

ALANA REGINA SOUSA DE MENEZES

**A PECADORA SITIADA E
SILENCIADA: UMA ABORDAGEM
SÓCIO-BIOGRÁFICA DA
DRAMATURGIA DE CLARICE
LISPECTOR**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Área de concentração: Estudos Literários), da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS, Campus de Três Lagoas, como requisito final para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Wagner Corsino Enedino.

TRÊS LAGOAS – MS

MARÇO/2016

ALANA REGINA SOUSA DE MENEZES

**A PECADORA SITIADA E SILENCIADA: UMA ABORDAGEM SÓCIO-
BIOGRÁFICA DA DRAMATURGIA DE CLARICE LISPECTOR**

COMISSÃO JULGADORA

Prof. Dr. Wagner Corsino Enedino (UFMS)

(Presidente e Orientador)

Prof. Dr. Ricardo Magalhães Bulhões (UFMS)

(Membro titular)

Prof. Dr. João Adalberto Campato Junior (UNIESP)

(Membro titular)

Profa. Dra. Gicelma da Fonseca Torchi-Chacarosqui (UFGD)

(Membro suplente)

Três Lagoas – MS, 11 de março de 2016

Às sobreviventes.

AGRADECIMENTOS

Ao colocar os pés em uma estrada é muito bom ter pessoas para desfrutar a paisagem, colher os frutos do caminho e, até mesmo, ajudar a levantar dos tropeços e a desviar das pedras no caminho. Ao cabo da jornada, nossa gratidão se manifesta, porque no retrovisor estão vários rostos felizes por nossa chegada.

Vejo muitos rostos no quadro de memórias deste Mestrado.

Vejo o rosto amigo e competente do meu orientador, Wagner Corsino, a quem dedico profunda amizade e admiração.

Enxergo – desde que nasci, na verdade – o suporte da minha mãe, Verena, que não tem medido esforços para que eu passe ilesa pelos mais árduos percalços.

Aprecio, com profunda gratidão a dedicação de uma mão sempre presente, do começo ao fim desta jornada, que – a cada passo – fazia menos tortuoso o caminho: à amada Mayara.

Estendo aos demais amigos queridos, pelas palavras de apoio e segurança; aos queridos professores que, com suas disciplinas, contribuíram para a ampliação do meu olhar enquanto pesquisadora.

Agradeço, em tempo, a cada mulher que – à sua maneira – vai à luta pela conquista dos nossos espaços.

“Se fosse possível rasgar e jogar fora o passado, como o rascunho de uma carta ou de um livro. Mas fica sempre aí, manchando a cópia passada a limpo, e acho que isso é o futuro.” (Julio Cortázar)

RESUMO

MENEZES, Alana Regina Sousa de. *A pecadora sitiada e silenciada: uma abordagem sócio-biográfica da dramaturgia de Clarice Lispector*. Três Lagoas: Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, 2015. (Dissertação de Mestrado).

O objetivo desta pesquisa é analisar o texto *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos* (2005), única obra literária de Clarice Lispector escrita em gênero dramático. A leitura é feita partindo da análise do *locus* geohistórico no qual estava a autora inserida e que exerceu forte influência na arquitetura da obra; para ancorar tal estudo, utilizam-se os postulados de Nolasco (2004); Souza (2004) e Wellek e Warren (1971). A análise prossegue colocando em foco a teatralidade da obra em estudo, baseando-se nas contribuições de Magaldi (1998); Roubine (2003); Ubersfeld (2013); Ball (2008); Ryngaert (1995) e Pavis (1999). Para focalizar como se constituem as personagens e as vozes que se manifestam ou se silenciam no texto teatral clariciano, vêm sustentar este trabalho as contribuições seminais de Orlandi (2007); Enedino (2015) e Gomes (2007). Nesse segmento, será destacada a opressão ideológica que se impõe como obstáculo à autonomia feminina; por isso, fazem-se basilares as contribuições de Brandão e Branco (2004); Rago (2012) e Lipovetsky (2000). O último destaque dessa pesquisa é dado à maneira com a qual Clarice Lispector problematiza a temática da subalternidade feminina. Spivak (2010); Beverley (2004); Achugar (2006) e Mignolo (2003) trazem contribuições relevantes para esse tema, uma vez que em *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos*, Clarice Lispector representa o subalterno como um sujeito histórico, cuja identidade constitui-se como uma “antítese” de um sujeito dominado e busca, nessa peça, trazer reflexões acerca do patriarcalismo que ainda perdura em tempos atuais. A obra em estudo consegue cumprir sua missão de suscitar profunda reflexão sobre a opressora influência da moral religiosa e das instituições patriarcais que se voltam à mulher, uma vez que apresenta um retrato crítico do destino de uma personagem que decide romper com os padrões de uma sociedade conservadora.

PALAVRAS-CHAVE: Subalternidade. Feminino. Dramaturgia. Crítica biográfica. Clarice Lispector.

ABSTRACT

Menezes, Alana Regina de Sousa. *The sinful besieged and silenced: a socio-biographical approach of Clarice Lispector's dramaturgy*. Três Lagoas: Federal University of Mato Grosso do Sul, 2015. (Master's Thesis).

The objective of this research is to analyze the text: *The burnt sinful and harmonious angels* (2005), the only literary composition of Clarice Lispector written in dramatic gender. The reading is based on the geohistorical *locus* ' analysis in which the author was inserted and exerted a strong influence on the compositions' architecture; to anchor the study, are utilized the postulates of Nolasco (2004); Souza (2004) e Wellek e Warren (1971). The analysis proceed putting on focus the study of the composition's theatricality, based on the contributions of Magaldi (1998); Roubine (2003); Ubersfeld (2013); Ball (2008); Ryngaert (1995) e Pavis (1999). To focus on the characters' constitution and the voices that manifest or hush themselves in clarician theatrical text, the seminal contributions of Orlandi (2007); Enedino (2015) and Gomes (2007) come to support this research. In this segment, the ideological oppression that is imposed as an obstacle to women's autonomy will be highlighted; therefore the basis is made from the contributions of Brandão Branco (2004); Rago (2012) e Lipovetsky (2000). The last feature of this research is given to the manner on which Clarice Lispector discuss the theme of women's subalternity. Spivak (2010); Beverley (2004); Achugar (2006) e Mignolo (2003) bring relevant contributions to this theme, once in the composition *The burnt sinful and harmonious angels*, Clarice Lispector represents the subaltern as a historical subject, whose identity is built as a "antithesis" of a subdued subject and search, in this play, bring reflections about the patriarchy that still lingers in modern times. The composition in study can accomplish its mission of evoking profound reflection on the oppressive influence of religious' morality and patriarchal institutions that turn to women, since it presents a critical portrait of the character's fate who decides to disrupt the patterns of a conservative society.

KEYWORDS: Subalternity. Female. Dramaturgy. Biographical criticism. Clarice Lispector.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
1. A GÊNESE DA <i>PERSONA</i> NA RIBALTA TEXTUAL CLARICIANA	12
1.1 O silêncio medieval de Berna em cena	12
1.2 Do texto ao contexto: entremeios de uma dramaturgia reflexiva.....	17
1.3 Do estigma ao processo dramatúrgico: notas de uma <i>persona</i> “sem lugar”	22
1.4 Berna, uma cidade sitiada por anjos “harmoniosos”	27
1.5 Vozes de uma “reivindicadora de direitos”	31
2. “EI-NOS NAS MALHAS DA TRAGÉDIA VERDADEIRA”: A ESCRITA TEATRAL DE LISPECTOR.....	40
2.1 A teia da dramaturgia: entre a captação e o choque.....	40
2.2 Santos ou humanos?	51
2.3 Estrangeira, presa e calada. Quem é esta mulher?.....	61
3. “QUE FALE A QUE VAI MORRER”: A CONFIGURAÇÃO DA SUBALTERNIDADE NA DRAMATURGIA DE CLARICE LISPECTOR	74
3.1 Subalternas: entre a margem e a decomposição.....	74
3.2 Desarquivando uma memória subalterna.....	81
3.3 Entre máscaras e identidades: literatura, cultura e poder.....	87
CONSIDERAÇÕES FINAIS	95
4. REFERÊNCIAS	97

INTRODUÇÃO

A peça teatral *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos* (2005) foi publicada em 1964, na segunda parte do livro *A legião estrangeira*, intitulada “Fundo de Gaveta”; a tragédia de um só ato foi escrita no período de 1946 a 1948, quando Clarice reside em Berna, Suíça, lugar marcado pelo profundo silêncio na vida da autora.

Na dramaturgia, toda a diegese é desenvolvida em torno de uma mulher que cometeu adultério e, num contexto de Idade Média, será queimada como ritual religioso, para purificação.

Entendendo que o que David Ball (2008) chama de *background* é imprescindível para a boa leitura de um texto teatral, o primeiro capítulo desta pesquisa buscou analisar as informações contextuais que se fizeram elementares à arquitetura da peça de Clarice Lispector. Afinal:

Todo tipo de informação de que se puder dispor é útil; informações extrínsecas à obra: sobre o autor, sobre a época, sobre o contexto cultural de que o texto emergiu, e assim por diante. As informações mais proveitosas provêm das outras obras do mesmo autor. (BALL, 2008, p. 113)

É nessa perspectiva que baseamos o capítulo de número um, intitulado *A gênese da persona na ribalta textual clariciana*. Nele, as margens da dramaturgia de Clarice Lispector são lidas. Destrincha-se o contexto de escrita da obra, destacando a residência da autora em Berna, valendo-se de correspondências, crônicas e informações biográficas para o levantamento das significações que atingem o texto em sua condição de escrita. Para sustentar tal estudo, foram utilizados os estudos de Eneida Maria de Souza (2002; 2004), de Edgar Nolasco (2004) e de Wellek e Wallen (1971), no que diz respeito aos estudos sobre crítica-biográfica. Além disso, destacam-se também as contribuições de Nádia Batella Gotlib (2013), Olga Borelli (1981) e Benjamin Moser (2011), no que tange à biografia da escritora brasileira Clarice Lispector.

No segundo capítulo, intitulado “*Ei-nos nas malhas da tragédia verdadeira*”: *a escrita teatral de Lispector*, é colocada em foco a escrita teatral de Clarice Lispector. André Luís Gomes, no livro *Clarice em cena* (2007), estuda as relações entre a escritora e o teatro e nos informa de que ela não só escreveu um texto em formato teatral, como também traduziu peças de Tchecov (dentre elas, *A Gaivota*), e era também uma espectadora assídua de espetáculos teatrais: assistira, inclusive, à montagem de *Dois*

perdidos numa noite suja, de Plínio Marcos. Segundo Gomes (2007, p. 23), Clarice assiste a espetáculos como “a mulher que vai ao teatro para apreciá-lo em busca de entretenimento ou realizando uma atividade profissional”.

Isso se faz relevante para que haja a compreensão de que – embora seja mais conhecida pela escrita de contos, romances e crônicas – Clarice Lispector conhecia e acompanhava as técnicas próprias do texto teatral. Sua intensa amizade com um dos grandes nomes da dramaturgia brasileira – Lúcio Cardoso – e as diversas entrevistas que realizou, enquanto jornalista, com diversos atores e autores de teatro, deixam pistas de que a escritora reconhecia os elementos que devem constar em um texto dramático.

Em entrevista concedida a André Luís Gomes, Tônia Carrero – atriz – revela que “no período ditatorial, Clarice participou efetivamente da vida teatral, estando presente em reuniões e interferindo junto a censores para a liberação de peças teatrais” (2007, p. 101).

Por isso, no segundo capítulo desta pesquisa, consegue-se perceber que elementos específicos do texto dramático estão presentes em *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos*. Trata-se de um texto dotado de teatralidade, com características que não só fazem possível sua encenação, como também enriquecem a fortuna literária de Clarice Lispector.

Para chegar à leitura da teatralidade na peça teatral de Lispector, algumas obras fazem-se bastante esclarecedoras: Patrice Pavis (1999), Anne Ubersfeld (2013), David Ball (2008), Sábato Magaldi (1998), Jean-Pierre Rynngaert (1995) e Jean-Jacques Roubine (2003) trazem um arsenal de proposições e diretrizes para uma melhor leitura do texto dramático.

Ainda no capítulo segundo, por meio do descortinar da fábula clariciana, percebe-se a importância da configuração da personagem feminina no texto em questão. Integrando o projeto ficcional (já bastante pontuado pela crítica) de Clarice, no que diz respeito a colocar personagens femininas no centro do debate sobre as relações entre gênero e sociedade, a *Pecadora* (protagonista do texto) carrega consigo uma teia de significações advindas do silêncio e das vozes que por ela falam. Para melhor ler esses signos, colaboram as pesquisas de Eni Puccinelli Orlandi (2007), de Gilles Lipovetsky (2000), de Margareth Rago (2012) e de Wagner Corsino Enedino (2015).

Consequentemente, ao tocar na opressão sofrida pelo gênero feminino, o texto desemboca nos estudos acerca da subalternidade. Problematicando a representação feminina, as construções identitárias, as esferas de poder e discriminação, o terceiro

capítulo (ainda em construção) virá a finalizar esta pesquisa, dando atenção especial à subalternidade feminina que se encontra representada na dramaturgia clariciana. Para isso, o aclamado livro *Pode o subalterno falar?*, de Spivak (2010), como também as contribuições de Beverley (2004) e Mignolo (2003) virão a servir de base para a construção do capítulo final desta dissertação.

CAPÍTULO 1

A GÊNESE DA *PERSONA* NA RIBALTA TEXTUAL CLARICIANA

1.1.O silêncio medieval de Berna em cena

Hermética, subjetiva, introspectiva, sensível, questionadora, crítica. Leitora, mãe, escritora. Jornalista, tradutora, bacharel em Direito, contista, romancista, cronista, dramaturga. Um superficial levantamento dos estudos acerca da escrita e da mítica personalidade de Clarice Lispector pode apontar os adjetivos e substantivos citados como os mais registrados até hoje.

Ora se leram em suas linhas palavras despreocupadas com as questões sociais que a permeavam; ora nas entrelinhas se descobriu uma escritora absolutamente inquieta com a violência, com a opressão em todos os seus níveis, com o lugar do feminino na sociedade. A mesma Clarice Lispector que deu vida a inúmeras personagens mulheres que fizeram saltar suas individualidades femininas aos olhos de uma sociedade flagrantemente machista questionou o direito de punir de um Estado, ao procurar em si mesma o porquê da dor da morte de um criminoso dos anos 60 e por que era mais importante contar os treze tiros da polícia que o mataram do que os crimes de Mineirinho.

Nascia a 10 de dezembro de 1920, em Tchetchélnik, Ucrânia, com o nome Haia Pinkusovna Lispector. Chega ao Brasil como imigrante, a bordo de um navio a vapor junto aos pais e às irmãs; instaura-se em Maceió, onde tem seu nome modificado para Clarice Lispector. E é como a brasileira Clarice Lispector – como gostava de ser chamada – que virá a inquietar leitores de diversas partes do mundo e se tornar uma das escritoras mais aclamadas pela crítica.

Suas obras, muitas vezes rejeitadas como herméticas ou incompreensíveis quando ela era viva, são vendidas em distribuidores automáticos em estações de metrô. Na internet fervilham centenas de milhares de fãs, e é raro passar um mês sem que surja um livro examinando um ou outro aspecto de sua vida e obra. Basta o primeiro nome para identificá-la entre brasileiros instruídos, todos os quais, conforme notou uma editora espanhola, ‘conheceram-na, estiveram em sua casa e têm a contar alguma anedota a respeito dela, como os argentinos com Borges. Ou no mínimo foram ao enterro dela.’ [...] Ela morreu há pouco mais de trinta anos. Muitas das pessoas que a conheceram bem ainda estão vivas. Foi alguém de destaque praticamente desde a adolescência, sua vida foi documentada à

exaustão na imprensa, e deixou uma extensa correspondência. Ainda assim, poucos grandes artistas modernos são, em essência, tão pouco familiares quanto ela. Como pode permanecer tão enigmática uma pessoa que viveu numa grande cidade do Ocidente, no meio do século XX, que deu entrevistas, morou em grandes prédios de apartamentos e viajou de avião? Ela própria escreveu uma vez: ‘Sou tão misteriosa que não me entendo’ (MOSER, 2011, p. 14-15).

Com todo esse ar misterioso que permeia, não só a existência de Clarice Lispector, mas também sua obra, há um extenso estudo de seu trabalho dentro e fora do Brasil, para fins de revelação de sua tessitura. Por muito tempo, entretanto, mesmo ainda viva, ela foi criticada por ser subjetiva e alienada da sociedade e até mesmo alheia aos problemas sociais. Em algumas situações, Clarice até opta por se defender: “Pois se em vida é um calado, por que havia de escrever falando? Os calados só dizem o que precisam; e isso impede os outros de ouvirem? Trata-se de pessoa silenciosa; daí o ar hermético” (LISPECTOR, 1980, p. 24). E questiona ainda mais, em “Hermética?” – texto originalmente publicado em 24 de fevereiro de 1968:

Ganhei o troféu da criança-1967, com meu livro infantil *O mistério do coelho pensante*. Fiquei contente, é claro. Mas muito mais contente ainda ao me ocorrer que me chamam de escritora hermética. Como é? Quando escrevo para crianças, sou compreendida, mas quando escrevo para adultos fico *difícil*? Deveria eu escrever para os adultos com as palavras e os sentimentos adequados a uma criança? Não posso falar de igual para igual? Mas, oh Deus, como tudo isso tem pouca importância (LISPECTOR, 2004, p. 177).

Não demora para que surja a linha de estudo que busca desvendar em Clarice a função social de sua literatura, não menos subliminar que todos os outros aspectos de sua escrita. Nessa perspectiva, é importante salientar que “Clarice Lispector, autora brasileira, é uma das escritoras da literatura universal que questiona de uma forma peculiar, a condição do ser e a sociedade à sua volta” (OLIVEIRA; RIBEIRO, 2007, p. 240), muito embora a própria Clarice tenha escrito uma crônica intitulada “Literatura e justiça” (1980) em que parece vir a público para dizer que se perdoa por não se aproximar da “coisa social” por meio da literatura.

Desde que me conheço o fato social teve em mim importância maior do que qualquer outro: em Recife os mocambos foram a primeira verdade para mim. Muito antes de sentir ‘arte’, senti a beleza profunda da luta. Mas é que tenho um modo simplório de me aproximar do fato social: eu queria era ‘fazer’ alguma coisa, como se escrever não fosse fazer. O que não consigo é usar escrever para isso, por mais que a incapacidade

me doa e me humilhe. [...] Mas, por tolerância hoje para comigo, não estou me envergonhando totalmente de não contribuir para nada humano e social por meio do escrever. É que não se trata de querer, é questão de não poder (LISPECTOR, 1980, pp. 53-54).

Conforme elucida D'agord (2006), refletindo acerca da perspectiva freudiana, quem muito nega está, na verdade, afirmando. Basta um conhecimento razoável da tessitura de Lispector para nos darmos conta de que ela obviamente fez alguma coisa pela sociedade e que deveras contribuiu para algo humano e social.

Dessa forma, contradizendo o que há muito foi afirmado sobre Clarice Lispector sobre sua alienação diante dos problemas sociais ao seu redor, está toda sua herança literária. No fim das contas, o que Clarice fez foi trazer à tona uma forte crítica à sociedade patriarcal e machista em que estava inserida (e que perdura até os dias atuais), além de revelar uma de suas maiores inquietações: a condição da mulher nessa sociedade.

Forte característica da escrita de Clarice é a construção da figura feminina como elemento fundamental do texto. A reflexão sobre os grilhões que prendem a mulher em sociedades machistas e patriarcais é traço marcante da sua arquitetura literária, que vai desde romances, contos, estendendo-se, inclusive, à sua tímida dramaturgia.

Diz-se tímida a dramaturgia de Clarice por haver registro de um único texto em gênero dramático por ela escrito. Trata-se de *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos* (2005). Publicada em 1964, na segunda parte do livro *A legião estrangeira*, intitulada “Fundo de Gaveta”, a tragédia de um só ato foi escrita no período de 1946 a 1949, quando Clarice reside em Berna, Suíça, lugar marcado pelo profundo silêncio na vida da autora. Em *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos*:

A tensão dramática está centralizada na mulher pecadora, que, por meio do silêncio, acaba por aceitar (ou desafiar) o tratamento de desigualdade entre homens e mulheres. Assim ‘a pecadora’, como é considerada no texto teatral, é uma mulher que prefere morrer a ser submissa às leis que circundam seu meio social. (ENEDINO, 2015a, p. 190).

Isso porque toda a diegese é desenvolvida em torno de uma mulher que cometeu adultério e, num contexto de Idade Média, será queimada, como ritual religioso, para “purificação”. Em cena, há sacerdote, amante, esposo, soldados, povo, todos convergindo para o espetáculo da carne queimada da Pecadora. Esta, por sua vez, permanece calada durante todo o texto. Nenhuma fala, nenhuma indicação cênica, nada que dê voz à protagonista.

Raros são os estudos acerca da literatura de Clarice que elevam *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos* a ponto central da discussão. Mesmo os extensos panoramas da condição feminina tão abordada pela autora; mesmo os estudos biográficos que, de forma ampla, citam os momentos de produção de cada texto da escritora; mesmo as inúmeras dissertações e teses que utilizaram a obra de Clarice como objeto central. Quase nunca se é mencionado o fato de que, além de romancista, contista e cronista, Clarice foi dramaturga.

Esta pesquisa quer destrinchar os elementos que configuraram a protagonista da peça de Lispector. Para tanto, faz-se necessário um recorte biográfico que situe o período em que ela escreve a peça teatral, pois tanto o espaço quanto o tempo em que a autora produz o texto são basilares para o alcance dos objetivos deste estudo. Afinal:

[...] no caso específico de Clarice, desconsiderar a inserção da vida da escritora na construção de sua obra é não tomar o seu próprio objeto literário naquilo que ele tem de mais significativo. Como a cópia que torna o modelo mais bonito e mais verdadeiro, a ficção torna a vida mais representativa, dando a ela um estatuto de autenticidade, de real. Cabe ao crítico perceber que o material escasso da vida funciona como suplemento ao ficcional, e é nessa relação de complementaridade que se situa o valor crítico do trabalho efetuado. [...] Cumpre ao crítico, então, sair do texto enquanto espaço restrito, estabelecendo um diálogo com o escritor também através de seus textos outros, como as cartas, notas, anotações, fragmentos, retratos e comentários, deixados ao longo de sua vida intelectual (NOLASCO, 2004, p. 82).

Cumpra papel esclarecedor um breve panorama do período em que a autora residiu em Berna, uma vez que a influência do *status quo* nesse *locus* enunciador fica marcada na vida de Lispector pelo silêncio perturbador, pela casa situada à Rua da Justiça, por encontrar-se sitiada, pelo estigma de estrangeira e pela sensação de morar na Idade Média.

Utilizamos como âncora deste percurso a ideia de que, ao ter como objeto de estudo um texto literário, torna-se relevante e extremamente enriquecedor trazer para a análise as margens da realidade textual central, apropriando-se – como sugere Nolasco (2004) – tanto da literatura como da biografia do autor ou, no caso, da autora Clarice Lispector. Para ele, a crítica biográfica, especialmente quando se trata de Clarice, é um instrumento de recontextualização da obra em questão, um meio de não fechar o texto em si mesmo: “Desse modo, interpretar o texto biográfico de Clarice é mais do que interpretar a autora é entender o seu projeto intelectual e a questão da autoria que se espalha para além do ficcional” (NOLASCO, 2004, p. 84).

Fundada no final do século XII, Berna fazia parte do Sacro Império Romano, tornando-se em 1848 a capital da Suíça. O que se faz relevante, do ponto de vista histórico e cultural, citar de Berna neste trabalho é seu centro histórico. A chamada “Cidade Antiga” (considerada, desde 1983, Patrimônio Mundial da Humanidade pela UNESCO) é famosa exatamente por sua arquitetura medieval.

Esse traço arquitetônico não passa despercebido ao olhar da autora, que registra na crônica “Lembrança de uma fonte de uma cidade”: “E a rua ainda medieval: eu morava na parte antiga da cidade. O que me salvou da monotonia de Berna foi viver na Idade Média” (LISPECTOR *apud* GOTLIB, 2013, p. 233). Nesse direcionamento, torna-se importante ponderar que mais significativo do que **o que se fala e como se fala é de onde se fala**¹. Com efeito, num sentido memorialístico, a autora traz uma reflexão sobre seu locus enunciativo na época:

É uma pena eu não ter paciência de gostar de uma vida tão tranquila como a de Berna. É uma fazenda. No domingo, como hoje, passou um grupo do Exército de Salvação, homens e mulheres cantando em coro, com voz bem calma e afinada, sem vergonha. [...] E o silêncio que faz em Berna – parece que todas as casas estão vazias, sem contar que as ruas são calmas. Dá vontade de ser uma vaca leiteira e comer durante uma tarde inteira até vir a noite um fiapo de capim. [...] Será que a gente não tem mais força de suportar a paz? Em Berna ninguém parece precisar um do outro, isso é evidente. [...] É tão esquisito estar em Berna e tão chato este domingo... (LISPECTOR, 2002, p. 80).

É inevitável perceber a intersecção estabelecida entre a característica marcante do espaço em que a autora se encontra e o espaço onde estão situadas as personagens de *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos*: a Idade Média. Vale lembrar que é a própria autora quem irá dar a diretriz do ambiente no qual está situado o texto, em carta de 1946, enviada ao amigo Fernando Sabino:

[...] comecei a fazer uma ‘cena’ (não sei dar o nome verdadeiro ou técnico); uma cena antiga, tipo tragédia Idade Média com coro, sacerdote, povo, esposo, amante... Em verdade vos digo, é uma coisa horrível. Mas tive tanta vontade de fazer que fiz contra mim mesma. Não está pronto e está tão ruim que até fico encabulada (LISPECTOR, 2002, p.108).

¹ Grifo nosso.

Até aqui temos: (1) Clarice situa o único ato de sua tragédia em um cenário que retoma o medieval; (2) O texto, em síntese, trata da condenação à pena de morte de uma mulher por ter cometido adultério e, por conseguinte, ferido as leis morais e cristãs que regem a instituição “casamento”. Cabe, então, trazer para este momento algumas reflexões sobre os moldes nos quais estava encaixado o matrimônio e sobre o tratamento dado à mulher, no contexto da Idade Média, rememorado por Lispector em *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos*.

1.2. Do texto ao contexto: entremeios de uma dramaturgia reflexiva

Pontue-se, desde já, para efeitos de contextualização, que o período medieval considerou mais a religião do que a civilização; isto é, as leis religiosas sobrepunham-se às leis civis, podendo-se dizer que, em termos gerais, a religião era a própria lei civil. O eclesiástico, dentre outros objetivos, prezava pela inibição da sexualidade, dos “prazeres da carne”, lendária razão pela qual o homem foi expulso do paraíso, momento no qual surgiu o seu mal. Isso está materializado no texto dramático de Clarice, em diversas passagens, por meio das falas das personagens. Por exemplo, na voz da Mulher do Povo: “Ei-la, a que errou, a que para pecar de dois homens e de um sacerdote e de um povo precisou” (LISPECTOR, 2005, p. 59).

Note-se que na fala da personagem, o adultério é visto como um erro exclusivo da Pecadora, personagem protagonista. Os dois homens (Esposo e Amante) foram apenas meios de concretização da culpa que é completamente delegada à mulher; note-se, ainda, que na fala da Mulher do Povo, encontram-se os responsáveis pela condenação à pena de morte da protagonista: para concretizar seu crime, estão um sacerdote e um povo. Neste momento, materializa-se a sobreposição das leis morais religiosas que regeram uma época que não poderá jamais ser chamada de laica.

É notório que Clarice utiliza o contexto medieval para ironizar o comportamento do homem tido como moderno, civilizado, racional. Uma simples lembrança da legislação brasileira vai nos mostrar que até o ano de 2005, no Brasil, o adultério era considerado crime, previsto no Código Penal brasileiro. Sem falar na cultura misógina que se estende à contemporaneidade e que ainda atribui à mulher o lugar da culpa, do objeto da opressão e da submissão em diversos níveis sociais, ainda que implicitamente.

Importa comentar que a inferioridade da mulher para justificar sua dominação não é um discurso novo; já se encontrava em Aristóteles, em *Política* (Livro I, 1254): “O homem, por natureza, é superior; a mulher, inferior; o primeiro governa, o outro é

governado. Este princípio se estende para toda a humanidade [...]". Reproduzido por várias instituições sociais, como a escola, a igreja e a família, esse discurso acaba por ser aceito como verdadeiro, impedindo a participação ativa das mulheres em diversos setores sociais e, pois, atentando contra a democratização da sociedade.

Considerando o texto dramático de *Lispector* como espaço de manifestação reflexiva acerca do papel da mulher na sociedade patriarcal, Lucia Osana Zolin (2009, p.220), ao comentar sobre a “libertação da mulher”, considera que a abrangência desse processo “estende-se dos matriarcados neolíticos ao feminismo radical contemporâneo [...]” e que o feminismo é “um movimento político bastante amplo [...], alicerçado na crença de que, consciente e coletivamente, as mulheres podem mudar a posição e inferioridade que ocupam no meio social”.

O casamento, pois, seria uma das formas de “castração” humana, falando em termos rasos. Ou ainda, o casamento funciona como um negócio, como um ritual:

[...] ceder as moças, negociar da melhor maneira possível seu poder de procriação e as vantagens que elas podem legar à sua prole; [...] ajudar os rapazes a encontrar esposa. A tomá-la alhures, numa outra casa, a introduzi-la nessa casa onde ela deixará de depender de seu pai, de seus irmãos, de seus tios, para ser submetida a seu marido, ainda que condenada a ser para sempre uma estrangeira, um pouco suspeita de traição furtiva nesse leito em que ela penetrou, onde ela vai preencher sua função primordial: dar filhos ao grupo de homens que a acolhe, que a domina e que a vigia (DUBY, 2011, p. 15).

No entanto, os critérios de inibição da sexualidade humana não eram os mesmos para maridos e esposas. O homem não desenvolve suas “relações carnis” somente dentro do quadro conjugal. A moral aceita aponta para o concubinato e para a valorização da virilidade. Enquanto isso, à esposa cabe fidelidade. Mais uma vez, tais comportamentos também têm sua representação textual em *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos*. Duas marcas fortes dessa representação no texto são duas falas, do Esposo e do Amante, em que ambos questionam os privilégios que lhe são dados pelo simples fato de serem homens.

ESPOSO: Ei-la, a que será queimada pela minha cólera. *Quem falou através de mim que me deu fatal poder?* Fui eu aquele que incitou a palavra do sacerdote e juntou a tropa deste povo e despertou a lança dos guardas, e deu a este pátio tal ar de glória que abate os seus muros. Ah, esposa ainda amada, desta invasão eu queria estar livre. Sonhava estar só contigo e recordar-te nossa alegria passada (LISPECTOR, 2005, p. 60) (grifos nossos).

O Esposo questiona quem lhe deu um poder tão fatal e, inclusive, apresenta-se como aquele responsável por (na condição de “vítima”, de marido traído) ter denunciado ao Sacerdote o crime de sua esposa. É interessante observar esta primeira fala do Esposo. Nela estão revelados os meios de punição de uma civilização, bem como quem são as pessoas responsáveis por aplicar penas e de quem elas ganharam essa capacidade. O Esposo diz ter incitado a palavra do Sacerdote e juntado a tropa do povo; isto é, os juízes à época, delegados por uma crença arbitrária em desígnio divino e nada mais.

Por sua vez, o Amante declara: “Ai de mim que não sou queimado. Estou sob o signo do mesmo fado, mas minha tragédia não arderá jamais” (LISPECTOR, 2005, p. 67). As falas dadas às personagens masculinas em *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos*, até então, são instrumentos de contestação, de questionamento, de provocação com relação à posição privilegiada que parecem ocupar.

Observadas essas informações em linhas gerais, pode-se pensar que a escolha por parte da dramaturga da Idade Média como espaço para o desenrolar de sua tragédia não foi dada ao acaso. O cenário da peça coloca-se como objeto da memória de uma autora que diz estar vivendo no período medieval, bem como rememora um amargo período para a condição do feminino perante a sociedade, sobretudo, enclausurada no matrimônio. Nesse segmento, sabemos que memória é recomposição. O lugar da memória é residual. Transita num processo de colagem, de detenção do tempo e de congelamento das imagens. O olhar do tempo presente pode rememorar e restituir dada época, numa viagem memorialística que movimenta graves lembranças (SOUZA, 2004).

Curiosa e coincidentemente, é exatamente por conta de seu matrimônio que Clarice encontra-se residindo em Berna enquanto escreve *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos*. A motivação da residência de Clarice na Suíça está no fato de seu marido à época, Maury Gurgel Valente, servir à diplomacia brasileira, causa de grande chateação na escritora que, extremamente entediada, em muitas oportunidades reclama da condição em que se encontra. Em variadas situações, reclama de angústia, declara sentir ódio de Berna e demonstra irritabilidade diante da situação. A biógrafa Olga Borelli explica com legitimidade o sentimento de Clarice:

Até meados da década de 50, Clarice viajou muito, por dever de ofício: era mulher de diplomata. A primeira vez que saiu do Rio, em 1944, foi para Belém do Pará, depois para a África do Norte, a caminho da Itália. Morou também nos Estados Unidos e na Suíça. Em 1973, fizemos juntas um passeio de trinta dias à Europa: Londres, Zurique, Lausanne, Berna, Paris e Roma. Em 1976, chegamos a ir a Paris – outro passeio

de um mês –, mas, aflita, tomada de angústia, ela regressou uma semana depois (BORELLI, 1981, p. 103).

Em meio às viagens e às inúmeras transições que precisou fazer para acompanhar Gurgel, Clarice consegue captar com olhar literário os espaços pelos quais transita. Alguns pesquisadores já chegaram a, inclusive, encontrar nas correspondências e crônicas de Clarice uma literatura de viagem², realizada exatamente neste período em que precisou se ausentar do Brasil. Alguns lugares ficam marcados não apenas na vida de Lispector, como também em sua literatura:

Sobre todos os lugares em que se instalou ou em que esteve a passeio, a escritora compôs registros e comentários sensíveis e argutos, que tanto desenham a geografia e a atmosfera do local, quanto figuram a paisagem interior da viajante. Como a maior parte desses registros encontra-se nas numerosas cartas de Clarice Lispector às irmãs e aos amigos – principalmente Lúcio Cardoso e Fernando Sabino –, é pertinente dizer que a chamada literatura de viagem clariciana se faz em simbiose com o gênero epistolar. Algumas vezes, mimetizando o périplo da autora, suas notações e comentários migram da carta para a crônica, e desta para o romance; outras vezes, mais raras, a escritora reserva para a crônica as impressões da viajante (ROCHA, 2007, p. 43).

Ao aborrecimento misturam-se as evidências que preceituam as semelhanças entre o clima medievalesco de Berna e os elementos que compõem *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos*. A Idade Média que Clarice parece ainda enxergar em Berna de fato lá está, uma vez que toda a arquitetura da cidade fora preservada para dialogar com a chamada *Dark Ages*, conhecida pelo tempo das catedrais, do gótico, do antitético belo-sombrio.

Berna parece lembrar à escritora que o lado europeu do globo abriga a formação e a finalidade da cultura medieval historicamente opressora. Clarice pode ver de perto que a Idade Média não é um mito ocidental e que o período ocupa na memória da coletividade um lugar crucial: o Ocidente olha para o período medieval e lá enxerga a raiz de sua civilização; inclusive, podemos afirmar que alguns dos comportamentos do homem contemporâneo parecem ser metáforas do medievo.

² Nesse sentido, vale trazer, a título de observação, o trabalho feito pelo professor Luiz Roncari (2002). O estudioso salienta que a literatura de viagem não se limita ao simples registro – relatório – da viagem em si. Trata-se de uma prática que – desde as expedições portuguesas, por exemplo – confere ao chamado “escrivão-escriptor” a habilidade de dar publicidade a documentos não somente históricos, como literariamente muito valiosos.

Raramente essa projeção resulta em imagens positivas da Idade Média. Conhecida como “sombria”, “cinza”, a expressão “idade medieval” é normalmente lida em sentido pejorativo. Assim:

[...] a ‘idade média’ teria sido uma interrupção no progresso humano, inaugurado pelos gregos e romanos e retomado pelos homens do século XVI. Ou seja, para o século XVII os séculos ‘medievais’ também eram vistos como de barbárie, ignorância e superstição. Os protestantes criticavam-nos como época de supremacia da Igreja Católica. Os homens ligados às poderosas monarquias absolutistas lamentavam aquele período de reis fracos, de fragmentação política. Os burgueses capitalistas desprezavam tais séculos de limitada atividade comercial. Os intelectuais racionalistas deploravam aquela cultura muito ligada a valores espirituais. O século XVIII, antiaristocrático e anticlerical, acentuou o menosprezo à Idade Média, vista como momento áureo da nobreza e do clero. A filosofia da época, chamada de iluminista por se guiar pela luz da Razão, censurava, sobretudo, a forte religiosidade medieval, o pouco apego da Idade Média a um estrito racionalismo e o peso político de que a Igreja então desfrutava (FRANCO JÚNIOR, 1986, p. 18).

Embora tenha vivido na Suíça já no século XX, Clarice Lispector consegue detectar nas ruas de Berna os traços que a fazem ter a sensação de viver na Idade Média. O deserto, o regresso, o forte silêncio, a solidão são marcados em diversas cartas remetidas às irmãs, durante a passagem da autora por Berna, cidade que pelo fogo se reconstruiu; após um incêndio quase fatal para a cidade, em 1405, Berna foi reconstruída com pedras da região, o que a fez ser dotada de uma cor padronizada, daí a sensação cromática de tédio, monotonia, desertção.

Como a proposta, neste primeiro momento do trabalho, é a de verificar elementos documentais, simbólicos, espaciais, temporais e biográficos, acreditando que “A crítica biográfica, ao escolher tanto a produção ficcional quanto a documental do autor – correspondência, depoimentos, ensaio, crítica – desloca o lugar exclusivo da literatura como *corpus* de análise e expande o feixe das relações culturais” (SOUZA, 2002, p. 111), os trechos de algumas cartas fazem-se interessantes do ponto de vista da “reconstituição de ambientes literários e da vida intelectual do escritor, sua linhagem e a sua inserção na poética e no pensamento cultural da época” (SOUZA, 2002, p. 112). Sobre o tema, endossando a relevância da correspondência, podemos utilizar a seguinte elucidação:

Mandar e receber cartas, escrever fora de seu país de origem é, de certa forma, dialogar com os lugares, com as cidades, com as fronteiras reais e imaginadas. As datas e nomes de lugares postos no fim dos textos possibilitam ao crítico biográfico estabelecer um diálogo proveitoso

entre aquele que escreve, sua obra e sua época. (NOLASCO, 2004, p. 83).

Temos, então, em carta datada de 29 de abril de 1946, que Clarice afirma ser Berna um silêncio terrível, onde as pessoas também eram silenciosas e que sorriam pouco. Chegou a adjetivar a cidade como “cacetíssima” e desabafar, em carta datada de maio do mesmo ano:

Tenho lido bastante, tenho ido à Biblioteca Pública, tenho trabalhado como posso. [...] Esta Suíça é um cemitério de sensações... Só Deus mesmo sabe que tempo cinzento eu tenho passado, que falta de tudo, e de esperança. Eu odeio um pouco isto aqui. Já não sei dizer se é porque estou tão só, já nem sei se é isso, porque se eu fosse alegre poderia trabalhar e aproveitar esta solidão, mas ando tão misturada, sem um sentimento básico (LISPECTOR, 1946 *apud* BORELLI, 1981, p. 119).

Com efeito, torna-se relevante refletir que o presente estudo recai nas contribuições advindas da Literatura Comparada, sobretudo sobre o processo chamado Imagologia, o qual concentra-se, sobretudo, nas visões de povos, imagens e miragens internacionais, bem como a literatura de viagem e os estrangeiros (o estrangeiro tal como o vemos), além dos estereótipos culturais.

Ainda em maio, escreve Clarice: “(...) E o silêncio que faz em Berna – parece que todas as casas estão vazias, sem contar que as ruas são calmas. Dá vontade de ser uma vaca leiteira e comer durante uma tarde inteira até vir a noite, um fiapo de capim” (LISPECTOR, 1946 *apud* BORELLI, 1981, p. 119). Note-se que o processo imagológico recai, sobremaneira, no olhar de Clarice Lispector sobre o *locus* onde se encontrava, ou seja, as condições de produção do texto dramático *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos* flertam, sobretudo, com a atmosfera lúgubre de Berna.

1.3. Do estigma ao processo dramatúrgico: notas de uma *persona* “sem lugar”

A Literatura Comparada é espaço reflexivo privilegiado para a tomada de consciência da natureza múltipla (histórica, teórica e cultural) do fenômeno literário, à medida que se posta como multidisciplinar, interdiscursiva e intersemiótica, situando-se na área particularmente sensível da “fronteira” entre nações, línguas, discursos, práticas artísticas, problemas e conformações culturais.

Essas primeiras impressões da cidade – sua beleza insossa, o silêncio aterrador, o tédio esterilizante e o caráter laborioso e neutro de seus habitantes – vão se manter e até mesmo se intensificar. ‘Náufraga’ em

Berna, Clarice mostra-se descrente, experimentando mais de uma vez a sensação da ‘mulher sem lugar’. (ROCHA, 2007, p. 43)

É interessante, diante da afirmação acima, notar que o estigma de “mulher sem lugar”, de “estrangeira” acaba aparecendo textualmente em *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos*. Em dado momento da tragédia, através da fala do Amante, é feita a pergunta: “Quem é esta estrangeira?”, referindo-se à protagonista.

É válido lembrar que a marca de estrangeira sempre marcou a vida da escritora Clarice Lispector e, conforme tem se notado, ao desenvolver desse estudo, a solidão da autora é recorrente em Berna. Vários fatores colaboraram para que a existência de Clarice guardasse a eterna sensação de ser estrangeira. Primeiro, o nascimento na Ucrânia, depois a vinda ao Brasil ainda com meses de idade e, por fim, o casamento com Gurgel, diplomata brasileiro, profissão que levava o casal a estar sempre morando em diversos países. Já em Berna, a própria Clarice questiona: “Berna é uma cidade livre, por que então eu me sentia tão presa, tão segregada?” (LISPECTOR *apud* GOTLIB, 2013, p. 233).

Torna-se importante salientar que não se enxerga teor autobiográfico na figura da Pecadora, entretanto, partindo das semelhanças pungentes no texto clariciano quando se trata do lugar do estrangeiro, conclui-se que não é aleatório o uso do determinado adjetivo para configuração da Pecadora; como afirmam Wellek e Warren (1971, p. 97): “O estudo biográfico tem utilidade quando usado sem perder de vista estas distinções. Em primeiro lugar, tem valor exegético: pode explicar o grande número de alusões, ou até de palavras na obra de um autor”.

Entretanto, o adjetivo “estrangeira” vai além em sua significação e, possivelmente, na projeção intencional do texto. Para Luiz Antonio Sacconi (2010, p. 873), “estrangeiro” remete à “[...] aquele que não é natural do país em que está, não tem direitos políticos nem está ligado ao serviço militar”. Partindo do pressuposto de que a palavra “natural” está inversamente relacionada à “artificial”, “forçado”, “fingido”, pode-se observar que a caracterização da Pecadora como estrangeira reforça o caráter de transgressão, de não pertencimento, de dissimulação.

Nas palavras de Luciana Borges (2013, p. 117), “O estrangeiro, a partir do momento em que não pertence ao lugar acomodado e acomodante da coletividade, é um ser desconforme, que destoa da ordem do lugar. O lugar do estrangeiro fica sendo, então, o lugar do Mal”. Um lugar já em muitas ocasiões vivido por Clarice, que chegou a se manifestar sobre o tema:

É ruim estar fora da terra onde a gente se criou, é horrível ouvir ao redor da gente línguas estrangeiras, tudo parece sem raiz; o motivo maior das coisas nunca se mostra a um estrangeiro, e os moradores de um lugar também nos encaram como pessoas gratuitas. [...] enquanto escrevo a catedral está batendo os sinos; fico envergonhada de não viver bem em qualquer lugar onde uma catedral bata sinos, onde haja um rio, onde as pessoas trabalhem e façam compras; mas é assim mesmo (LISPECTOR *apud* GOTLIB, 2013, p. 244).

Como afirmamos outrora, o cenário escolhido para situar a tragédia *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos* está diretamente ligado à situação geográfica onde o texto foi produzido e, especialmente, ao efeito de sentido estético que esse espaço traz ao texto.

Sabemos que a mutabilidade da civilização greco-latina, em linhas gerais, é estudada e esmiuçada a partir de um olhar projetado à sombra da Idade Média. Se pensarmos em termos de literatura, o que se tem a recordar do período medieval? Prontamente, nos chegam à memória as poesias líricas, os romances de cavalaria e, também, os textos dramáticos.

Contista e romancista por excelência, Clarice Lispector opta pela modalidade teatral, por uma tragédia, para compor o texto aqui estudado, o que de antemão já atribui significado pontual à obra, pois:

A tragédia não deve ser um espetáculo edificante. Não deve mostrar, de maneira enganosa, um mundo purificado do Mal e submetido à pura virtude. Ela pode, e deve, mostrar ações próprias a provocar *medo* ou *piedade*, isto é, um mundo preso do eterno conflito do Bem e do Mal, um mundo no qual este nem sempre tem a última palavra. O ‘malvado’ não é de modo algum excluído da cena trágica. Mas sua representação também pode ser idealizada (RYNGAERT, 1995, p. 25).

À tensão conflitiva entre o Bem e o Mal a qual Ryngaert aborda no excerto acima está intimamente ligada às doutrinas cristãs. De acordo com o pensamento inscrito no discurso religioso bíblico, desde que Adão e Eva cometeram o “pecado original” e o homem fora expulso do chamado “paraíso”, este está a mercê do Bem e do Mal, sendo esses conceitos advindos da doutrina ofertada pela cristandade. Ao escolher uma tragédia como veículo de sua literatura, Clarice lança mão da escolha mais pertinente se o que se quer é representar uma condenação à morte, devido a um adultério de uma personagem sem nome, conhecida apenas como Pecadora.

Observamos que, nos espetáculos em homenagem a Dionísio, insere-se a tragédia: um crime cometido só poderia ser expurgado por intermédio da morte, um costume moral e religioso [...]. A mulher pecadora

cometeu adultério, de modo que sua purificação ou a expurgação de seus pecados só seria possível mediante a ‘morte’, instaurando a tragédia, de que resultaria a satisfação catártica do povo. Em outras palavras, a ‘morte’ é observada como elemento necessário para a finalização do conflito. [...] Importa considerar que Lispector evoca o episódio bíblico do Novo Testamento – em que Cristo perdoa e a morte da mulher era por apedrejamento – e o põe em confronto com as práticas da Igreja na Idade Média – sem perdão e morte na fogueira. Ao inscrever, no século XX, a história da mulher adúltera, evoca, por outro lado, uma questão bem em voga à época da escritura da obra: as discussões de gênero (ENEDINO, 2015a, p. 187).

Inspirações não faltavam em Berna para concretizar em texto o ambiente³ trágico que dá o tom de *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos*. A catedral de Berna, maior construção religiosa e mais importante monumento medieval da Suíça (localizada a apenas uma rua de distância de onde morava Clarice), abriga um vitral com a representação do Juízo Final em sua porta principal. Saliente-se que, na Europa, a arte das catedrais significa o despertar das cidades. A catedral europeia é uma igreja urbana, representa a casa do povo citadino. Os vitrais constituem parte importantíssima da construção de uma catedral, neles estão os princípios a partir dos quais a cidade irá prosperar. Considerando o Juízo Final oferecido nos vitrais da catedral de Berna, podemos pensar que:

A humanidade era uma desde Adão. Havia começado e deveria acabar. No seio da eternidade houvera um ato criador que determinara o começo do mundo, dos homens e dos tempos do homem. Ésses (sic) tempos dos homens devia terminar com o Juízo Final. Os historiadores das idéias (sic) e das religiões, dão hoje grande importância à metamorfose que o pensamento cristão dos séculos II ao V de nossa era (sic) — de Santo Irineu a Santo Agostinho — trouxe à concepção da História. Os gregos consideravam a história da humanidade como uma série de ciclos fechados e de recomeços, submetidos a um eterno retôrno (sic). O cristianismo inaugurava uma outra filosofia da História, bem diversa, uma meta-história ou uma teologia da História. A história temporal da humanidade ficava presa a dois marcos, a Criação e o Juízo Final. Era, não uma história cíclica, mas retilínea, tôda (sic) ela balizada por acontecimentos únicos e irreversíveis: Criação, Pecado original, Incarnação (sic) do Cristo, Paixão, Ressurreição e Fim do Mundo (BATAILLON, 1954, p. 344-345).

Nessa perspectiva, podemos refletir na configuração da personagem “Sacerdote”. Podemos enxergá-la, enquanto representação monástica, como uma personagem que traz

³ É interessante trazer aqui a visão de Osman Lins (1976), com relação à noção de *ambiente*. Para o autor, a criação de um ambiente verossímil perpassa a precisão dos elementos dos quais o texto se vale para fazer aparecer seu espaço. Além disso, o ambiente da obra ficcional deve estar intimamente relacionado aos sentidos; é um dos modos de evocar sensações no leitor/expectador.

consigo uma espécie de ofício sacerdotal arraigado às convenções da época. Ele se apresenta na tragédia como o responsável por pronunciar as palavras divinas de salvação, em nome de todos os demais homens e por eles legitimado.

O Sacerdote parece estar doutrinando as demais personagens da tragédia, em cada uma de suas falas, repletas de dogmatismo e palavras que emitem claramente a intencional tonalidade de verdade absoluta, incontestável, superior:

No amor pelo Senhor não me perdi, sempre seguro no Teu dia como na Tua noite. E esta simples mulher por tão pouco se perdeu, e perdeu a sua natureza, e ei-la a nada mais possuir e, agora pura, o que lhe resta ainda queimarão. Os estranhos caminhos. Ela consumiu sua fatalidade num só pecado em que se deu toda, e ei-la no limiar de ser salva. Cada humilde via é via: o pecado grosseiro é via, a ignorância dos mandamentos é via, a concupiscência é via. Só não era via a minha prematura alegria de percorrer como guia e tão facilmente a sacra via. Só não era via a minha presunção de ser salvo a meio do caminho. [...] ‘Ela fez suas delícias da escravidão dos sentidos’, pelo sinal da Santa Cruz (LISPECTOR, 2005, p. 58).

É, como detectamos, o Sacerdote quem dita as conexões entre o céu e a Terra; é nele em quem a sociedade representada acredita firmemente. O teor religioso dissipado acerca do bem e do mal induz à ideia de que todos serão salvos pela pureza e pela abstinência; e condenados por seus gestos provocadores da cólera divina. Como podemos perceber nas seguintes falas do Sacerdote ao longo da peça: “Os inimigos do homem estão na sua própria casa”; “É aquela a quem nos dias santos dei inutilmente palavras de Virtude que poderiam sua nudez cobrir com mil mantos”; “[...] antes sossegai, pois vosso será o Reino dos Céus”; “Mas nem a cor é mais dela. É a de Chama. Ah como arde a purificação [...]”.

Na direção de um pensamento reflexivo tendo como espaço o texto dramático, salta aos olhos a afirmação contundente do Sacerdote ao pronunciar: “Tomai-lhe a morte como palavra”. E é exatamente a palavra seu instrumento de domínio. As falas do Sacerdote são, por essência, dogmáticas; para firmar a persuasão, ele recorre ao imagético coletivo que a igreja já plantara na memória das pessoas: “Ei-la, a que se tornará cinza e pó”; “O mundo passa e sua concupiscência com ele”; “[...] foi dito no Apocalipse, louvado seja o nome do Senhor”; “Já ouço os anjos dos que morrem”. Note-se a presença de alguns símbolos marcantes do cristianismo: a cinza, o pó, o Apocalipse, os anjos. Berna foi, também, para Clarice uma iconografia pedagógica. Suas construções, suas

igrejas, seu espaço interior. Os signos das crenças existentes em Berna estão concretizados nas falas do Sacerdote.

Sabe-se que a Idade Média viveu uma ausência de laicidade e que, para uma mulher do século XX, o impacto da religião sobre a vida pública e privada das pessoas é um fator desconfortável. Um texto em gênero dramático é um bom veículo de expressão literária para dar voz a esse incômodo de uma mulher que vive em um tempo de mais racionalidade, considerando que “a tragédia de muitos protagonistas é a transgressão de leis religiosas ou de suposto direito natural, acarretando a sua perda” (MAGALDI, 1998, p. 19).

1.4. Berna, uma cidade sitiada por anjos “harmoniosos”

Outro ponto a ser enfatizado é que em Berna, no mesmo período em que escreve *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos*, Clarice escreve o romance *A cidade sitiada*. Importa mencionar que diversos estudos que voltaram o olhar para este romance e, por conseguinte, apontaram Berna como um *locus* de influência em sua composição, sequer mencionam as possíveis ligações entre *A cidade sitiada* e o outro texto de Clarice escrito quase que simultaneamente; obviamente estamos falando de *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos*. E, ao levantar este quesito, podemos dele retirar a afirmação de que o romance e a peça teatral abrigam os mesmos elementos, todos resultantes de aspectos biográficos e geográficos do período de residência em Berna.

Com efeito, se, nas palavras do professor e pesquisador Edgar Nolasco (2004, p. 84), “uma obra só existe com base em outra, num diálogo múltiplo e variado que move a própria literatura”, é fundamental perceber como são pontos em comum entre o romance e a peça teatral escrita por Clarice em Berna: o cenário silencioso, o ar sufocante e uma espécie de *via crucis* pessoal das personagens Lucrécia, do romance, e a Pecadora, do texto teatral.

Cada livro, anterior ou posterior [...] seria uma continuidade e um recomeço de um projeto literário em metamorfose, que também se constrói desconstruindo-se. É sabido que Clarice sempre esteve escrevendo mais de um livro (ou texto) ao mesmo tempo. Ela mesma confessou que descansava de um escrevendo outro (NOLASCO, 2004, p. 175).

O nevoeiro que caracteriza a passagem de Clarice por Berna estende-se do romance ao texto dramático ou vice-versa. Falando sobre *A cidade sitiada*, Nolasco

apresenta características que fácil e integralmente podem ser aplicadas em *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos*:

As cartas e suas crônicas, por sua vez, estão cheias de imagens e referências que nos remetem para o cenário descrito em *A cidade sitiada*. Estátua, fonte, silêncio, primavera, catedral, domingo, retrato e outras tantas imagens, além de aludirem a uma atmosfera de cunho biográfico, constituem parte da matéria-prima pictoricamente descrita no romance. (NOLASCO, 2004, 179)

Podemos notar em *A cidade sitiada* (1998) marcas de símbolos que são revistos em *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos*: “A moça parecia ter tocado a campainha de outra cidade”; “Mas de noite, com as ruas subitamente desertas, já se respirava o silêncio com desassossego, como numa cidade”; “E na pequena igreja cuja arquitetura modesta se erguera no antigo silêncio”; “O silêncio era funeral, tranquilo, um alarme lento impossível de ser apressado”.

As inferências não são gratuitas (como em qualquer texto literário) e acabam por vir a ser ainda mais patentes, como em passagens como esta:

Mal acabara de falar o relógio da igreja bateu a primeira badalada, dourada, solene. O povo pareceu ouvir um momento o espaço... o estandarte a mão de um anjo imobilizou-se estremecendo. Mas de súbito o fogo de artifício subiu e espocou entre as badaladas (LISPECTOR, 1998, p. 19).

Além disso, o feminino não deixa de ocupar lugar no desenrolar da trama de *A cidade sitiada*. Lucrécia Neves (protagonista do romance), após seu casamento, mergulha em um universo de subserviência. Por diversas vezes ao longo da obra, a instituição casamento é tida como um lugar estático para a mulher, como um lugar de cassação, de limitações semelhantes a um ambiente finito em possibilidades.

E ela, sendo mulher, o servia. Enxugava-lhe o suor, alisava-lhe os músculos. Alvitava-a viver às custas das idas e vindas e dos treinos de Mateus, estendendo camisas que a poeira da cidade logo sujava, ou alimentando-o com carnes e vinhos. [...] Esperando que um dia enfim alguém esmagasse o seu colosso – e, com horror, ela ficasse livre. [...] E depois de tê-lo ajudado na preparação, ela ficava sentada à mesa, olhando-o mover-se. Tudo era Mateus Correia agora. Banhos de Mateus. Escovas de Mateus. Tesouras de unhas de Mateus. Nunca se vira vida mais secretamente exterior que a dele: ela se abismava assistindo-o. Não precisaria sequer conhecê-lo melhor (LISPECTOR, 1998, pp. 120-121).

Lucrécia Neves, como Clarice Lispector, também precisa mudar de cidade para atender às necessidades de trabalho do marido. Lucrécia Neves vira Lucrécia Neves Correia, como Clarice Lispector passa a ser Clarice Lispector Gurgel Valente. Em *A cidade sitiada*, é o sobrenome quem separa Lucrécia em seus momentos de introspecção da Lucrécia esposa, sempre servindo, sempre carregando o dogma da imprescindível fidelidade feminina.

Um momento evidente dessa visão do casamento como inibidor dos desejos femininos, como meio de suspensão, de certa forma, da liberdade de manter sua individualidade está em uma passagem do romance em que Lucrécia e Mateus vão assistir a um espetáculo de balé. Encantada com o dançarino, Lucrécia tenta tolher os próprios pensamentos: “Dizendo-se com cuidado antes desconhecido: é preciso esquecer o dançarino. Porque a recém-casada estremecia de amor pelo dançarino” (LISPECTOR, 1998, p. 123).

Em seguida, é mostrado o comportamento masculino socialmente aceito. Logo depois de repreender-se por estar “estremecendo de amor” pelo dançarino, Lucrécia se depara com a liberdade de Mateus para comportar-se de maneira que a ela é vedada.

Braço pousado no do marido, saía arrastando-se na poeira, luzes, as mulheres mais belas do que ela, cujas costas estavam nuas, e também nus os braços plácidos – finalmente engordara. E ele! de bigodes, servil, dominador. Era nesse momento que ela já o desconhecia inteiramente, dentro do desconhecimento já familiar em que ambos se compreendiam. Ele se afastava para cumprimentar, Mateus! a voz dela muda atravessando o salão, atravessando as janelas abertas para o luar, que lhe importava o luar! – o olhar corria por entre os ruídos das saias, que lhe importava o seco luar, Mateus! porque ele era o guia cego mas o guia – Mateus! *que de costas para ela examinava de cima a baixo outra mulher* que nem nua estava (LISPECTOR, 1998, p. 125) (grifos nossos).

Bem como em *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos*, no romance também é apresentada a visão do adultério que privilegia o homem e condena a mulher. Numa conversa entre Mateus, marido de Lucrécia, e um amigo, fica marcado o olhar masculino a respeito dos desiguais papéis assumidos no matrimônio.

De fato gostariam de enfim se defrontarem. E quando por acaso começaram a falar de maridos traírem esposas, os dois agarraram-se com reconhecimento à oportunidade. Ela se acomodou com a costura no regaço.

– Não é considerado nenhum crime, disse ele, *assim é feita a sociedade*, acrescentou com orgulho, os olhos úmidos de emoção porque ele era muito bom.

– É sim, disse ela atenta.

– *Assim é feita a sociedade*, repetiu o homem com precaução. *Não é crime um homem ter algum interesse pelas mulheres mas é crime a esposa se interessar por outro homem.* (LISPECTOR, 1998, p. 135) (grifos nossos)

A palavra utilizada é “crime” no excerto acima. A mesma palavra que dá ensejo a um julgamento religioso-popular e a uma condenação à fogueira no texto teatral. *A cidade sitiada* é um romance seco, sem surpresas, sem grandes fluxos de consciência. Lucrecia, como a Pecadora, ambas protagonistas dos textos em questão, são a metáfora da imobilização feminina. Ambas estrangeiras, clandestinas em espaços tradicionalmente masculinos, vivem à margem das palavras alheias – o alheio é o centro em ambos os textos: a sociedade, o masculino, a religião, a cidade.

Nesse mundo pictórico de silêncio, mecanicamente marcado pelo relógio badalando as horas, Lucrecia é uma ‘mulher sitiada’. Ela não nos é apresentada como o sujeito de sua própria história, mas, em vez disso, como o objeto narrado. Mal escutamos sua voz. [...] Dominada pelo narrador, Lucrecia é uma estrangeira no mundo onde habita e com o qual não interage [...] como uma exilada, cercada de muros por todos os lados (NINA, 2003, p. 88).

Se pensarmos na ausência de voz por parte da protagonista em *A cidade sitiada*, chegaremos, por conexão, ao silêncio da protagonista de *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos*. Além disso, também a Pecadora não figura como sujeito de sua própria história, ainda que seja a protagonista de um texto teatral, que preza pelo discurso direto – durante todo o texto são outras vozes que falam por ela: a voz do masculino, a voz da religião, a voz do poder coercitivo (na figura dos Soldados) e a voz da sociedade dogmaticamente doutrinada.

Berna configurou-se como espaço determinante para a construção de ambas as obras. Seu silêncio irremediável, sua cor cinza, seu passado medieval presentificado; todos os elementos desnudados da cidade aos olhos de Clarice estão postos direta ou indiretamente no romance e na peça teatral. Aliada a isso está a condição de uma mulher que se sente estrangeira em um “cemitério de sensações”, uma escritora do século XX, que já transitara por diversas temáticas sociais, dentre elas, sua formação em Direito.

1.5. Vozes de uma “reivindicadora de direitos”⁴

“Meu endereço é: Gerechtigkeitsgasse, 48. Defronte de casa está a fonte da Justiça com estátua respectiva, rodeada de gerânios”, diz Clarice em carta a Lúcio Cardoso, datada de 23 de junho de 1947. Não somente morando em uma cidade cuja arquitetura rememora a Idade Média, Clarice Lispector encontra-se residindo à chamada Rua da Justiça (*Gerechtigkeitsgasse*, em alemão). De sua janela, Clarice pode vislumbrar a estátua de Têmis, a deusa da Justiça:

É uma divindade grega por meio da qual a justiça é definida, no sentido moral, como o sentimento da verdade, da equidade e da humanidade, colocado acima das paixões humanas. Por este motivo, sendo personificada pela deusa Têmis, é representada de olhos vendados e com uma balança na mão. Ela é a deusa da justiça, da lei e da ordem, protetora dos oprimidos. Na qualidade de deusa das leis eternas, era a segunda das esposas divinas de Zeus, e costumava sentar-se ao lado do seu trono para aconselhá-lo. [...] Mais do que a Justiça, Têmis encarna a Lei. Seu casamento com Zeus exprime como o próprio deus pode ser submetido a ela, que ao mesmo tempo é sua emanção direta. Tradicionalmente é representada cega ou com uma venda aos olhos para demonstrar sua imparcialidade. Numa visão mais moderna, é representada sem as vendas, significando a Justiça Social, para qual o meio em que se insere o indivíduo é tido como agravante ou atenuante de suas responsabilidades. Os pratos iguais da balança de Têmis indicam que não há diferenças entre os homens quando se trata de julgar os erros e acertos. Também não há diferenças nos prêmios e castigos: todos recebem o seu quinhão de dor e alegria. [...] Ela carrega as tábuas da lei, que desempenham o papel de ordem, união, vida e princípios para a sociedade e para o indivíduo, e uma balança que equilibra o mundo segundo leis universais entre o caos e a ordem. (STF, 2015).

Se os elementos até então trazidos corroboram para percepção de que o espaço físico onde Clarice fixou residência de fato veio a colaborar com a composição da peça teatral estudada e, especialmente, da protagonista, o fato de Clarice ter morado à Rua da Justiça (de onde podia visualizar a estátua da deusa da Justiça, com seus olhos vendados, segurando em uma mão a balança, em outra, a espada) estabelece outra abordagem seminal diante da tensão dramática da peça (um julgamento, seguido da condenação à pena de morte de uma mulher adúltera). Dessa forma, como aponta Candido (2000), toma-se o externo (social) não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha certo papel na constituição da estrutura da obra, em que se articula o interno

⁴ Na infância, o pai de Clarice identificou na filha a personalidade de uma “reivindicadora de direitos”, um dos motivos apontados pela escritora por ter optado pela formação em Direito, embora não se considerasse disposta a atuar na carreira jurídica. (GOTLIB, 2013, p. 162)

a fim de que a interpretação estética assimile a dimensão social como fator de arte, avaliando o vínculo entre obra e ambiente.

Ao olhar atento da escritora, o silêncio, o tempo remetido à Idade Média, a solidão, a prisão e a segregação não escaparam. Bem como não passou despercebida do olhar de Clarice a visão da estátua de Têmis, em frente à sua janela; o que não é de se estranhar, afinal, Clarice havia recentemente terminado sua graduação em Direito, oportunidade na qual conheceu Maury Gurgel Valente, com quem, ao final da faculdade, veio a se casar, dando início às diversas viagens causadas pela diplomacia, das quais já tratamos anteriormente.

Ainda na perspectiva crítico-biográfica, sabe-se que “o entusiasmo pelo processo da escrita e o interesse pela gênese dos textos ultrapassam a curiosidade do crítico em penetrar nos bastidores da criação e atingem dimensões próprias ao exercício literário” (SOUZA, 2004, p. 36). Por essa via, compreender o processo de seleção de elementos que compuseram *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos* (elementos estes que aproximam o leitor de uma realidade criada por Clarice, a partir do afastamento que exige o exercício abstrato da escrita, enquanto símbolo), é compreender também o olhar de uma escritora recém-formada em Direito.

Em sua crônica “Literatura e justiça” (1980), Clarice afirma que “o problema da justiça é em mim um sentimento tão óbvio e tão básico que não consigo me surpreender com ele” e ainda acrescenta: “o que me espanta é que ele não seja igualmente óbvio em todos”. Movida por esse sentimento, a autora entra para a Faculdade de Direito, no ano de 1939, na então Faculdade Nacional de Direito da Universidade do Brasil, hoje UFRJ.

Mas por que estuda advocacia? Segundo Clarice, ‘quando eu era pequena, eu era muito reivindicadora de direitos [...]. Então, me diziam: ela vai ser advogada. Então isso me ficou na cabeça. E como não tinha orientação de espécie nenhuma sobre o que estudar, eu fui estudar advocacia’. E entrou, otimamente classificada, ‘traduzindo latim’. Só que no terceiro ano faz uma constatação: ‘eu reparei que eu nunca me daria com papéis e que... porque minha ideia – veja o absurdo da adolescência! – era estudar advocacia para reformar as penitenciárias (GOTLIB, 2013, p. 162).

De fato, o crime e a punição sempre chamaram a atenção de Clarice Lispector. As injustiças sociais, o problema da desigualdade, as disparidades de gênero, a morte de Mineirinho – todas essas questões estão presentes no projeto estético da escritora. Compassadamente, a cada novo escrito, Clarice desvenda o olhar atento ao fato social. Mesmo *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos* que se diferencia das demais obras

por ser a única escrita em gênero dramático, não contraria o plano ficcional da escritora: o de desenhar o esboço da humanidade, abstendo-se de maquiar suas imperfeições.

Daí podemos dizer que a literatura de Clarice erige-se apontada para a insatisfação do mundo, porque o escritor não mais controla o efeito de sua escrita. Movida por uma técnica pessoal, a linguagem clariciana tensiona a realidade, no sentido de exauri-la dentro do texto. [...] Nesse sentido, a obra toda da autora movimenta-se, desaguando um livro no outro, disseminando origens e começos, na tentativa de rasurar os textos superpostos em rede. É por valer-se desse jogo de sedução e destruição na própria linguagem que prende o leitor em sua teia, levando-o ao final a reconhecer-se a si próprio na empreitada. (NOLASCO, 2004, p. 45).

É durante a faculdade de Direito que Clarice escreve “Observações sobre o direito de punir” (2005) e “Deve a mulher trabalhar?” (2005), publicados em agosto de 1941, na revista *A Época*, periódico organizado pelos próprios alunos da Faculdade Nacional de Direito da Universidade do Brasil. No primeiro texto, Clarice examina o direito de punir do Estado, bem como a base da punição que, para ela, é extremamente relativa, transparecendo o olhar questionador diante das penalidades impostas àqueles que cometem supostos crimes. Diz a autora:

Não há direito de punir. Há apenas o poder de punir. O homem é punido pelo seu crime porque o Estado é mais forte que ele, a guerra, grande crime, não é punida porque se acima dum homem há os homens acima dos homens nada mais há. E não há direito de punir porque a própria representação do crime na mente humana é o que há de mais instável e relativo: como julgar que posso punir baseada apenas em que o meu critério de julgamento para tonalizar tal ato como criminoso ou não, é superior a todos os outros critérios? (LISPECTOR, 2005, p. 45).

A peça teatral *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos* apresenta um universo ficcional que exprime o pensamento de Clarice acima transcrito. A todo o momento, o texto apresenta-se como um espaço de indagações com relação ao direito de julgamento e punição que as personagens têm frente ao “crime” da protagonista. A Pecadora é julgada não porque as demais personagens (ou instituições) representadas têm o direito de puni-la, mas porque a elas foi dado tal poder fatal, como salienta o Esposo no texto dramático.

Não obstante, se a representação do crime é instável e relativa, como afirma Lispector, a grande questão de *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos* é exatamente criteriosa. Por que o critério machista e religioso é superior aos demais, fazendo com que seja ele o que prevalece na definição da pena de morte da Pecadora?

Sabemos que a personagem no teatro penetra no ridículo dos homens, como observa Magaldi (1998, p. 21). As personagens criadas no universo ficcional da peça de Clarice, na medida da configuração do drama, exercem função representativa de corporificação de questões profundamente relacionadas aos formatos das instituições sociais, que acabam sempre sobrepondo o interesse do historicamente mais forte. Com efeito, se “o teatro é uma prática social” (RYNGAERT, 1995, p. 25), fica evidente que Clarice utiliza de seu recente conhecimento a respeito do Direito para colocar em cena uma problemática que especialmente a preocupa – as teias de poder e opressão.

A Pecadora, cujo crime está sendo amplamente denunciado pelas demais personagens (em sua maioria, masculinas), tem seu pecado construído no decorrer do texto: o crime de não ser de um homem só⁵. O adultério feminino é, insistentemente, visto como o mais grave de todos os crimes, definição que é lançada por Clarice na figura antropomorfizada da Pecadora, que tem, a partir das falas emitidas por outras personagens, montada a imagem de sua transgressão:

AMANTE: Nem a sua morte ele compreende, aquele que partilhou comigo aquela que não foi de ninguém. [...]

SACERDOTE: Ei-la, a que se tornará cinza e pó. Ah, ‘sois verdadeiramente um Deus oculto.’

1º GUARDA: Eu vos digo, arde mais depressa que um pagão.

SACERDOTE: ‘O mundo passa e sua concupiscência com ele’. [...]

POVO: Pois amém, amém, e amém.

SACERDOTE: ‘Ela fez suas delícias da escravidão dos sentidos’.

ESPOSO: Não passava de uma mulher vulgar, vulgar, vulgar. (LISPECTOR, 2005, p. 68).

Na feição das falas das personagens, notamos um profícuo exercício de memória por parte de Lispector. Primeiro, uma memória intimamente ligada ao *locus* de escrita do texto teatral; depois, outra memória, relacionada às suas reflexões oriundas da formação em Direito. Duas influências diretas na escrita de *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos* capitais que, quando trazidas ao cerne do debate em relação à configuração da personagem feminina, robustecem a análise. Cabe, dessa forma, trazer para a discussão o posicionamento de Eneida Maria de Souza (2002, p. 117):

⁵ Destaque-se que a punição, nesse contexto, tem uma espécie de função social. Essa apropriação do corpo da mulher, respaldada por todos os homens configura-se como o ensejo de um ritual de obediência. O suplício (como bem nos explica Foucault, em *Vigiar e Punir* (2002)) é um mecanismo de controle social. A severidade penal, expõe o estudioso francês, que dirige o corpo à punição, objetiva um evento social. O que se nota em *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos* é, como assegura Foucault, a espetacularização do excesso, da tirania, da sede de vingança de um “rei” e de um povo.

A enunciação crítico-biográfica dos teóricos filiados aos estudos culturais, bem como aos estudos literários e históricos, reivindica, dentre outros direitos, o de uma política identitária relacionada à posição do sujeito diante do objeto, o que implica o papel contraditório do autor, ao reconhecer tanto a construção precária de si como sujeito quanto a necessidade de se assumir como cidadão. O caráter heterogêneo das práticas discursivas exige a inserção do componente biográfico como resposta aos procedimentos analíticos anteriormente pautados pela objetividade e pelo distanciamento excessivo do sujeito da enunciação. A abordagem histórica de personagens canonizadas pela tradição procura igualmente apontar detalhes biográficos, até então vistos como insignificantes ou censurados, com o objetivo de remodelar o perfil da pessoa escolhida como objeto de análise. Diante dessa demanda de ordem cultural e política, o texto teórico e reflexivo se mantém no limite entre a confissão naturalizada da experiência do autor e a sua reelaboração imaginária, pólos que se associam e se chocam no ato da escrita.

O papel da experiência na peça teatral estudada é basilar. Colocar em cena, em um cenário medieval, a condenação à pena de morte de uma mulher adúltera, indubitavelmente integra um projeto literário que Clarice propôs e levou até o fim, independentemente de qual fosse o gênero de escrita ou a tipologia textual. Não surpreende, portanto, a qualidade com que Clarice Lispector traz à baila a discussão sobre o papel da mulher nas instituições sociais, pois toda a sua obra é permeada por personagens que colocam o leitor em situação de reflexão sobre as questões de gênero, de identidade e de poder.

É frutífero o elenco de personagens de Clarice que estão envoltas às questões do casamento e das práticas cristãs que o regem, permeadas pelo erotismo feminino quase sempre tolhido. Faz parte desse rol a personagem de “Fuga”, publicado em *A bela e a fera* (1979), que protagoniza um conflito interno ao pensar em seu casamento de doze anos e descobrir que antes de ser uma mulher casada, é uma mulher. Outras personagens que ilustram essa lista são: Ana, do conto “Amor”, publicado em *Laços de Família* (1960), que também é vítima do cárcere doméstico, vivendo seu momento de revelação do mundo à sua volta e de si mesma no Jardim Botânico; e Joana, de *Perto do coração selvagem* (1943), que vive uma angustiante solidão depois do casamento e suscita a discussão do seu real papel nessa instituição.

Integrante desse elenco, a Pecadora diverge das demais: (1) por ser a única das protagonistas de Clarice pensada para o teatro; (2) pelo contexto histórico-cultural em que está inserida. Dessa forma, faz-se importante pensar que, para além da perspectiva espacial influenciada por Berna e das significações às quais remete a Idade Média, temas

já tratados, a perspicácia da escolha do contexto medieval por parte da autora é definitiva para que se acentuem os questionamentos que virão a ser propostos na peça, por meio das falas das personagens. Clarice, estudante de Direito, elucida:

O que é certo, na questão da punição, é que determinadas instituições, em dada época, sentindo-se ameaçadas em sua solidez com a perpetração de determinados atos, taxa-os como puníveis, muitas vezes nesses atos não há nem a sombra de um delito natural: essas instituições querem apenas se defender. Outra humanidade falaria antes em ‘direito de se defender’, direito de lutar, de deixar comparecer ao campo de guerra a instituição velha e a nova. Porque o crime significa um ataque à determinada instituição vigente, em grande parte das vezes e se não fosse punido representaria a derrocada dessa instituição e o estabelecimento de uma nova. Assim, processar-se-ia uma evolução mais rápida e violenta, de resultados provavelmente maus, tendo-se em vista a frequente anormalidade do criminoso. A sociedade, porém, mais sabiamente, prefere falar num ‘direito de punir’, força unilateral, garantidora de uma boa defesa contra o ataque à sua estabilidade (LISPECTOR, 2005, p. 26).

O comportamento da protagonista de *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos* representa uma afronta às instituições cristalizadas na obra, especialmente ao casamento e à religião. Na perspectiva do pensamento de Lispector, a punição dada à Pecadora nada mais é do que a maneira equivocada que a sociedade encontra para defender os valores morais fixados em dada época. Importa observar que na contramão desses supostos valores éticos – que, sobretudo, funcionam como irresponsável insistência na manutenção do poder nas mãos dos historicamente favorecidos; arrastam-se as vozes das minorias, secularmente esmagadas pela taxatividade das punições arbitrárias.

A Pecadora age para desestruturar a estabilidade a qual Lispector se refere; é criada para demonstrar o tratamento dado à mulher que ousa ameaçar os fundamentos solidificados pela sociedade retratada no texto. Clarice compreende que a época é crucial para o estabelecimento da punição. Com ironia (elemento que mostraremos presente em capítulo futuro deste trabalho), desenha o contexto histórico que deseja para sua cena, utilizando-o como um ambiente extremamente favorável ao desenrolar da trama, alcançando de maneira interessantemente verossímil o desnudamento dos critérios utilizados por uma sociedade para a aplicação de uma pena capital.

[...] toda a verdade, verossimilhança, conveniência, qualidade ou *bondade* do caráter resulta, em última instância, da organização de material de que dispõe o poeta. Ou seja: o escritor sabe o que lhe apraz dizer, conhece seus objetivos, sabe onde quer chegar através de seus

personagens e da ação destes. Para tanto, escolhe, organiza, seleciona e monta; a *coerência interna* desses elementos é que vai dar veracidade aos personagens e a tudo mais (PALLOTINI, 1989, p. 18).

Ao observamos o posicionamento de Lispector em “Observações sobre o direito de punir”, podemos confirmar o quanto a autora tinha um objetivo primeiro a ser alcançado em seu texto dramático. Ao se propor a retratar uma cena de crime e punição, com direito a mais severa das penas, a escritora brasileira organizou os elementos que, uma vez juntos, iriam dar a unidade de ação necessária ao texto dramático e, ao mesmo tempo, conseguiriam contribuir para a confirmação do projeto estético da autora, marcadamente caracterizado pela presença de personagens femininas que anseiam por, de alguma maneira, conquistar sua liberdade. Na obra clariciana, elas estão rodeadas por muitos elementos que as prendem numa espécie de molde social, do qual não conseguem (ou não podem) fugir.

Concordamos que:

O autor, na criação de um personagem, desenha um esquema de ser humano; preenche-o com as características que lhe são necessárias, dá-lhe as cores que o ajudarão a existir, a ter foros de verdade. Uma verdade, é claro, ficcional. Não se trata de ter um personagem que seja a cópia real de uma pessoa qualquer, viva, existente, conhecida do autor. Mas de criar um ser de ficção, que reúna em si condições de existência; que tenha coerência, lógica interna, veracidade. Um ser que poderia ter sido, não necessariamente um ser que é (PALLOTINI, 1989, p. 12).

Clarice Lispector sempre foi uma exímia criadora de personagens femininas. A novidade é que a Pecadora é sua primeira personagem em gênero dramático⁶. Entretanto, como observaremos no capítulo seguinte deste trabalho, mesmo não sendo uma personagem “típica” da tessitura de Clarice, é bem configurada, observadas as características da personagem de teatro. Chamam atenção, no entanto, os elementos que auxiliam na criação bem sucedida dessa personagem na ficção clariciana.

Já notamos que os elementos extratextuais advindos de Berna foram fundamentais para a criação da peça e das personagens; já prestamos atenção também como, dentro de um conjunto de ideias de Clarice (oriundas de sua formação acadêmica), *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos* encaixa-se com fôlego dramático; cabe, dessa forma (para que passemos à outra etapa deste trabalho) uma última nota: a maneira pela qual

⁶ Vale aqui salientar que o estigma da mulher submissa e maltratada marca o projeto estético de Clarice. Podemos falar, por exemplo, da marcante Macabéa, protagonista do romance *A Hora da Estrela*.

Clarice Lispector concretiza a influência do *locus* de produção textual em *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos*, ao passo que dá forma fictícia a pensamentos desenvolvidos da reflexão sobre a ciência do Direito (partindo da experiência com o mundo real), aliando a tudo isso, o toque marcante de sua tessitura: a denúncia da marginalização feminina.

Para que “o espectador não deva se sentir afastado da humanidade que o palco lhe mostra” (ROUBINE, 2003, p. 20), Clarice vale-se da conjuntura medieval garantidora de verossimilhança para comprovar que o contexto social exerce uma força gigantesca sob a atitude das personagens. Com astúcia, o texto de Clarice denuncia os vários pensamentos moldados coletivamente que prendem as personagens naquela realidade, parecendo impossível – aos olhos delas – outra maneira de agir.

Cabe aqui lembrar um episódio interessante, que dialoga com a construção literária de Clarice. Defendendo-se da acusação de um colega de que “Observações sobre o direito de punir” era “sentimental”, Clarice arremata: “o Direito Penal move com coisas humanas por excelência. Só se pode estudá-lo, pois, humanamente” (2005, p. 49). É essa humanidade à flor da pele que se situa como base para a essência de *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos*.

A verossimilhança e a coerência interna da dramaturgia de Lispector funcionam como um forte instrumento provocador de reflexão no espectador sobre a realidade daquela mulher, a protagonista, por conseguinte, sobre a realidade do feminino em geral. Na obra dramática de Lispector, podemos ler:

[...] a presença de uma personagem feminina que transgride uma interdição de código moral no plano da sexualidade, realizando assim uma ruptura, que supõe a subversão de determinada ordem. Essas personagens, ao mesmo tempo que agentes, tornam-se vítimas de sua própria transgressão (BRANDÃO, 2004, p. 43).

No plano diegético, se, na literatura brasileira tradicional, o lugar da personagem feminina é o do “discurso do discurso masculino, repetição e eco”, como afirma Ruth Brandão (2004, p. 75), a protagonista do texto teatral de Clarice coloca-se no limiar da batalha por uma voz própria, inquieta diante dos ideais de opressão e ausência de si mesma.

A Pecadora não deixa de refletir uma outra inquietação de Clarice Lispector, também oriunda dos bancos acadêmicos da faculdade de Direito. Em “Deve a mulher trabalhar?”, texto que escreveu durante o 3º ano de faculdade, Clarice transpõe as

mesmas inquietações que estão presentes em sua ficção (ainda que se trate, no caso, de um texto científico, publicado em revista acadêmica):

A mulher moderna estuda. Trabalha. E, suas faculdades despertas e desenvolvidas, constitui seu lar, guiando conscientemente seus filhos. As legislações trabalhistas mais adiantadas abrem capítulo regulador de suas atividades. Aceita-se a nova ordem que, afinal, se trouxe à mulher a alegria de um pouco de liberdade e, sem dúvida, alguns males, também, não foi por ela provocada, mas pelos acontecimentos mundiais e pela conseqüente instabilidade da vida moderna. [...] Uma Faculdade de Direito, onde se aprende a aceitar a evolução e a consolidá-la em leis, reflete e capta o modo de sentir da sociedade (LISPECTOR, 2005, p. 51).

A verdade da obra ainda atribui à Clarice Lispector a habilidade de construir uma personagem que, apesar de não ter correspondência imediata com qualquer pessoa real, faz com que a atenção seja detida no debate em torno das questões que envolvem os “papéis de mulher” atribuídos pela sociedade, onde a construção ideológica do crime moral de adultério, da transgressão das leis cristãs, não serve às vontades individuais; serve muito mais como um sistema que privilegia o poder mandamental divino e estende-se ao controle do corpo feminino, disseminando uma cultura de apropriação do corpo da mulher por parte dos homens.

E Clarice, em sua obra, coloca continuamente em evidência o jogo de submissão e domínio que ‘secretamente’ se faz no âmbito familiar, cujo objeto de dominação é o elemento feminino e que, pela servidão a que foi secularmente submetida, desempenha o papel subserviente menor com uma resignação aparente, muitas vezes internalizada, hereditária que se fez no tempo, como se nenhum outro espaço além do doméstico e o da família pudesse se tornar seu objeto de desejo (KADOTA, 1999, p. 93).

Ocorre, todavia, se a carreira jurídica não a interessou, a ponto de afirmar que só terminara a faculdade de Direito por mero capricho a uma amiga que afirmou que a autora não levava nada a cabo, o chamado social que sempre irradiou na literatura clariciana foi acendido, indubitavelmente, durante o curso de Direito.

Pensar a sociedade, expor suas mazelas, questionar a legitimidade de instituições de poder, denunciar, colocar em cena. Todos esses infinitivos fizeram parte do projeto literário bem-sucedido de Clarice Lispector e, dadas as devidas influências aqui comprovadas, estiveram presentes em *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos*, para o qual passamos à análise mais efetiva e profunda a partir de agora.

CAPÍTULO 2

“EI-NOS NAS MALHAS DA TRAGÉDIA VERDADEIRA”: A ESCRITA TEATRAL DE LISPECTOR

2.1. A teia da dramaturgia: entre a captação e o choque

Como representação da realidade, a obra literária constrói – com o propósito de ser verossímil e coerente – uma feição imaginária do real, para que consiga projetar uma imagem na qual se encontre a verdade. Embora o ficcionista não tenha compromissos com a verdade real, sua intenção mimética é garantidora de verossimilhança, de representação e de coerência interna do texto literário. Nesse sentido, cabe, já de início, pontuar que:

Verdade histórica e verdade dramática nada têm em comum. [...] O ‘bom’ autor dramático tem a arte de tomar liberdades com a história. Algumas inexatidões – na caracterização, na cronologia – não acarretam consequências, desde que os processos globais, os movimentos sociais, a determinação das motivações do grupo sejam corretas. [...] Para empregar a frase brechtiana: o essencial é colocar em evidência as relações de causalidade social. (PAVIS, 1999, p. 195)

Com efeito, sabemos também que a literariedade aprofunda os sentidos da representação do real. A arte, nesse caso, aproxima-se muito da filosofia, no sentido de que relativiza em oposição ao sentido absoluto. Em literatura, julgar categoricamente é muito grave. Em outras palavras: a literatura, ao que até hoje entendemos, é polissêmica e está conectada a uma rede complexa de possibilidades.

Nessa perspectiva, este trabalho – até onde foi apresentado até aqui – tratou de ler as margens do texto *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos* e, a partir deste momento, começa a mergulhar no núcleo do objeto, isto é, no próprio texto literário. Para tanto, faz-se necessário colocar que pautamos nossa análise nas “pegadas” deixadas pelo texto dramático, com a finalidade de melhor desvendarmos suas significações possíveis e plausíveis, uma vez que uma obra de arte jamais deve ser tomada como encerrada por nenhuma leitura crítica.

Não custa lembrar que Clarice Lispector publica *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos* pela primeira vez apenas no ano de 1964, quase 20 anos depois de sua escrita – no já destrinchado período de moradia em Berna –, na segunda parte de *A legião estrangeira*, chamada de “Fundo de Gaveta”. A dramaturgia de Clarice Lispector era,

pois, um texto engavetado – que, inclusive, sequer aparece nas edições posteriores de *A legião estrangeira*, vindo a ser publicado novamente somente em *Outros escritos* (2005).

No entanto, para efeitos de obtenção do distanciamento necessário para o estudo de um texto literário, não discutiremos aqui se Clarice Lispector escreve um texto para a gaveta ou para o palco. Trataremos o texto em sua essência, ou seja, partindo do pressuposto de que o texto dramático é escrito, em sua gênese, para ser representado. Não se trata de excluir a leitura de um texto dramático por deleite, trata-se somente de manter fidelidade ao texto dramático, com o objetivo de reafirmá-lo enquanto gênero autêntico, dotado de seus próprios métodos, de suas próprias características, evoluções e, sim, finalidades. Pois, como bem pontua o professor e pesquisador Wagner Corsino Enedino:

Por se tratar de um gênero literário que, em princípio, está atrelado à materialização cênica, a dramaturgia apresenta especificidades que merecem atenção. Antes de qualquer tentativa de encenação, a espinha dorsal do chamado fenômeno teatral (texto + representação) é, sem sombra de dúvida, o texto criado pelo artista. A sua leitura é o caminho da referencialização dos estudiosos, dos atores, dos encenadores, produtores e, sobretudo, diretores. (2015b, p. 76)

Sabemos que estamos lendo uma autora estreante em se tratando de dramaturgia. De uma escritora mundialmente conhecida como romancista e contista. No entanto, o que nos interessa neste ponto do estudo, é fazer a leitura de como a dramaturga teceu a fábula em questão, destacando a importância de uma séria leitura do texto dramático enquanto literatura, uma vez que não nos propusemos a estudar o teatro enquanto encenação, pois “a análise do texto e a análise da representação são procedimentos diferentes, ainda que complementares” (RYNGAERT, 1995, p. 20).

O teatro pode (e deve) ser lido. Nas palavras de Anne Ubersfeld (2013, p. 12): “A representação é instantânea, perecível; só o texto permanece”. Partindo dessa perspectiva, o primeiro passo é compreender como se dão as ações e reações em “A pecadora queimada e os anjos harmoniosos”, como é construída a teatralidade, como se configura o conflito e de que matéria são feitas as personagens. Pois, como afirma Magaldi (1998, p. 17):

Drama, etimologicamente, significa ação. A simples conversa, entabulada como diálogo, não constitui ação, e por isso carece de teatralidade. Para se facilitarem a tarefa de fixar personagens agindo, os autores antepõem-lhes obstáculos, cuja transposição conduz ao desfecho. Os obstáculos colocam-se no íntimo ou no exterior das

personagens, e caracterizam o conflito, que a maioria dos teóricos julga essencial ao conceito de drama.

No excerto acima, Magaldi norteia os primeiros passos para a leitura de um texto teatral. Primeiro, para ser considerado como tal, o texto pressupõe um encadeamento necessário de microações que irão, ponto a ponto, levar ao desfecho. Como salienta David Ball (2008, p. 17), “o texto não é uma prosa narrativa em forma dialogada, simplesmente. É modalidade da linguagem escrita, que depende extremamente de métodos e de técnicas específicas para o teatro”.

Além disso, Magaldi (1998, p. 8) apresenta duas tríades importantes para se ler o texto dramático; a primeira é composta pelos elementos que essencialmente compõem o fenômeno teatral: o ator, o texto e o público; a segunda, se refere à configuração de um texto feito para teatro: apresentação, desenvolvimento e solução de um conflito: “eis o esquema habitual da chamada peça bem feita” (MAGALDI, 1998, p. 17).

De fato, *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos* tem sua semente dramática explícita no desenrolar simultâneo de duas ações (ambas com apresentação, desenvolvimento e desfecho): uma principal e uma secundária. A primeira desenvolve-se no que chamaremos plano visível; enquanto a segunda no que parece ter sido pensado para ser um plano invisível. Explicamos o motivo.

Seis são as personagens que compõem a peça na ação principal: Pecadora, Esposo, Amante, Sacerdote, 1º Guarda e 2º Guarda (sem falar nas figuras do Povo das Mulheres do povo, da Criança com sono e da Personagem do povo – personagens que aparecem eventualmente). No entanto, em segundo plano, aparece a figura dos Anjos Invisíveis (que se transformam em Anjos Nascendo e Anjos Nascidos) e que funcionam como coro da tragédia de ato único (a chamada *pièce en un acte* ou *one-act-play*):

Peça curta, representada sem interrupção, com duração média de vinte a cinquenta minutos. Este gênero se desenvolve principalmente a partir do século XIX. Como na novela, por oposição ao romance, a peça em um ato concentra sua matéria dramática numa crise ou num episódio marcante. Seu ritmo é muito rápido, procedendo o dramaturgo por alusões à situação e rápidos toques realistas para pintar o ambiente (PAVIS, 1999, p. 282).

Vale ressaltar que acompanhamos a classificação do pesquisador André Luís Gomes, em seu livro *Clarice em cena* (2007), no qual ele define o texto como uma tragédia. Endossamos tal classificação porque a dramaturgia escrita por Clarice Lispector,

de fato, combina todos os elementos necessários para atingir a referida classificação. Para acrescentar, cabe aqui o conceito de tragédia de Pavis (1999, pp. 415-416):

Peça que representa uma ação humana funesta muitas vezes terminada em morte. [...] Vários elementos fundamentais caracterizam a obra trágica: a *catharsis* ou purgação das paixões pela produção do terror e da piedade; a *harmatia* ou ato do herói que põe em movimento o processo que o conduzirá à perda; a *hybris*, orgulho e teimosia do herói que persevera apesar das advertências e recusa esquivar-se; o *pathos*, sofrimento do herói que a tragédia comunica ao público.

A ação principal é desenvolvida em torno de uma mulher que cometeu adultério e, num contexto de Idade Média, será queimada, como ritual religioso, para “purificação”. Em cena, todas as personagens convergem para o espetáculo da carne queimada da protagonista, a Pecadora. Segundo o professor e pesquisador André Luís Gomes (2007, p. 45), “essa tragédia tem, como o título evidencia, a ação dramática construída a partir da traição de uma mulher, considerada pecadora, em uma leitura contemporânea do sétimo mandamento da Lei de Deus, ‘não cometerás adultério’”.

Essa ação dramática da qual trata Gomes (2007) é exatamente a ação principal de *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos*. A ação secundária, por sua vez, é a que progride junto ao nascimento dos Anjos. Eles iniciam o drama como Anjos Invisíveis, no decorrer passam à condição de Anjos Nascendo e, após a catástrofe, passam a Anjos Nascidos.

Amparam-se as noções de ação principal e ação secundária nos postulados de Pavis (1999, p. 5):

A primeira tem seu eixo na progressão do ou dos protagonistas; a segunda é enxertada na primeira como intriga complementar sem importância primordial para a fábula geral. A dramaturgia clássica, ao exigir a unidade de ação, tende a limitar a ação secundária à ação principal.

É exatamente da maneira que explica Pavis que está organizado o texto dramático clariciano. Enquanto a ação principal vai progredindo com a protagonista em xeque, movendo-se por acontecimentos sucessivos (como a entrada do Esposo, a entrada do Amante, as inferências do Povo e das Mulheres do Povo); a ação secundária é mais contida e só progride após o avanço da primeira.

É, inclusive, muito peculiar a maneira com a qual o texto dramático sustenta sua história secundária. Os Anjos Invisíveis, que nela estão situados, funcionam como uma

espécie de coro, exercendo o que Pavis (1999, p. 74) chama de “função estética desrealizante”, isto é, porque “parece elemento artificial e estranho à discussão dramática entre as personagens”, acaba por ser uma técnica, por natureza, distanciadora.

[...] o coro é composto por forças não individualizadas e frequentemente abstratas, que representam os interesses morais ou políticos superiores. [...] Na Idade Média, assume formas mais pessoais e didáticas e atua como coordenador épico dos episódios apresentados, e se subdivide, no interior da ação, em subcoros que participam da fábula. (PAVIS, 1999, p. 73)

Como a ação secundária atua em função da ação principal, é designada aos Anjos Invisíveis a tarefa de abertura do texto, a chamada *prótase* (corte narratológico responsável pela exposição e pelo encaminhamento dos elementos dramáticos) para que só depois entre a primeira personagem da ação principal.

Essa personagem é o Sacerdote, que virá por dar o segundo corte narratológico da peça – a chamada *epítase* ou crise – no qual o conflito emerge do texto e o “nó” da obra aparece já apertado, uma vez que sabemos que uma peça teatral só tem início devido ao rompimento de uma situação outrora equilibrada que, ao iniciar o espetáculo, já é crítica, como podemos observar:

SACERDOTE: [...] E esta simples mulher por tão pouco se perdeu, e perdeu a sua natureza, e ei-la a nada mais possuir e, agora pura, o que lhe resta ainda queimarão. Os estranhos caminhos. Ela consumiu sua fatalidade num só pecado em que se deu toda, e ei-la no limiar de ser salva [...]. (LISPECTOR, 2005, p. 57-58)

Em um longo monólogo, por sua vez, o coro disserta sobre sua condição de Anjos existentes somente em um “plano sobrenatural” (por isso, invisíveis), e capta o leitor (potencial espectador) pelo deslocamento do plano real para o plano imaginário, apreendendo-o, já de início e deixando-o em estado de atenção para a ação principal. Em outras palavras, a personagem da ação secundária detém o leitor e o entrega pronto para conectar-se à ação principal, já na primeira fala do texto:

ANJOS INVISÍVEIS: Ei-nos quase aqui, vindos pelo longo caminho que existe antes de vós. Mas não estamos cansados, tal estrada não exige força e, se vigor reclamasse, nem o de vossa prece nos ergueria. Só uma vertigem é o que faz rodopiar aos gritos com as folhas até a abertura de um nascimento. Basta uma vertigem, que sabemos? Se homens hesitam sobre homens, anjos ignoram sobre anjos, o mundo é grande e abençoado seja o que é. Não estamos cansados, nossos pés

jamais foram lavados. Grasnando a esta próxima diversão, viemos sofrer o que tem que ser sofrido, nós que ainda não fomos tocados, nós que ainda não somos menino e menina. Ei-nos nas malhas da tragédia verdadeira, da qual extrairemos nossa forma primeira. Quando abriremos os olhos para sermos os nascidos, de nada nos lembraremos: crianças balbuciantes seremos e vossas mesmas armas empunharemos. Cegos no caminho que antecede passos, cegos prosseguiremos quando de olhos já vendo nascermos. Também ignoramos a que viemos. Basta-nos a convicção de que aquilo a ser feito será feito: queda de anjo é direção. Nosso verdadeiro começo é anterior ao visível começo, e nosso verdadeiro fim será posterior ao fim visível. A harmonia, a terrível harmonia, é o nosso único destino prévio (LISPECTOR, 2005, p. 57).

Observe-se que a primeira fala do texto tem destinatário marcado: o espectador/leitor. Ao usar o pronome “vós”, os Anjos Invisíveis exercem claramente a função de capturar o leitor para a teia da dramaturgia. “Cegos no caminho que antecede passos”, os Anjos serão os responsáveis por situar o futuro espectador nas “malhas da tragédia verdadeira”, exercendo, dessa maneira, a figura do coro, pois sabemos que diferentemente do romance, que é narração, o teatro é ação e, na falta da mediação de um narrador, o coro cumpre papel fundamental. Nesse sentido, explica Candido (2002, p. 87):

Assim devemos compreender o coro da tragédia que, se por um lado era pura expressão lírica, por outro desempenhava funções sensivelmente semelhantes às do narrador do romance moderno: cabia a ele analisar e criticar as personagens, comentar a ação, ampliar, dar ressonância moral e religiosa a incidentes que por si não ultrapassariam a esfera do individual e do particular.

Com essa função de amplificação da ação principal e de condução do leitor, os Anjos são apresentados como detentores de informações superiores com relação às das demais personagens. De fora da ação principal, apresentam uma visão privilegiada sobre aquela, visão analítica e crítica, como pondera Candido (2002); ao coro é dada perspectiva diferenciada e isso pode ser facilmente observado pela prolepse que desponta no monólogo primeiro: “Quando abriremos os olhos para sermos os nascidos, de nada nos lembraremos: crianças balbuciantes seremos e vossas mesmas armas empunharemos” – e, exatamente dessa forma acontece, quando, o desfecho do texto traz a fala dos Anjos Nascidos: “Mamãe, que foi que aconteceu?” (LISPECTOR, 2005, p. 69).

Ao dizer que o “verdadeiro começo é anterior ao visível começo” (LISPECTOR, 2005, p. 57), a dramaturgia entrega-se às claras. Seu verdadeiro começo é aquele, com a voz do coro, começo este – por sua vez – anterior ao começo que só agora passará a ser visto em ação, isto é, entrará em cena a ação principal.

Entretanto, antes de passarmos à demarcação do encadeamento das ações na ação principal, faz-se pertinente destacar a utilização dos adjetivos “Invisíveis”, “Nascendo” e “Nascidos” acompanhando o substantivo “Anjos”. Primeiro pelo fato de que a dramaturga abre mão de atribuir nomes próprios às personagens, nomeando-as apenas com substantivos comuns (Guarda, Sacerdote, Esposo, Amante). Em segundo lugar, porque Lispector faz uso dos adjetivos “Invisíveis” e “Nascidos” e do verbo “nascer” na forma nominal gerúndio para inserir as didascálias em seu texto. A respeito de tais indicações cênicas:

É como se o texto quisesse anotar sua própria futura encenação. As indicações cênicas dizem então respeito não só às coordenadas espaço-temporais, como sobretudo à interioridade da personagem e à ambiência da cena. Essas informações são tão precisas e sutis que pedem uma voz narrativa. (PAVIS, 1999, p. 207)

Para Pavis (1999, p. 207), as didascálias são uma espécie de metatexto. Isto é, também chamadas de indicações cênicas, as didascálias ocupam a função de dar as diretrizes de condução do texto dramático. Anne Ubersfeld elucida que um texto teatral é composto de “duas partes distintas, mas indissociáveis: o diálogo e as didascálias (ou indicações cênicas ou direção de cena)”. No caso de *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos*, contam-se raríssimas indicações cênicas explícitas.

A dramaturga abre mão, inclusive, do texto didascálico conhecido como *dramatis personae* (lista de personagens que antecede a peça) cuja função é “de nomear e de caracterizar em poucas palavras as personagens do drama, de esclarecer de imediato a perspectiva do autor sobre suas personagens e de orientar o julgamento do espectador” (PAVIS, 1999, p. 112).

Clarice Lispector opta por abrir espaço à criatividade de um provável encenador, deixando de utilizar didascálias em grande número, utilizando o recurso das didascálias internas, o que é diferente de não utilizar as indicações cênicas (o que uma leitura desprevenida poderia supor). A esse respeito, comenta Ubersfeld:

Mesmo quando parecem inexistentes, o lugar textual das didascálias nunca é nulo, pois elas abrangem o nome das personagens, não apenas na lista inicial, mas no interior do diálogo, e as indicações de lugar; respondem às perguntas *quem?* e *onde?* O que as didascálias designam, pertence ao contexto da comunicação; determinam, pois, uma pragmática, isto é, as condições concretas de uso da fala: constata-se como o texto das didascálias prepara o emprego de suas indicações na representação (onde não figuram como falas). (2013, p. 6)

Partindo de tal perspectiva, fica evidente que as didascálias em *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos* estão diluídas nas falas das personagens e em seus nomes. É o caso do coro, composto por Anjos – primeiro Invisíveis, depois Nascendo e Nascidos. Note-se que os adjuntos adnominais funcionam como direcionadores de uma possível colocação em cena desse coro, sugerindo que, em um primeiro momento, eles *não fiquem ao alcance dos olhos do público* (LISPECTOR, 2005, p. 57).

Ao fazer uso desse recurso, a autora instrumentaliza uma técnica há muito conhecida no texto dramático, que é a substituição da representação pela narração, substituição que “era, aliás, recomendada por Aristóteles para resolver a dificuldade levantada pela representação do horrível ou do ‘verdadeiro-inverossímil’” (ROUBINE, 2003, p. 40).

Ou seja, não existe texto dramático sem didascália, pois, a simples colocação do nome das personagens já constitui uma indicação cênica – a indicação de “quem fala”. No caso da peça aqui estudada, mesmo que em menor número, as didascálias aparecem; tanto na forma externa, explícita, com a indicação dos nomes das personagens (como *Anjos Invisíveis*, *Anjos Nascendo*, *Anjos Nascidos* e *Criança com sono*), como também nas marcações: “Entram pecadora e dois guardas”; “Entra o esposo”; “Entra o amante”.

É por isso que “nas didascálias, é o próprio autor que: a. nomeia as personagens (indicando a cada momento quem fala) e atribui a cada uma um lugar para falar e uma parte do discurso; b. indica os gestos e as ações das personagens, independentemente de qualquer discurso” (UBERSFELD, 2013, p. 7). Porém, é internamente, isto é, diluídas nas falas das personagens, que as didascálias aparecem mais. Assim, temos alguns trechos nos quais se evidencia tal recurso técnico:

2º GUARDA: [...] Sob este céu de asfixiada *tranquilidade* [...].

1º GUARDA: [...] Mas *cá estamos a guardar uma mulher* que a bem dizer por si mesma já foi incendiada.

ESPOSO: Fui eu aquele que incitou a palavra do sacerdote e juntou a *tropa deste povo* e despertou a *lança dos guardas*, e deu a este pátio tal ar de glória que abate seus muros [...].

1º GUARDA: Cada um diz e ninguém ouve. [...]

POVO: Eis o amante, eis o amante e eis o amante. [...]

AMANTE: [...] Abro os olhos até agora fechados pela jactância, e vos *pergunto*: quem? [...]

CRIANÇA COM SONO: Ela está sorrindo.

POVO: Está sorrindo, está sorrindo e está sorrindo. [...]

AMANTE: Sorris inacessível, e a primeira cólera me possui. [...]

ESPOSO: *Ira impotente*: ei-la sorrindo. [...]

ANJOS INVISÍVEIS: *Retira as mãos do rosto*, esposo. [...]

1º e 2º GUARDAS: *Afastai-vos*, pois o fogo pode se alastrar e através de vossas vestes toda a cidade incendiar. [...]

1º e 2º GUARDAS: *Eis o primeiro clarão*. Viva o nosso Rei. [...] (LISPECTOR, 2005, pp. 59-69) (grifos nossos).

Note-se que as didascálias estão estrategicamente posicionadas nas falas das personagens. Elas dão indicações de lugar, como em “a este pátio”, “cá estamos a guardar”; de máscaras a serem construídas, como em “asfixiada tranquilidade”, “ira impotente”, “está sorrindo”; também de entonações: “vos pergunto”, “cada um diz e ninguém ouve” e, até mesmo de pistas para execução da encenação, como em “afastai-vos”, “eis o primeiro clarão” e, ainda, indicando a presença de figuração ou de objetos cênicos, ao citar, por exemplo, “a tropa deste povo” e “a lança dos guardas”.

Em vez de optar por colocar didascálias externas (a dramaturga poderia ter utilizado, por exemplo, uma didascália como “a Pecadora começa a sorrir”), Lispector faz com que as próprias *personas* em cena apontem os vazios a serem preenchidos por uma possível montagem teatral. Clarice faz, portanto, bom uso de uma das características mais marcantes do texto dramático, que são suas lacunas: “É evidente que, como todo texto literário, e mais ainda, por razões óbvias, o texto de teatro é lacunar. [...] Um trabalho textual é necessário para produzir as respostas” (UBERSFELD, 2013, p. 8).

Nada é por acaso em um texto literário. Não podemos ignorar que Clarice Lispector dominava as técnicas de narração e se fez reconhecida pela crítica por, de maneira muito precisa, instrumentalizar o elemento narrativo e o diálogo em seus textos. E isso é bastante enriquecedor para o texto dramático, pois embora Candido (2009, p. 85), afirme que a personagem teatral dispensa a mediação do narrador, sabe-se que – ainda assim – “o teatro jamais pode abster-se totalmente de narrar, mesmo por intermédio do diálogo” (RYNGAERT, 1995, p. 13).

Torna-se, por isso, uma qualidade do texto o manejo das didascálias dentro das falas das personagens, pois tal manobra é coerente com outra característica peculiar desta dramaturgia de Lispector: o monólogo. Em seu *Dicionário de Teatro* (1999), Patrice Pavis indica o monólogo como um elemento “antidramático”. Para o teórico francês, “o monólogo é frequentemente condenado ou reduzido a alguns empregos indispensáveis” (p. 247), uma vez que – enquanto o diálogo é mais dinâmico – o monólogo seria estático.

No entanto, podemos perceber que não acontece assim na dramaturgia clariciana. O monólogo é presente e, ao contrário do que se podia imaginar, não leva à estagnação. Muito pelo contrário, os monólogos são o que mais movimenta o texto. São eles os

responsáveis por uma sucessão de eventos que, vez a vez, vão aumentando a tensão dramática.

Embora o diálogo seja um distintivo do texto dramático, o que notamos em *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos* é que, parafraseando o próprio texto, “cada um diz e ninguém ouve”. Como bem explicitou André Luís Gomes, ao tomar como objeto de estudo a dramaturgia clariciana:

O texto é construído, como é característico do gênero dramático, em discurso direto. Entretanto as falas diretas das personagens não se concretizam enquanto diálogos entre personagens, mas em monólogos que são, como aponta Benedito Nunes, ‘diálogos da consciência consigo mesma’ (GOMES, 2007, p. 137)

As personagens, e agora estamos tratando da ação principal, não parecem estabelecer um diálogo direto, no qual um responde ao outro. Por isso, acompanhamos o entendimento de Ryngaert, ao pontuar que “parece impossível hoje definir características absolutas da escrita teatral” (1995, p. 16). Na dramaturgia clariciana, a fala de uma personagem constitui ação para a reação de outra, que por sua vez, é ação para a reação da próxima e assim por diante. Nesse viés, como bem aponta David Ball (2008, p. 89): “lembre-se de que ação não significa gesticulação ou corridas e pulos de um lado para o outro”.

Cada enunciação das personagens é executada como uma ação verbal. Por meio dela, a personagem assume a ficção – e, por isso, conseguimos desvendar a diluição das didascálias nas falas das personagens. Se David Ball (2008, p. 24) assinala que “a primeira coisa, pois, a descobrir é como uma peça caminha de um lugar a outro”, nossas observações apontam para a leitura das falas das personagens como sementes das ações que vão se desencadeando uma após a outra, sem comunicação direta entre as *personas*.

No entender de Ball, “uma peça se assemelha a uma série de dominós. Um evento detona o segundo e assim por diante. [...] A chave é o dominó adjacente: a colisão de cada dominó com aquele que vem imediatamente após” (2008, p. 28-29). As falas estão, pois, colocadas com a finalidade de atingir o efeito dominó ao qual Ball se refere. Elas são, por si mesmas, ações que provocam ações, nas quais, como enuncia o 2º Guarda, “cada um está só com a culpada”. Nessa perspectiva de ação e reação dramática, cumpre ressaltar que:

É o desequilíbrio de um conflito que força a(s) personagem(s) a agirem para resolver a contradição; porém sua ação (sua reação) trará outros

conflitos e contradições. Esta dinâmica incessante cria o movimento da peça. Entretanto, *a ação não é necessariamente expressa e manifesta no nível da intriga; às vezes ela é sensível na transformação da consciência dos protagonistas, transformação que não tem outro barômetro que não os discursos* (PAVIS, 1999, p. 4, grifo nosso)

As falas são arquitetadas com a finalidade de uma condução intencional à provocação de reações profundas acerca da brutalidade da pena. Cada personagem, a seu modo, parece falar com seu próprio lamento, com sua própria cólera, sendo colocada frente à sua própria truculência. Vejamos:

AMANTE: Pensei que vivera, mas era ela quem me vivia. Fui vivido.
 ESPOSO: Como te reconhecer, se sorris toda santificada? Estes braços castos não são os braços que enganosos me abraçavam. E estes cabelos serão os mesmos que eu desatava? Interrompei-vos, quem vos diz é o mesmo que vos incitou. Pois vejo um erro e vejo um crime, uma confusão monstruosa: ei-la que pecou com um corpo, e incendeiam outro.
 SACERDOTE: Mas ‘Senhor, sois sempre o mesmo’.
 1º GUARDA: Todos lamentam o que já é tarde para lamentar, e discordam por discordar, quando bem sabem que aqui vieram para matar. (LISPECTOR, 2005, p. 65)

No excerto acima, é possível perceber que a fala de uma personagem surte efeito na próxima personagem que, por sua vez, responde com sua íntima convicção, produzindo, assim, um efeito de ações verbais consecutivas que concorrem para a conexão dos eventos da peça.

Esses monólogos são responsáveis por mover a ação principal. Enquanto a ação secundária, como já explicamos, vem com a tarefa de captação, as personagens da ação principal trabalham com o choque. As personagens, cada uma a seu modo, explicitam um sofrimento visceral, fruto de uma condição moral e religiosa extrema (e, nesse ponto, não podemos esquecer que se trata de uma escritora que tem sua tessitura marcada pela boa construção do chamado “monólogo interior”, em se tratando de narração).

Tomando como base a classificação de Pavis (1999, p. 248), percebemos que os monólogos de *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos*, em sua maioria podem ser classificados como “monólogos de reflexão e de decisão”, assim definidos pelo estudioso: “colocada diante de uma escolha delicada, a personagem expõe a si mesma os argumentos e contra-argumentos de uma conduta (dilema)”. Factualmente, as personagens estão envoltas em peculiares dilemas. O que acontece, na verdade, é que se, como bem salienta o pesquisador Wagner Corsino Enedino (2015a, p. 198), “a fábula é aparentemente

simples e o *leitmotiv* gira em torno de uma relação adúltera”, todas as personagens acabam por carregar consigo a crueldade do espetáculo da fogueira: todas ardem por dentro.

2.2. Santos ou humanos?

Devaneios, monólogos interiores, conflitos tipicamente particulares, choques de consciência, fazem parte intrinsecamente da escrita da autointitulada “amadora” Clarice Lispector, aquela que dizia escrever por não lhe restar mais nada a fazer no mundo: havia sobrado.

Em seus contos, por exemplo, as personagens falam consigo mesmas. São reflexões inquietantes, nas quais é notável a aguçada consciência da realidade por parte da autora nos bastidores da criação de sua literatura. Suas personagens estão sempre colocadas num contexto de revelação súbita da realidade, em meio à banalidade da vida. Os seres são confrontados consigo mesmos no meio de circunstâncias tidas como insignificantes, entretanto, reveladoras de condições espantosas.

Não é surpreendente que isso ocorra, também, no texto dramático clariciano. Com um projeto estético claro, que vem sendo esmiuçado por pesquisadores em diversas partes do mundo, a experiência literária que flerta com o conflito individual é o miolo da escrita de Lispector.

ESPOSO: Ouve-me ainda uma vez, mulher... (Como é estranho, talvez ela ouvisse, mas sou eu que não encontro mais as antigas palavras. Dúvida que já não tem fronteiras: quando é que fui eu e quando é que não o fui? Era eu quem a amava, mas quem é este a ser vingado? Aquele que em mim até agora falava, calou-se logo que atingiu os seus desígnios. Que sucede que não reconheço a antiga face de meu amor? Talvez ela me ouvisse, mas falar para mim terminou.). (LISPECTOR, 2005, p. 65)

Fábula mínima, densidade pungente. A ação principal de *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos* traz as personagens em contexto de opressão e alienação, com manifestos lapsos de afastamento dessa realidade tida como insignificante, desditosa, por meio de suas falas. Afinal:

Ação [...] não se confunde com movimento, atividade física: o silêncio, a omissão, a recusa a agir, apresentados dentro de um certo contexto, postos em situação (como diria Sartre) também funcionam dramaticamente. O essencial é encontrar os episódios significativos, os incidentes característicos, que fixam objetivamente a psicologia da personagem (CANDIDO, 2002, p. 92).

Sem destoar das características fundamentais do texto dramático, a dramaturga dispensa a dinâmica de ações externas para dar lugar a uma percepção de mundo que ocorre em momentos de crise existencial das personagens, consagrando um instante privilegiado enquanto experiência para o leitor.

Obviamente, o centro da fábula é a Pecadora. Ocorre, todavia, que merece destaque compreender o papel das personagens masculinas, que, embora estejam na nítida posição de opressores (observada a denúncia estampada no texto no que se refere a um universo de exclusão, que se solidifica pela perpetuação do machismo e da fé imediata), não são – necessariamente – antagonistas à protagonista.

Contudo, sabemos que o antagonismo move o drama. Sem conflito, não há motivo para existir o texto dramático. O conflito, no entanto, não precisa estar explícito, nem precisa ser óbvio. Por ser demasiadamente humana a natureza do conflito, em algumas peças (e “A pecadora queimada e os anjos harmoniosos” é uma delas), “a natureza do conflito é tão simples que muitos leitores nem o notam, ou pensam que se trata de alguma outra coisa” (BALL, 2008, p. 46). Normalmente, para a materialização do conflito, estão em oposição duas vontades: vontade individual x vontade social.

A condenação da Pecadora à fogueira é decretada segundo a moral cristã, princípio do homem contemporâneo. Assim, Clarice Lispector ajusta habilmente os princípios da tragédia clássica e a moral cristã da Idade Média à sua visão contemporânea. [...] Clarice desenvolve sua tragédia a partir do choque entre as leis morais, apoiadas no cristianismo e tidas como sociais, e os desejos individuais. Por intermédio desse embate entre o social e o individual, Clarice desvela e discute a conduta sexual do homem moderno dentro de um mundo pautado por leis cristãs (GOMES, 2007, p. 125).

Uma leitura óbvia apontaria para as personagens masculinas como vilãs, pois Sacerdote, Esposo, Amante e Guardas seriam as forças antagonistas a agir sob a catástrofe a qual se destina a Pecadora. Todavia, não se trata de “masculino x feminino”; trata-se do “social x feminino” ou “moral x feminino” ou, ainda, “religioso x feminino”. Acompanhamos o entendimento de Gomes (2007), ao afirmar que “Clarice desenvolve uma tragédia contemporânea em que o teor de crítica está nas entrelinhas, no silencioso, mas, ao mesmo tempo *nas extensas falas-monólogos das personagens masculinas*” (2007, p. 137, grifo nosso).

Podemos observar que, jogando com a ironia, a autora demonstra como a personagem feminina está tão objetificada pela sociedade, como propriedade de diversas vozes masculinas e diversas instituições sociais, que, ao se posicionarem diante da condenação da Pecadora, as personagens masculinas hesitam – ora diante da reflexão de sua própria condição privilegiada: “AMANTE: Ai de mim que não sou queimado. Estou sob o signo do mesmo fado mas minha tragédia não arderá jamais” (LISPECTOR, 2005, p. 67); ora diante das já sacramentadas posições sociais que ocupam:

ESPOSO: Ei-la, a que será queimada pela minha cólera. Quem falou através de mim que me deu tal fatal poder? [...] Ah, esposa ainda amada, desta invasão eu queria estar livre. Sonhava estar só contigo e recordar-te nossa alegria passada. Deixai-a só comigo, pois desde ontem vivo e não vivo, deixai-a só comigo. [...] Que sucede a este meu coração que não reconhece mais o filho de sua Vingança? Ah, remorso: eu deveria ter vibrado o punhal com minha própria mão, e saberia então que, se fora eu o traído era eu mesmo o vingado. [...] Deixai-me só com a pecadora. Quero recuperar meu antigo amor, e depois encher-me de ódio, e depois eu mesmo assassiná-la, e depois adorá-la de novo, e depois jamais esquecê-la, deixai-me só com a pecadora. Quero possuir a minha desgraça e a minha vingança e a minha perda, e vós todos impedis que seja eu o senhor deste incêndio, deixai-me só com a pecadora (LISPECTOR, 2005, p. 60).

Notamos nesta fala do Esposo, que a Pecadora carrega o estigma de pertencer a um homem e ele se questiona já em sua primeira fala de onde vem o poder que exerce sobre ela. Poder fatal, que lhe dá o direito de entregá-la para que a coletividade, aliada à moral religiosa, determine a gravidade e a intensidade de seus atos. A mulher, acompanhada do pronome possessivo “minha”, encontra-se alocada na balança do ser ou não ser dele e, se o peso tende a não pertencer, tal ato é desproporcionalmente punido.

Cumpramos destacar que a fala do Esposo sugere ainda um direito “otelesco”, garantido a ele pela sociedade que legisla e julga simultaneamente: o direito de ele mesmo tirar a vida da Pecadora, uma vez que a noção de justiça com as próprias mãos cabe perfeitamente no ambiente medieval criado por Clarice, conferindo verossimilhança à obra, materializando a virtude cardeal de um texto teatral que, segundo Roubine (2003, p. 29), é a credibilidade: “O espectador deverá esquecer que está no teatro e acreditar que está presenciando um acontecimento verdadeiro”. O conflito é a propulsão do espetáculo teatral. No texto em estudo, o conflito está interiorizado, sobretudo, nas personagens masculinas, cujas falas denunciam confusão, infelicidade e remorso. Não é forçoso

lembrar que “muitas peças teatrais provocam nos espectadores a reflexão sobre a eficácia de valores ideológicos impostos pela sociedade” (ENEDINO, 2015b, p. 13).

Nessa esteira, em vez de simplesmente reproduzirem um discurso tradicionalmente misógino, as personagens masculinas vão além: em vários apartes, refletem sobre seus lugares na tradição, quando confrontados com a figura da mulher que está à beira da morte, pois:

Podem-se descobrir os outros em si mesmo, e perceber que não se é uma substância homogênea, e radicalmente diferente de tudo o que não é si mesmo; eu é um outro. Mas cada um dos outros é um *eu* também, sujeito como eu. Somente meu ponto de vista, segundo o qual todos estão *lá* e eu estou *só aqui*, pode realmente separá-los e distingui-los de mim. Posso conceber os outros como uma abstração, como uma instância da configuração psíquica de todo indivíduo, como o Outro, outro ou outrem em relação a mim. Ou então como um grupo social concreto ao qual *nós* não pertencemos (TODOROV, 1999, p. 3).

Sacerdote, Esposo, Amante e Guardas são arquétipos utilizados pela dramaturga para colocar em cena seres problematizados no universo que habitam. Isso porque, para Pavis, um arquétipo é “um tipo de personagem particularmente genérico e recursivo dentro de uma obra, uma época ou dentro de todas as literaturas e mitologias” (1999, p. 24).

A criação desses arquétipos facilitaria, por exemplo, a criação de um modelo actancial para a encenação do texto. As personagens masculinas são edificadas como peças da estrutura global da ação, imitações do comportamento tradicional assumido por aqueles que representam. O arquétipo favorece a criação de um modelo actancial, à medida que dá liberdade para que a personagem possa existir independentemente do ator que poderá vir a interpretá-la, independente da montagem, do cenário, do som; distante – inclusive – da ação do dramaturgo.

Para deixar claro que quer demonstrar comportamentos generalizados – quase nunca racionalizados, sendo apenas transmitidos como naturais e corretos pela sociedade –, a autora não atribui nomes próprios a essas personagens, fazendo uso de um recurso tipicamente teatral, a antonomásia: “figura de estilo que substitui o nome de uma personagem por uma perífrase ou um nome comum que caracteriza aquela” (PAVIS, 1999, p. 16).⁷

⁷ Nesse aspecto, a dramaturgia de Lispector lembra bastante as chamadas “personagens-tipo”, muito utilizadas nos autos medievais. Além de ser, também, curta como um auto. Lembra, também, o teatro de Gil Vicente, caracterizado por colocar em cena rituais de moralidade, para a exterminação do pecado.

Com isso, a dramaturgia faz caber nos substantivos que escolhe a representação da conduta masculina arraigada em determinada época, pois, considerando os postulados de Candido (2002, p. 87), nos quais ele afirma que dissociar autor e personagem é fazer uma análise “um tanto artificial”, nota-se que por meio das falas das personagens, manifestam-se com clareza ecos do projeto estético de Clarice Lispector, se levarmos em conta que:

O nome das personagens, quando é expressivo e designa em potência toda a sua psicologia, é, portanto, uma figura de antonomásia. Além do efeito cômico e do ganho de tempo para informar o espectador sobre a natureza dos caracteres, este procedimento indica desde o início a perspectiva do autor, prepara nosso julgamento crítico e facilita a abstração e a reflexão a partir de um caso particular da história contada. Esta motivação do signo poético reforça o vínculo entre o significante (as características do nome e da personagem) e o significado (o sentido da personagem) (PAVIS, 1999, p. 16).

Se, por um lado, os homens representados na peça recebem o privilégio de vingar a traição de uma mulher, incluindo o direito de tirar-lhe a vida com métodos brutais, existe outra máscara em ação.

Sabemos que “o teatro é antes de tudo diálogo, ou seja, nele a palavra do autor é mascarada e partilhada entre vários emissores. Essas palavras em ação assumidas pelas personagens constituem o essencial da ficção.” (RYNGAERT, 1995, p. 12), é por isso que – quando pensamos amplamente o projeto literário de Clarice Lispector – o impiedoso esposo traído, o amante dissimulado, o religioso ortodoxo e o militar frio dão espaço para a representação de um mundo em decomposição. É o que se nota em diversas falas das personagens masculinas, como, por exemplo, nestas:

1º GUARDA: Somos os guardas de nossa pátria. *Sufocamos em abafada paz*, e da última guerra já esquecemos até os clarins. Nosso amado rei nos espalha em postos de extrema confiança, mas na vigília inútil nossa virilidade quase adormecemos. Feitos para gloriosamente morrer, eis que envergonhadamente vivemos.

2º GUARDA: Somos um guarda de um Senhor, *cujo domínio nos parece bem confuso*: ora se estende até onde vão as fronteiras marcadas por costume e uso, e nossas lanças então se erguem ao grito da fanfarra. Ora tal domínio penetra em terras onde existe lei bem anterior. [...] *Pois que estamos nós fantasticamente a velar?* Senão o destino de um coração (LISPECTOR, 2005, p. 59) (grifos nossos).

Diante desse cenário que se configura como a representação da força e da opressão da ordem patriarcal estabelecida, a dramaturgia de Lispector desestabiliza a comodidade do espectador/leitor com uma teatralidade que irrompe tempo e espaço. Como “uma das

marcas específicas da teatralidade é constituir uma presença humana entregue ao olhar do público” (PAVIS, 1999, p. 7), os guardas mostram-se conscientes da brutalidade do acontecimento e, mais ainda, encontram-se em reflexão, mesmo quando sabemos que se encontram paralisados pelas forças antagônicas que pressionam suas ações.

Percebemos, nas falas dos guardas, realidades sociais de opressão, de tirania, de amarras, de grilhões, de repressão e de dominação. Os próprios carrascos, ironicamente, são aqueles que denunciam a injustiça decorrida do machismo e da suposta moral correntes. Em termos de técnica teatral podemos notar que os Guardas correspondem à figura do *raisonneur*, segundo a teoria da dramaturgia, uma vez que são personagens mais objetivas, pouco mais racionais que as demais personagens. Como podemos ver, na definição de Pavis:

Personagem que representa a moral ou o raciocínio adequado, encarregada de fazer com que se conheça, através de seu comentário, uma visão ‘objetiva’ ou ‘autoral’ da situação. Ele nunca é um dos protagonistas da peça, mas uma figura marginal e neutra, que dá sua opinião abalizada, tentando uma síntese ou uma reconciliação dos pontos de vista. [...] É, então, simples manobra discursiva, não representando nem o autor, nem o bom senso [...]. (1999, p. 323)

Apresentam-se, dessa forma, como conscientes de estarem cumprindo apenas um papel robótico e, nos questionamentos destacados, podemos ler extrema inquietude e confusão:

AMANTE: É aquela irrevelada que só a dor aos meus olhos revelou.
Pela primeira vez, amo. Eu te amo.
ESPOSO: É aquela a quem o pecado tardiamente me anunciou. Pela primeira vez eu te amo, e não à minha paz. [...]
AMANTE: Que veio fazer esta gente? Sozinha comigo, ela amaria de novo, de novo pecaria, arrepender-se-ia de novo – e assim num só instante o Amor de novo se realizaria, aquele em que em si próprio traz o seu punhal e fim. Eu te lembraria dos recados ao cair da noite... [...]
(LISPECTOR, 2005, p. 63)

Nessa perspectiva analítica, cabe, aqui, um precioso comentário a esse respeito. Em estudo realizado sobre o texto *Signo da discoteque* (1979), de Plínio Marcos, temos que:

Na peça, os mecanismos sociais (Estado, família e gênero) aparecem como antagonistas e diretamente associados à situação marginal em que se encontram as personagens. A obra é formada por microações, porém a ação dramática geradora da maioria dos conflitos existentes é a

condição de subalternidade dos protagonistas, o que resulta no efeito de sentido de ação e reação, especialmente no que se refere à condição do gênero feminino (ENEDINO, 2015b, p. 47).

O comentário acima facilmente pode ser estendido à dramaturgia clariciana em estudo. Embora sejam arquétipos de institutos sociais dominadores e opressivos, as personagens masculinas mostram-se fadadas ao fracasso pessoal, frustrando uma existência individual, em nome de uma existência calhada. As *personas* masculinas em “A pecadora queimada e os anjos harmoniosos” ganham a chance de “agir sobre o mundo pelo uso da palavra” (PAVIS, 1999, p. 6).

A aparente vantagem dos homens sobre a mulher em cena abre espaço para um exercício de questionamento sobre as pequenas ditaduras frias que vão se impondo sobre a humanidade e sobre as quais, não fosse a literatura, raramente refletiríamos, uma vez que:

[...] pode-se notar o quanto a mulher sofreu por séculos o estigma de um ser inferiorizado, não sendo capaz de compor um cenário adequado ao seu universo. Por meio de uma visão equivocada e preconceituosa, propagam-se visões primitivas que negam a sua participação dentro da sociedade. Marginalizada, ocupa uma posição subalterna dentro da literatura. Sua representação é feita por um olhar permeado de machismo (ENEDINO, 2015a, p. 191).

Sabe-se que o universo mimético representa momentos selecionados e metaforizados da realidade empírica exterior à obra. Por isso, a preparação de uma personagem é resultado de uma seleção cuidadosa de processos psíquicos, de relação com ambientes e, também, de inferências do contexto histórico no qual está situado o texto. Por esse motivo, ao optar pelo espaço medieval para ambientar *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos*, Clarice constrói suas *personas* de maneira muito plausível. Como estamos pensando, neste momento, nas personagens masculinas, cabe abrir espaço para a interessante construção de uma personagem-chave na peça: o Sacerdote. Ele aparece em cena antes mesmo da entrada da protagonista, com a função de apresentá-la ao público:

SACERDOTE: No amor pelo Senhor não me perdi, sempre seguro no Teu dia como na Tua noite. E esta simples mulher por tão pouco se perdeu, e perdeu a sua natureza, e ei-la a nada mais possuir e, agora pura, o que lhe resta ainda queimarão. Os estranhos caminhos. Ela consumiu sua fatalidade num só pecado em que se deu toda, e ei-la no limiar de ser salva (LISPECTOR, 2005, p. 58)

Nas palavras de Candido (2002, p. 92), no texto dramático “o essencial é encontrar os episódios significativos, os incidentes característicos, que fixem objetivamente a psicologia da personagem”; dessa maneira, nota-se que, ao dar ao Sacerdote a tarefa de apresentar a Pecadora, o texto abre a possibilidade de compreensão de um quadro geral da psicologia da protagonista. Ela é tida como “uma simples mulher” que perde sua natureza pura por ter cometido o pecado do adultério.

Saliente-se que essa colocação inicial do Sacerdote carrega um traço característico da tragédia, como ratifica Magaldi (1998, p. 19): “o que provoca a tragédia de muitos protagonistas é a transgressão de leis religiosas ou de suposto direito natural, acarretando a sua perda”.

Assim acontece no primeiro momento do texto em que aparece caracterizado algum elemento significativo da Pecadora: já se coloca a dependência humana do arbítrio divino e a condenação à purificação pelos pecados (através da perda de um direito natural) vinda da boca de um Sacerdote, aquele que “no amor pelo Senhor” não se perdeu. Perceba-se que existe o confronto “pecado x virtude”, em que o Sacerdote coloca-se antônimo à Pecadora, como enuncia mais à frente do texto: “SACERDOTE: É aquela a quem nos dias santos dei inutilmente palavras de Virtude que poderiam sua nudez cobrir com mil mantos” (LISPECTOR, 2005, p. 62).

As falas do Esposo e do Amante beiram o melodrama. São falas diluídas em emotividade, que acentuam o excesso de sentimento. Enquanto entre o sentimento dito e o não-dito percebemos que Amante e Esposo vivem um dilema, as ações verbais do Sacerdote são as que mais provocam reações das outras personagens. Nota-se que ele é uma metáfora do discurso intransigente da religiosidade. Colocando-se como portador da suprema palavra, são dele as falas mais categóricas e imperativas das frases (ainda que, lançando mão da ironia, como já dissemos, ele seja levado a denunciar seus próprios comportamentos ditatoriais), como podemos perceber nos excertos abaixo:

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

SACERDOTE: Não interrompais com vossa fome, antes sossegai, pois vosso será o Reino dos Céus. [...]

SACERDOTE: Que veio fazer este povo? E a quem vieram o esposo, o amante, os guardas? Pois sozinha comigo, e esta mulher já seria incendiada. (LISPECTOR, 2005, p. 63)

Ao se deparar com os dilemas expostos pelo Esposo e pelo Amante e com os questionamentos do Povo, percebe-se que o Sacerdote adota uma postura mais rigorosa, utilizando verbos, inclusive, no imperativo e afirmando que – a depender dele – a pena já teria sido executada. Sua postura antidemocrática produz um efeito de espanto e transmite ao público certo horror diante da frieza da personagem, o que deve ser pontuado como elementares resultados da tragédia:

A tragédia não deve ser um espetáculo edificante. Não deve mostrar, de maneira enganosa, um mundo purificado do Mal e submetido à pura virtude. Ela pode, e deve, mostrar ações próprias a provocar medo ou piedade, isto é, um mundo presa do eterno conflito do Bem e do Mal, um mundo no qual este nem sempre tem a última palavra. O ‘malvado’ não é de modo algum excluído da cena trágica. Mas sua representação também pode ser idealizada (ROUBINE, 2003, p. 18).

A linha de estudo que pretende desvendar a função social da literatura de Clarice já confirmou que a autora questiona de maneira peculiar a condição do *ser* e da sociedade à sua volta. Por isso, *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos* traz à tona uma forte crítica à sociedade patriarcal e machista em que a autora estava inserida (e que perdura até os dias atuais), além de revelar uma das maiores preocupações da autora: a condição da mulher nessa sociedade.

A religiosidade ocupa, sim, lugar de destaque dada a proposta clariciana. Por isso, a figura sacerdotal cumpre o papel crucial quando lembramos que o texto teatral, tem – entre outras características – a sensibilidade e os meios para:

[...] penetrar devidamente no ridículo dos homens, e exprimir agradavelmente no teatro os defeitos de todo mundo. Quando se pintam heróis, faz-se o que apraz; são retratos de pura invenção, nos quais não se procura de modo algum a semelhança, e onde se tem a seguir a trilha de uma imaginação que se dá livre curso, e que frequentemente deixa o verdadeiro para agarrar o fantástico. Mas quando se pintam os homens, é preciso pintar ao vivo; deseja-se que esses retratos sejam fiéis, e nada se obteve se neles não se conseguiu fazer reconhecer as pessoas de seu tempo (MAGALDI, 1998, p. 21).

O Sacerdote é o símbolo mais evidente da religiosidade no texto teatral clariciano. Ele decide o destino da Pecadora e – o mais interessante – fingindo estar representando a vontade de todos que ali assistem ao espetáculo da morte da protagonista. Por muitas vezes, tanto Amante como Esposo, reiteram o amor que dedicam à condenada. Por outras

vezes, as personagens secundárias (Povo, Mulheres do Povo, Criança com sono) dizem “não compreender” e afirmam reiteradamente sentir fome.

A necessidade de ver serem cumpridos os preceitos firmados pela religião (representados pelo Sacerdote) e a intensa fome que as personagens dizem sentir demonstram a carência de profundidade das personagens. Como já foi dito, roboticamente, elas se veem inseridas em um universo no qual suas individualidades nada significam.

Além do Sacerdote, os valores impetrados ao matrimônio (representados pela *persona* do Esposo) e alguns discursos das personagens dão mais pistas de que há uma crítica à intransigência da fé cristã na peça. Uma dessas pistas é o momento onde o Povo satiriza uma das metáforas bíblicas mais conhecidas no Ocidente:

POVO: Não compreendemos, temos fome e temos fome.
 1º GUARDA: Esta gente fatigante, se for chamada a festa ou enterro, é possível que cante...
 POVO: ...temos fome.
 2º GUARDA: Armam sempre a mesma emboscada que consiste numa só entoada...
 POVO: ...temos fome..
 SACERDOTE: Não interrompais com vossa fome, antes sossegai, pois vosso será o Reino dos Céus.
 POVO: *Onde comeremos, comeremos e comeremos, e tão gordo ficaremos que pelo buraco de uma agulha enfim e enfim não passaremos.* (LISPECTOR, 2005, p. 63) (grifo nosso)

A metáfora ironizada (“é mais fácil passar um camelo pelo buraco de uma agulha do que entrar um rico no reino de Deus”) demonstra como “a escritura de Lispector se destaca pela linguagem metafórica e está impregnada de religiosidade” (GOMES, 2007, p. 45). Com efeito, as personagens, no texto de Lispector, não dizem as falas: as falas as dizem. Enunciação após enunciação, são mascaradas as personagens (sim, pois, vão construindo-se as máscaras e não caindo). Sacerdote, Esposo, Amante, Povo, Guardas chegam ao final do texto com suas máscaras prontas; isto é, as máscaras não estão dadas gratuitamente no começo do texto, estão construídas graças ao suor do exercício do leitor, ao final.

[...] Clarice tem um modo peculiar de tematizar as injustiças sociais e as consequências de um mundo capitalista na sociedade e no indivíduo: sua linguagem é metafórica e reflexiva; nos hiatos do texto é que se pode reconhecer o grito social; nos perfis femininos é que se desenha a

submissão e a infelicidade de mulheres presas a um mundo burguês e hipócrita (GOMES, 2005, p. 35)

Em sua dramaturgia, Clarice consegue pontuar a função social do teatro. Assegura o poder de fala àquele que detém o poder de fala. Alimenta a mediocridade das personagens com palavras que associam tendências sociais típicas ao discurso das personagens postas em cena. A dramaturga faz das falas das personagens masculinas, em especial, um meio documental de se revelar fundamentos de base sociológica que explicam o vínculo entre discurso citado e sociedade; o discurso das personagens não é apenas obviamente machista, ele é uma construção absorvida e apreendida que, por sua vez, causam influências outras.

Sob o viés do abandono familiar, social, religioso e do sistema patriarcal denunciado, *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos* ratifica a existência de uma preocupação com os aspectos sociais na ficção de Clarice Lispector, especialmente, ao buscar na linguagem teatral traços de comportamento e trajetória social que retratam o que há de mais singular na escrita clariciana: o silenciamento e a marginalização do feminino.

2.3. Estrangeira, presa e calada. Quem é esta mulher?

É intensa a produção de Clarice Lispector quando a personagem feminina é elemento fundamental do texto. As regras da suposta moral que tolhe a mulher em sociedades patriarcais são incessantemente questionadas na tessitura de Clarice, desde seus romances, seus contos, suas crônicas e, também, em *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos*.

Não só como dramaturga, Lispector deu espaço a personagens femininas em seus textos, com o escopo de questionar o papel da mulher na sociedade em que se situa e de problematizar o comportamento dessas mulheres com relação a suas existências enquanto indivíduos, donas de um corpo, de uma vida, de projetos e sonhos, muitas vezes gradeados por forças opressoras que lhe são alheias.

Sabemos que “Toda grande peça se assinala pela justeza e inteligência das situações e pela profundidade dos caracteres que se forjam dentro delas” (MAGALDI, 1998, p. 22). É por isso que, no tocante à construção da personagem feminina da peça em estudo, notam-se elementos profundamente simbólicos, instaurados explícita e implicitamente no texto, que irão corroborar para que a obra consiga cumprir sua missão

de suscitar profunda reflexão sobre a opressora influência da moral religiosa e das instituições patriarcais sob o feminino.

Tudo isso graças à precisa escolha da maneira de construir a máscara da *persona* feminina: uma protagonista que tem sua voz cassada e de quem só sabemos qualquer mínima informação por meio da visão das personagens masculinas. Nessa esteira, acompanhamos o pensamento de que “a personagem teatral, tal como se mostra na leitura, nunca está completamente isolada: apresenta-se rodeada pelo conjunto de discursos a respeito dela, discursos estes infinitamente variados conforme a história desse ou daquele texto” (UBERSFELD, 2013, p. 75).

A abstração da personagem é um processo particular do teatro de Lispector. A Pecadora, protagonista do espetáculo, é uma figura elementar, essencial. Todavia, os códigos que a compõem estruturam-se de maneira muito simples. Prostrada diante daqueles que decidem seu destino, a personagem silencia, e – como o discurso da protagonista não está visível no texto (nem estaria no palco) – o público seria convidado ao importante jogo da pressuposição.

A Pecadora é, como as demais personagens, um arquétipo. Só que, desta vez, arquétipo da opressão, da marginalidade e da subalternidade. Por esse motivo, a caracterização da protagonista, especialmente, dá-se de maneira singular. Sabe-se que, uma das mais árduas tarefas para a autoria dramática é apresentar as personagens com precisão e motivação, uma vez que o texto teatral é mais objetivo se comparado, por exemplo, a um romance. A Pecadora está ligada ao real, por conseguinte, passa a ser também na obra clariciana uma leitura ética, analítica e interpretativa da sociedade:

A ‘personagem’ não apenas ocupa o espaço de todas as incertezas textuais e metodológicas, como é o próprio lugar do embate. Para além dos problemas de método, o que está em jogo é o Eu em sua autonomia de ‘substância’, de ‘alma’, noções bem batidas após oito décadas de trabalho e de renovação da psicologia. Aquilo que quase não se pode dizer de seres humanos presos nas malhas de suas existências concretas, será que ainda poderá ser dito de personagens literárias? (UBERSFELD, 2013, pp. 69-70)

Dentre os elementos comumente utilizados pelo dramaturgo para facilitar a caracterização das personagens, um dos mais frequentes são as indicações cênicas, do qual Clarice Lispector – como já vimos – de certa maneira, abriu mão em *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos*. A autora busca em seu arsenal, portanto, outros meios

descritivos, como nome dos lugares e dos caracteres; discurso da personagem (ainda que este seja representado pelo silêncio) e, sobretudo, comentários das outras personagens.

O teatro clariciano não quer transmitir uma mensagem didática. Embora seja um texto persuasivo, é importante deixar claro que – apesar de o teatro ser “uma prática ideológica e até, com frequência, muito concretamente política” (UBERSFELD, 2013, p. 17) – não se trata a dramaturgia de Clarice como um panfleto quanto aos debates em torno dos perfis femininos; o feminino é uma veia integrante de um projeto estético da escritora, como já demonstramos. O teatro não é veículo de expressão meramente pessoal. Ele é, também, coletivo – ainda que parta da personalidade que, inclusive, saliente-se é partida e não chegada.

Por não ser meramente pessoal, a personagem não é poupada de seu destino fatal: a morte. Todo o encadeamento da peça, que – como já vimos – se dá por microações verbais das personagens, que resultam em reações das outras é feito no que se chama de forma fechada da tragédia. Isto é, ainda que apontada como uma injustiça, a pena será executada, pois esse é o destino inevitável da heroína da tragédia. No texto clariciano:

A fábula forma um conjunto articulado em cima de uma sequência de episódios em número limitado e centrados todos no conflito principal. Cada tema ou motivo é subordinado ao esquema geral, o qual obedece a uma estrita lógica temporal e causal. A progressão da intriga faz-se dialeticamente por ‘golpe e contragolpe’, as contradições resolvidas trazendo sempre novas contradições, até o ponto final que resolve definitivamente o conflito principal. [...] A forma fechada é própria do gênero da tragédia; aí, a fábula é na verdade construída de modo a que todas as ações pareçam convergir inelutavelmente para a catástrofe. Os episódios se encadeiam dentro de um implacável mecanismo lógico que exclui qualquer acaso e qualquer desvio do herói de sua trajetória (PAVIS, 1999, p. 174)

Não podendo, pois, esquivar-se de seu destino, a Pecadora vive em um universo que raptou sua faculdade de fala, mais precisamente, em um mundo feito contra ela: “Sua atuação se resume na representação de um objeto do desejo sexual masculino” (ENEDINO, 2015a, p. 197). Após ter seu crime apresentado pelo Sacerdote (o primeiro a falar por ela, fato que pode ser lido como a supremacia da religiosidade em oposição à autonomia feminina), a Pecadora entra em cena, acompanhada por dois guardas.

As demais personagens passam, então, a se pronunciar sobre a protagonista e o espetáculo de sua carne prestes a ser queimada: “Ei-la, a que errou”; “Uma mulher que a bem dizer por si mesma já foi incendiada” (LISPECTOR, 2005, p. 59). O efeito sintético

desses julgamentos a respeito da Pecadora permite a captação de tentativas de se desvendar a identidade, a definição do caráter da personagem e, ao mesmo tempo, convida o leitor a levantar seus próprios julgamentos, não só da protagonista, como de todas as personagens, à medida que vai conhecendo cada uma delas.

Como uma herege, a Pecadora é condenada à fogueira. Entretanto, outros julgamentos constroem a tragédia clariciana, pois há pecados, culpas e autocondenações. Nesse caso, o pecado da mulher foi o adultério, mote para sua condenação, mas o ato em si não se configura como pecaminoso, caso alguém ou alguma lei não o considere como tal (GOMES, 2007, p. 136)

Na dramaturgia clariciana, a ironia faz que a protagonista seja a representação sarcástica da mulher idealizada pelo imaginário social: petrificada, calada, obediente, passiva. Em nenhum momento, a Pecadora questiona sua condenação, nem mesmo quando outras personagens insistem para que ela fale:

POVO: Que fale a que vai morrer.
 SACERDOTE: Deixai-a. Temo dessa mulher que é nossa uma palavra que seja dela.
 POVO: Que fale a que vai morrer.
 AMANTE: Deixai-a. Não vedes que está tão sozinha.
 POVO: Que fale, que fale e que fale. [...]
 SACERDOTE: Tomai-lhe a morte como palavra.
 (LISPECTOR, 2005, p. 66)

O efeito de sentido que o silêncio constitui na obra é, sem dúvidas, o mais inquietante. Sabendo que “o sentido do silêncio não é algo juntado, sobreposto pela intenção do locutor: há um sentido no silêncio” (ORLANDI, 2007, p. 12). Tanto o leitor da peça, como um provável espectador, põem-se em estado de extrema atenção, na espera de alguma fala da Pecadora. Especialmente, que ela venha a dizer algo em sua defesa.

Se “o silêncio foi relegado a uma posição secundária como excrescência, como o ‘resto’ da linguagem” (ORLANDI, 2007, p. 12), Clarice coloca-o de volta ao “pedestal” do texto literário, elegendo-o como ponto alto da sua dramaturgia; com efeito, “[...] na literatura em geral, o silêncio é fundamental” (ORLANDI, 2007, p. 41).

A personagem guarda no silêncio as respostas às perguntas que as outras personagens fazem a ela. O silêncio, portanto, é – também – manutenção do mistério que está dissolvido em diversos questionamentos:

AMANTE: [...] Quem é esta estrangeira, quem é esta solitária a quem não bastou um coração.

ESPOSO: É aquela para quem das viagens eu trazia brocado e preciosa pedraria, e por quem todo o meu comércio de valor se tornara um comércio de amor. [...]

AMANTE: Ah, desdita, pois se também junto a mim ela sonhava. O que então mais desejava? Quem é esta estrangeira? (LISPECTOR, 2005, p. 62)

Interessante notar que o Amante usa a palavra “estrangeira” para caracterizar a Pecadora, o que faz emergir mais um traço da personalidade da personagem. Aqui cabe lembrar o esclarecimento de Todorov (1999, p. 90): “A primeira reação, espontânea, em relação ao estrangeiro é imaginá-lo inferior, porque diferente de nós; não chega nem a ser um homem, e, se for homem, é um bárbaro inferior”.

Como já explicitamos no primeiro capítulo, a ocupação desse lugar de estrangeira por parte da Pecadora, vem a explicar o silêncio da personagem durante todo o texto, uma vez que a ela – na qualidade de mulher adúltera – não cabe defesa; cabe apenas punição, para que se reestabeleça a harmonia da tradição e, principalmente, a fim de eliminar a mulher que promove mudanças; nada mais que uma forma de controle social, ratificando o raciocínio de que:

Quanto à moral sexual, manifesta-se segundo um duplo padrão social: indulgência com as extravagâncias masculinas, severidade com a liberdade das mulheres. Apesar de exaltar a igualdade e a liberdade dos amantes, o amor não deixa de ser um dispositivo que se edificou socialmente a partir da desigualdade estrutural dos lugares dos homens e das mulheres. [...] ao longo da história, os homens e as mulheres não conferiram ao amor o mesmo lugar, não lhe deram nem a mesma importância nem a mesma significação (LIPOVETSKY, 2000, p. 15).

Para Ball (2008, p. 49), o fato de uma personagem querer algo determina que ela fale. Entretanto, enquanto a fala diminui sentidos, o silêncio amplifica-os. Falar é fatal, silenciar é proposição: “quando se trata do silêncio, nós não temos marcas formais, mas pistas, traços” (ORLANDI, 2007, p. 46).

Aparentemente submissa, a personagem usa o silêncio com tanta ironia que é colocada em cena, na verdade, como dona de si, na medida em que – se a palavra é doação – a Pecadora não se deixa tocar. E, se não fala, é porque se materializa como uma réplica da violência instituída: “o silêncio não fala. O silêncio *é*. Ele *significa*. Ou melhor: no silêncio, o sentido *é*” (ORLANDI, 2007, p. 31).

A Pecadora é arquitetada para que entre em cena como a própria incorporação da marginalização feminina. A perspectiva de que a heroína de uma tragédia possa passar toda a encenação sem proferir nenhuma fala é, por si só, transgressora. Como o silêncio, por vezes, é “muito mais eloquente do que frases inteiras” (MAGALDI, 1998, p. 9), a ausência de fala da protagonista vem desmascarar o comportamento social que, literalmente, não deixa que o gênero feminino tenha voz.

Por outro lado, nas falas das demais personagens, o uso de pronomes possessivos e de pronomes pessoais de primeira pessoa evidencia como toda a sociedade acredita ter – realmente – o direito de posse sob o corpo feminino: “POVO: É aquela que na verdade a ninguém se deu, e agora é toda nossa”.

Ao não atribuir nenhuma fala à Pecadora, a dramaturga conduz o leitor (ou o espectador) a perceber como “as práticas masculinas são mais valorizadas e hierarquizadas em relação às femininas, o mundo privado sendo considerado de menor importância frente à esfera pública, no imaginário ocidental” (RAGO, 2012, p. 27).

Ao exercer sua sexualidade, tendo uma relação extraconjugal nitidamente não passageira – “POVO: Pois então escondia do esposo o seu amante, e do amante escondia o esposo? Eis o pecado do pecado” (LISPECTOR, 2005, p. 61) – a protagonista, situada em um contexto medieval é, conseqüentemente, condenada à morte pela fogueira. A problemática, entretanto, não é o adultério; é a severidade da pena imposta pelo cometimento de um suposto crime que toca na vida íntima, privada, dos envolvidos no dito “triângulo amoroso”.

[...] a presença de uma personagem feminina que transgride uma interdição do código moral no plano da sexualidade, realizando assim uma ruptura, que supõe a subversão de determinada ordem. Essas personagens, ao mesmo tempo que agentes, tornam-se vítimas de sua própria transgressão (BRANDÃO, 2004, p. 43).

Percebe-se, por isso, a anulação do indivíduo em favor do social. Ainda que em inúmeras falas Esposo e Amante manifestem paixão pela condenada e – como já foi dito, ainda que de forma possessiva e superior – ponham-se em situação de reflexão e questionamento sobre a crueldade do julgamento:

ESPOSO: [...] Estes braços castos não são os braços que enganosos me abraçavam. E estes cabelos serão os mesmos que eu desatava? Interrompei-vos, quem vos diz é o mesmo que vos incitou. Pois *vejo um erro e vejo um crime*, uma confusão monstruosa: ei-la a que pecou com um corpo, e incendeiam outro (LISPECTOR, 2005, p. 65, grifo nosso).

O Esposo, diante da fatalidade instaurada (após já ter, no início do texto, questionado quem lhe deu tamanho poder), implora para que interrompam a execução da condenada. Imagina ele que, como a denunciou, tem o poder de interceder por ela. Ele vê um erro (o adultério) e vê um crime (a execução), entretanto, de nada vale a vontade individual do Esposo. Afinal, o erotismo feminino é uma violência que se opõe ao mundo organizado das instituições, sendo o adultério uma das formas mais perplexas de ruptura de uma suposta ordem moral e religiosa instituídas (BRANDÃO, 2004, p. 43).

Por essa maneira de arquitetar a personagem feminina, podemos dizer que a dramaturga escreve um texto – utilizando a definição de Roubine (2003, p. 15) – plausível, isto é, coerente com aquilo “que um grupo social, em uma época dada, acredita possível”; e possível, que, por sua vez, refere-se à força de persuasão do texto. Reforça Roubine (2003, p. 15), partindo da perspectiva aristotélica, que o possível “repousa em um determinado sistema de crenças”. É por meio dele que o leitor é aproximado do mundo demasiado humano que o texto lhe apresenta.

Em diálogo entre Amante e Esposo, podemos perceber como existem pressupostos impetrados à mulher pela sociedade essencialmente patriarcal. Os perfis de mulher como um sujeito pertencente ao amor único, submissa, dona do lar, amável, sempre fiel, constroem identidades supostamente reais que, no entanto, são apenas culturais, como elucida Ruth Brandão (2004, p. 48): a “esposa modelo é a que satisfaz às expectativas da boa sociedade, em termos de mantenedora do equilíbrio doméstico”.

Quando tais expectativas são contrariadas, fica evidente como a sexualidade feminina não ocupa um lugar privilegiado (nem na sociedade retratada no texto, nem mesmo na sociedade de quando o texto foi publicado). Isso aparece no texto teatral, quando, por exemplo, pelo exercício socialmente errado de sua sexualidade, as personagens começam a apontar juízos de valor sobre a personagem, relacionados tanto ao erotismo, como ao “perfil feminino” mais comumente difundido pelas pessoas (a vaidade, a paixão desmedida, a ambição pelo dinheiro do homem, etc):

ESPOSO: É aquela para quem das viagens eu trazia brocado e preciosa pedraria, e por quem todo o meu comércio de valor se tornara um comércio de amor.

AMANTE: Pois na sua límpida alegria ela me vinha tão singular que jamais eu a suporia vinda de um lar.

ESPOSO: Não houve jóia que ela não cobiçasse, e com ela a nudez do colo não abafasse. Nada existiu que eu não lhe desse, pois para um viajante humilde e fatigado a paz está na sua mulher. [...]

ESPOSO: Mas na transparência de um brilhante ela já perscrutava a vinda de um amante. Quem vos diz é quem experimentou a peçonha: acautelai-vos de uma mulher que sonha (LISPECTOR, 2005, p. 62)

A fala tem, de fato, poder de instaurar uma ordem hierárquica. O que tem direito de falar, normalmente, ocupa um espaço superior nessa hierarquia. A dramaturga, ao assegurar o silêncio da protagonista, marca muito bem a quem pertence o direito de fala e a quem é dado o lugar calado do marginal. À mulher, quase sempre são atribuídos o lugar da histeria, da irracionalidade, do excessivo passional. Ao colocar uma mulher em silêncio, observando seu próprio fim, Clarice Lispector inverte os papéis, colocando a fala melodramática, a confusão de sentimentos, a paixão nas falas das *personas* masculinas.

Por sua vez, a Pecadora, ao passo que tem sua voz extinta, faz com que todas as personagens tenham sua vida à disposição. Como explica a pesquisadora Ruth Brandão: “[...] da palavra cassada as personagens femininas têm a vida cassada, de tal forma elas interiorizam uma linguagem que não é a sua própria, mas uma linguagem autoritária que as reduz inconscientemente ao silêncio” (BRANDÃO, 2004, p. 48).

Poderíamos interpretar que a protagonista prefere não falar a falar o discurso do opressor. Se, “do lado masculino estão a coragem, a virtude, a força, sinônimos de sua razão; do feminino, a submissão, a doçura, a dependência” (BRANDÃO, 2004, p. 55), ao mesmo tempo que se isola daquele universo, ficando alheia a tudo aquilo que são apenas a histeria de um povo carente e miserável, a heroína insere-se no âmago do leitor. Parcial e subjetivo, o destinatário do texto é convidado a se perguntar pela voz da protagonista e, conseqüentemente, pela voz da mulher, enquanto observa na figura do Povo, uma sociedade hipócrita que, mesmo sabendo que “não passarão pelo buraco de uma agulha”, analogia ao “Reino dos Céus”, insiste no espetáculo do sacrifício alheio, numa espécie de vingança social sob a ousadia da heroína.

O eterno feminino é ilusão de completude, ficção ideal criada pelo horror da castração. Horror que cria o fetiche, corpo fálico do feminino, com as roupagens e o brilho de seu próprio encarceramento. A voz que aí se ouve não é feminina, mas seu simulacro, fina modulação da ilusão que a faz existir. Gesto alheio que cria espaço onde se aliena a mulher estrangeira de seu desejo, boneca que faz fluir o som da voz de seu ventríloquo. Passageira da voz alheia, na medida em que se cala, calando seu próprio desejo desconhecido (BRANDÃO, 2004, p. 13).

Calar uma personagem feminina não é uma técnica que Lispector usa apenas em *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos*. Basta lembrar o silêncio que é destaque no aclamado conto “Feliz aniversário”, publicado em *Laços de Família* (2009), no qual a protagonista passa toda a narrativa em silêncio, manifestando-se somente quando já está por terminar o conto:

A velha não se manifestava. [...] E de súbito a velha pegou na faca. E sem hesitação, como se hesitando um momento ela toda caísse para a frente, deu a primeira talhada com punho de assassina. [...] Olhou-os com sua cólera de velha. Pareciam ratos se acotovelando, a sua família. Incoercível, virou a cabeça e com força insuspeita cuspiu no chão. [...] Mas ninguém poderia adivinhar o que ela pensava. E para aqueles que junto da porta ainda a olharam uma vez, a aniversariante era apenas o que parecia ser: sentada à cabeceira da mesa imunda, com a mão fechada sobre a toalha como encerrando um cetro, *e com aquela mudez que era a sua última palavra* (LISPECTOR, 2009, p. 64, grifo nosso).

A mudez é, também, a última palavra da Pecadora. Entretanto, se a protagonista de “Feliz Aniversário”, manifesta-se por um gesto – o de cuspir –, a Pecadora também, já perto da catástrofe (último corte narratológico do texto) revela-se gestualmente:

POVO: Está sorrindo, está sorrindo e está sorrindo.
 ESPOSO: E seus olhos brilham úmidos como numa glória...
 MULHER DO POVO: Afinal que sucede que esta mulher a ser queimada já se torna a sua própria história?
 POVO: A que sorri esta mulher?
 SACERDOTE: Talvez pense que, sozinha, e já seria incendiada.
 POVO: A que sorri esta mulher?
 1º E 2º GUARDAS: Ao pecado.
 ANJOS INVISÍVEIS: À harmonia, harmonia, harmonia que não tarda.
 (LISPECTOR, 2005, p. 64).

A opção pela recusa de se pronunciar feita pela Pecadora, então, abre espaço para uma expressão perturbadora: o espírito anarquista da Pecadora, transposto em seu riso jocoso. De certo, Lispector não ignorava que “o lugar da personagem feminina na literatura brasileira tradicional” era o de “discurso do discurso masculino, repetição e eco, a construção da heroína se alicerçando em sua morte” (BRANDÃO, 2004, p. 75).

É por isso que, mesmo quando diz o Povo “Que fale a que vai morrer. [...] Que fale, que fale e que fale” (LISPECTOR, 2005, p. 66), a personagem permanece calada – pois, é preferível estar calada a ter que reproduzir o discurso dos que a oprimem, uma vez que de nada adiantariam defender-se. No entanto, ainda assim, há espaço para a transgressão: a colocação do seu riso em cena confunde, surpreende, causa agitação.

O riso é, em *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos*, o que a teoria do texto dramático chama de “golpe de teatro”: ação totalmente imprevista que muda subitamente a situação, o desenrolar ou a saída da ação. (PAVIS, 1999, p. 187). Esse golpe leva as personagens a conjecturar sobre o riso da protagonista; os Anjos Invisíveis entendem que ela ri à harmonia, o Esposo entende que é dele que ela ri e o Amante, por sua vez, acredita que ela sorri por tê-lo usado. Fato é que, à beira da fogueira, a mulher (mesmo sem dizer uma palavra) infringe todas as regras esperadas do seu gênero – sobretudo, em contexto Medieval.

Com efeito, pode-se arriscar afirmar que a Pecadora age, por isso, com a chamada *hybris*; no linguajar da dramaturgia trágica, palavra grega que pode ser lida como “orgulho ou arrogância funesta” (PAVIS, 1999, p. 197), uma vez que essa é uma marca do herói trágico, que nunca se curva de assumir o que lhe foi destinado. Por esse motivo, o riso demonstra como a autora não fecha a personagem. Como já demonstramos desde a explicação sobre o uso das didascálias na peça, a dramaturgia de Lispector (como não poderia deixar de ser, se observadas as características de sua escrita) é lacunar. A dramaturga deixa a heroína como um desenho para colorir. Como uma artesã, Lispector molda, mas não costura a personagem. O que, no entender de David Ball, é louvável:

As personagens de uma peça não são reais. Você não conseguirá extrair do texto tudo que é preciso saber delas. O dramaturgo não pode oferecer muito, porque, quanto mais revelar, mais difícil será distribuir o papel. O dramaturgo tem de deixar em aberto a maior parte da caracterização da personagem, a fim de que a ele se possa ajustar a natureza do ator. (BALL, 2008, p. 88)

Isso nos leva a ratificar o entendimento de Eni Orlandi, ao afirmar que “o silêncio não é mero complemento de linguagem. Ele tem significância própria” (2007, p. 23). Vimos que o silêncio, de fato, assume significância capital dentro da proposta do texto clariciano. Note-se que não só assume importância na dramaturgia especificamente, como é crucial para a manutenção do projeto estético da autora. Afinal, na construção da personagem feminina em suas ficções, Lispector sempre problematizou o “lugar da mulher” na sociedade. Explica Lucia Castello Branco (2004, p. 133):

Ora, a mulher, em nossa cultura, caracteriza-se sobretudo como um ser de falta. Mais ainda que o homem, é ela quem se define por meio da privação, da perda, da ausência: é ela a que não possui. Destituída de voz, de poder, de intelecto, de alma, de pênis, resta-lhe a falta, a lacuna, esse lugar do vazio em que o feminino se instaura. Nisto reside seu

extremo poder: em sua capacidade de manipular a perda, em sua íntima relação com a morte.

Com a aproximação da catástrofe, a execução da pena de morte da Pecadora é o que podemos chamar de “cena obrigatória”, isto é, aquela que – nas palavras de Pavis (1999, p. 42) – “o público prevê, espera e exige, e que o dramaturgo deve, ‘obrigatoriamente’, escrever”. Com efeito, “a peça, implicitamente, faz promessas” (BALL, 2008, p. 82), desse modo, Lispector conduz a fábula para esta cena fatal, tornando-a necessária devido às exigências expressas do texto (o contexto medieval, o patriarcalismo, a submissão feminina, a supremacia da religião, à fome de “justiça” do Povo). Afinal, “os dramaturgos querem o público preso não no presente, mas no futuro” (BALL, 2008, p. 69).

Entretanto, paralelamente ao desfecho da tragédia, acontecendo no que chamamos anteriormente de ação principal, dá-se o nascimento dos Anjos. O coro da tragédia ganha vida no “mundo real” e mistura-se ao cenário da ação principal, metaforizando a pureza que chega a Terra, graças à eliminação da Pecadora.

Na cultura Ocidental pós-Eva, em que a mulher ficou marcada por ser a raiz do “mal”, a sedutora de Adão para o “pecado original”, os Anjos (símbolo de pureza) vêm a ratificar a manifestação silenciosa de uma divindade superior. O sangue da Pecadora é um meio de manter aquela sociedade viva, como se o sacrifício de sua carne queimada fosse, então, a redenção dos que precisaram cometer um crime para se livrar de um erro.

1º e 2º GUARDAS: Vede a grande luz. Viva o nosso Rei.

POVO: Pois então hurra, hurra e hurra.

ANJOS INVISÍVEIS: Ah...

SACERDOTE: Ave-maria, até onde descerei?, ‘se bem que nada tenha a me censurar, isto não basta para me justificar’, ‘Senhor liberai-me de minha necessidade’, orai, orai...

ANJOS INVISÍVEIS: ... estremecei, estremecei, uma praga de anjos já escurece o horizonte...

AMANTE: Ai de mim que não sou queimado. Estou sob o signo do mesmo fado mas minha tragédia não arderá jamais.

ANJOS NASCENDO: Como é bom nascer. Olha que doce terra, que suave e perfeita harmonia... Daquilo que se cumpre nós nascemos. Nas esferas onde pousávamos era fácil não viver e ser a sombra livre de uma criança. Mas nesta terra onde há mar e espumas, e fogo e fumaça, existe uma lei que é antes da lei e ainda antes da lei, e que dá forma à forma à forma. Como era fácil ser um anjo. Mas nesta noite de fogo que desejo furioso, perturbado e vergonhoso de ser menino e menina.

POVO: Que bela cor de trigo tem a carne queimada.

SACERDOTE: Mas nem a cor é mais dela. É a de Chama. Ah como arde a purificação. Enfim soffro.

POVO: Não compreendemos, não compreendemos e temos fome de carne assada. (LISPECTOR, 2005, p. 67)

A representação feminina que se evidencia na peça teatral aponta para um caminho interessante. O ser que se revela ao público por meio desse silêncio patente apresenta-se enquanto um ser problematizado no universo ao seu redor. Pode-se afirmar que a personagem é uma metáfora das realidades sociais de opressão, de tirania, de amarras, de grilhões, de repressão, de dominação.

Paralelamente, os Anjos nascem para representar o eterno ciclo do pecado. Morre uma pecadora, nascem outros pecadores, filhos do seu pecado. “O silêncio de uma noite sem pecado”, como afirma o Sacerdote (LISPECTOR, 2005, p.69) é na verdade o silêncio no qual foi sacrificada uma vida para que se desse a purificação. Entretanto, mais uma vez ironicamente, a dramaturga implicitamente aponta que a peça não termina sem pecado.

Os Anjos, ao nascerem, manifestam seu “desejo furioso, perturbado e vergonhoso de ser menino e menina”, isto é, prostram-se diante da questão sexual (anjos “não têm sexo”, mas seres humanos têm, lembra o texto), o pecado original.

Estamos dando essa curta, mas especial, atenção aos Anjos, pois conforme documentam correspondências de Clarice Lispector, o texto teatral *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos*, a princípio recebeu o título de “O coro dos anjos”:

Teresa Montero, no livro *Correspondências/Clarice Lispector*, [...] refere-se ao texto *O coro dos anjos* que Lispector ‘tem a intenção de enviá-lo, mas não chega a fazê-lo, a João Cabral de Melo Neto para que o poeta publique em sua prensa manual em Barcelona’. Acredita a organizadora que *O coro dos anjos* é o texto que será publicado como *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos* e parece confirmar essa hipótese com algumas coincidências: João Cabral de Melo Neto se refere a *O coro dos anjos* em cartas enviadas a Clarice. (GOMES, 2007, p. 116)

Isto é, a ação secundária, ainda que corra em função da principal, está – também – carregando seus sentidos. O nascimento dos Anjos acontece simultaneamente à morte da Pecadora. Enquanto sua alma é entregue ao plano “sobrenatural” (onde se passa ação secundária), as almas dos Anjos são entregues ao plano “natural” (onde se desenrola a ação principal). Eles chegam já ligados à incompreensão dos que na Terra habitam.

Os Anjos estão presentes nos títulos provisório e oficial da peça e isso também é significativo. Sabemos que o título de um texto teatral não deve ser ignorado.

Normalmente, ele leva o nome da personagem central (como é o caso da dramaturgia clariciana) e busca caracterizá-la. A Pecadora será queimada, este é o seu destino fatal, como já elucida o título. O que chama atenção é a permanência dos Anjos que, pela “terrível harmonia” são lançados à superfície terrestre. Com efeito:

O título é um texto exterior ao texto dramático propriamente dito: ele é, com relação a isso, um elemento didascálico (*extra-* ou *para- textual*), mas seu conhecimento obrigatório [...] influi sobre a leitura da peça. Anunciando a cor, o título instaura uma expectativa que será ora frustrada, ora satisfeita: o espectador, na verdade, julgará se a fábula cola bem no rótulo escolhido. (PAVIS, 1999, pp. 410-411)

Destacados desde o título do texto, pois, aos Anjos, coube cumprir a metáfora dos já condenados “filhos de Eva”, caídos de sua pureza e divindade. Nessa esteira, nota-se que Clarice Lispector teve a habilidade de configurar uma protagonista sem correspondência imediata com qualquer pessoa real, mas que, entretanto, funciona como metáfora da mulher subalterna, da qual trataremos no capítulo seguinte.

CAPÍTULO 3

“QUE FALE A QUE VAI MORRER”: A CONFIGURAÇÃO DA SUBALTERNIDADE NA DRAMATURGIA DE CLARICE LISPECTOR

3.1. Subalternas: entre a margem e a decomposição

A literatura contemporânea, em seus mais diversos gêneros, apresenta abordagens diferenciadas para temas como violência, sexualidade, subalternidade e fragmentação dos sujeitos. Como objeto de ficção, a obra literária se constitui com material discursivo, ou seja, o poder da arte da palavra. Não obstante, as manifestações literárias intentam a provocação de transformações nas práticas sociais. Muitas peças teatrais provocam nos espectadores a reflexão sobre a eficácia de valores ideológicos impostos pela sociedade.

Fato é que não existe ficção sem a mola propulsora das ações que desencadeiam os conflitos: a personagem. Todo o perfil de uma obra literária é delineado a partir dos traços que as *personas* desenham no tempo e no espaço ficcionais, que, para garantir o trânsito do leitor pela diegese, devem ser críveis e transparentes aos olhos da humanidade representada.

Nesse sentido, entendendo a relevância da personagem na obra literária, este capítulo terá como objeto de estudo a configuração da protagonista de *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos*, sob a ótica dos estudos subalternos.

Nessa esteira, cumpre destacar que no âmbito dos estudos de teatro e dramaturgia, Jean-Pierre Ryngaert (1998, p. 39), em seu *Ler teatro contemporâneo*, assevera que “a criação contemporânea e a escrita moderna se inscrevem já de início neste teatro de ruptura, renovação e da interrogação”. Ainda nesse segmento, o teórico francês afirma que “o teatro repousa, desde sempre, sobre o jogo entre o que está escondido e o que é mostrado, sobre o risco da obscuridade que de repente faz sentido”. (RYNGAERT, 1998, p. 5).

Com efeito, como já ficou demonstrado nos dois capítulos anteriores, sabe-se que forte característica da escrita de Clarice Lispector é a construção da figura feminina como elemento fundamental do texto. A reflexão sobre os grilhões que prendem a mulher em sociedades machistas e patriarcais é traço marcante da arquitetura da autora e acontece, também, no texto em estudo nesta pesquisa.

Nessa mesma vertente caminha a discussão em torno dos estudos subalternos. Gayatri Chakravorty Spivak (2010), com o imprescindível texto *Pode o subalterno falar?* enfatiza, em seu trabalho, o projeto feminista, refletindo sobre a consciência da mulher subalterna, sempre posta à margem da sociedade no contexto da produção colonial em que o homem é o dominante. Assim, a mulher subalterna não tem história e não pode falar, sendo colocada à sombra do modelo patriarcal, como ocorre, metaforicamente, na obra *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos*, de Clarice Lispector:

Alguns pensadores, como Ranajit Guha e Gayatri Spivak, utilizam o termo ‘subalterno’ para se referir a grupos marginalizados; grupos esses que não possuem voz ou representatividade, em decorrência de seu *status* social. Cabe dizer que se trata de um atributo geral relacionado à subordinação da sociedade, em termos de classe, casta, idade, gênero e trabalho (FIGUEIREDO, 2011, p. 176).

Destaca a estudiosa que o termo “subalterno” não corresponde a uma palavra clássica para o oprimido, mas à representação daqueles que não conseguem seu espaço em um contexto globalizante, capitalista, totalitário e excludente; subalterno é sempre aquele que não pode falar, pois, se fala, já não o é. O subalterno, na concepção de Spivak (2010), não tem direito ao discurso, ou seja, não tem voz, pois a sua “fala” é atravessada pela representação dos interesses da nação, do Estado e do Povo:

A produção abarca pontos biográficos da autora como sua insistente luta contra a mediocridade do pensamento humano, do sistema patriarcal que marca nossa sociedade, das mazelas sociais e, acima de tudo, do preconceito contra a mulher subalterna (FIGUEIREDO, 2011, p. 179).

O texto *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos* provoca – valendo-se das técnicas das quais tratamos no segundo capítulo – uma reflexão sobre o silenciamento e a submissão da mulher ao homem, à Igreja e às convenções sociais na sociedade atual e no contexto da época em que se transcorre o drama. Nessa mesma perspectiva, os estudos subalternos concentram sua atenção nos aspectos reguladores do poder na sociedade: focalizam, sobretudo, quem tem e quem não tem o poder; quem está ganhando e quem está perdendo. Nesse aspecto, é imprescindível estabelecer que os fatores que circunscrevem tal poder estão ligados à representação, pois esta não é só um problema de “falar sobre”, mas também de “falar por”.

A trajetória da protagonista em *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos* comprova a existência de práticas sociais opressoras reveladas em seu silêncio e em sua condição de subalterna, desvendando o caráter de problematização da existência do ser (individual) no mundo (ser social). São essas condições que marcam a trajetória das personagens femininas em Clarice; especialmente, as mais intrigantes situações atribuídas ao feminino: o silêncio, a marginalidade, a subalternidade. Como explica o pesquisador Wagner Corsino Enedino (2015b, p. 40):

O termo ‘subalterno’ passou a ser conhecido nos anos de 1970, na Índia, com alguns escritores como Ranajit Guha e Gayatri Spivak, que o usam para se referirem aos grupos marginalizados, ou seja, àqueles que não possuem voz ou representatividade social. Nesse aspecto, está relacionado à noção de classe, de casta, de idade, de *gênero* e, sobretudo, trabalho. (grifo meu)

Nessa mesma esteira, Spivak, alinha o seu discurso – de base marxista – ao projeto feminista contemporâneo. A estudiosa assevera que:

[...] uma imagem da ‘mulher’ está em questão – uma imagem cuja predicação mínima como algo indeterminado já está disponível para a tradição falocêntrica. [...] a construção ideológica de gênero mantém a dominação masculina. Se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade (SPIVAK, 2010, pp. 66-67).

Na peça de Lispector, a Pecadora, como já demonstramos, permanece calada durante todo o texto; sabemos que a subalternidade é a condição do silêncio: Spivak (2010) assevera que o subalterno acaba por ter sua voz tomada de maneira opressiva por um representante, por causa da sua própria condição de silenciado. Não faltam “representantes” para falar pela protagonista. Sacerdote, Esposo, Amante, Povo, todos – metaforicamente – são os indivíduos dotados de poder que furtam para si mesmos a voz da Pecadora: “Não passava de uma mulher vulgar, vulgar, vulgar” (LISPECTOR, 2005, p. 68).

Tanto a proposta ficcional de Clarice Lispector, como o pensamento desenvolvido por Spivak caminham para esclarecer como a mulher ocupa, em termos de identidade social, um espaço de silêncios e submissões. O termo *subalterno* relaciona-se intimamente com relações de poder e dominação.

É importante destacar que ao estudar a historiografia do subalterno, é necessário o cuidado de não se substituir sua voz pela voz da academia, da ciência, uma vez que

[...] os estudos subalternos, quando entram em cena, proporcionam não só uma nova forma de produção autocrítica acadêmica, como, também, conduzem à possibilidade de uma nova forma de conceber o projeto de esquerda em condições de globalização e pós-modernidade, uma vez que os grupos em sua essência compartilhavam os ideais de mudança social e cultural (FIGUEIREDO, 2011, p. 180).

Trata-se de construir um espaço para que o subalterno fale por si e não apenas que um letrado o faça por ele (por isso, questiona-se a figura de um “representante”). Nesse sentido, esclarece o pesquisador Fábio Durão (2011, p. 79) que “o subalterno ou informante nativo é aquele que se deve buscar, sem que possa ser realmente atingido: aquele que deve ser defendido, sem que se possa falar por ele”.

Se subalterno é aquele que não fala (NOLASCO, 2009, p. 14), se à mulher não é atribuído valor algum nas listas de prioridades globais (SPIVAK, 2010, p. 126), o texto de Clarice Lispector está intimamente ligado às reflexões acerca de gênero e de exclusão, já que a diferença entre o centro e a margem “[...] não é justificada em termos de classe, mas em termos de etnias, gênero, sexualidade e, algumas vezes, nacionalidade” (MIGNOLO, 2003, p. 43).

Nessa linha de pensamento, cumpre ressaltar que os estudos subalternos se oferecem como um instrumento conceitual para recuperar e registrar a presença subalterna tanto historicamente quanto nas sociedades contemporâneas, uma vez que: “[...] os Estudos Subalternos poderiam contribuir para descolonizar a pesquisa, refletindo criticamente sobre sua própria produção e reprodução do conhecimento e evitando a reinscrição das estratégias de subalternização” (MIGNOLO, 2003, p. 279).

Como fora abordado no segundo capítulo desta pesquisa, as personagens que compõem a dramaturgia clariciana são *personas* imersas em atmosfera de falsa harmonia, com vidas aparentemente concretas e que se entrelaçam em cena, evidenciando uma análise crítica, histórica e política das representações de poder inconscientemente por elas internalizadas.

Insistimos na ideia de deixar claro que a Pecadora integra uma concepção ficcional da escritora Clarice Lispector. A dramaturgia de Clarice é mais uma obra que vem agregar uma personagem feminina ao vasto elenco de mulheres que funcionam como metáfora da subalternidade na literatura da escritora.

Clarice, em diversos contos, faz que as personagens femininas tracem um itinerário marcado por epifanias que lhe dão consciência das suas potencialidades individuais que estão sendo esmagadas pela grade que isola a mulher na sociedade, fazendo que surjam possibilidades quase espirituais de liberdade que, entretanto, são fadadas ao fracasso, uma vez que se apresenta um retrato crítico do que se tem como “destino de mulher” numa sociedade conservadora. Como explica Gilles Lipovetsky (2000, p. 209-210):

Foi através de uma retórica moralizadora e sacrificial que se organizou a consagração do anjo do lar. Não existindo por si própria, a esposa-mãe-dona-de-casa não é considerada um indivíduo abstrato, autônomo, pertencente a si mesmo. [...] Se o homem encarna a nova figura do indivíduo livre, solto, senhor de si, a mulher continua a ser pensada como um ser naturalmente dependente, vivendo para os outros, encaixada na ordem familiar.

Em Clarice, essa preocupação com o feminino já é considerada pelos estudiosos de sua obra como marcante, pois:

Desde os seus primeiros contos, escritos em 1940, quando Clarice Lispector tinha seus vinte anos incompletos, nota-se uma preocupação fundamental desempenhada na trama dessas narrativas: a personagem-mulher, inserida no meio familiar, passa por conflitos cujas razões não sabe bem explicar, experimentando situações que instigam a problematização de aspectos diretamente ligados a sua identidade, nos seus diferentes e complexos papéis sociais (GOTLIB, 1994, p. 94).

O projeto ficcional de Clarice Lispector, proporcionou um espaço que, por meio da arte literária, deu voz à representação da mulher subalterna. Por meio de sua ficção, a escritora brasileira atribuiu a suas personagens femininas o papel de retratar e denunciar a postura conservadora que ainda coloca a mulher à margem dos interesses sociais.

Por toda parte as atividades valorizadas são as exercidas pelos homens; por toda parte os mitos e discursos evocam a natureza inferior das mulheres; por toda parte o masculino é designado por valores positivos e o feminino, por valores negativos; por toda parte se exerce a supremacia do sexo masculino sobre o sexo feminino (LIPOVETSKY, 2000, p. 232).

A literatura, consequentemente, fixa-se para muito além da construção social em termos de estética e contribui para as discussões acerca de um projeto feminista, trata-se de “ser protagonista de sua própria história” e “reivindicar mais do que sua voz, mas o

direito de viver, ocupar o seu espaço, seu local-lugar nessa aldeia global humana” (NOLASCO, 2009, p. 15).

As personagens femininas claricianas atuam no sentido de demonstrar ficcionalmente a trajetória da submissão feminina em meio ao patriarcalismo, especialmente quando são configuradas como sitiadas, oprimidas, estrangeiras de si:

Nossas sociedades são compostas não de um, mas de muitos povos. Suas origens não são únicas, mas diversas. Aqueles aos quais originalmente a terra pertencia, em geral, pereceram há muito tempo – dizimados pelo trabalho pesado e a doença. A terra não pode ser ‘sagrada’, pois foi ‘violada’ – não vazia, mas esvaziada. *Todos que estão aqui pertenciam originalmente a outro lugar.* Longe de constituir uma continuidade com os nossos passados, nossa relação com essa história está marcada pelas rupturas mais aterradoras, violentas e abruptas (HALL, 2003, p. 30) (grifo meu).

Dessa maneira, o que se observa, em termos de representação do feminino por parte da escritora, é que, com efeito, o subalterno carece de poder e de autorrepresentação.

Os políticos e, por extensão, a sociedade, negam esse reconhecimento e o próprio direito à voz do gênero feminino, por não quererem perturbar a vontade dos poderosos. Eles são incapazes de agir como um agente histórico da ação hegemônica, ou seja, não estão presentes na constituição dos heróis do drama nacional, na escrita, na literatura, na educação, nas instituições e na administração da lei e na autoridade, uma vez que tais produções estão atravessadas pelo olhar do Estado.

Para John Beverley (2004, p. 29), os Estudos Subalternos “são uma estratégia para nosso tempo” e, para chegarem ao objetivo de uma possível autorrepresentação sul-americana, tais estudos entram em cena como uma nova produção da autocrítica, cuja tarefa é reconquistar um espaço de desierarquização.

É relevante ponderar sobre o texto *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos* como um espaço de reflexão subalterna no contexto latino-americano. Nessa corrente de pensamento crítico, Alberto Moreiras (2001) aponta que o subalternismo latino-americano concebe a América Latina como um lugar vazio, pronto para a colonização cultural, porque os intelectuais subalternistas com base nos Estados Unidos ainda observam a América Latina como “um importador de produtos manufaturados dos centros”.

Na visão de Moreiras (2001), o subalternismo constitui um novo modelo para a interpretação da cultura latino-americana que irá se desenvolver de maneiras não

estritamente previsíveis; para ele, o modo subalternista deve ser compreendido como uma ruptura radical com um modo disciplinar prévio. Continua o pesquisador dizendo que o subalternismo é uma abertura e expansão das fronteiras disciplinares.

Os trabalhos acerca dos Estudos Subalternos buscam a voz reprimida daqueles que se encontram na condição de subalternidade, como já se explicitou ser a condição silenciada da protagonista da dramaturgia clariciana. Importa destacar que a subalternidade não constitui tão somente uma categoria fixa ou de caráter essencialista. Tal conceito está associado a parâmetros que se estabelecem para o processo da configuração do sujeito dominante da pós-modernidade transnacional, bem como à relação de poder deste com o subalterno. Acrescente-se que ambos fazem parte do mecanismo estrutural da sociedade contemporânea. Nessa perspectiva, cumpre mencionar que a subalternidade, como instância teórica, emerge como:

[...] um projeto militante de esquerda, de releitura e reescrita da história do ponto de vista daqueles que tradicionalmente foram apagados da representação da narrativa da nação: os camponeses e os membros das castas inferiores. A historiografia pós-colonial é particularmente relevante no contexto da derrota global do marxismo e dos projetos de libertação nacional; sistematicamente e consistentemente ela mostra que a representação do proletariado e da nação, respectivamente, tendeu a excluir outros grupos, como as mulheres ou os párias (DURÃO, 2011, p. 76-77).

Nessa perspectiva, unida àquela visão primitiva da mulher na sociedade, está a ideia de posse territorial que também se liga ao domínio do corpo feminino, difundindo crenças antigas que se contrapõem ironicamente ao livre-arbítrio da mulher. É pelo machismo imbuído nessas ações que a sua inferioridade se organiza para dentro da literatura. Para elucidar essa questão, Spivak (2010, p. 115) pondera que:

Pode talvez ser apreendido até mesmo quando é dito às claras: homens brancos, procurando salvar mulheres de pele escura de homens de pele escura, impõem sobre essas mulheres uma constrição ideológica ainda maior ao identificar, forma absoluta, dentro da prática discursiva, o fato de ser boa esposa com a auto-imolação na pira funerária do marido. Do outro lado de tal constituição do objeto, a abolição (ou remoção) do que proporcionará a ocasião para o estabelecimento de uma boa sociedade, distinta de uma sociedade meramente civil, é a manipulação hindu da constituição do sujeito feminino sobre a qual tentei refletir.

A Pecadora, como se pode perceber, vem a integrar um conjunto de personagens femininas de Lispector que demonstram quanto a mulher sofreu e ainda vem sofrendo, ao

longo dos séculos o estigma de um ser inferiorizado, não sendo capaz de compor um cenário adequado ao seu universo.

O homem permanece prioritariamente associado aos papéis públicos e ‘instrumentais’, a mulher, aos papéis privados, estéticos e afetivos: longe de operar uma ruptura absoluta com o passado histórico, a modernidade trabalha em reciclá-lo continuamente (LIPOVETSKY, 2000, p. 15).

Por meio de uma visão equivocada e preconceituosa, propagam-se visões bárbaras que negam a sua participação dentro da sociedade. Marginalizada, ocupa uma posição subalterna dentro da literatura. Sua representação é feita por um olhar permeado de machismo – aqui cabe salientar como, essencialmente, as personagens masculinas em *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos* são a representação do olhar masculino sob o corpo feminino: uma relação de posse e de dominação.

3.2. Desarquivando uma memória subalterna

Em sua dramaturgia, Clarice coloca em xeque o lugar da tradição judaico-cristã e põe em discussão a relação *poder x lugar x tradição*. Trata-se, especialmente, de – mesmo escrevendo um texto posterior ao medievo – desarquivar o âmago da discussão a respeito do que ainda herdamos de uma cultura desigual. Como explica Stuart Hall:

[...] a cultura não é apenas uma viagem de redescoberta, uma viagem de retorno. Não é uma ‘arqueologia’. A cultura é uma produção. Tem sua matéria-prima, seus recursos, seu ‘trabalho produtivo’. Depende de um conhecimento da tradição enquanto ‘*o mesmo em mutação*’ e de um conjunto efetivo de genealogias. Mas o que esse ‘desvio através de seus passados’ faz é nos capacitar, através da cultura, a nos produzir a nós mesmos de novo, como novos tipos de sujeitos. *Portanto, não é uma questão do que as tradições fazem de nós, mas daquilo que nós fazemos das nossas tradições*. Paradoxalmente, nossas identidades culturais, em qualquer forma acabada, estão à nossa frente. Estamos sempre em processo de formação cultural. A cultura não é uma questão de ontologia, de ser, mas de se tornar (2003, p. 43) (grifos meus).

Com efeito, a sociedade, revestida de herança do poder patriarcal, determina o que poder e o que deve ser dito e feito. O espaço ocupado pela protagonista de *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos* nesse cenário de exclusão é exatamente o “entre lugar”, uma vez que é o *locus* da carência: o espaço da subalternidade e, por extensão, do silenciamento, haja vista que a subalternidade é a condição do silêncio, pois:

O silêncio é fugaz. O homem não o suporta e assim não lhe permite senão uma existência efêmera. Pela relação entre múltiplos fragmentos de linguagem, pode-se construir certa duração para torná-lo observável, nas condições em que ele se produz. Ressalta-se assim sua materialidade histórica. [...] Como o índio foi excluído da língua e da identidade nacional brasileira? Com efeito, o índio não fala na história (nos textos que são tomados como documentos) do Brasil. Ele não fala mas é falado pelos missionários, pelos cientistas, pelos políticos. Mesmo se eles têm boas intenções, como mediadores, eles reduzem os índios a ‘argumentos’ da retórica colonial (ORLANDI, 2007, p. 57).

A bandeira ideológica da autora em *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos* é representar a figura feminina como portadora do silenciamento social oriundo do patriarcalismo. Mesmo envolta em repleto silêncio, a Pecadora, materializa a situação daqueles que sempre têm algo a nos dizer, ou seja, trata-se de uma “voz” enraizada no silêncio social. Para Lispector, não basta representar a condição subalternista dentro das sociedades patriarcais, mas sim trazer à baila análises e reflexões sobre essa temática, pois o processo de contínua despersonalização produz novos padrões de dominação e exploração, fortalecendo a classe dominante já estabelecida.

Diante deste recorte, cabe lembrar que a peça teatral é publicada somente cerca de 16 anos após ter sido escrita. Guardado em um “fundo de gaveta”, o texto vem a ser desarquivado em um momento crítico para a democracia brasileira: 1964, ano em que é deflagrado o golpe militar no Brasil.

As elites, preocupadas com a ameaça ao seu poder econômico, apoiavam o regime ditatorial. Perseguições, cassações de direitos políticos e civis, controle, opressão: era este o cenário que se montava no país para o desenrolar de um espetáculo sangrento da história nacional.

Como já delineado no primeiro capítulo desta dissertação, as margens da escrita de um texto são importantes fontes para o seu desvendar. Agora, considerem-se também as margens da publicação da peça teatral. Pode-se relacionar o “desengavetamento” ou o desarquivamento de *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos*, mais de uma década depois de sua escrita, com a necessidade de desarquivar uma memória subalterna.

Para Derrida (2001, p. 29), “o arquivamento tanto produz quanto registra o evento” e, ainda, “não haveria certamente desejo de arquivo sem a finitude radical, sem a possibilidade de um esquecimento” (p. 32). Arquivar a tragédia escrita em Berna, Suíça, metaforicamente seria guardar uma memória ruim, que estaria, portanto, fadada ao esquecimento.

No entanto, a dramaturgia acaba por ser um registro não somente de um período de silenciamentos e opressões; ela é, também, o registro de um comportamento social que afasta do centro das discussões a figura feminina. Desse modo, a escritora retorna ao Brasil com um arquivo que supostamente quer ser um conteúdo ocultado.

Como o arquivo trata “do futuro, a própria questão do futuro, a questão de uma resposta, de uma promessa e de uma responsabilidade para amanhã” (DERRIDA, 2001, p. 50), em um momento político e social no qual transparecem as figuras de opressores e oprimidos, *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos* ganha sobrevida: a memória subalterna é desarquivada em um momento em que os excluídos precisariam cada vez mais do trabalho dos artistas nacionais.

As condições de escrita do texto são rememoradas quando o texto é publicado. A necessidade de desarquivar um texto dotado de crítica social, pensado para denunciar a condição subalterna da mulher diante do patriarcalismo, é pungente, uma vez que discutir e problematizar as questões relativas ao feminino significava aliar ficção e política. Nesse sentido, é válido lembrar como a arte reflete tais questões ao longo da história:

[...] é indispensável lembrar que a articulação entre o poético e o político tampouco tem início com as vanguardas históricas; ela vem, na verdade, de muito mais longe no tempo. Poderíamos até afirmar que tal articulação constitui um dos aspectos fundamentais da política de cognição que, de diferentes maneiras, caracterizava as culturas dominadas pela modernidade fundada pela Europa Ocidental. Um regime cultural, que como sabemos, é inseparável de seus corolários: o regime capitalista, na economia, e o regime da subjetividade burguesa, no campo do desejo, que Freud circunscreveu sob a designação de ‘neurose’. Lembremos ainda que esta modalidade cultural se impôs ao mundo como paradigma universal por meio da colonização, cujo alvo não foi somente os outros três continentes (América, África e Ásia), mas também as diferentes culturas sufocadas no interior do próprio continente europeu. Entre estas últimas, salientemos as culturas mediterrâneas, que nos concernem mais diretamente – em especial, a cultura árabe-judaica que predominava na Península Ibérica, antes das navegações intercontinentais, que deram origem à colonização. A partir deste período, os praticantes desta cultura sofreram a violência da Inquisição e parte significativa desta população, refugiou-se no novo mundo que então se instalava na América do Sul (estudos históricos recentes atestam que provém desta origem, 80% dos portugueses que colonizaram o Brasil). Ora, tal violência ocorreu ao longo dos mesmos três séculos em que a África sofreu a violência da escravidão e as culturas indígenas, a violência de sua quase extinção. Um triplo trauma que funda alguns países latino-americanos, como é, certamente, o caso do Brasil. Mas a coisa não para por aí: um mesmo grau de violência se repete, sob outras formas, ao longo da história destas regiões, a começar pelos consolidados preconceitos de raça e de classe, totalmente ativos nestes países ainda nos dias de hoje, que geram a pior das humilhações

e causam um dos traumas mais graves e difíceis de superar. Mas há também uma contrapartida: nestes mesmos contextos, a articulação entre poético e político encontra-se inscrita na memória dos corpos, podendo ser ativada em situações coletivas que favoreçam a neutralização dos efeitos patológicos de seu trauma na condição da existência e seus destinos (ROLNIK, 2011, p. 134).

Pode-se interpretar, por isso, que a peça teatral apresenta um universo ficcional que atua como um espaço de indagações com relação ao direito de julgamento e punição que as personagens têm frente ao “crime” da protagonista. A Pecadora é julgada não porque as demais personagens (ou instituições) representadas têm o direito de puni-la, mas porque a elas foi dado tal poder fatal, como salienta o Esposo no texto dramático, o que demonstra como a protagonista fala “de um lugar subalterno específico dentro do contexto da cultura da sociedade hegemônica” (NOLASCO, 2009, p. 12).

É exatamente este lugar subalterno que traz à tona a ocasião de publicação de *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos*. Como já foi dito, as personagens carregam fortes traços que podem ser interpretados como arquétipos da dominação, do medo, do poder e da obediência.

Publicar a peça teatral significava, então, colocar à mostra todas essas *personas*, abrindo-as para as interpretações que o contexto social poderia supor. O ato de publicação pode ser lido, portanto, como uma força reivindicatória já conhecida na arte clariciana: o famoso direito ao grito manifesta-se diante da necessidade perturbadora de tirar da gaveta o que não se pretende mais reprimir. Afinal:

A perturbação do arquivo deriva de um mal de arquivo. Estamos com mal de arquivo (*en mal d'archive*). Escutando o idioma francês e nele, o atributo ‘*en mal de*’, estar *com mal de arquivo*, pode significar outra coisa que não sofrer de um mal, de uma perturbação ou disso eu o nome ‘mal’ poderia nomear. É arder de paixão. É não ter sossego, é incessantemente, interminavelmente procurar o arquivo onde ele se esconde. É correr atrás dele ali onde, mesmo se há bastante, alguma coisa nele se anarquiza. É dirigir-se a ele com um desejo compulsivo, repetitivo e nostálgico, um desejo irreprimível de retorno à origem, uma dor da pátria, uma saudade de casa, uma nostalgia do retorno ao lugar mais arcaico do começo absoluto. Nenhum desejo, nenhuma paixão, nenhuma pulsão, nenhuma compulsão, nem compulsão de repetição, nenhum ‘mal-de’, nenhuma febre, surgirá para aquele que, de um modo ou outro, não está já com mal de arquivo (DERRIDA, 2001, p. 118).

Desarquivada, a tragédia passa, então, a problematizar para seus leitores todas aquelas máscaras ali fixadas. De cada personagem, independentemente do grau de

protagonismo que assumam, podem se extrair – por meio de suas falas e de seus próprios nomes – os resquícios de uma postura colonizadora em relação à figura feminina.

Na figura do Sacerdote, por exemplo, manifesta-se a alegoria da tradição judaico-cristã. Como já dito no segundo capítulo deste trabalho, é o Sacerdote quem traz a voz suprema, a palavra final, com palavras densas em didatismo e encerramentos.

Por sua vez, objetificada, a Pecadora é o foco das falas de todas as personagens. Todas têm o direito de falar em nome dela, aparentemente. A hegemonia do povo reunido para o espetáculo da punição sugere uma relação um tanto colonizadora, permeada pela crença da salvação pela dominação do “selvagem” (ou mesmo pela sua completa extinção). Afinal, a selvageria consiste, na tragédia, em não guardar obediência a uma moralidade pré-determinada pela tradição religiosa, evocada no texto em tom jesuítico:

SACERDOTE: [...] Pois foi de minha palavra irada que Te serviste para que eu cumprisse, mais do que o pecado, o pecado de castigar o pecado. Para que tão baixo eu desça de minha perigosa paz que a escuridão total – onde não existem candelabros nem púrpura papal e nem mesmo o símbolo da Cruz – a escuridão total sejas Tu. ‘As trevas não te cegarão’, foi dito nos Salmos (LISPECTOR, 2005, p. 58).

Não é forçoso refletir que tanto o Esposo como o Amante insinuaram, por diversas vezes durante o texto, amor pela protagonista e, ao passo que se viam diante da necessidade de puni-la exemplarmente (por força da suposta moralidade), lamentavam sua morte, o que comprova que a construção ideológica do crime moral de adultério, da transgressão das leis cristãs, não serve à moral humana, às vontades individuais; serve muito mais como um sistema que privilegia o poder mandamental divino e estende-se ao controle do corpo feminino, disseminando uma cultura de apropriação do corpo da mulher por parte dos homens:

AMANTE: Pois na sua límpida alegria ela me vinha tão singular que jamais eu a suportaria vinda de um lar.

ESPOSO: Não houve joia que ela não cobiçasse, e com ela a nudez do colo não abafasse. Nada existiu que eu não lhe desse, pois para um viajante humilde e fatigado a paz está na sua mulher.

(...)

AMANTE: Ah, desdita, pois se também junto a mim ela sonhava. O que então mais desejava? Quem é esta estrangeira?

(...)

MULHER DO POVO: Todas essas palavras têm estranho sentido. Quem é esta que pecou e mais parece receber louvor ao pecado?

AMANTE: É aquela irrevelada que só a dor aos meus olhos revelou. Pela primeira vez, amo. Eu te amo.

ESPOSO: É aquela a quem o pecado tardiamente me anunciou. Pela primeira vez eu te amo e não à minha paz (LISPECTOR, 2005, p. 62).

No compasso desse desarquivamento de personagens e de uma ficção em si, aparecem alegorias importantes para a pontuação do lugar subalterno ocupado pela protagonista. Os guardas, por exemplo, salientam a obediência à pátria e a um “amado rei”. Nessa alegórica monarquia, os guardas são colocados como instrumentos descartáveis das vontades ditatoriais: eles trazem a consciência de que foram feitos para morrer.

São os guardas a invocar, inclusive, os brados de “Viva o nosso Rei” e lhes é dada também a característica marcante de um instinto de programação, um ar quase robótico: “1º Guarda: Todos lamentam o que já é tarde para lamentar, e discordam por discordar, quando bem sabem que aqui vieram para matar” (LISPECTOR, 2005, p. 65).

Esse tom robótico, de uma marcha instruída, inevitável, não deixa de marcar, também, uma condição subalterna, uma vez que:

[...] Ranajit Guha indica que o subalterno é, por definição, um não registrado ou registrável, incapaz de agir como um agente histórico da ação hegemônica, ou seja, de estar presente nas dicotomias estruturais e na constituição dos heróis do drama nacional, na escrita, na literatura, na educação, nas instituições, na administração da lei e na autoridade, uma vez que tais produções estão atravessadas pelo olhar de formação do Estado (FIGUEIREDO, 2011, p. 176).

Frustração e sufocamento são, portanto, substantivos comuns aos estudos acerca da subalternidade e à tessitura de Lispector. O texto *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos* é instrumento de elaboração dessas imagens, especialmente, no tocante ao feminino. Nas palavras de Spivak (2010, p. 66-67):

Com respeito à ‘imagem’ da mulher, a relação entre a mulher e o silêncio pode ser assinalada pelas próprias mulheres; as diferenças de raça e de classe estão incluídas nessa acusação. [...] A construção ideológica de gênero mantém a dominação masculina. Se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade.

Essa construção ideológica de gênero que mantém a dominação masculina, de fato, reafirma o ocultamento da mulher enquanto sujeito de direitos. Todas as personagens da dramaturgia clariciana estão orquestradas para apontar essa nuvem criada para apagar

a identidade feminina – nuvem, inclusive, materializada pela fumaça oriunda da fogueira que tira a vida da protagonista: “2º GUARDA: Eu vos digo, é tanta fumaça que mal vejo o corpo” (LISPECTOR, 2005, p. 68).

Quando se tem a compreensão desses fatores sociológicos, eles se tornam definitivos para uma interpretação que abarque de alguma maneira a natureza do subalterno, do ser marginalizado, das diferenças existentes na diáspora.

3.3. Entre máscaras e identidades: literatura, cultura e poder

As identidades que Lispector delineia em suas personagens transcendem a arquitetura textual e assumem um contexto que evidencia muitas chagas de uma sociedade machista. Não se trata de simples “pessoas imaginadas”. Trata-se, sobretudo, da representação de máscaras que estão em colisão no jogo de poder social, pautado no interesse pela desigualdade econômica, pela exploração do mais fraco, pela manutenção da figura mítica da “mulher tradicional”, virgem e imaculada, subserviente e disponível.

Muitas vezes se relacionou a importância do amor na vida das mulheres a um destino social marcado pela dependência, pelo encerramento doméstico, pela impossibilidade de se superar em projetos superiores: já que nenhum fim social exaltante se oferece a elas, as mulheres constroem seus sonhos em torno das questões do coração (LIPOVETSKY, 2000, p. 45).

Em meio a essa guerra civil cristalizada, atingir a compreensão do significado das personagens em cena na tragédia de Lispector auxilia no processo de percepção de como o movimento em busca da emancipação dos considerados grupos subalternos pode progredir o desafio de colocar em xeque instituições opressoras. Sobre isso:

[...] a queda de regimes autoritários, na América Latina, o final do comunismo, a contínua mudança dos projetos revolucionários no processo de redemocratização e a nova dinâmica criada pelos efeitos da comunicação de massa e os arranjos da economia transnacional, constituem-se desenvolvimentos que clamam por novas maneiras de pensar e atuar politicamente (FIGUEIREDO, 2011, p. 177).

São múltiplas as manifestações de seres opressores/oprimidos no texto clariciano. A exemplo, o Povo, subserviente, por sua vez, tem fome. Em vários momentos do texto dizem não compreender e, mais uma vez, utilizam um pronome possessivo para se referir à Pecadora: “agora é toda nossa”.

Essa fome, provavelmente, simboliza a violência canibalesca com a qual a sociedade representada – supostamente correta no plano moral – age a partir da obediência cega ao poder teológico e patriarcal, supondo ser necessário que o homem se destrua pelas mãos do homem, como representação das mãos divinas. Isso remete ao que comenta Stuart Hall (2003, p. 27), ao refletir sobre a sensação de desconforto que a teoria criacionista inculcou em determinadas sociedades. Todo o comportamento terreno passa a ser buscado como lenitivo. Explica o estudioso:

Esta é a sensação familiar e profundamente moderna de deslocamento, a qual – parece cada vez mais – não precisamos viajar muito longe para experimentar. Talvez todos nós sejamos, nos tempos modernos – após a Expulsão do Paraíso, digamos – o que o filósofo Heidegger chamou de *unheimlichkeit* – literalmente, ‘não estamos em casa’.

Essas delimitações de identidades, forjadas de acordo com padrões pré-estabelecidos socialmente ficam também em cena quando se pensa no Amante: “Ai de mim que não sou queimado. Estou sob o signo do mesmo fado mas minha tragédia não arderá jamais” (LISPECTOR, 2005, p. 67).

Já expomos que a legitimidade do poder que condena a Pecadora à morte pela fogueira omite-se diante da transgressão cometida também pelo Amante que, privilegiado por seu lugar de homem, sequer é questionado, uma vez que:

[...] o ‘Amante’, o homem que, paradoxalmente violenta o preceito da lei que ele tem com outros homens (que é de não ter a mulher do próximo como uma amante) e, fazendo-o, sustenta a hipocrisia sexual inerente ao homem numa sociedade patriarcal, também revela ao leitor que apesar de ser conhecido como ‘o amante’, foi a mulher que ‘o usou’. O propósito desse uso, neste ponto, repentinamente surge como a grande questão escondida do drama, a questão que leva o leitor a contemplar as normas pelas quais o retrato da sociedade aqui trabalha, particularmente, à medida que essas normas determinam como homens e mulheres definem-se com relação um ao outro (FITZ, 2011, p. 144).

Ao arquitetar personagens tão imediatamente ligadas com instituições sociais, com estereótipos – inclusive, sem dar-lhes nomes próprios – a dramaturga nos faz perceber como são impactantes as culturas impetradas pelas sociedades. A marcha da humanidade induz determinados passos dos indivíduos, fatalmente, é o que parecem dizer as personagens.

Ao mínimo questionamento de si mesmas, as personagens se mostram incapazes de livrar-se dos dogmas e não se emancipam a ponto de impedir a execução da protagonista, ainda que Esposo e Amante, por exemplo, questionem a brutalidade do ato. O “certo” é o “certo” e isso é o bastante. O dogma é o cerne da questão. É preciso punir. Independentemente das vontades e das questões não podem sobrepor o dogma. Em síntese: “eles acreditam na fatalidade e por isso são fatais” (LISPECTOR, 2005, p. 69).

Na fala da Mulher do Povo: “Ei-la, a que errou, a que para pecar de dois homens e de um sacerdote e de um povo precisou”, fica a demonstração de que a Pecadora está ali não pelo ato em si, mas pelo olhar dogmático daqueles que representam a sociedade a qual ela é submissa. Nesse sentido:

[...] o gênero está relacionado ao campo social, pois é nele que se constroem e se reproduzem as relações (desiguais) entre homens e mulheres. [...] Não devemos buscar explicações nas diferenças biológicas, mas sim na história, na sociedade e nas formas de representação. Com efeito, na tragédia clariceana, notamos a discriminação da mulher, a única punida pelo ‘pecado’ (ENEDINO, 2015a, pp. 199-200).

São, pois, demonstrações de como são seres sociais os que estão ali representados. Cabe trazer, mais uma vez, a elucidação de Hall (2003, p. 30) a respeito das construções identitárias:

Essencialmente, presume-se que a identidade cultural seja fixada no nascimento, seja parte da natureza, impressa através do parentesco e da linhagem dos genes, seja constitutiva de nosso eu mais interior. É impermeável a algo tão ‘mundano’, secular e superficial quanto uma mudança temporária de nosso local ocidental, nossa ‘associação civil’ foi inaugurada por um ato de vontade imperial. [...] A via para a nossa modernidade está marcada pela conquista, expropriação, genocídio, escravidão, pelo sistema de engenho e pela longa tutela da dependência colonial.

O civil, portanto, seria não esse “eu interior”, intuitivo e só. Ele é um produto cultural. Ele conhece a arqueologia da tradição; é desde cedo ensinado a cumprir determinados papéis e punido desde a infância se transgredir. Ao passo que a sociedade vai caminhando para mutações, muito gravemente o indivíduo tende a desenvolver seu senso crítico e operar também em si mutações.

Parece que as personagens de *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos* estão no meio de crises também suas diante da punição da protagonista. O passado como lição

torna o presente quase que irracional; simplesmente repetitivo. Elas encontram-se, então, em trans(formação) cultural. É por ter consciência de todos esses fatores sociológicos que o estudo do texto literário não seria completo e não cumpriria sua função social (ou minimamente feita para o outro) se fosse feito de maneira fria e geométrica. Os estudos culturais, por isso, contribuem para um olhar mais amplo para o texto literário, não o encerrando como algo inanimado, pronto ou definitivo.

Negar a importância de desarquivar um texto literário com tantas irradiações crítico-sociais seria mutilar de alguma forma a capacidade interpretativa e a consciência do leitor. Ainda mais, em se tratando do ano em que a escritora toma a decisão de tirar da gaveta a tragédia. As personagens apresentadas desmascaram situações de servidão, de miséria e de uma dogmática coletiva desumana com relação à mulher.

Com *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos*, Clarice Lispector entrega ao público um texto que pode se fazer útil para a reflexão sobre como as classes de poder inadvertidamente ditam a vida do indivíduo; especialmente, se ele pertencer “ao lado fraco” da organização social – excluído pela etnia, pelo gênero, pela orientação sexual, pelo poder aquisitivo.

A *Pecadora*, pode-se dizer, funciona como uma imagem-modelo do gênero feminino. Fato é que ela representa um gênero que sempre esteve moldado dentro da cultura patriarcal. Afinal:

[...] em se considerando os ‘estudos da mulher’, esta não deveria ser pensada como uma essência biológica pré-determinada, anterior à História, mas como uma identidade construída social e culturalmente no jogo das relações sociais e sexuais, pelas práticas disciplinadoras e pelos discursos/saberes instituintes. [...] Há uma construção cultural da identidade feminina, da subjetividade feminina, da cultura feminina, que está evidenciada no momento em que as mulheres entram em massa no mercado, em que ocupam profissões masculinas e em que a cultura e a linguagem se feminizam (RAGO, 2012, p. 36).

Ao se pensar no corpo e na sexualidade feminina, observa-se como as expectativas a eles relacionadas, baseiam-se nos ecos do patriarcalismo. Isso se materializa em uma das falas do Amante: “Ah ela era tão doce e vulgar. Eras tão minha e vulgar” (LISPECTOR, 2005, p. 68).

O possessivo de primeira pessoa é repetido diversas vezes durante a peça. Isso para demonstrar como a cultura machista infiltrou de alguma maneira a ideia de que a

mulher foi feita para pertencer. Moldada para o amor romântico e crucificada quando do exercício das paixões sensuais:

Nas sociedades modernas, o amor se impôs como um pólo constitutivo da identidade feminina. Assimilada a uma criatura caótica e irracional, a mulher é supostamente predisposta, por natureza, às paixões do coração. [...] Celebrando o poder do sentimento sobre a mulher, definindo-a pelo amor, os modernos legitimaram seu confinamento na esfera privada: a ideologia do amor contribuiu para reproduzir a representação social da mulher naturalmente dependente do homem, incapaz de chegar à plena soberania de si (LIPOVETSKY, 2000, p. 23-24).

O molde de um objeto, entre cobranças e submissões, presa à subalternidade fastidiosa de uma cultura misógina, a Pecadora, por meio do seu silêncio, questiona “até que ponto a mulher está sujeita a um sistema moral de que ela participa de forma passiva, na medida em que não detém a palavra, mas, ao contrário, é falada” (BRANDÃO, 2004, p. 44).

É exatamente por meio do texto literário que a reivindicação de direitos pode ser, ao menos, pensada em termos de organização. A memória subalterna da personagem da tragédia é trazida ao público em um momento cuja liberdade encontra-se ferida de morte. O chamado social da arte passa de fruição à necessidade política, especialmente:

Por ser moldada pelos padrões estabelecidos pela sociedade patriarcal, não há como ter certeza que haja uma identidade própria da mulher, estipulada por ela própria. A constituição do sujeito feminino é algo histórico-cultural, compreendido pelas pessoas como a única forma de se entender os papéis de gênero. Por essa razão separa-se o mundo da mulher e o do homem, e é nesse ponto que, quando é proposta uma nova visão de mundo transformadora, com o intuito de modificar esses papéis cristalizados, corre-se o risco de modificarem-se vários papéis sociais que deixam de ser fixos e definidos, tornando-se indeterminados e estranhos aos olhos das pessoas. Essa transição acarreta uma incerteza quanto à identidade das pessoas, gerando múltiplos entendimentos de uma coisa só. A construção de um novo paradigma, quanto à realidade dos gêneros, tem como base uma literatura feminista fundamentada na necessidade de compreender e reconceituar a formação da subjetividade feminina, utilizando-se de uma produção escrita dentro de um discurso, abrangendo um novo conjunto de ideias que surgiu paralela à pós-modernidade (CASAROTO FILHO, 2015, p. 14).

A conquista do texto literário, sobretudo na condição de um texto a princípio “escondido”, considerado – por algum motivo – “não publicável”, é muito significativa. Primeiro porque 16 anos depois de ter escrito a tragédia, Lispector considera o momento

oportuno para desarquivá-lo; segundo, porque, ao fazê-lo, transpõe as barreiras do que pode ou não ser dito por uma mulher em um regime ditatorial, como também a maneira como se representa uma personagem feminina pós-golpe: queimada à Inquisição.

Com efeito, se os dogmas sempre incentivaram a repressão sexual feminina e a chefia da família era exclusivamente masculina, Lispector coloca em cena uma mulher adúltera, sorrindo diante da sua própria morte, chamando a atenção de toda uma organização social, levando as pessoas a falar sobre ela, a debater seu “crime” e colocando em dúvida a origem de tanta moralidade e de tanta santidade fingidas.

A pecadora queimada e os anjos harmoniosos oportuniza a aproximação da compreensão do passado, por meio de uma perspectiva que leva em conta as classes subalternas como protagonistas do movimento histórico:

Não se trata apenas de uma posição militante feminista ou de uma urgência da mulher para se reabilitar a si própria. Trata-se em último termo de avançar para uma história que seja capaz de perceber a complexidade dos processos sociais desde uma ótica que tenha em conta a diversidade de sujeitos que participem deles. É evidente que o esquecimento, abandono, dissimulação, ou como queiramos dizer, da mulher como sujeito ativo em tão grande parte da historiografia não contribuiu de nenhuma maneira a proporcionar uma escrita histórica satisfatória, senão que ao contrário contribuiu a assentar a história como discurso ideológico das classes dominantes (RAGO, 2012, p. 15)

A tragédia traz, para à ribalta textual, as inúmeras formas de normatização sob a identidade feminina. O corpo feminino é bombardeado por diversas construções estigmatizadoras e misóginas. E, se levarmos em conta que a literatura nacional carrega a singularidade de dialogar com o momento histórico no qual se insere, podemos chegar a uma possibilidade de motivação para o desarquivamento de *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos*.

Na contramão do culto à herança cultural europeia deixada ao Ocidente, Clarice, enquanto escritora latino-americana, entrega um texto escrito em terras europeias, com ares medievais que remetem ao continente, ao público brasileiro em um momento de repressão. Uma forte crítica à tradição que reproduzimos, na tentativa, talvez, de descortinar a importância de se refletir acerca das arestas culturais que nos (de)formam.

As nações, como comunidades que lutam por sustentar identidades específicas, têm, na literatura um instrumento fundamental no que tange a repensar a abstração dos comportamentos sociais.

Se, por um lado, os movimentos estéticos europeus tentam imprimir uma visão de mundo unificada, baseada em valores locais com o olhar internalizado da Europa; do outro, a literatura clariceana na peça teatral da qual tratamos, confronta os limites da importação desses valores, revelando a condição da mulher latino-americana.

Essa conscientização do escritor latino-americano importa muito para a fixação dos estudos subalternos no continente, uma vez que influi no caminhar da crítica literária latino-americana, enquanto constituinte de uma tradição que pensa em fugir dos modelos de avaliação europeus.

A pecadora queimada e os anjos harmoniosos, nesse sentido, revela a atitude de dialogar com seu próprio *locus* de enunciação, para romper com o comportamento colonizado de importar, a qualquer preço, o produto da metrópole. A cultura da colonização, do medo, da repressão, do extermínio, da discriminação. Ou os pressupostos religiosos e dogmáticos que primam pela repetição em lugar do progresso, por exemplo.

As próprias personagens se contradizem no embate entre o respeito à tradição e a complexidade individual:

AMANTE: Que veio fazer esta gente? Sozinha comigo, ela amaria de novo, de novo pecaria, arrepender-se-ia de novo – e assim num só instante o Amor de novo se realizaria, aquele em que em si próprio traz o seu punhal e fim. Eu te lembraria dos recados, ao cair da noite... O cavalo impaciente aguardava, a lanterna no pátio... E depois... ah terra, teus campos ao amanhecer, certa janela que já começava no escuro a madruguar. E o vinho que de alegria eu depois bebia, até com lágrimas de bêbado me turvar. (Ah então é verdade que mesmo na felicidade eu já procurava nas lágrimas o gosto prévio da desgraça experimentar) (LISPECTOR, 2005, p. 63-64).

Por isso que, na perspectiva dos Estudos Culturais, a literatura passa a olhar para além do estético, da estrutura e do gênero. A Antropologia, a Sociologia e a Filosofia, por exemplo, como já demonstrado, fizeram-se fundamentais para uma leitura mais ambiciosa da tragédia de Lispector.

Esse entendimento do *lôcus* de enunciação do escritor latino-americano apresenta uma ótica distinta, ao dar um passo à frente no âmbito da historiografia literária do continente. A “aura” literária é rompida em nome do reconhecimento da especificidade literária, do direito humano à literatura.

Importar culturas, como exposto em *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos*, deve estar mais relacionado a pensar criticamente do que a reproduzir conceitos que nada mais são que provisórios (vide as transformações advindas do

movimento feminista, do movimento afroamericano, do movimento *hippie*, do movimento gay). A vida inteira internalizamos o olhar europeu e, em época de repressão, de ruptura democrática, desarquivar a memória subalterna engavetada faz circular nossa crise identitária à margem, faz isso ser levado a pensamento.

O poder violento e arbitrário do outro ameaça nossa vida. Conter a memória é manter-se sem a reflexão de uma origem identitária. Todo indivíduo guarda, inevitavelmente, uma imagem, um acontecimento traumático. Sobreviver a isso é a capacidade de desarquivar esses males. Com o texto clariciano, direciona-se um outro olhar à colonialidade recente. Ele nos coloca diante do nosso por-vir dramático: de frente aos nossos próprios problemas, em um momento da história do Brasil no qual as pessoas precisavam enxergá-los.

A resistência física pacífica da protagonista incomoda e é desconfortável para o leitor/expectador. O texto provoca uma necessidade de contestação. A própria dinâmica cultural pedia a abertura de espaços de liberdade. Em *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos*, como já demonstramos ao estudar mais profundamente o texto em si (capítulo 2), os contextos de poder são diversos. A sociedade, o homem, a religião, todos com direitos soberanos sobre o corpo da mulher.

Esse estigma que persegue o feminino, que é o fato de não possuir voz dentro de seu círculo social, coloca a protagonista como a imagem de um objeto ausente: “AMANTE: Deixai-a. Não vedes que está tão sozinha” (LISPECTOR, 2005, p. 66). Ela é situada à margem das relações coloniais, remetendo a discursos estereotípicos – racistas, sexistas, periféricos, metropolitanos – típicos da cultura do dominador.

A Pecadora é desenhada como propriedade de outrem; sua vontade está subordinada à autoridade de vários de seus donos (Esposo, Amante, Sacerdote, Povo, Guardas). Não por acaso isso remete à lembrança da empreitada colonial, trauma da América Latina, que ecoa mundo afora.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, procuramos, por meio de pesquisa bibliográfica advinda de referencial teórico adequado ao tema, estudar a obra *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos*, de Clarice Lispector.

Partindo da leitura e discussão da peça, complementadas por pesquisas de estudiosos que compõem a fortuna crítica acumulada em torno da obra de Lispector, chegamos a conclusões pontuais a respeito das três abordagens feitas nesta dissertação.

No primeiro capítulo, foram trazidos à cena detalhes do período de composição do texto literário em estudo. Dada a atenção às margens de escrita da peça teatral, a conclusão foi a de que o *locus* enunciativo foi definitivo para a configuração do texto dramático. Sensações, experiências, correspondências – constatou-se – fizeram-se fundamentais para a construção da trajetória ficcional das personagens.

A opção de Clarice Lispector por construir um cenário que remete à Idade Média, notou-se, não foi ocasional: era resíduo memorial da autora, além de rememorar as amarguras trazidas pelo medievo para a condição do feminino perante a sociedade. A recomposição residual do lugar da memória restou evidenciada e o livre trânsito entre tempos, espaços e imagens deixou clara a moldura textual escolhida pela autora.

Todos os documentos, os símbolos, as inferências espaciais, temporais e biográficas leem as margens de escrita do texto como uma profunda solidão na passagem de Clarice por Berna.

Nessa trilha, já no segundo capítulo, no qual o foco foi o estudo do texto enquanto formato teatral, deparamo-nos com uma obra arquitetada com peculiares elementos do jogo cênico, que acabaram por ser, também, fatais para que o texto se abrisse em significados. Desde as metáforas encarnadas nas personagens, passando pelas referências a textos religiosos e até mesmo chegando à significação do silêncio da protagonista.

Transpareceu, ao cabo do capítulo dois, a habilidade de Lispector ao instrumentalizar os elementos próprios da dramaturgia. Não surpreende pelo talento, já reverenciado mundialmente. No entanto, a tessitura da fábula (que valoriza o texto dramático enquanto literatura – diga-se, para ser lido), além de manter o padrão de escrita clariceano, apresenta uma destreza até então inédita para os conhecedores dos textos de Clarice.

Do último capítulo, podemos extrair o que seria o mais significativo em termos de uma leitura sociológica.

Tomando como pressuposto o já dito acerca dos estudos subalternos, o terceiro capítulo deste trabalho trouxe para a discussão a importância do desarquivamento da memória subalterna, como modo de pensar a história da mulher ao longo do caminhar da humanidade.

Adotada a perspectiva dos Estudos Culturais, foi superado o olhar meramente estético para que se abrisse espaço para uma história necessária em termos de compreensão do passado, que, consequentemente, aponta para mais lúcida visão do presente e, com isso, torna possível a ambição de passos cada vez mais largos para um futuro de liberdade e protagonismo das mulheres.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. Coleção Os pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1996.
- BALL, David. *Para trás e para frente: Um guia para leitura de peças teatrais*. Tradução de Leila Coury. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BEVERLEY, John. *Subalternidad y representación: debates en teoría cultural*. Trad. Mayrlene Beiza y Sergio Villa Lobos. Madrid: Ibero americana, 2004.
- BORELLI, Olga. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- BORGES, Luciana. O pecado dos pecados: crime e punição em *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos*, de Clarice Lispector. *Revista Aletria*, v. 23, n. 1, p. 111-122, jan./abr. 2013.
- BRANDÃO, Ruth Silviano; BRANCO, Lucia Castello. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Campanina Editora, 2004.
- CASAROTO FILHO, Cesar Marcos. A condição da mulher mediada pela cultura na obra *A asa esquerda do anjo*, de Lya Luft. *A Margem – Revista Eletrônica de Ciências Humanas Letras e Artes*, n. 9, p. 10-17, 2015.
- CANDIDO, Antonio et. al. *A personagem de ficção*. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- _____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.
- D'AGORD, Marta. A negação lógica e a lógica do sujeito. *Ágora* (Rio de Janeiro), v. 9, n. 2, p. 241-258, 2006.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução de Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DUBY, Georges. *Idade média, idade dos homens: do amor e outros ensaios*. Tradução de Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- DURÃO, Fábio Akcelrud. *Teoria (literária) americana: uma introdução crítica*. Campinas: Autores Associados, 2011.
- ENEDINO, Wagner Corsino et al. Uma dramaturgia de Clarice Lispector: silêncio, traição e morte em *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos*. *ANTARES: Letras e Humanidades*, v. 6, n. 11, p. 196-210, 2014.
- _____. Por uma dramaturgia de Lispector: silêncio e gênero na coxia textual de *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos*. In: DOS SANTOS, Fernando Brandão (org.). *Estudos clássicos e seus desdobramentos: artigos em homenagem à professora Maria Celeste Consolin Dezotti*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015a.

_____. *Sob o signo da violência, da subalternidade e da sociedade de consumo: uma reflexão sobre o gênero feminino na cena contemporânea brasileira*. Campinas-SP. Instituto de Linguagem (IEL) – Departamento de Teoria Literária. Universidade Estadual de Campinas – Unicamp –, 2015b, 108 p. Relatório de pós-doutoramento.

FITZ, Earl E.; NALINI, Eneida. A pecadora queimada e os anjos harmoniosos: Clarice Lispector como dramaturga. *Revista Cerrados*. Brasília, v. 20, n. 32, p. 130-149, jun. 2011. Disponível em: www.revistacerrados.com.br/index.php/revistacerrados/article/view/224/194. Acesso em: 03 de abr. 2014.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramalheite. 26. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

FRANCO JÚNIOR, Humberto. *A Idade Média e o nascimento do Ocidente*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

GOMES, André Luís. *Clarice em cena: as relações entre Clarice Lispector e o teatro*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília: Finatec, 2007.

GOTLIB, Nádia Batella. *Clarice: uma vida que se conta*. 7. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

_____. Os difíceis laços de família. In: *Cadernos de Pesquisa*. São Paulo, n. 91, p. 93-99, nov. 1994.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Tradução de Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

KADOTA, Neiva Pitta. *A Tessitura Dissimulada: O Social em Clarice Lispector*. 2. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. Editora Atica, 1976.

LIPOVETSKY, Gilles. *A terceira mulher: permanência e revolução do feminino*. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

LISPECTOR, Clarice. *A cidade sitiada*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *Aprendendo a viver*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

_____. *Correspondências*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. *Laços de Família*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

_____. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

_____. *Para não esquecer*. São Paulo: Círculo do Livro, 1980.

MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao teatro*. 7. ed. São Paulo: Ática, 1998.

MIGNOLO, Walter D. *Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento limiar*. Trad. de Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

MOREIRAS, Alberto. *A exaustão da diferença: política dos estudos culturais*. Trad. de Eliana Lorenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

MOSER, Benjamin. *Clarice, uma biografia*. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

NINA, Cláudia. *A palavra usurpada: exílio e nomadismo na obra de Clarice Lispector*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

NOLASCO, Edgar C  zar. Bugres subalternus. *Cadernos de estudos culturais*, v. 1., n. 1. Campo Grande: Editora UFMS, 2009. p. 9-16.

_____. *Restos de fic  o: a cria  o biográfico-literária de Clarice Lispector*. São Paulo: Annablume, 2004.

OLIVEIRA, Denise Zimmermann; RIBEIRO, Maria José. Personagens de Clarice Lispector e práticas sociais: a condi  o do ser em seu cotidiano, em contos da obra *Laços de Família*. In: *Linguagens – Revista de Letras, Artes e Comunica  o*. Blumenau, v. 1, n. 3, p. 239, set/dez 2007.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 6. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

PALLOTINI, Renata. *Dramaturgia: constru  o do personagem*. 1. ed. São Paulo:   tica, 1989.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad  o de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

RAGO, Margareth. *Gênero e história*. Espanha CNT-Compostela, 2012.

ROCHA, Fátima Cristina Dias. Clarice Lispector paisagista. In: VALLADARES, Henriqueta do Coutto Prado. *Paisagens ficcionais: perspectivas entre o eu e o outro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

RONCARI, Luiz. *Literatura brasileira: dos primeiros cronistas aos últimos românticos*. Edusp, 2002.

ROLNIK, Suely. Arquivo-mania. *Cadernos de estudos culturais*. v. 1, n. 1. Campo Grande: Ed. UFMS, 2009.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdu  o    grandes teorias do teatro*. Trad  o de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zaliar Ed., 2003.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

_____. *Ler teatro contemporâneo*. Tradução de Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SACCONI, Luiz Antonio. *Grande Dicionário Sacconi*: da língua portuguesa: comentado, crítico e enciclopédico. São Paulo: Nova Geração, 2010.

Símbolos da justiça. Disponível em: <<http://www.stf.jus.br/portal/cms/verTexto.asp?servico=bibliotecaConsultaProdutoBibliotecaSimboloJustica&pagina=temis>>. Acesso em: 17 de março de 2015.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

_____. *Pedro Nava: o risco da memória*. Juiz de Fora (MG): FUNALFA Edições, 2004.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América: a questão do outro*. Tradução de Beatriz Perrone Moisés. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Tradução de José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2013.

WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da Literatura*. Lisboa: Europa-América, 1971.

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica Feminista. In: ZOLIN, Lúcia Osana; BONNICI, Thomas. (Orgs.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. rev. ampl. Maringá: Editora Eduem, 2009, p. 217-242.