REVISTA DA FUNDARTE
Ano 13 - Número 25 - Janeiro/Junho 2013

A Vida Secreta de Laura
Um processo de Encenação dos contos A Vida íntima de Laura e Ovo e a Galinha de Clarice Lispector

Milena Ferreira Mariz Beltrão
aluaqueconta@gmail.com
Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS

Resumo: Este artigo procura apresentar os pontos teóricos e relatos de experiência mais importantes do processo de encenação do espetáculo A Vida Secreta de Laura, enfatizando os princípios de criação a partir do projeto de autoria de Clarice Lispector, que permeou e motivou a criação dos elementos da encenação teatral para a concretização da obra, teoricamente fundamentada no procedimento denominado Transcriação Teatral, de proposição da professora Linei Hirsch da Escola de Comunicação e Artes da USP.

Palavras-chave: Encenação; Clarice Lispector; ovo; galinha; processo criativo; Transcriação Teatral; TV.

The Secret Life of Laura
A process Staging Life intimate tales of Laura and Egg Chicken and Clarice Lispector

Abstract: This article presents theoretical points and the most important experience reports for the staging process of the play The Secret Life of Laura, emphasizing the principles of creation from the project authored by Clarice Lispector, which permeated and motivated the creation of the theatrical staging elements to the implementation of the work, theoretically grounded in the procedure called Theatrical Transcreation, proposed by Linei Hirsch from School of Communication and Arts at USP.

Keywords: Staging; Clarice Lispector; egg; chicken; creative process; Theatrical Transcreation; TV.

Entende-se como encenador a pessoa responsável pela criação de um espetáculo teatral, sua concepção e desenvolvimento. O espetáculo *A Vida Secreta de Laura* iniciou-se a partir de um trabalho de atuação cênica no Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde inicialmente apenas o conto infantil *A Vida íntima de Laura* estava em questão.

Foi pretendida a realização de uma cena de quinze minutos, onde optei pela estrutura de um monólogo. O monólogo no teatro é considerado o discurso de um lugar muito íntimo dentro do ator para o seu público. O ator está sozinho no palco e é portador de uma verdade que precisa confessar através de si mesmo e, para

tanto, se utiliza de todos os recursos de seu corpo, de seu espírito e de sua memória. Mas ele não se confessa sozinho, o texto é o discurso de que se apropria, é o veículo desta revelação íntima.

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

Um trabalho de encenação, em geral, é sempre motivado pela escolha do encenado. Se escolhe, é porque algo no texto chama sua atenção, ou ele cria seu próprio texto a partir de sua memória particular de fontes provindas da memória coletiva e esta é uma das fontes da formação de nossa personalidade. É exatamente aqui que o processo criativo encontra suas bases para, posteriormente, desenvolver-se. Ele está permeado por uma série de influências externas e internas. Denota, sobretudo, um conteúdo cultural determinante, que irá mostrar no resultado do trabalho as influências de uma época. Um espetáculo teatral sempre terá, inevitavelmente, um discurso existencial, mas revelará as características da cultura que o formou, entendendo cultura como o patrimônio simbólico e espiritual de um povo.

O artista, através de sua memória interna e sua sensibilidade, vale-se do que apreende do mundo externo e, juntamente com o que guarda em si mesmo, possibilita a ponte para esta ligação através de sua consciência. Este é o enlace entre razão e intuição que gostaria de enfatizar para justificar este trabalho.

Desta forma, buscando referências para representar o imaginário lispectoriano, justifiquei também a minha vontade pessoal de falar e de revelar uma crença pessoal. Encontrei no conto adulto *O Ovo e a Galinha* o conteúdo necessário para revelar esta vontade interna de confissão íntima e para enriquecer os personagens. Após a leitura desse conto, criei um roteiro para as cenas em que buscava improvisar as ações físicas.

Para analisar um processo onde todos os elementos de encenação

entrelaçaram-se de forma que não foi possível saber exatamente em que momento cada um surgiu no desenvolvimento do trabalho, separei sua estrutura em três pontos dentro de um único procedimento: o da Transcriação Teatral, bem como analisei os procedimentos transcriativos que tive de fazer na narrativa dos contos, a fim de manter o projeto de autoria de Clarice. Esta análise, entretanto, foi posterior à execução do trabalho. A Transcriação Teatral é uma metodologia defendida pela Professora da Escola de Comunicação e Artes da USP, Linei Hirsch, em que o encenador pode vislumbrar e analisar um processo de trabalho que em geral ocorre de maneira intuitiva.

Esta tese, defendida na década de 80, veio para questionar a questão da adaptação dos textos literários para o teatro, prática frequente após o período da ditadura no Brasil. Encabeçada pelo encenador Antunes Filho, defendia a linguagem teatral como uma linguagem própria e que transforma, transcria elementos dos textos não teatrais convertendo elementos da narrativa e personagens de uma maneira particular respeitando o projeto de autoria do escritor, mas também respeitando a escolha pessoal do encenador.

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

Assim, analisei e organizei o relato de cada momento do processo criativo do espetáculo, conforme as etapas determinadas pela professora para a transcriação, estabelecendo ligações com as anotações e percepções feitas durante os momentos de improvisação.

> A metodologia que apresento, sinteticamente, aqui, realiza-se em seis etapas:
> 1. Leitura e análise: autor, obra e época (ontem-hoje).
> 2. Criação do roteiro de base.
> 3. Experimentação cênica do roteiro de base.
> 4. Escritura do texto dramático provisório.
> 5. Revisão e condensação do texto provisório.
> 6. Escritura do texto definitivo.(HIRSCH, 2000, p.152)

As galinhas são personagens marcantes na obra de Clarice Lispector. Ela escreveu três contos onde a figura da galinha aparece e também algumas de suas personagens femininas em outros textos seus possuem características do animal.

O que Clarice denota a partir deste personagem é a figura de um ser completamente inadequado ao mundo, um ser quase mudo que age com uma inocência premente diante das coisas, portador de um silêncio quase espectral, tendo uma existência curta e desimportante. Galinha boa mesmo é galinha de ser comida: frango assado, canja, estrogonofe, galinha ao molho pardo, aí sim, o "status" do animal passa a ter mais valor: depois de morta.

Vemos aqui a questão principal presente nos dois contos: a ambiguidade de estar vivo, o cotidiano frente ao metafísico presente no mundo a partir da visão de Lispector. A vida essencial que é invadida por uma vida artificial, numa realidade criada para se consumir produtos, onde se devora o que é essencial. Onde somos colocados cada vez mais distantes da origem que justifica nossa existência. Come-se, assim, a galinha, a fim de que ela tenha algum sentido mais louvável que o simples fato de existir. Estando viva ela importa apenas enquanto põe ovos, depois disso mata-se o bicho e come-se com prazer: resquícios de uma ancestralidade tribal.

O Ovo e a Galinha é o conto mais hermético de Clarice, que foi apresentado na ocasião de um congresso de bruxaria na Colômbia. É, sobretudo, um discurso frente ao cotidiano de um mundo metafísico, intocável, questiona o acesso a uma percepção primordial de mundo buscando através do ovo a origem da criação e a constatação de que é preciso comê-lo para sobreviver apesar do mistério de sua presença. A vida da galinha, no texto, é para o ovo, para fazer com que ele "atravesse os tempos", para preservá-lo, entretanto, sem saber de sua existência.

A Vida Íntima de Laura é um conto infantil escrito para o filho mais velho da autora e tem uma narração que pretende chegar bem próximo da criança. Nesta obra, Clarice nos faz pensar sobre o que é uma vida íntima, o cotidiano simples e feliz diante da ameaça de morte, o "ser comida a qualquer momento". A galinha Laura vive em constante atenção sobre se vai morrer ou não, mas é tão burra que pensa que se pode morrer mais de uma vez e que deveria ser muito bom morrer e ser comida por uma gente que cuidou tanto dela.

Benjamin Moser, seu mais recente e renomado biógrafo, aponta várias vezes a influência da relação que a autora tinha com a mãe, e que a gravidez que gerou

Clarice teria sido “encomendada” para salvar Mania Lispector da sífilis, contraída durante a fuga da família do leste europeu para o Brasil. Clarice, entretanto, não livrou a mãe da doença. Esta sensação de incompletude perseguiu-a durante toda a vida, a questão da identidade, do conseguir compreender-se por fim, decifrar-se: tarefa não alcançada. Portanto, o caráter confessional de sua escrita.

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

A autora tem uma estreita ligação com seus personagens, sobretudo porque ela conta a própria vida através deles numa tentativa veemente de salvar a si mesma através da escrita. A autora também tinha uma relação muito grande com os bichos em geral e as galinhas fizeram parte de toda a sua infância. Gostava de observá-las por horas e dizia entender a vida íntima delas perfeitamente.

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

Contudo, o trabalho de criação do espetáculo iniciou-se e fortaleceu-se não apenas na compreensão do universo de Clarice, mas, sobretudo, através das improvisações que são para o ator um recurso que a ele permite entrar em contato com a esfera de sua intuição e memória corporal. É um recurso de trabalho extremamente rico, mas também efêmero, precisando ser compreendido para poder ser reproduzido posteriormente. É o momento em que a intuição e a razão andam de mãos dadas e que, por vezes, pode-se alcançar uma esfera sensível, mais sutil, em que é possível se encontrar a fonte íntima de criação do ator.

A improvisação não traz apenas elementos da memória corporal do ator, mas,

sobretudo, da sua mente como um todo, é um momento em que toda a energia psicofísica dele se encontra voltada para um objetivo de maneira espontânea, o estado de concentração é mais forte, e coisas extraordinárias podem surgir.

> Improvisação: a habilidade de usar o corpo, o espaço, todos os recursos humanos, para gerar uma coerência física expressiva de uma ideia, uma situação, um personagem (mesmo um texto); realizando isto espontaneamente, respondendo ao estímulo imediato do ambiente e fazendo-o à l'improvise: tomado pela surpresa e sem ideias pré-concebidas.(FROST; YARROW, 1990, p. 1)

Tive a oportunidade de experimentar as referências que pude recolher dos contos, porém o trabalho mais forte foi realizado a partir das observações de galinhas em vídeos na internet bem como em aviários, como o da Escola Agrícola de São Leopoldo. Lá, passei horas observando e anotando os movimentos das galinhas, a fim de colher o maior número possível de imagens com o objetivo de fazer a composição do personagem.

Laura, neste trabalho, é uma galinha meio bruxa, um elemento trazido do conto adulto, mas também é um personagem que se constituiu em consonância com um estado alcançado por mim num processo anterior, quando consegui mergulhar numa ação física tão profundamente que, a partir de então, todo meu trabalho de atuação modificou-se.

Através dos exercícios propostos em sala de aula, dentre eles o da pantera - que é uma dinâmica utilizada pelo grupo LUME de Campinas - ocorreu um forte mergulho na minha atuação. Isso se deu através da figura de uma bruxa horrenda, mexendo um caldeirão, após o contato com a energia instintiva do animal trabalhada através das dinâmicas propostas.

Na verdade, toda uma convergência de questões pessoais e profissionais facilitou este mergulho e a dinâmica apenas desencadeou a ação. Esta é uma questão que preciso sempre enfatizar no trabalho, porque, quando se inicia um processo criativo, toda a nossa vida é substância, é elemento de criação, sobretudo no teatro, onde se costuma observar a vida e todas as suas manifestações para transformá-la em material artístico. Esta experiência, ocorrida meses antes, reverberou certamente, para a criação deste espetáculo.

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



Primeiro experimento cênico Sala Alziro Azevedo – dezembro de 2008



Segundo Experimento Cênico: Auditório do Colégio Estadual Júlio de Castilhos - 2009

A reflexão sobre a influência da mídia no cotidiano, que é outra estrutura a compor a base do trabalho, faz interface com o tema trazido pelo conto infantil, em que a intimidade é posta em discussão: o que é íntimo e o que é público afinal? Mas também se fortaleceu, por exemplo, quando tive a barriga atingida por uma criança que veio me “nocautear” durante a apresentação no Centro de Desenvolvimento da

Expressão, em Porto Alegre, dizendo que a apresentadora era “uma vampira” e que ela não iria matar Laura de maneira alguma. Então, eu pensei: por que não uma vampira? Os meios de comunicação de massa não provocam este efeito nas pessoas? O de uma vampirização dá autonomia de agir e pensar livremente, na medida em que criam tantas realidades extraordinárias por meio de novelas e propagandas apelativas?

A TV, que é um meio de comunicação poderoso, é desperdiçada na medida em que dita normas de comportamento através de imagens e sugestões simbólicas de consumo, gerando falsos padrões de felicidade. Assim, neste momento, mais um forte referencial para a construção do personagem surgiu.



Terceiro Experimento Cênico – Centro de Desenvolvimento da Expressão - 2009

O que acontece com o discurso midiático é que ele consegue penetrar na esfera da cotidianidade. Lugar infalível para exercer o poder de influenciar atitudes. Sendo o cotidiano o local onde, de fato, “as coisas acontecem”, a vida privada passa a ser alvo de especial interesse, porque é a partir dela que ele vai encontrar bases para se fortalecer, tendo em vista a influência sobre a maneira de pensar existencialmente dos telespectadores. O discurso passa a ser dirigido para o indivíduo, para seu universo particular, sobretudo para o consumo. Consumo de coisas para se apropriar quando se compra a felicidade num carro por exemplo. Laura, é a personagem principal que se movimenta através desta realidade. O que é mais banal que uma galinha viva? Somos todos como Laura diante de todo este

discurso.

A narradora da peça incorpora o ser contrário de Laura, sobretudo quando investida de seu humor negro. Humor este que encontrou referências de atuação no vampiro *Lestat,* da escritora Anne Rice. O humor negro é uma característica que, segundo Moser, Clarice tinha bastante, sobretudo quando tinha que encarnar personagens para escrever variedades e dicas de beleza, cozinha e etiqueta para mulheres. Clarice se valia de pseudônimos para assinar as dicas como: Helen Palmer, Teresa Quadros ou Ilka Soares nas revistas Senhor, Comício e por vezes no Jornal do Brasil.

> De que modo matar baratas? Deixe, todas as noites, nos lugares preferidos por esses bichinhos nojentos, a seguinte receita: açúcar, farinha e gesso, misturados em partes iguais. Essa iguaria atrai as baratas que a comerão radiantes. Passando algum tempo, insidiosamente o gesso endurecerá dentro das mesmas, o que lhes causará morte certa. Na manhã seguinte, você encontrará dezenas de baratinhas duras, transformadas em estátuas. (LISPECTOR apud MOSER, 1952, p. 173)

A televisão, como uma das principais veiculadores do discurso midiático, atua diferente do tempo teatral. A maneira de se colocar as palavras é quase linear para assuntos de naturezas diversas. A forma como os argumentos são utilizados são para sustentar uma linguagem que prioriza a assimilação fácil dos acontecimentos e a captação hipnotizante do olhar do telespectador que não pode sentir monotonia no que vê, pois, do contrário, não será alcançada a pontuação necessária de audiência.

Na teoria, isso parece ser utilizado de uma maneira distinta e justificam-se os procedimentos da linguagem com base no argumento de que na TV a notícia deve ser colocada de uma maneira bem mais resumida que na forma jornalística impressa. Isso exige uma responsabilidade e uma capacidade de síntese muito maior da equipe, a fim de levar ao ar o que de fato é importante e o que de fato possa contribuir para as pessoas, mas não é assim que ocorre na prática.

O que se verifica, aparentemente, quando se acompanha a programação na TV, é um estado de inalterabilidade da ordem social. Mesmo as notícias mais trágicas são colocadas juntamente com outros assuntos de esfera diversa para que o telespectador tenha uma noção de que o mundo em que ele vive está bem, ou relativamente bem. De que as coisas estão em ordem e que as tragédias, por

exemplo, são bem mais expostas para serem comentadas do que para serem pensadas, bem como para, através das câmeras, causar o impacto certo no casamento entre palavra e imagem, recursos fortes para a fixação de uma mensagem. As palavras no telejornalismo precisam ser utilizadas de maneira curta e objetiva. O espetáculo ironiza e parodia este universo.

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

Clarice Lispector, em crônica escrita em 7 de outubro de 1967, no Jornal do Brasil, intitulada “Chacrinha!?”, faz um comentário interessante a respeito da imagem produzida por alguns programas:

> De tanto falarem em Chacrinha, liguei a televisão para seu programa que pareceu durar mais de uma hora.
>
> E fiquei pasma. Dizem-me que esse programa é atualmente o mais popular. Mas como? O homem tem qualquer coisa de doido, e estou usando a palavra *doido* no seu verdadeiro sentido. O auditório também cheio. É um programa de *calouros,* pelo menos o que eu vi. Ocupa a chamada *hora nobre* da televisão. O homem se veste com roupas loucas, o calouro apresenta o seu número e, se não agrada, a buzina do Chacrinha funciona, despedindo-o. Além do mais, Chacrinha tem algo de sádico: sente-se o prazer que tem em usar a buzina. E suas gracinhas se repetem a todo instante – falta-lhe imaginação ou ele é obcecado.
>
> E os calouros? Como é deprimente. São de todas as idades. E em todas as idades vê-se a ânsia de aparecer, de se mostrar, de se tornar famoso, mesmo a custa do ridículo ou da humilhação. Vêm velhos até de setenta anos. Com exceções, os calouros, que são de origem humilde, têm ar de subnutridos. E o auditório aplaude. Há prêmios em dinheiro para os que acertarem através de cartas o número de buzinadas que Chacrinha dará; pelo menos foi assim no programa que vi. Será pela possibilidade da sorte de ganhar dinheiro, como em loteria, que o programa tem tal popularidade? Ou será por pobreza de espírito de nosso povo? Ou será que os telespectadores têm em si um pouco de sadismo que se compraz no sadismo de Chacrinha?

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

A mídia é o lugar onde Clarice Lispector não está. O discurso da mídia não tem a ver com o seu, é a contradição. O texto transcriado é uma tentativa de atrair o público para Clarice, através da linguagem viciada sensorialmente trazida pela esfera televisiva. Quis fazer isto para causar estranhamento, tentando dar o mesmo susto que recebi, quando li o conto adulto O Ovo e a Galinha, o susto existencial que fisga o leitor.

Como breve conclusão, após o desenvolvimento deste trabalho, o que resta é o grande desafio de manter a obra viva. Ainda, manter as ricas influências e possibilidades de criação que ela proporcionou através das improvisações e vivências, bem como da experiência compartilhada com amigos e professores para aspectos de direção, atuação e texto concebidos solitariamente. Este desafio trouxe mais autonomia para o trabalho de atuação e proporcionou a consciência do que seja um trabalho de encenação, vindo de forma despropositada e intuitiva que após seu desenvolvimento pede constante cuidado como se fosse um ente vivo.



Quarto Experimento Cênico: Sala Qorpo Santo – 2009.

Referências

FERRACINI, Renato (Org.) *Corpos em fuga, corpos em arte*. São Paulo: HUCITEC. 2006.

FROST, Anthony; Yarrow, Ralph. *Improvisation in drama*. Washington: Macmillan. 1990.

HIRSCH, Linei. *Transcriação Teatral: da narrativa literária ao palco.* São Paulo: USP, 1988. 127 f. Tese (Mestrado em Artes) – Departamento de Artes Cênicas, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1988.

LISPECTOR, Clarice. *A Legião Estrangeira*. São Paulo: Ed. Ática, 1983.

LISPECTOR, Clarice. *A Vida Íntima de Laura.* Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

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

BELTRÃO, Milena Ferreira Mariz. *A Vida Secreta de Laura: um processo de encenação dos contos A Vida íntima de Laura e O Ovo e a Galinha de Clarice Lispector.* Porto Alegre: UFRGS, 2010. 90f. TCC (Especialização em Arte, Corpo e Educação) Escola de Educação Física da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010

JORDAN, Neil. *Entrevista com o vampiro*. Estados Unidos: Warner Home Video, 1994. DVD.

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