

# A LINGUAGEM TEATRAL NA OBRA CLARICEANA

André Luís Gomes<sup>1</sup>

Universidade de Brasília

**RESUMO:** *O artigo estabelece relações entre Clarice Lispector e o Teatro, destacando, com exemplos de textos que foram transpostos para o palco, incorporações de signos do teatro na obra clariceana.*

**Palavras-chave:** literatura brasileira; Clarice Lispector; teatro; adaptações teatrais

**ABSTRACT:** *This article aims at studying some texts of Clarice Lispector in order to highlight relations between the writer and the theater. These relations are emphasized in some theatrical adaptations of her work.*

**Keywords:** Clarice Lispector; theater; brazilian literature; theatrical adaptations.

## 1. Clarice Lispector e o teatro

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

Nos romances que se publicam todos os dias entre nós, podemos dizer sem medo que não encontramos a verdadeira exploração vocabular, a verdadeira aventura da expressão. Por maiores que sejam, os nossos romancistas se contentam com posições já adquiridas, pensando naturalmente que o impulso generoso que os anima supre a rudeza do material. Raramente é dado encontrar um escritor que, como o Oswald de Andrade de **João Miramar**, ou o Mário de Andrade de **Macunaima**, procura estender o domínio da palavra sobre regiões mais complexas e mais inexprimíveis, ou fazer da ficção uma forma de conhecimento do mundo e das ideias. Por isso tive verdadeiro choque ao ler o romance diferente que é **Perto do coração selvagem**, de Clarice Lispector, escritora até aqui completamente desconhecida para mim. (MELLO E SOUZA: 1977, 126)

Entretanto, o que os críticos destacam em seus ensaios sobre a obra de Clarice não é a inovação temática, mas a forma de desenvolver, na escrita,

<sup>1</sup> Prof. adjunto do Depto. de Teoria Literária e Literaturas.

o conteúdo de um enredo que se move graças a um conflito interno da personagem, não obedece a uma seqüência lógica e opera um salto qualitativo no uso da palavra:

Com efeito, este romance é uma tentativa impressionante para levar a nossa língua canhesta a domínios pouco explorados, forçando-a a adaptar-se a um pensamento cheio de mistério, para o qual sentimos que a ficção não é um exercício, ou uma aventura afetiva, mas um instrumento real do espírito, capaz de nos fazer penetrar em alguns dos labirintos mais retorcidos da mente. (MELLO E SOUZA: 1977, 123)

Na década de 1940, segue-se, a **Perto do coracão selvagem**, o romances **O lustre**, em 1946, e **A cidade sitiada**, em 1949. Também para o teatro brasileiro, essa década é considerada revolucionária, pois vive-se, segundo Deck) de Almeida Prado, "a passagem do velho para o novo", em que "um pequeno número de pioneiros, homens nascidos entre 1900 e 1910, enfrentam praticamente sozinhos o pior adversário daquele momento, o descrédito em que havia caído o teatro" (PRADO: 1998, 40). Entre os pioneiros desta revolução teatral figuram, no Rio de Janeiro, Paschoal Carlos Magno<sup>1</sup> citado nas correspondências

<sup>1</sup> Tania Brandão nos chama a atenção para o pioneirismo do Teatro do Estudante do Brasil (TEB), de Paschoal Carlos Magno, que iniciava, segundo a ensaísta, o ciclo moderno do teatro brasileiro, em 1938, "que estreava, sob direção de Itália Fausta, uma montagem de **Romeu e Julieta**, de Shakespeare. A repercussão conquistada pelo TEB foi considerável; provocou o aparecimento ou a reativação do teatro do estudante por todo o país, injetou ânimo novo no teatro amador, graças à habilidade de Paschoal Carlos Magno para mobilizar os meios de comunicação e conquistar o apoio das elites". BRANDÃO, Tania. "Arqueologia do teatro moderno: Histórias e conceitos", em *Anais do III Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*. Florianópolis: outubro de 2003, p. 133.

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

**Vestido de noiva**, de Nelson Rodrigues (1912-1980), diferia, com efeito, de tudo o que se escrevera para cena entre nós, não apenas por sugerir insuspeitadas perversões psicológicas, a seguir amplamente documentadas em outros textos do autor, mas principalmente por deslocar o interesse dramático, centrado não mais sobre a história que se contava, e sim sobre a maneira de fazê-lo, numa inversão típica da ficção moderna. (PRADO: 1998,40)

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

A possível relação entre essas duas obras não passou despercebida pelo crítico literário Alvaro Lins e, uma vez que estamos discorrendo sobre as aproximações entre Clarice e o teatro, parece-nos revelador que uma das primeiras críticas ao primeiro romance da autora também aluda a essa relação, não só pela proximidade temporal - a publicação de **Perto do coração selvagem** e a estreia de **Vestido de noiva** ocorreram em 1943 -, mas pelas características ditas revolucionárias e inovadoras contidas, respectivamente, no romance clariceano e na peça

rodrigueana. Alvaro Lins afirma que ambos os textos foram concebidos dentro de "um moderno conceito de ficção" e, atento a sua época, aproxima o texto de estreia de Clarice, **Perto do coração selvagem**, da peça teatral que revolucionou o palco brasileiro:

O problema memória-imaginação não aparece, no realismo mágico, em forma de união ou superposição, mas fundidas e confundidas. Eliminam-se as fronteiras e a fusão e a confusão dos dois mundos gera uma estranha realidade ficcionista. Realidade de muitas faces: ou bonita, ou feia, ou nobre, ou abjeta, ou cotidiana, ou delirante. Foi, por exemplo, dentro desse moderno conceito de ficção que o Sr. Nelson Rodrigues construiu a sua peça *Vestido de noiva*. E foi dentro deste conceito que a Srta. Clarice (sic) Lispector realizou o seu romance *Perto do coração selvagem*, por exemplo, salientando que, em ambas as ficções, "o problema memória-imaginação não aparece (...) em forma de união ou superposição, mas fundidas e confundidas" (LINS: 1963, 188).

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

(...) Imagine que depois que li o artigo do Alvaro Lins, muito surpreendida, porque esperava que ele dissesse coisas piores, escrevi uma carta para ele, afinal uma carta para ele, afinal uma carta boba, dizendo que eu não tinha "adotado" Joyce ou Virginia Woolf, que na verdade lera a ambos depois de estar com o livro pronto. (...) Mas a verdade é que senti vontade de escrever a carta por causa de uma impressão de insatisfação que tenho depois de ler certas críticas, não é insatisfação por elogios, mas é um certo desgosto e desencanto - catalogado

e arquivado. (...) (LISPECTOR: 2002, 43-44)

Em carta anterior endereçada a sua irmã no dia 16 de fevereiro de 1944, Clarice já se referia à crítica de Alvaro Lins e se dizia abatida: "(...) as críticas em geral não me fazem bem; a do Alvaro Lins (um amigo do Maury trouxe, de passagem) me abateu e isso foi bom de certo modo" (LISPECTOR:2002, 44).

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

Em um primeiro momento, Alvaro Lins chamou a atenção para a fragmentação temporal dos textos rodrigueano e clariceano. No caso de **Vestido de noiva**, é explícita a divisão da peça em três planos: da memória, da realidade e da alucinação. Da mesma forma, o crítico assinala que, em **Perto do coração selvagem**,<sup>2</sup> a personagem Joana estabelece contatos desordenados também entre os "planos" da memória e da realidade. Como afirma outra crítica: "Joana não tem rosto, dela conhece-se não o perfil, mas as alegrias, não a estória, mas a memória. (...) Convivemos com ela na alternância do tempo, transfigurado em infância, adolescência nas águas do banho, casamento e separação" (OLIVEIRA, 1990, 7).

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

(...) A narrativa se desenvolve a princípio em dois

<sup>2</sup> Em 1965, Fauzi Arap adaptou, dirigiu e encenou o espetáculo *Perto do coração selvagem*, composto de fragmentos do romance homônimo, *A paixão segundo G.H.*, de crônicas e contos. Dedicaremos um capítulo a essa adaptação.

pianos, alternando a vida atual com a infância da protagonista. A sua existência presente, alias, possui uma atualidade bastante estranha, a ponto de não sabermos se a narrativa se refere a algo já passado ou em vias de acontecer. (...) O tempo cronológico perde a razão de ser, ante a intemporalidade da ação, que foge dele num ritmo caprichoso de duração interior. (MELLO E SOUZA: 1977, 126)

Sergio Milliet escreve uma crítica extremamente elogiosa ao livro de estreia da escritora e também se refere a "técnica de capítulos ajuntados desordenadamente": "Numa técnica simultânea de capítulos ajuntados desordenadamente, vemos Joana crescer com uma tia incompreensiva, casar, ter uma rival, enganar o marido por vingança, sumir afinal na expectativa de uma vida refeita" (MILLET: 1981, 27-32).

Destacamos dos textos iniciadores da fortuna crítica clariceana - Sergio Milliet, Alvaro Lins e Antonio Candido -, publicados respectivamente em Janeiro, fevereiro e julho de 1944, trechos que se referiam a fragmentação temporal. Mas os três textos críticos ao livro de estreia de Clarice Lispector já colocavam em primeiro plano as características estilísticas que estarão presentes em seus romances e contos escritos posteriormente: Sergio Milliet destaca a riqueza psicológica, a sensibilidade complexa, o diálogo interior, a linguagem e a originalidade poética; Alvaro Lins inicia o texto tratando da temática feminina e Antonio Candido centra sua crítica elogiosa no trabalho com a linguagem, que revela uma "expressão sutil e tensa, de tal modo que a língua adquire o mesmo caráter dramático que o entredo" (MELLO E SOUZA: 1977, 129).

Sobre esse modo sutil e tenso da linguagem, Benedito Nunes se detém, em **O drama da linguagem** (NUNES:1989, 18 ), para realizar um aprofundado

estudo do conjunto da obra da escritora. Em capítulo dedicado ao romance **Perto do coração selvagem**, "A narrativa monocêntrica", o crítico inicia o texto retomando os "três aspectos fundamentais que se conjugam em **Perto do coração selvagem**: o aprofundamento introspectivo, a alternância temporal dos episódios e o caráter inacabado da narrativa", (Idem, 19) para logo tratar do aprofundamento psicológico, afirmando que a introspecção e "o fadário de Joana". O conflito de Joana sobrevém, segundo o ensaísta, dessa entrega a uma reflexão contínua que "corta a espontaneidade dos sentimentos e incompatibiliza-a com a fruição pura e simples da vida". As palavras mesmas que ela (Joana) se esforça por dominar agravam esse distanciamento que a torna espectadora de si mesma e das coisas e um "obscuro desejo e força instintiva represada, sede de liberdade e de expressão, a inquietação (...) domina a personagem: e a *hybris*, sua vocação para o excesso e a desmesura". De fato, não só Joana, mas a maioria dos personagens clariceanos se entrega a uma reflexão contínua que os incompatibiliza com o fruir da vida e se deixa habitar por demônios interiores que os dominam e que emergem repentinamente, a ponto de deixá-los expostos a vertigem e a forças anteriormente amordacadas.

## 2. Das páginas de um livro as cadeiras de um teatro

Em "Mito, ficção e deslocamento", Frye parte da divisão das obras literárias em ficcionais e temáticas, para se deter na primeira categoria, que "compreende as obras de literatura com personagens internos e inclui romances, peças, poesia narrativa, contos populares e tudo o que conta uma história", observando nelas a "persuasão de continuidade", ou seja, "o poder que nos faz continuar virando as páginas de um romance e que nos segura nas nossas cadeiras

de teatro". O relato de Sergio Millet, em sua crítica sobre o ato de leitura do romance **Perto do coração selvagem**, exemplifica o poder de continuidade postulado por Frye:

(...) Eu ia enterrar o volume na estante quando a consciência profissional acordou. Uma espiada não custa. Em verdade custa, irrita, põe a gente de mau humor, predispõe a achar ruim. Ler isso, quando há tanta coisa gostosa! (...) Vai daí, abro na página 160 a toa, por acaso, porque o algarismo me agradava e a disposição tipográfica era simpática. (...) Leio ainda alguns trechos numa espécie de teste desmontado e resolvo começar. O primeiro capítulo confirma as impressões anteriores, e sigo lendo, sem parar mais, tomado de um interesse que não decai (...) (MILLIET: 1981, 28)

Frye afirma que a "continuidade pode ser lógica, pseudológica, psicológica ou retórica: ela pode residir no vagalhão e no trovão do verso épico, em algum chamariz, como a identidade do assassino em uma história policial, ou no primeiro ato sexual da heroína de uma história romanesca. Ou podemos sentir, posteriormente, que o senso de continuidade era pura ilusão, como se tivéssemos sido enfeitados" (FRYE: 2000, 28).

Os textos clariceanos, geralmente, não obedecem a uma progressão regular de acontecimentos, ou seja, o enredo não se constroi de uma sucessão lógica de fatos e não se rende a um desenvolvimento fácil em torno de um assassinato. Os dilemas interiores dos personagens e que desencadeiam os fatos. A palavra e o exercício maior da escritora na apreensão do instante e da reflexão, exercício esse que se realiza por meio do esforço contínuo da busca da palavra ou dos hiatos em que o

silêncio diz mais do que a própria palavra. A persuasão de continuidade postulada por Frye estaria, nos textos de Clarice Lispector, na alternância de um estado em que se apresenta um personagem para a posterior deflagração de novo estado. A *história*, entendida como postula Frye, agrupa, na narrativa clariceana, acontecimentos e cenas advindos de uma inquietação interna da personagem, que passa a ser o que impulsiona a leitura de seus textos e estes, quando adaptados, prendem o espectador na cadeira do teatro, isto é, a persuasão de continuidade estaria na busca incessante do personagem clariceano, que passa a ser também a busca do leitor/espectador. E se o que se destaca em nossa mente, como afirma Frye, "é a caracterização vivida, uma grande fala ou imagem admirável, uma cena isolada, fragmentos de uma realização extraordinariamente convincente", nos textos de Clarice Lispector transbordam grandes falas e imagens admiráveis. E essas falas e imagens se compõem de fragmentos de reflexões sentenciosas sugeridas ao leitor/espectador enquanto conflitos narrativos. Para ficarmos apenas com os textos transpostos para teatro e exemplificarmos o postulado de Frye, podemos afirmar que se destacam em nossa mente as falas e imagens do labiríntico percurso de G.H., seu momento de epifania diante da barata e o momento de comê-la; o olhar fixo de um búfalo deixando estática a mulher do casaco marrom no conto "O búfalo"; os treze tiros disparados contra Mineirinho quando bastava apenas um; o enterro do cão em "O crime do professor de matemática"; a invasão de Ixlan, um ser extraterrestre, do quarto de Miss Algrave, que com ele mantém relação sexual; a morte dos peixes em "A mulher que matou os peixes"; o encontro de Macabea com Olímpico, com a cartomante e o atropelamento da alagoana por uma Mercedes Benz. Do primeiro romance, podemos destacar as imagens admiráveis do

banho de Joana, em **Perto do coração selvagem**:

Imerge na banheira como no mar. Um mundo morno se fecha sobre ela silenciosamente, quietamente. Pequenas bolhas deslizam suaves até se apagarem de encontro ao esmalte. A jovem sente a água pesando sobre seu corpo, para um instante como se lhe tivessem tocado de leve o ombro. Atenta para o que esta sentindo, a invasão da maré. Que houve? Torna-se uma criatura seria, de pupilas largas e profundas. Mal respira. O que houve? Os olhos abertos e mudos das coisas continuam brilhando entre os vapores. Sobre o mesmo corpo que adivinhou alegria existe água - água. Não, não... Por que? Seres nascidos no mundo, como a água. Agita-se, procura fugir. Tudo - diz devagar como entregando uma coisa, perscrutando-se sem se entender. Tudo. E essa palavra é paz, grave e incompreensível como um ritual. A água cobre seu corpo. Mas, o que houve? Murmura baixinho, diz sílabas mornas fundidas:

O quarto de banho é indeciso, quase morto. As coisas e as paredes cederam, se adocam e diluem em fumacas. A água esfria ligeiramente sobre sua pele e ela estremece de medo e desconforto (LISPECTOR: 1992, 77).

Na ficção clariceana, portanto, a persuasão de continuidade, além de nos fazer virar as páginas, desperta em encenadores o interesse em transpor os textos para o palco, certos de que, quando adaptados, manterão os espectadores também atentos nas cadeiras do teatro.

### 3. A incorporação dos signos do teatro

Nos textos de Clarice Lispector, podemos pinçar e destacar, como exemplos de textos que foram transpostos para o palco, incorporações de signos do

teatro como: enunciados típicos de uma peça; diálogos com ou sem a mínima intervenção do narrador; monólogos que, na verdade, são diálogos dos personagens com uma parte de si mesmos; trechos narrativos que se assemelham a comentários do ponto de vista exterior de uma cena teatral e a descrição de cenários e ambientes que reproduzem espaços cênicos, além de rubricas, típicas de um texto dramático.

A composição de uma atmosfera teatral pode ser observada logo no primeiro romance, **Perto do coração selvagem**, título também da primeira encenação de textos clariceanos adaptados para o teatro, em 1965. Abre o romance a descrição de um cenário composto de um relógio, uma máquina de escrever e do silêncio, além de uma orelha a escuta. Tal como em uma cena em que um espectador observa o palco com seus elementos cênicos e está atento para o início de uma peça, após "um momento grande, parado, sem nada dentro. Dilatou os olhos, esperou. Nada veio. Branco. Mas, de repente, num estremeamento deram corda no dia e tudo começou a funcionar, a máquina trotando, o cigarro do pai fumegando, o silêncio, as folhinhas, os frangos pelados, a claridade, as coisas revivendo cheias de pressa como uma chaleira a ferver". Portanto, passa-se de um silêncio em que tudo se observa e nada se ouve para um aumento de luz em resistência - "Branco" - e tudo começa a funcionar. E se no discurso narrativo temos, visualmente reconstituída, a espera do início de uma peça teatral, logo em seguida temos, na brincadeira de Joana com sua boneca, a construção de um jogo cênico em que a boneca passa a ser a personagem Arlete e a ação cênica se desenvolve desde a escolha do figurino para caracterização da boneca para um baile, passando pelo atropelamento da personagem até a aparição de uma fada que ressuscita Arlete. E, no final, pelo comentário do narrador a respeito de Joana, podemos associá-la a figura de uma

dramaturga e encenadora, improvisando o texto, criando e movendo todos os elementos de seu jogo cênico. A final, "sempre arranjava um jeito de se *colocar no papel principal*", exatamente quando os acontecimentos iluminavam uma ou outra figura" (LISPECTOR: 1992, 21) (italico nosso).

Além de trechos que são utilizados na transposição teatral de Fauzi Arap em 1965 e serão, portanto, analisados quando tratarmos das adaptações, podemos destacar, em **Perto do coração selvagem**, diálogos que se constroem em uma série de perguntas e réplicas que se encadeiam como falas teatrais. E se o "diálogo entre personagens é amiúde considerado como a forma fundamental e exemplar do drama" (PAVIS: 1999, 93), como dicionariza Pavis, no romance clariceano o narrador, as vezes, se ausenta ou pouco intervém, e passamos a ter personagens atuantes em diálogos. É o que podemos facilmente observar no trecho a seguir, retirado do capítulo "... O banho..."<sup>1</sup>, em que Joana dialoga com sua tia:

- Joana.... Joana, eu vi...
- Joana lançou-lhe um olhar rápido. Continuou silenciosa.
- Mas você não diz nada? - *nao se conteve a tia, a voz chorosa.* - Meu Deus, mas o que vai ser de você?
- Não se assuste, tia.
- Mas uma menina ainda... Você sabe o que fez?
- Sei...
- Sabe... sabe a palavra...?
- Eu roubei o livro, não é isso?
- Mas, Deus me valha! Eu já nem sei o que faço,

<sup>1</sup> Clarice, como Joana, parece também sempre assumir o papel principal. Os espetáculos teatrais **Coração selvagem** e **Que mistérios tem Clarice** vão justamente colocar Clarice como personagem principal de ambas as adaptações.

pois ela confessa!

- A senhora me obrigou a confessar.
- Você acha que pode... que se pode roubar?
- Bem... talvez não.
- Por que então...?
- Eu posso.
- Você?! - *gritou a tia.*
- Sim, roubei porque quis. Só roubarei quando quiser. Não faz mal algum.
- Deus me ajude, quando faz mal, Joana?
- Quando a gente rouba e tem medo. Eu não estou contente nem triste.
- A mulher olhou-a, desamparada:
- Minha filha, você é quase uma mocinha, pouco falta para ser gente... Daqui a dias terá que abaixar o vestido... Eu lhe imploro: prometa que não faz mais isso, prometa, prometa em nome do pai.
- Joana olhou-a com curiosidade:
- Mas estou dizendo que posso tudo que... - *Eram inuteis as explicates.* - Sim, eu prometo. Em nome do pai. (...) (italico nosso)

Diálogos como esse são freqüentes no primeiro romance de Clarice Lispector e, como se pode observar, basta que o adaptador transforme em rubricas os trechos por nos destacados - alias poucos - e substitua os travessões pelos nomes dos personagens para configurar falas teatrais. E se esse texto exige o esforço mínimo de substituir travessões e transformar comentários narrativos em rubricas, o diálogo configurando falas teatrais em que se ausenta por completo a figura do narrador está pronto em **A hora da estrela**:

- Ele: - Pois é...
- Ela: - Pois é o que?
- Ele: - Eu só disse pois é!

Ela: - Mas "pois e" o que?  
Ele: - Melhor mudar de conversa porque você não me entende.  
Ela: - Entender o que?  
Ele: - Santa Virgem, Macabea, vamos mudar de assunto e já!  
Ela: - Falar entao de que?  
Ele: - Por exemplo, de voce.  
Ela: - Eu?!  
Ele: - Por que esse espanto? Voce nao e gente? Gente fala de gente.  
Ela: - Descuipe, mas eu nao acho que sou muito gente.  
Ele: - Mas todo mundo e gente, meu Deus!  
Ela: - E que eu nao me habituei.  
Ele: - Não se habituou com que?  
Ela: - Ah, nao sei explicar.  
Ele: - E entao?  
Ela: - Entao o que?  
Ele: - Olhe, eu vou embora porque voce e impossivel.  
Ela: -E que eu so sei ser impossivel, nao sei mais nada. Que e que eu faço para conseguir ser possivel?  
Ele: - Pare de falar, porque voce **so** diz besteira! Diga o que e do teu agrado.  
Ela: - Acho que eu nao sei dizer.  
Ele: - Nao sabe o que?  
Ela: - Hein?  
Ele: - Olhe, ate estou suspirando de agonia. Vamos nao falar em nada, esta bem?  
Ela: - Sim, esta bem, como voce quiser.  
Ele: - E, voce nao tem solucao. Quanto a mim, de tanto me chamarem, eu virei eu. No sertao da Paraiba, nao ha quem nSo saiba quem e Olimpico. E um dia o mundo todo vai saber de mim.<sup>4</sup>  
O dialogo citado, que se constroi pela falta de

assunto ou do que dizer entre Macabea e Olimpico de Jesus, encontra-se na Integra nas adaptacoes teatrais da novela clariceana. Enquanto os dialogos em **A hora da estrela** aparecem na historia de Macabea e sao freqüentes em **Perto do coracao selvagem**, ha, em maior quantidade, uma serie de narrativas em que predominam os monologos que, em alguns casos, desdobram-se em dialogos da personagem com uma parte de si mesma. O "drama da linguagem" de Clarice Lispector, como bem caracterizou Benedito Nunes, explica, certamente, o consideravel numero de adaptacoes<sup>5</sup> que colocaram e tem colocado no palco os personagens criados pela autora.

<sup>4</sup> LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. 6<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 1981, pp. 58-59.

<sup>5</sup> Adaptacoes encenadas: **Perto do coracao selvagem**, 1965; **Um sopro de vida**, 1979; **A hora da estrela**, 1979; **A vida intima de Laura**, 198; **A mulher que matou os peixes**, 1986; **Via crucis do corpo**, 1987; **A paixao segundo G.H.**, 1989; **Clarispectros de nos**, 1994; **Clarice: coracao selvagem**, 1998; **Que misterios tem Clarice?**, 1998; **O crime do professor de matematica**, 2000; **A maca no escuro**, 200; **Quase de verdade**, 2001; **Amor**, 2002; **A descoberta do mundo**, 2002; **A hora da estrela, 2003**; **Agua viva**, 2003 e **A paixao segundo G.H.**, 2002-2003.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- LISPECTOR, Clarice. **Perto do coração selvagem** (1943). 15<sup>a</sup>. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.
- LISPECTOR, Clarice. **A legião estrangeira** (1964). Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 1964; **A legião estrangeira**. São Paulo: Atica, 1977.
- LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** (1964). Edição crítica. (Coord.: Benedito Nunes). Paris: ALLCA XX; Brasília: CNPq, 1988; **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Editora Sabia Limitada, s.d.
- LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela** (1977). 6<sup>a</sup>. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.
- LISPECTOR, Clarice. **Cartas perto do coração**/Fernando Sabino e Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- LISPECTOR, Clarice. **Correspondências/Clarice Lispector** (Org.: Teresa Montero). Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- BORELLI, Olga. **Clarice Lispector: Esboço para um possível retrato**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- BOSI, Alfredo. "Clarice Lispector", em **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1982, p. 478-481.
- FRYE, Northrop. "Mito, ficção e deslocamento", em **Fabulas de identidade: ensaios sobre mitopoética** (Trad.: Sandra Vasconcelos). São Paulo: Nova Alexandria, 2000.
- GOTLIB, Nadia Battella. **Clarice: uma vida que se conta**. São Paulo: Ed. Atica, 1995.
- HLRSCH, Linei. **Transcrição teatral: da narrativa literária ao palco**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: ECA-USP, 1987.
- Inventário Clarice Lispector** (Org.: Eliane Vasconcellos). Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1993.
- LINS, Alvaro. Romance lírico. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 11.2.1944. Republicado sob o título "A experiência incompleta: Clarice Lispector", em **Os mortos de sobrecasaca**. Ensaios e Estudos (1940-1960). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963, p. 186-191.
- MELLO E SOUZA, Antonio Candido. Língua, Pensamento, literatura. *Folha da Manhã*, São Paulo, 25.6.1944; *Perto do coração selvagem*. *Folha da Manhã*, São Paulo, 16.6.1944. Republicados, o primeiro, quase na íntegra, o segundo, na íntegra, com o título "No raiar de Clarice Lispector", em **Vários escritos**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977, p. 123-131.
- MELLO E SOUZA, Gilda de. **O lustre**. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 14.7.1946. Republicado em *Remate de Males*, n. 9, Campinas, Unicamp, 1989, p. 171-175.

- \_\_\_\_\_. "O vertiginoso relance", em **Exercícios de leitura**. São Paulo: Duas cidades, 1980, p. 79-91.
- MILLIET, Sergio. Perto do coração selvagem. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 15.1.1944. Republicado em **Diário crítico**. São Paulo: Martins; Edusp, 1981, vol. 2, p. 27-32.
- NUNES, Benedito. **O dorso do tigre**. São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 93-139.
- \_\_\_\_\_. **O drama da linguagem**. São Paulo: Atica, 1989.
- OLIVEIRA, Rosiska Darcy de. "Perto de Clarice", em LISPECTOR, Clarice. **Perto do coração selvagem**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
- PA VIS, Patrice. **Dicionário de teatro** (Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lucia Pereira). São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PRADO, Decio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva; Ed. da Universidade de São Paulo, 1998.