zona de crise do seu próprio poder, aplacado pela vida em sociedade e pela falta de autonomia.

O solo *Aprendizagem* evoca o jogo de máscaras presente na escritura do teatro, trazendo para o palco a pluralidade de personas envolvidas: Clarice Lispector, Lóri, meu olhar de leitora, meu corpo de criadora. A sobreposição dessas três camadas, as rasuras desses encontros e o desejo de que essa junção de vozes possa afetar o espectador, convocando a que ele faça seus recortes e bricolagens. Que possa desencadear suas aprendizagens.

E essa pesquisa se encerra com os dois pontos que Lispector encerrou seu romance. Esse aprendizado ao longo desses 24 meses se acumula, mas não se finda. Pois a pesquisa de apropriação do corpo por meio da arte, considerando a cena como lugar de transformação e encontros, não finda. Permanece contínuo e inacabado, estabelecendo novas relações, novas cartografias:

Bibliografia

- AGAMBEN, Giorgio. A nudez. Relógio d'água editores, Lisboa 2009.
- ARFUCH, Leonor. O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea. Tradução Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Ed UERJ, 2010.
- ARTAUD, Antonin. O teatro e seu duplo. Tradução de Teixeira Coelho. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- AUSTIN, J. L. How to do things with words. 2nd edition. Cambridge: Havard University Press.
- BAKHTIN, Mikhail. Problemas da Poética de Dostoiévski. Tradução direta do russo, notas e prefácio de Paulo Bezerra. 5a ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- BARRENECHEA, Miguel Angel. Nietzsche e o corpo: para além do materialismos e do idealismo. In *Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo*. Org. GADELHA, Sylvio e LINS, Daniel. Rio de Janeiro: Relume Dumará e Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desperoto, 2002.
- BACCARIN, Maria Clara. A Poética Ontológica de *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres* de Clarice Lispector
<http://www.uel.br/pos/letras/EL>
- BARTHES, Roland. A aula: aula inaugural da cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França. Tradução e pós-fácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix. 14ª edição. Pg. 36.
- _____. A morte do autor. In O rumor da língua. São Paulo: Martins Fontes, _____ . Tradução. J. Guinsbourg. São Paulo: Perspectiva, 1987. 2004.
- BATAILLE, George. O erotismo. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BEIGUI, Alex. Dramaturgia por outras vias: a apropriação como matriz estética do teatro contemporâneo – do texto literário à encenação. São Paulo: Universidade de São Paulo; Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2006.
- _____. Performances da Escrita. In Aletria, v. 21. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais: Jan/Abril 2011
- BIRMAN, Joel. O Mal-Estar na Modernidade e a Psicanálise: a Psicanálise à Prova do Social. PHYSIS: Rev. Saúde Coletiva, Rio de Janeiro, 15(Suplemento):203-224, 2005
- BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. In Revista Brasileira de Educação, nº19. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Jan/Fev/Mar 2002.
- CAMPOS, Haroldo. Metalinguagem & outras metas. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CHAUÍ, Marilena. Desejo, paixão e ação na ética de Espinosa. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- CHIOSSI, Eliana Mara. Clarice: tudo que é solido se desmancha em água viva. In *Qvinto Imperio: revista de cultura e Literaturas de língua portuguesa*. Gabinete Português de Leitura - Casa Fernando Pessoa - n 9, Salvador, setembro de 1997.
- CHECOV, Michael. Para o Ator: tradução Álvaro Cabral. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- COHEN, Renato. Performance como Linguagem. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- DAVINI, Sílvia. O Corpo Ressoante: estética e poder no teatro contemporâneo. Belo Horizonte Portal: ABRACE, 2008.

- DELEUZE, Gilles. Crítica y clínica. Tradução por Thomas Kauf. Barcelona: Editorial Anagrama, 1996.
- DELEUZE, Gilles e GUATARRI, Feliz. Kafka: por uma literatura menor. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977.
- _____. O anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia. Tradução de Joana Moraes Varela e Manuel Maria Carrilho. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.
- DERRIDA, Jacques. A escritura e a diferença. Tradução de J. Guinsbourg. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- DEWEY, John. Arte como Experiência. Tradução Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010. (Coleção Todas as Artes).
- ESTÉS, Clarissa Pinkola. Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem. Tradução de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- FISCHER-LICHTE, Erika. Performance e cultura performativa: o teatro como modelo cultural. "Revista de Comunicação e Linguagens", nr. 24, Edições Cosmos, 1998.
- FOUCAULT, Michel. História da Sexualidade 2. O uso dos prazeres. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1984.
- FOUCAULT, Michel. Microfísica do poder. Organização e Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- GOMES, André Luís. Clarice em Cena: as relações entre Clarice Lispector e o Teatro. Brasília: Editora Universidade de Brasília: Finatec, 2007.
- GOMES, Fernanda de Oliveira. O que pode um corpo? Instalações interativas e experiências possíveis no cenário contemporâneo. In Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação – E-Compós. Brasília, v.13, nº1, jan/abril, 2010.
- GLUSBERG, Jorge. A arte da performance. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- GOTLIB, Nádía Battella. Clarice: Uma vida que se conta. São Paulo: Ática, 1995.
- HOISEL, Evelina. A dramatização da crueldade em Grande Sertão: Veredas. In Revista Qvinto Imperio, v. 1. Salvador, 2003.
- _____. Grande Sertão Veredas – uma escritura biográfica. Salvador: Assembléia Legislativa do Estado da Bahia; Academia de Letras da Bahia, 2006.
- KEHL, Maria Rita. Corpos estreitamente vigiados. In *A Fratria Órfã - Conversas Sobre a Juventude*. São Paulo: Editora Olho D'Água, 2008.
- LISPECTOR, Clarice. LISPECTOR, Clarice. A descoberta do mundo. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- _____. A via crucis do corpo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. Laços de Família: contos. 6ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.
- _____. Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres. 9ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, pg.89.
- LOPES, Cássia. A vertigem de narciso: uma leitura biográfica em Um sopro de vida, de Clarice Lispector. In Qvinto Imperio: revista de cultura e Literaturas de língua portuguesa. Gabinete Portuges de Leitura - Casa Fernando Pessoa - n 9, salvador, setembro de 1997.
- _____. Gilberto Gil: a poética e a política do corpo. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- _____. Um olhar na neblina: um encontro com Jorge Luís Borges. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo. Fundação Cultural, EGBA, 1999.
- MENDES, Cleise Furtado. A gargalhada de Ulisses. São Paulo: Perspectiva.2008
- _____. As Estratégias do Drama. Salvador: Edufba, 1995.

- _____. Diálogo e performatividade no drama. In Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens. Salvador: UNEB, n°03, 2011.
- MOSER, Benjamin. Clarice, uma biografia. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- NIETZSCHE, Friedrich. A gaia ciência. Tradução Paulo César de Souza. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- _____. Genealogia da moral. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- NUNES, Benedito. O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector. 2ª edição. São Paulo: Editora Ática, 1995.
- OLIVEIRA, Cláudia Marisa. Para uma dramaturgia do corpo. In Revista Repertório n°13. Salvador: PPGAC- UFBA. 2009.
- PAREYSON, Luigi. Os problemas de estética. Tradução Maria Helena Nery Garcez. 3ª edição. São Paulo: Martins Fonte, 1997.
- PAVIS, Patrice. Dicionário do Tetro. Tradução: J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PEREIRA, Antônia. Do texto à encenação: a expansão cênica da narrativa e sua eficácia simbólica. In Dramaturgia, ainda: reconfigurações e rasuras. Cleise Furtado Mendes (org.). Salvador: EDUFBA, 2011.
- PERPÉTUA, Elzira Divina. Literatura Brasileira Confessional: uma leitura de memórias marginais. In *Anais do SILEL*. Uberlândia: EDUFU, 2011
- PHELAN, Peggy. A ontologia da performance: representação sem produção. “Revista de Comunicação e Linguagens”, nr. 24, Edições Cosmos, 1998.
- PHELAN, Peggy. Unmarked: the politics of performance. New York: Routledge, (sem ano).
- PINTO, Cristina Ferreira. O bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- REGUERA, Nilze Maria. Clarice Lispector e a encenação da escritura em A Via Cruzis do Corpo. São Paulo: Editora UNESP, 2006.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. Introdução à análise do teatro. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- SÁ, Olga. Clarice Lispector: A travessia do oposto. São Paulo: Annablume, 2004.
- SILVA, Regiane. Atuante das mídias: um ator-performer. In Anais Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. São Paulo: 2003, pg. 6.
- STANISLAVSKI, Constantin. A criação de um papel. Tradução Pontes de Paula Lima. 5ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.
- STAROBINSKI, Jean. *As máscaras da civilização: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- p. 14.
- VALVERDE, Monclar. Experiência e comunicação. In VALVERDE, Monclar. Estética da Comunicação. Salvador: Quarteto, 2007
- SANTANA, Fábio Melo. Percurso Múltiplo Uno: Estudo do modo cênico e do processo de criação geradores da encenação Velocidade Máxima (Dissertação de Mestrado). Salvador: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas; UFBA. 2007
- VIRNAUX, Alain. Artaud e o teatro. Tradução: Carlos Eugênio Marcondes Moura. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- ZÉ, Tom. Tropicalista lenta luta. São Paulo: Publifolha, 2003.
- ZUMTHOR, Paul. Performance, recepção e leitura. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

PDFs.

FREUD, Sigmund. O mal estar na civilização. Versão PDF.

http://cei1011.files.wordpress.com/2010/04/freud_o_mal_estar_na_civilizacao.pdf

MACHADO, Natália Maria Alves. Mulheres Negras: *Tensões Raciais e de Gênero nas Relações Afetivas*: <http://www.igualdaderacial.unb.br/pdf/MulheresNegras.pdf>

PACHECO, Ana Cláudia Lemos. *Gênero, Raça, Escolhas Afetivas e Significados de Solidão entre Mulheres Negras em Salvador, Bahia*:

<http://www.revistabrasileiradocaribe.org/AnaClaudiaPacheco.pdf>

PERPÉTUA, Elzira Divina. Literatura Brasileira Confessional: uma leitura de memórias marginais. In Anais do SILEL. Uberlândia: EDUFU, 2011.

ROLNIK, Suely. Lygia Clark e o híbrido arte/clínica. Site: Caosmose.

<http://www.caosmose.net/suelyrolnik/pdf/Artecli.pdf>

SERRES, Michel. Novas Tecnologias e Sociedade Pedagógica. In Uma conversa com Michel Serres. (06/01/13)

<http://www.interface.org.br/revista6/entrevista1.pdf>

TORRES NETO, Walter Lima. Os diferentes processos de encenação e as diferentes acepções do encenador

http://www.revistarepertorioteatroedanca.tea.ufba.br/13/arq_pdf/osdiferentesprocessosdeencenacao.pdf

Vídeo

Entrevista Clarice Lispector – TV Cultura (1977)

<http://www.youtube.com/watch?v=9ad7b6kqyok>

ANEXOS

Tabela de Imagens

- Foto 1 - *Aprendizagem*, Teatro Gamboa, setembro de 2011, no Projeto Conexões Vidal
- Foto 2. *Aprendizagem ou Da Festa*. Primeira apresentação do solo. Setembro 2004.
- Foto 3 – Da *Aprendizagem* ou a festa. Angústia de Lóri. Créditos: Fábio Vidal
- Foto 4 – “Lóri, você precisa manter a cabeça erguida”. *Aprendizagem*.
- Foto 5 – Mônica Santana se apresenta e anuncia o solo.
- Foto 6 – Lóri vira o espelho para plateia: “Persona, como te ser e não te usar?”. Maio 2012.
- Foto 7 - Elementos que delimitam o espaço, jogados da bolsa de Lóri. Novembro 2012.
- Foto 8 – Lóri enumera motivos para ir à festa. Clube Fantoques.
- Foto 9 – Lóri equilibra-se na festa. Mulher manca. Clube Fantoques.
- Foto 10 – Performance Persona – Maquiagem Ritual/Maquiagem Embuste.
- Foto 11 – Performance Persona: Maquiagem Ritual/ Maquiagem Embuste. Casa dos Mistérios.
- Foto 12 - Lóri hesita: “um corpo só é muito pouco”. Teatro Gamboa. Projeto Conexões Vidal

Roteiro Completo do Solo/ Performance Aprendizagem, de Mônica Santana

A área da cena é bastante limpa. Há apenas uma cadeira na diagonal direita alta. Nela há uma almofada e atrás uma nécessaire, contendo apenas algodão e demaquilante. Na esquerda alta, há uma arara/cabideiro, com vários vestidos e uma bolsa pequena, que será empregada durante a cena.

A atriz entra no palco. Luz geral acesa. Ela está de casaco, óculos escuros. Encara a plateia. Pausa. Abre a bolsa. Vasculha procurando algo. Despeja todos os itens da bolsa no proscênio. Da bolsa caem muitas maçãs, mas também pertences comuns a qualquer bolsa de mulher como batom, agenda, maquiagem, revistas, desodorante. Retira os óculos e inicia o texto.

Boa noite. Meu nome é Mônica Santana, nesta noite vou apresentar o meu solo, intitulado Aprendizagem, no qual eu estabeleço um diálogo com o romance *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres de Clarice Lispector*. Gostaria de enfatizar que não se trata de uma adaptação, mas de uma criação a partir da obra dela. Não quero ter nenhum tipo de problema com direitos autorais - que fique bem evidente.

(começa a organizar os itens despejados no palco, montando um quadrilátero onde será realizada toda a cena). Vocês vão conhecer a história de Lori, uma mulher cuja idade não é definida no romance. Como ela se mostra uma mulher vivida, viajada e tem a profissão definida, dá para perceber que ela é uma mulher com idade entre 25 e 45 anos. Ela mora num apartamento, emprestado por sua família, em Copacabana, zona sul carioca. Este é o único vínculo que ela guarda com sua família, que também lhe envia uma mesada, ajudando a manter seu padrão de vida. Coisa que não seria possível de fazer com seu salário de professora da rede oficial de ensino.

Lori é solteira. Lori já teve cinco amantes. Lori não tem um apreço grande pelo ofício de ensinar, mas o descobre no decorrer de sua trajetória. Lori se encontra eventualmente com Ulisses, um professor de filosofia com quem ela reflexões existenciais. É óbvio que eles têm um interesse sexual um no outro, contudo, Ulisses propõe que eles só tenham um envolvimento quando ela aprender a viver com prazer. Veja bem, isso é muito interessante, porque de fato ele tem um tom professoral. Ele se coloca numa posição de quem já sabe viver com prazer. A ponto de avaliar que ela não. Daí ele sugere que ela vá aprendendo, enquanto ela espera. Mas Lori não tem esse tipo de conflito. Não, não.

A única questão dela é será que ele vai esperar? Porque como ela sabia que se tratava de uma coisa bastante abstrata, poderia demorar um pouco.

Mas enfim, ela não tem incômodos. Ela aceita a proposta ela vai.

A atriz vira de costas para o público. Respira alto e vira novamente de frente para o público. Movimentação ágil de pantomima, gestos de quem chega em casa com compras e apressada.

Mudança de luz. Atriz para na esquerda baixa palco.

Chegara tão ocupada das compras de casa que a empregada fizera as pressas porque cada vez mais matava serviço. A empregada só vinha para deixar almoço e jantar prontos. Lori vira que o almoço estava péssimo, mas o jantar parecia bom. Lori tinha que tomar várias providências, arrumar as frutas na fruteira. Separar as maçãs que eram sua melhor fruta. Lembrara que Ulisses lhe dissera que não sabia arrumar bem uma fruteira. Lori tinha que tomar várias providências, inclusive, um difícilíssimo de localizar um encanador para resolver o problema da torneira do terraço, que era o único privilégio do seu apartamento porque era térreo. Lori vira que recebera um telegrama convidando para algo que ela não sabia bem o quê. Era um convite para um coquetel dos diretores dos cursos primários da rede oficial de ensino. Era um baile... um baile. Teria vestido? Não sabia. Poderia chamar uma amiga? Não sabia. Poderia convidar Ulisses? Não sabia. Não sabia. Não sabia. Não sabia. Não sabia.

(Entra musica *Emerê* (Tom Zé). Faixa 2.)

(Luz de recorte na cabeça da atriz)

(Movimento repetitivo de negação com a cabeça. Crescente do movimento até a cabeça não se sustentar mais sobre o pescoço e tender para baixo e frente, como um soluço em queda. Repetição da queda da cabeça e tentativas de sustentar a cabeça com as mãos. Até que novamente consegue-se reerguê-la, agora com as duas mãos apoiadas sobre o queixo)

Lóri, Lori, você precisa manter a cabeça erguida. Erguida. Lembre-se o que disseram as cartas do tarot: você tem um talento inato e compreensão cósmica. Você mesma é o bastante.

Eu sou o bastante. *(Pausa)* (sorriso largo e absolutamente artificial) Eu sou o bastante.
(Sorriso largo, que vai esmorecendo)

(Corre. Para no proscênio. Luz para proscênio.)

Eu sou o bastante e irei sozinha ao baile. Sozinha. Sozinha. Sozinha. Sozinha.

(Gesto de “ideia”, lateralizado e apontando para o alto, descendo ao longo da repetição para frente. De indicar uma ideia, aponta-se a solidão para cada espectador).

(Luz desenha o quadrilátero onde se darão as movimentações a partir de agora.)

(Para direita) Eu irei sozinha ao baile, porque já estive em vários bailes e me diverti muitíssimo sozinha.

(para fundo) Inclusive já estive com homens maravilhosos nesses bailes em que estive sozinha.

(Para esquerda) Inclusive será ótimo ir a esse baile porque eu preciso é tirar essa ideia fixa de Ulisses.

(Para frente – Proscênio) Ulisses é o perigo e eu preciso ser feliz comigo mesma.

(A atriz para no proscênio e anula os movimentos da cintura para baixo. Movimentação apenas de mãos. Recorte de luz nas mãos.)

A felicidade. A felicidade sempre foi meio clandestina para mim. A felicidade sempre teve um gosto de água de torneira enferrujada. Talvez porque eu seja dessas pessoas que vivem procurando os prazeres sempre fora, nunca dentro. Quem é essa daí? Quem é essa daí? Não consigo me olhar no espelho sem ficar estarecida com o que vejo. Talvez porque eu saiba que se eu fosse eu mesma, o mundo me odiaria. Quem sou eu? Pergunta primária que eu nunca vou saber responder. Eu amo Ulisses? Ulisses... Ulisses é o perigo. E viver é muito perigoso. Viver está me matando aos poucos. E Deus?

(Luz amplia e agora ilumina todo o corpo da atriz)

(Movimentação da atriz sai das mãos e passa para o desequilíbrio do peso sobre o salto alto, caminhando do sutil até a repetição, mais dilatada) Deus você existe? Seria muito importante que você existisse. Pelo menos agora que estou precisando de você. Deus,

alivia a minha alma, alivia. Faze com que eu sinta que a sua mão está dada a minha. Faze com que eu sinta que a morte não existe pois estamos na eternidade. Faz com que eu sinta que na hora de minha morte haverá uma mão, humana, amada, dada a minha. Amém.

(atriz corre e sai girando, dando movimento ao vestido até chegar à arara de roupas).

Eu vou ao baile!

(Luz faz um corredor para arara)

(Atriz pega um casaco na arara, gira e o veste. Para diagonal/frente, com a manga do casaco erguida – movimento de hesitação).

Eu vou ao baile.

(Na arara, vai pegando as peças de roupa e sobrepondo, a cada fala uma nova peça – sem interromper o fluxo, de forma frenética/descompensada)

Mas não seria melhor chamar uma amiga? Chamar uma amiga, uma amiga de infância. Não seria melhor eu chegar na companhia de alguém, sem parecer uma *loser* no meio da festa. Porque uma pessoa que não tem amigos, não tem ninguém, é uma pessoa desagradável. Mas eu não tenho amigas. Eu não tenho amigos. Eu poderia chamar Ulisses. Ulisses é bonito. Elegante. Vistoso. Quando eu entrar naquele salão, descomunalmente grande do lado de Ulisses, ah, as pessoas vão enlouquecer: “Meu deus, quem é aquele do lado de Lori?”. Elas não vão “se dar”. Mas e se Ulisses tiver provas a corrigir? E se Ulisses tiver um simpósio para participar? E se Ulisses tiver um encontro com outra mulher? E se Ulisses partir para odisseia e me deixar esperando como Penélope? E se Ulisses achar que ele matou Sócrates com cicuta? Eu não vou aguentar esse tipo de rejeição?! Eu não vou aguentar esse tipo de rejeição. Eu vou sozinha ao baile. Ora que bobagem. Eu vou pegar um ônibus e vou sozinha a festa. Que bobagem... mas uma mulher bonita, bem vestida, elegante à noite, sozinha num ônibus. Não seria perigoso? Não sei... esse ano não choveu o suficiente. Não aconteceram enchentes. Pelo contrário. Foi um ano de seca. Seca. Ela está aí. Consumindo as pessoas. Que ficam olhando. Querendo. Pedindo. E elas vão querer algo de mim. E eu não tenho nada para dar a elas. Não tenho. E como eu não vou lhes dar nada, elas vão querer a minha vida. E eu não posso dar a minha vida. Porque a minha é única. É só

minha. Uma vida só é muito pouco e antes de morrer se vive. Eu ainda não vivi o bastante! Não posso morrer. Seria melhor eu ir de táxi. Isso. Vou de táxi. Cê sabe. É mais seguro pegar um táxi. Mas eu não recebi dinheiro ainda. Também não paguei a fatura do cartão de crédito. Não posso pagar um teletáxi. Não tenho condições financeiras de pegar um táxi. Não tenho condições. Mas eu posso chamar seu José do táxi. Seu José é legal, é gente boa. Ele pode me pegar em casa e faturar o pagamento depois. Mas ainda assim. Eu continuo sozinha. Eu vou descer na frente do museu, mas continuarei sozinha... e nada é mais julgável do que uma mulher sozinha num salão.

E nesse mês, podem acontecer atentados terroristas. Para que mesmo eu preciso ir a essa festa? Posso ficar em casa. Posso relaxar. Posso ler um livro. Posso ficar me curtindo. Ouvindo uma música. Vendo a “novela das 9”. Eu não preciso me esforçar tanto assim.

(Transição de luz. Centro no palco.)

(A atriz move-se até o centro do palco, lentamente. Senta-se no meio do palco. Nas mãos traz uma bolsa, a qual abre e retira um pó compacto com espelho. Mostra espelho para plateia. Mantém o espelho virado para o público por alguns segundos. Depois vira para si e maquia-se.)

Pausa longa. Levanta.

Vou ao baile e vou me divertir muito.

Cruza a diagonal para direita baixa. Desenha uma marcha lenta e solene. Cai. Joelho no chão. Limpa o joelho. Ergue-se novamente solene. Ao chegar no proscênio, direita baixa, luz festiva. Equilibra-se em apenas uma perna. Tom efusivo.

Luz Direita Baixa. A Festa. Música Creep (Radiohead).

Carlos. Meu deus! Como você emagreceu querido! Que ótimo. Oh... que pena. Mas é isso mesmo, não é? O que não mata engorda. E você está ótimo. *(muda de foco)* Marjorie, meu anjo. Que linda! Você finalmente engravidou? Oh... não, não, eu continuo solteira. Mas também não desenvolvi obesidade mórbida *(riso histérico)*. Não, eu não tenho *facebook*. Também não tenho celular. Na verdade, eu não me comunico. Eu prefiro não me relacionar com as pessoas. Inclusive estou indo para pista. Adoro essa música. Ela me dá uma vontade louca de dançar. *(mudança de foco)* Para de me olhar assim... para, vai. *(sensual, esnobando)* Eu não vou te dar meu telefone. Não vou.

(exibe-se) Eu sei que eu sou ótima. Sei também que fico ótima com uma câmera. Mas eu parei com isso. Parei. *(riso frenético)* Inclusive, eu quero ir embora. *(Crescente)* Quero ir embora como quem soluça. Quero ir embora como quem soluça. *(Ápice)* Quero ir embora como quem soluça. *(Silêncio)*

Pega diagonal da direita para o centro. Nova marcha. Menos solene, mais alquebrada. Novamente cai, no mesmo ponto anterior. Joelho bate no chão.

Despe o vestido e retira os sapatos altos vermelhos. Fica apenas com uma combinação cor de pele. Caminha até a cadeira. Pega uma coca-cola que está atrás da almofada. Abre a coca-cola. Permite que o barulho da abertura estale. Bebe com sede. Respira. Longa pausa.

Lori dormiu sem muita dificuldade. Tomou um tranquilizante. E aquele foi o momento mais feliz de sua noite. Ela estava cansada. Muito cansada. *(pega a nécessaire, deposita demaquilante nas bolas de algodão e começa a retirar a maquiagem)* Claro que sentia vontade de desistir. Essa história de aprender não era nada fácil. Mas ela sabia que mesmo que desistisse, não seria mais a mesma. Mesmo que voltasse atrás e recomeçasse, nada seria igual, pois ela já não era mesma. Se eu recomeçasse o espetáculo, não seria a mesma coisa. Nem eu, nem vocês. Ela sabia disso.

Mas inevitavelmente ela perguntou-se quantas coisas ainda teria a aprender. Sabia que eram muitas. Sabia que teria que aprender a viver apesar da dor. *(levanta-se e recolhe as maçãs que estão espalhadas pelo palco)* A conviver com sua truculência. A sentir ódio. Sentir inveja. A aceitar que tudo tem sangue por dentro. A sentir ciúmes. A gostar da textura das frutas. A não ter vergonha de seu corpo. A aceitar a máscara que temos e usamos sem nem saber por que. Aprender a sentir gozo. O prazer. O prazer de cada coisa. A felicidade escancarada. *(morde a maçã)* Tinha muitas coisas aprender, tudo que tá lá citado no livro, entrar no mar... enfim. Mas acho que já deu. O tempo já deu. Eu vou até aqui, porque não vejo mais como incluir todo o resto da história. E acho que já é tarde, vocês já estão cansados. É isso, viu? Vocês são uns queridos. Obrigada. Queria chamar agora os rapazes queridos que ficaram de me ajudar a tirar o cenário. Obrigada.

Chega equipe de contraregragem. A atriz sai, carregando parte dos pertences. A equipe retira os elementos de sena. Luz geral palco. Plateia.

Release do solo autoral Aprendizagem

APRESENTAÇÃO

O Solo Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres é livremente inspirado no romance Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres, de Clarice Lispector e conta fragmentos da trajetória da personagem Lóri. Primeiro solo da atriz, pesquisadora e jornalista Mônica Santana, parte do princípio de ator-criador, também assinando a direção do trabalho e contou com a orientação do ator Fábio Vidal e a colaboração de Saulo Moreira.

O solo tem a duração de 25 minutos e revela a trajetória de uma mulher, que se lança a tarefa de aprender a viver com prazer, a partir dos encontros e provocações com o personagem Ulisses. Mais que viver com prazer, o aprendizado de Lóri é de encontrar a autonomia do seu corpo e de ser mulher. No texto, a voz da atriz-criadora se soma e aponta atualizações para escrita de Clarice Lispector.

O trabalho parte de princípios do Teatro Físico e integra a pesquisa de Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da atriz Mônica Santana.

Currículo

Mônica Santana é atriz, jornalista e crítica de teatro. Atualmente é mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA. Teve passagem pelo Grupo Vilavox, participando dos espetáculos Canteiros de Rosa, Primeiro de Abril, Labirintos, entre outros espetáculos. Participou de cursos com Fábio Vidal, Nadja Turenko, Teatro da Vertigem, Jacyan Castilho, Harildo Dedá, entre outros. É jornalista especializada na área cultural e de direitos humanos, apoiando diversos espetáculos e produções culturais da cena de Salvador. Como crítica, venceu o Concurso de Crítica Cultural da Funceb em 2012 e tem publicações de textos na internet e no Jornal A Tarde.

[GRÁTIS]

A camerata se apresenta na **Biblioteca Pública do Estado da Bahia** – Rua General Labatut, 27, Barris. Hoje, 15h.

Rockinho do Bom

Resgatar o bom e velho rock'n'roll através de uma releitura acústica e animada é a proposta do grupo, que traz um repertório clássico de rock dos anos 50 e 60. **Visca Sabor & Arte** – Rua Guedes Cabral, 123, Rio Vermelho. R\$ 10. Hoje, 21h.

Teatro

4 espetáculos

Aprendizagem

Criação, interpretação e direção: Mônica Santana. O trabalho revela a trajetória de uma mulher que se lança à tarefa de aprender a viver com prazer, a partir dos encontros e provocações de um professor de filosofia. **Teatro Gamboa Nova** – Rua Gamboa de Cima, 03, Afilto. R\$ 20 e R\$ 10. Hoje, 20h.

José

Direção: Rita Rocha. O solo parte do personagem da poesia homônima de Drummond, mas também é o intérprete-criador Saulo Moreira, refazendo-se como escritor e personagem. Tea-

Ofélia Blue

Criação e interpretação: Raíça Bomfim. A atriz mergulha no universo da personagem de Hamlet, servindo-se dos signos, crises e metáforas expostos, para tecer uma escritura pessoal. Ofélia Blue é uma cantora da noite, afogada, que tenta atravessar as águas profundas da loucura para conseguir expressar livremente os próprios desejos e inquietações. **Teatro Gamboa Nova** – Rua Gamboa de Cima, 03, Afilto. R\$ 20 e R\$ 10. Hoje, 20h.

Sargento Getúlio

🌟🌟🌟🌟 Direção: Vicente Tavares. Com Carlos Betão. Conta a história de um rude sargento que precisa levar um prisioneiro de Paulo Afonso a Aracaju. **Sala do Coro do Teatro Castro Alves** – Pç. Dois de Julho s/n, Campo Grande. R\$ 20 e R\$ 10. Sexta dom, 20h. De 3 a 26 de agosto.

Dança

2 espetáculos

Balé Folclórico da Bahia

🌟🌟🌟🌟 Direção: Walsom Botelho. Coreografia: Zebrinha. O espetáculo da companhia baiana tem como destaque as danças dos orixás. **Teatro Miguel Santana** – R. Gregório de Mattos, 49, Centro Histórico (3322-1962). R\$ 35 (preço único). Seg a sáb, às 20h (exceto às terças).

teatro gamboa nova | Bahia Cultura | Cultura e Arte da Bahia - Windows Internet Explorer

http://www.bahiacultura.com.br/tag/teatro-gamboa-nova/

Google teatro gamboa nova + agosto 2012

Favoritos | tramos | rádio uol - Pesquisa Google | Gmail - Escrever e-mail - t... | Sites Sugeridos | Página inicial

teatro gamboa nova | Bahia Cultura | Cultura e Ar...

Este site da web deseja executar o seguinte complemento: 'Remote Data Services Data Control' de 'Microsoft Corporation'. Se você confia no site da web e no con

BAHIA CULTURA
CULTURA COMUNICAÇÃO E ARTE

MÚSICA CINEMA TEATRO LITERATURA ARTES VISUAIS



Solos em Companhia traz espetáculos ao Teatro Gamboa Nova

Aug 2, 2012 - No Comments

// // Solos em Companhia é um encontro de três amigos e criadores, que uniu seus projetos autorais e se apresentam nos dias 1, 8, 15 e 22 de agosto, no teatro Gamboa Nova. ...

more

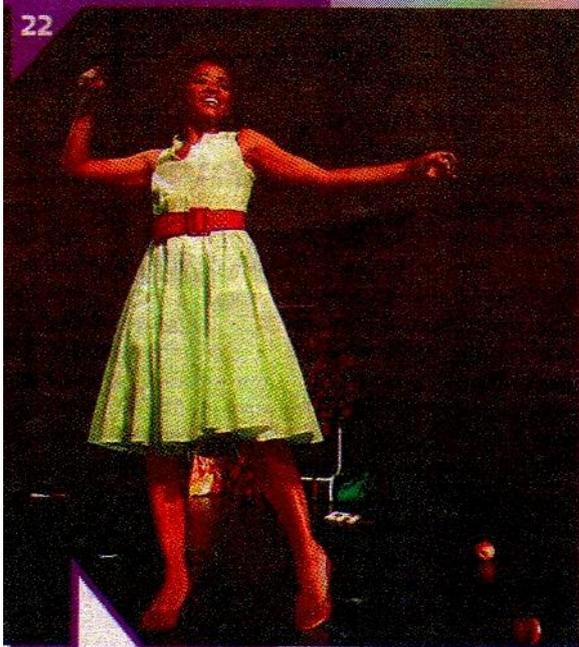


Espectáculo Sob Todos os Olhares no Teatro Gamboa Nova

Jul 31, 2012 - No Comments

// // O espetáculo Sob Todos os Olhares, primeira encenação do Coletivo de A Sob Todos os Olhares, será encenado no Teatro Gamboa Nova de 3 a 26 de agosto. O universo feminino, seus prazeres ...

more



Três solos em três universos

O projeto Solos em Companhia propõe a união de três trabalhos autorais em um mesmo palco. Os experimentos cênicos têm como objetivo realizar um mergulho nos universos de Clarice Lispector, Carlos Drummond de Andrade e Shakespeare, respectivamente, nos monólogos José, Aprendizagem (foto) e Ofélia Blue.

Teatro Gamboa Nova (Rua Gamboa de Cima, n° 3, Afritos/3329-2418). Quarta (15), às 20h. Ingresso: R\$ 20/R\$ 10. Com: Saulo Moreira, Mônica Santana e Raíça Bonfim.

O MAGO MUSTAFÁ

Mágico charlatão, que é um sucesso em boate no interior do Paraguai, apresenta um show com músicas divertidas e mágicas mal sucedidas. Teatro Gamboa Nova (Rua Gamboa de Cima, 3, Afritos/3329-2418). Quinta (16), às 20h. Até dia 23. Ingresso: R\$ 20/R\$ 10. Direção: Rino Carvalho. Com: Mauricio de Oliveira.



ANTES QUE O MUNDO ACABE

Namoros, campanhas publicitárias e telemarketing são abordados com humor neste solo de stand-up comedy de Miguel Vieira. Teatro Jorge Amado (UEC, Av. Manoel Dias da Silva, 2177, Pituba/3525-9720). Sextas, às 20h30. Até dia 24. Ingresso: R\$ 40/R\$ 20.



NAMÍBIA, NÃO!

A história de dois primos que se escondem ao descobrir

Entrada (2) - gamboanova@... Fotos do mural guia do ocio

guiadocio.com

GUIA DO ÓCIO

Para quem ama viver Salvador...

compre a revista do guia R\$ 14,90

Bares Cinema Criança Exposições Gastronomia GLS Literatura Música Teatro e Dança O Guia Contato Divulgue seu evento *isgalia*

Cinema.



Divulgado trailer de 007 – Operação Skyfall

Agosto será o mês do cinema francês

Boliviana apresenta vídeo-instalações

Lançamento do filme Sagrado Segredo

Música.



Raimundo Sodré faz show em Salvador

Adriana Moreira homenageia Batatinha

traVOLTa toca Rock no Paseo Cultural

Festa Versus entre Cássia Eller X Rita Lee

Teatro e Dança.



Solos em Companhia traz monólogos

Sargento Getúlio volta aos palcos

A Filha do Meio novamente em cartaz

Espectáculo 7 conto em cartaz no Jorge Amado

Promoções Participe e concorra a ingressos para filmes e festas toda semana

Eu Recomendo Adriana Prates indica comediantes do Pólar

Iniciar guia do ocio - Google ... ASCOM setembro2012 Release programação... Programação de sete... 16:59

Arte e Cultura - Teatro em Salvador | Guia de Cidades - Windows Internet Explorer

http://guiadecidades.terra.com.br/e/arte-e-cultura/teatro--2/en/salvador/listado

guia cidades terra

Arte e Cultura - Teatro ... Webmail Entrar

Mais Teatro em

- São Paulo (108)
- Rio de Janeiro (47)
- Porto Alegre (20)
- Brasília (8)
- Belo Horizonte (1)
- Curitiba (15)
- Florianópolis (9)

Eventos de Teatro em Salvador

	ago 01 - ago 22 Sex - Qua Às 20:00 hs.	'Solos em Companhia' traz espetáculos autorais Teatro Gamboa Nova, Salvador O projeto Solos em Companhia ocupa as noites de quarta-feira no Teatro Gamboa Nova. Em cena, as atmosferas de Clarice Lispector, com o trabalho Aprendizagem, de Mônica Santa...	R\$ 10,00 a R\$ 20,00
	ago 10 - set 22 S Sex Às 20:00 hs.	Eva Herz recebe 'Namibia, Não!' Teatro Eva Herz, Salvador O espetáculo Namibia, Não! é apresentado no Teatro Eva Herz. É a primeira vez que a peça se apresenta na cidade após ter ganho o Prêmio Braskem de Teatro 2011, na categoria Melh...	R\$ 40,00 a R\$ 50,00
	ago 10 - ago 26 D Sex Às 20:00 hs.	Gamboa Nova recebe 'Sob Todos os Olhares' Teatro Gamboa Nova, Salvador O Teatro Gamboa Nova recebe a peça Sob Todos os Olhares, que realiza temporada na casa durante todo o mês de agosto. A montagem retrata o universo feminino, seus prazeres e en...	R\$ 10,00 a R\$ 20,00
	ago 03 - ago 26 D Sex Às 20:00 hs.	'Sargento Getúlio' é apresentado na Sala do Coro Sala do Coro do Teatro Castro Alves, Salvador A Sala do Coro do Teatro Castro Alves recebe a curta temporada do espetáculo Sargento Getúlio, interpretado por Carlos Belão. Contradições como as do personagem, que tem a mis...	R\$ 10,00 a R\$ 20,00

Material de Divulgação



TEATRO GAMBOA NOVA

[22 a 26 agosto 2012] R\$20 (inteira) R\$10 (meia)

A bilheteria abre 1 hora antes dos espetáculos, que começam pontualmente.



[quarta] 22/08 > 20h
Solos em Companhia com
Mônica Santana, Raíça Bomfim
e Saulo Moreira



[quinta] 23/08 > 20h
O Mago Musatafá com Maurício
Oliveira. Dir.: Rino Carvalho



[sex a dom] 24 a 26/08 > 20h
Sob Todos os Olhares - estreia

[cinegamboa]
Retoque Final
Direção: Marcelo Pedroso e Marcos Toledo

[exposição] até 26/08
Sob Todos os Olhares
da artista plástica Alessandra Nohvais

Apoio Financeiro:

PROGRAMA
MAIS CULTURA



FOMENTO À CULTURA
Fundos de Cultura



SECRETARIA DE
CULTURA



Bahia
Tudo em Todos Nós



ESTADO FEDERAL
BRASIL
PAÍS RICO E PAÍS SEM POBREZA

Camboamigos:

TVE
BAHIA

107.5
Educação FM

MIMETISMO

FUNDAÇÃO
CULTURAL
PROFESSOR

Bahia
Tudo em Todos Nós

dimas

At-tu-de
TEATRO

Sonorização:

cast4.com

labfoto

Carvalho
J&C

soluçãovisual

ATTACK
AUDIO SYSTEM

OI

K

CIPÓ

Itaparica
2012

COMUNIDADE

ACAD
ELETRO

SALVA LERSON

(71) 3329-2418 / www.teatrogamboanova.com.br / contato@teatrogamboanova.com.br

Aprendizagem
com
Mônica Santana

19 de Novembro
às 20h
Sankofa African Bar - Pelourinho

R\$10,00 (Inteira)
R\$15,00 (Casadinha)

Assista a PEÇA
e fique para a FESTA
Dj Camilo Fróes

Roska Dobrada
das 19h às 20h

Apelo Francês
Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Bahia
Bahia
SANTANA
EVOLUÇÃO

Solos em companhia

Saulo Moreira
Jose

Mônica Santana
Aprendizagem

Raíça Bomfim
Ofélia Blue
com Felipe André Florentino

três amigos. três criações. um músico.

Dias 1, 8, 15 e 22 de agosto, às quartas-feiras, às 20h
Teatro Gamboa Nova
Ingressos: R\$10 (meia) e R\$20 (inteira)

Aprendizagem

com
Mônica Santana

4 de Junho às 20hs

Sankofa African Bar - Pelourinho

Ingressos

R\$10,00 (Inteira)

R\$15,00 (Casadinha)

Venha para a PEÇA e fique para a FESTA

Dj Bandido

ROSCA
DOBRADA
das 19h às 20hs



Aprendizagem

Solo de Mônica Santana, num exercício de livre diálogo com Clarice Lispector

Projeto Qual é a da Noite

Segunda-feira, dia 21 de maio. A bilheteria abre a partir das 19h no Sankofa (Pelourinho) e o solo será apresentado às 20h.

Depois da apresentação, fica aberta a pista de dança, sob o comando de Dj Bandido
Ingressos: R\$10,00 (inteira) e R\$15,00 (casadinha)

Letra da Música Creep (Radiohead)

Empregada na composição cênica

Creep

When you were here before
Couldn't look you in the eye
You're just like an angel
Your skin makes me cry

You float like a feather
In a beautiful world
I wish I was special
You're so fucking special

But I'm a creep, I'm a weirdo
What the hell am I doing here?
I don't belong here

I don't care if it hurts
I wanna have control
I wanna a perfect body
I wanna a perfect soul

I want you to notice
When I'm not around
You're so fucking special
I wish I was special

But I'm a creep, I'm a weirdo
What the hell am I doing here?
I don't belong here.

She's running out the door
She's running out
She run, run, run, run
Run

Whatever makes you happy
Whatever you want
So very special
I wish I was special

But I'm a creep, I'm a weirdo
What the hell am I doing here?
I don't belong here

I don't belong here

Eu nem conseguia te olhar nos olhos
Você é como um anjo
Sua pele me faz chorar

Você flutua como uma pena
Em um mundo maravilhoso
Eu queria ser especial
Você é especial pra caralho

Mas eu sou um verme, sou um
esquisitão
Que diabos estou fazendo aqui?
Eu não pertencço a este lugar

Eu não ligo se isso machuca
Eu quero ter o controle
Eu quero um corpo perfeito
Eu quero uma alma perfeita

Eu quero que você perceba
Quando eu não estiver por perto
Que você é tão especial
Eu queria ser especial

Mas eu sou um verme, sou um
esquisitão
Que diabos estou fazendo aqui?
Eu não pertencço a este lugar

Ela corre pela porta
Ela corre
Ela corre, corre, corre, corre
Corre...

Seja lá o que te faça feliz
Seja lá o que você deseje
Tão especial...
Eu queria ser especial

Mas eu sou um verme, sou um
esquisitão
Que diabos estou fazendo aqui?
Eu não pertencço a este lugar
Eu não pertencço a este lugar

Verme

Antes, quando você estava aqui

