

RESUMO/ ABSTRACT

A PECADORA QUEIMADA E OS ANJOS HARMONIOSOS:

CLARICE LISPECTOR COMO DRAMATURGA

Trata-se da tradução do texto “*A pecadora queimada e os anjos harmoniosos: Clarice Lispector as a Dramatist*”, escrito por Earl E. Fitz e originalmente publicado na *Luso-Brazilian Review*, v. 34, n. 2, 1997, p. 25-38, pelo Board of Regents of the University of Wisconsin System.

Palavras-chave: tradução; drama; Clarice Lispector.

A pecadora queimada e os anjos harmoniosos: Clarice Lispector as a Dramatist

This is the translation of the text “*A pecadora queimada e os anjos harmoniosos: Clarice Lispector as a Dramatist*”, written by Earl E. Fitz and originally published in *Luso-Brazilian Review*, v. 34, n. 2, 1997, p. 25-38, by the Board of Regents of the University of Wisconsin System.

Keywords: translation; drama; Clarice Lispector.

**A PECADORA QUEIMADA E OS ANJOS HARMONIOSOS:
CLARICE LISPECTOR COMO DRAMATURGA¹**

Earl E. Fitz

Professor de Literatura, Espanhol e Português na Vanderbilt University-EUA

Eneida Nalini

Doutoranda em Linguística pela Universidade Estadual Paulista – UNESP-Araraquara

Professora do curso de Letras e Tradutor Intérprete da Universidade de Franca-SP

eneidanalini@yahoo.com

Quase totalmente desprezado no crescente *corpus* de estudos críticos devotados aos seus trabalhos, *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos* – o esforço mais prematuro conhecido de Clarice Lispector na literatura dramática² – merece a atenção do leitor. Apesar de escrito em Berna, Suíça, entre 1948 e 1949 (como Clarice explica numa nota do prefácio de Fundo de Gaveta, seção de *A Legião Estrangeira*, 1964), simplesmente para seu “divertimento” enquanto ela esperava seu primeiro bebê³,

¹ Este texto foi traduzido pela Profa. Eneida Nalini a partir do seguinte original: FITZ, Earl E. “A pecadora queimada e os anjos harmoniosos: Clarice Lispector as a Dramatist”. Originally published in *Luso-Brazilian Review*, v. 34, n. 2, 1997, p. 25 -38, by the Board of Regents of the University of Wisconsin System. Reproduced courtesy of the University of Wisconsin Press.

² Apesar de não sabermos de uma cópia conhecida e publicada, Clarice supostamente escreveu uma peça de teatro de três páginas (ou quatro), lidando com “amor”, quando ela tinha nove anos de idade. Para mais referências ver LISPECTOR, Clarice. “Vergonha de viver”. In: _____. *A descoberta do mundo*. 14 out. 1972. p. 681-3 (NOTA DO AUTOR). Alguns estudiosos discordam desta data. Apontam 1946-1948 com as datas possíveis de produção dessa peça. (Nota da tradutora). Gomes (2007) afirma que “ao mencionar a produção literária da escritora entre 1946 e 1948, refere-se ao texto *O coro dos anjos...*” (p. 116). *O coro dos anjos* é supostamente o primeiro nome da peça *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos*.

³ O que ela diz é o seguinte: “Por que tirar do fundo de gaveta, por exemplo, ‘a pecadora queimada’ escrita apenas por diversão enquanto eu esperava o nascimento do meu primeiro filho? Por que publicar o que não presta? Por que o que presta também não presta. Além do mais, o que obviamente não presta sempre me interessou muito. Gosto de um modo carinhoso do inacabado, do malfeito, daquilo que desajeitadamente tenta um pequeno vôo e cai sem graça no chão” (*A legião estrangeira*).

esse complexo, enigmático drama, com somente quatorze páginas, mas engajando não menos que treze personagens ou vozes, constitui um experimento *clariceano* com um modo diferente de expressão. Essa tentativa a permitiria se dirigir de uma maneira das mais explícitas politicamente (gênero, sexualidade e poder) que deu forma ao seu trabalho, embora indiretamente, até esse ponto.

Assim, enquanto percebemos essa expressão, tematicamente falando, *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos* segue a mesma linha, o mesmo processo de seus romances e contos, o que se dá de uma maneira radicalmente nova, que permite a Clarice emergir formas literárias tão distintas como o drama, a alegoria⁴, e o colóquio que já fazia parte de seu tão conhecido esforço como narradora lírica.

O que permanece constante, no entanto, nesta divagação formalística é o tema apresentado por Clarice em *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos*, um discurso penetrante sobre linguagem, poder, gênero e sexualidade, certos temas que já foram explorados por ela em trabalhos anteriores, como *A hora da estrela* ou *Um sopro de vida*. Deste modo, como eu tentarei mostrar neste estudo, *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos* pode ser lida como uma peça fundamental de transição, uma chave que revela o crescimento de Clarice Lispector como uma escritora criativa, e uma comentarista sociopolítica, especificamente no que diz respeito ao papel das mulheres na sociedade.

Lida neste contexto, *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos* fala claramente sobre muitos dos temas que animam outros escritos de Clarice, incluindo o conto “Fuga” (1940), seu primeiro romance *Perto do coração selvagem* (1944) – que, assim como a peça, caracterizam uma mulher que não vai ao encontro das expectativas de sua cultura – e seus amplamente ignorados segundo e terceiros contos, “O lustre” (1946) e “A cidade sitiada” (1949), que lidam com temas bem próximos dos da peça mencionada. Profundamente enigmática, no entanto, e ressaltada pelas características básicas que definem seus trabalhos posteriores – paradoxo, ironia, ambiguidade, repetição e paralelismo, por

Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964, p. 127). Já que a peça tem um teor medieval, é interessante, se pensarmos no estado mental de Clarice na época em que ela a escreveu (ela diz que se sentia “imobilizada” e “isolada”), especulando se o que ela diz sobre sua estada em Berna (1946-1949), onde a peça foi escrita e onde seu primeiro filho, Pedro, nasceu, revela algo sobre a origem da produção. (Ver LISPECTOR, Clarice. “A descoberta do mundo”. In: _____. “Lembrança de uma fonte, de uma cidade”. 14 fev, 1970). Esta crônica, além de enfatizar a infelicidade de Clarice, também discute as qualidades de Berna, e mais diretamente, de como de sua casa, numa rua chamada Justiça (Justice), via-se uma estátua de um juiz segurando a balança da justiça e uma espada em julgamento dos reis subjugados que talvez tenham pedido clemência. Como um lugar, Berna é também o assunto em muitas outras crônicas de Clarice (Nota do autor).

⁴ Interessantemente, o romance *A cidade sitiada*, publicado em 1949 (quase ao mesmo tempo em que *A pecadora queimada* estava sendo escrita), é também impregnado de um senso de alegoria, particularmente na figura da protagonista Lucrecia Neves (veja MARTING, Diane. *Clarice Lispector: a bio-bibliography*, p. xxvii) e Elizabeth Lowe, *A cidade sitiada* (op.cit., p. 25-8).

exemplo –, *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos* também desenvolve uma escrita que mostra uma típica meditação de Clarice sobre a relação incerta e instável que existe entre linguagem, existência e identidade, relacionada ao contexto individual e social, que, podemos entender agora, define seu trabalho do começo ao fim⁵.

Assim interpretado, esse texto lamentavelmente negligenciado, que surpreendentemente não produziu nenhum estudo crítico conhecido⁶, revela uma Clarice Lispector mais diretamente preocupada com os assuntos urgentes relacionados a questões sociopolíticas de gênero e poder do que já vistos anteriormente. *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos* não somente ecoa e expande a temática que anima o primeiro romance da autora, *Perto do coração selvagem*, mas também pressagia a apresentação desses mesmos temas recebidos em sua última obra, a postumamente publicada *Um sopro de vida* (1978) – um texto maravilhoso que compartilha com *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos* muitas convenções da literatura dramática. Embora, até onde conheço, a peça não tenha sido montada, *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos* tem a vantagem de carregar um drama tradicionalmente social de forte dimensão, por claramente focar a atenção do leitor – de modo que outras obras não fizeram – em temas como hipocrisia moral e covardia política. Por uma série de motivos, então, temáticos e formais, *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos* – um drama vago e lacônico, representando a trágica consequência de uma sociedade que julga seus cidadãos sob uma perspectiva corrupta e miserável – merece mais atenção crítica do que tem recebido até agora.

Um dos estudiosos que menciona esse trabalho é Giovanni Pontiero, que traduziu *A legião estrangeira* para o inglês como *The Foreign Legion* (1986), uma coleção de contos e não-ficção na qual *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos* apareceu pela primeira vez. Nessa tradução⁷, Pontiero menciona que “há até uma peça de teatro sobre adultério que é remanescente das peças morais do século XV. Os símbolos e diálogos evocam a Idade Média, mas as implicações morais são reavaliadas em conformidade com o pensamento contemporâneo sobre relações sexuais” (p. 218).

Vertida como *The Woman Burned at the Stake and the Harmonious Angels*, a peça de Clarice revela

⁵ Quando consideramos a peça a partir destas perspectivas críticas, nós podemos perceber facilmente o quanto este trabalho se encaixa nos modelos de desenvolvimento que estão sendo investigados atualmente nas pesquisas críticas acerca dos escritos de Clarice. Ver, por exemplo, as *Ficções apaixonadas: gênero, narrativa e violência em Clarice Lispector*, de Marta Peixoto. Minneapolis: Universidade de Minnesota, 1994. Apesar de Peixoto não se referir a essa peça, se o tivesse feito, seria totalmente apropriado.

⁶ Apesar de sua existência ser notada (por Maria Angélica Lopes, p. 78), não há citações deste trabalho em MARTING, Diane E.: *Clarice Lispector: A Bio-Bibliography* (1994). E não aparece também na publicação eletrônica da Bibliografia MLA. (Nota do autor)

⁷ LISPECTOR, Clarice. *The Foreign Legion*. Trans. by Giovanni Pontiero. Manchester, G.B.: Carcanet, 1986. (Nota do autor)

em si mesma uma estrutura dramática controlada, repleta com uma ação crescente que expande o conflito básico (que se centra na questão de qual deve ser a punição para uma mulher que transgride as leis estabelecidas de conduta de poder e sexo) numa acusação patriarcal em um epílogo que não resolve o conflito básico e revela a cumplicidade de outros inúmeros problemas de homens e mulheres – no drama.

A dimensão alegórica da peça, que muito rapidamente funciona como uma metáfora para a sociedade moderna, pode ser prontamente percebida nos nomes dos personagens, ou, em certos casos, as vozes, que os trazem à vida: “Anjos Invisíveis”; “Sacerdote”; “Povo”; “Criança com sono”; “Mulher do povo”; “Primeiro Guarda”; “Segundo Guarda”; “Esposo”; “Amante”; “Anjos nascendo”; “Os anjos nascidos”; “Mulheres do povo”; e “personagem do povo”. As personificações de tipos abstratos, mas culturalmente fundados em tipos reais, pontos de vista, e profissões existentes não estão engajadas virtualmente a nenhuma ação. Até mesmo a pecadora, como “a mulher que pecou”, não tem ação, mas toma seu lugar na narrativa, embora embelezada com horríveis detalhes, como referências a “carne assada” e “carne queimada”, a “cor de trigo” (p. 189), em um contexto totalmente simbólico. Sem dúvida, a alegoria se beneficia e, com uma leitura cuidadosa do texto, revela-se a superfície da história da peça, incluindo a execução climática da “pecadora”, que gera outro significado mais perturbador, que, neste caso, leva o leitor a um confronto com assuntos voláteis que, nas correntes críticas modernas, se colocam além dos limites, em termos de gênero, poder e prazer.

Este último aspecto da peça, o que chamamos de política sexual, emerge quase que completamente do monólogo angustiante do “Sacerdote”, cujo esforço próprio luta contra o conflito entre a autoridade e a livre escolha em um mundo severo e que é ironicamente paralelo ao da protagonista, a “pecadora queimada”. Mais confusamente, no entanto, é o drama interno do “Sacerdote”, cujo único *status* na hierarquia sociopolítica é o de árbitro moral, e lhe é conferido o privilégio da interpretação moral da “lei”, ou “Lei”, e a responsabilidade de sustentar essa ideia (até mesmo quando ele sofre a respeito de suas próprias dúvidas). Também paralelamente as muitas posições estabelecidas nos diálogos entre o “Esposo” e o “Amante”, ambos engajados num sentimento de decepção, ironicamente não o suficiente, tomam seu lugar na narrativa. A diferença nos discursos do “Sacerdote”, “Esposo” e “Amante”, no entanto, é o tratado do poder, com um padre mais consciente de sua relatividade semântica de que tanto o marido quanto o amante tendem (com certa exceção instável) a fazer seus papéis convencionais de comportamento que a sociedade pede para um Esposo e um Amante. Com o “Povo” desempenhando o papel do coro, lemos, por exemplo, na primeira aparição do “Amante”, um evento logo seguido do “Esposo”, com seu dilema acessado (num momento de complicada ironia, ele interpreta como causa do que ele sente em sua própria “desgraça”, “vingança” e “perda”):

POVO: Eis o amante, eis o amante, eis o amante.

...

AMANTE: Ironia que não me faz rir: chamar de amante aquele que de amor ardeu, chamar de amante aquele que o perdeu. Não o amante, mas o amante traído.

POVO: Não compreendemos, não compreendemos e não compreendemos.

AMANTE: Pois esta mulher que nos meus braços a seu esposo enganava, nos braços do esposo enganava aquele que o enganava.

POVO: Pois então escondia do esposo o seu amante, e do amante escondia o esposo? Eis o pecado do pecado (p. 183).

Nesta conjuntura, o “Amante” pergunta o que sente o leitor e esta é a questão decisiva, a questão sobre a peça toda, em toda configuração de sua temática variada, assim ainda fica:

AMANTE: “Mas eu não rio e por um momento não sofro. Abro os olhos até agora fechados pela jactância e vos pergunto: quem? Quem é esta estrangeira, quem é esta solitária a quem não bastou um coração?” (p. 183).

Assim, reclamando, ironicamente, por ser o único “traído” no que nos vai sendo vagarosamente revelado, em um relacionamento emaranhado, o “Amante” é capaz de começar a ditar os termos de qualquer resposta possível para a pergunta que ele mesmo faz, dizendo: quem é essa “estrangeira” e solitária mulher, para quem “um só coração não foi o suficiente?”. Mais tarde, ainda refletindo na natureza dessa identidade – uma questão colocada, interessantemente, somente com relação a ela –, o “Amante” declarará que durante sua traição ele acreditava estar mais “vivo”, mas ele agora acredita que “era ela quem me vivia. Fui vivido” (p. 187). Esta surpreendente e inexplicável linha de especulação é cortada, todavia, pelas flamas que devoram a carne de sua traição, a “pecadora”, um fato que leva o “Amante” a dizer que, aparentemente, a natureza hipócrita e corrupta de uma sociedade se baseia em dois códigos sexuais diferentes de conduta, um para os homens e outro para as mulheres: “Ai de mim que não sou queimado. Estou sob o signo do mesmo fado, mas minha tragédia não queimará jamais” (p. 189). Confrontando a terrível morte da “pecadora” com um crime no qual ele está igualmente envolvido, o “Amante”, que viverá a procura de amor e vida, parece mesmo se questionar com relação ao seu próprio ato de culpabilidade não-castigada, por uma interpretação dos eventos reforçada por ele admitir que, apesar de dividir com a mulher o “mesmo sinal e destino”, sua “tragédia jamais será

consumida pelo fogo” (p. 158-9)⁸. Por sugerir, como fazem os homens, também, que são confusos e corruptos pelos códigos de uma sociedade machista, essas palavras encurtam os caminhos mais fáceis da interpretação desse texto de uma simples expressão de como a sociedade oprime as mulheres por operar dúbios padrões, como uma antecipação, como conhecidas nos textos clariceanos. O mundo de Clarice, do que conhecemos da leitura de outros trabalhos, nunca é tão claro ou simplista, embora nessa obra o leitor seja certamente levado a divagar sobre que tipo de sociedade puniria a mulher em questão tão drasticamente, enquanto não questiona a conduta do homem envolvido, apesar de ele participar do mesmo “pecado” (o pecado, no entanto, sendo um sinal verbal significando diferentes coisas, como tão tipicamente usado na ficção de Clarice, mudando, dramaticamente, como vemos nesta peça, de acordo com as diferentes circunstâncias do uso). Portanto, o que é um “crime” ou “pecado” para um membro da sociedade não o é para outro, pensando que o significado, em Clarice, inevitavelmente, depende de uma série de fatores, incluindo classe social, poder, gênero e outros elementos.

Inteiramente relacionada à posição do “Amante” está o “Esposo”, que legal e religiosamente tem o *status* de “marido”, e por isso é concedido a ele, na sociedade aqui representada, certos direitos e privilégios, um dos quais a condição de rever o que sua esposa representa, sexualmente, e por outro lado, um objeto, o qual refletindo um aspecto essencial de sua identidade (o desejo de controlar outro ser humano – neste caso, a fêmea – como pertencendo a ele) ele o faz. Embora o tema – o problema do amor como uma forma de possessão e escravidão (mais do que crescimento, desenvolvimento e liberdade) – seja mais elaboradamente desenvolvido em outros escritos de Clarice, mais notadamente em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969), no entanto aparece aqui, no único drama de Clarice, de uma maneira decisiva. A ruidosa desigualdade expressa nessa relação mestre/escravo é primeiramente estabelecida na primeira fala do “Esposo”, quando este é apresentado pelo “Povo” como “aquele que foi traído” (182), e ele declara:

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. (...) não consigo mais ver nesta mulher aquela que foi e não foi minha. (...) (p. 182).

⁸ É interessante especular se Lispector vendo esta temática amarrada entre dois textos, um dos quais foi escrito bem mais cedo, em 1948 ou 1949, talvez não quisesse ver a peça publicada no mesmo ano que seu mais conhecido romance. (Nota do autor). Clarice publica em 1949 *A cidade sitiada*.

Embora, como o “Amante” dirá mais tarde, a mulher em questão – a “esposa” do outro homem – tivesse sido um “objeto” que eles dividiam, sexualmente falando, ela nunca foi um ser humano, uma que, relevantemente “não foi de ninguém” (p. 190). Diz como referência que a mulher se reconhece em sua precária situação e se recusa a ser esse objeto, insistindo em ser um agente livre, que tem o direito de conduzir sua vida como bem queira, de não pertencer a ninguém. Revelando o conflito básico da trama (supostamente a conduta imoral de uma mulher *versus* o código de conduta hipócrita e estruturas de poder), seu *status* de “coisa pertencida”, no entanto, é então intensificado pela repetição do marido em relação a ela, querendo obter seu afeto, dando-lhe presentes, preciosas sedas e joias de suas viagens. Como ele diz: “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” (p. 184).

O “Esposo” então conclui sua fala a respeito da esposa – sua mais preciosa fala – com um comentário final devastador, aquele que, se aceito como verdade pelo leitor, pode causar uma interpretação rápida de que ele é uma vítima inocente: “não houve joia que ela não cobiçasse, e com ela a nudez do colo não abafasse... acautelai-vos de uma mulher que sonha” (p. 184). O problema do *status* da mulher como objeto fica assim mais complicado, para o que passa a ser uma posse dupla: primeiro pelo dinheiro ou pelo ganho material (o poderoso esforço do marido em tê-la por comprar para ela joias preciosas, apelando para sua vaidade e ganância) e, em segundo lugar, pela natureza possessiva do amor, a que, como um problema de ontologia, permeia o trabalho de Clarice Lispector. Então, enquanto lemos essa parte crucial, na qual um homem rico e poderoso tenta comprar para ele uma linda esposa, um prêmio de posse; podemos também interpretá-lo ironicamente, como a história de uma mulher menos imaculada (humana, simplesmente) tentando se libertar deste valor comercial de “esposa”, vendendo seu único bem, o que está sendo colocado à prova – seu corpo. A grande vantagem desta interpretação é que a atenção do leitor se volta para as ações da “pecadora” – sua infidelidade – mais do que permitir que o foco continue nas atitudes e expressões dos homens que a cercam, as desvantagens de ser mulher, pois que não ficam claras suas defesas – pelo fato de não falar – sem que haja uma interpretação de seus motivos, uma explicação da causa de ela ter agido como agiu. Não nos parece uma parte natural a resposta do leitor a este texto enigmático, que resume este tipo de interpretação “entre linhas”, que a própria Clarice descreve como “A pesca milagrosa” (também d’A *legião estrangeira*).

Esse mesmo assunto reflete claramente a identidade da “pecadora”, no entanto, ela nunca é revelada, exceto quando outros personagens julgam-na pelo que ela fez, e ao fazer isso, provocam julgamentos do leitor em relação à sua própria conduta e comportamento. Há, além disso, de fato uma contradição na temática, na qual, colocada em um contexto maior, a “Mulher do povo” aparece duas

páginas antes quando diz, observando a entrada da “pecadora”: “Ei-la, a que errou, a que para pecar de dois homens e um sacerdote precisou” (p. 181). Como essa fala claramente sugere a decepção, o “pecado”, como foi envolvido, pela perspectiva da “Mulher do povo” – não somente os dois homens envolvidos, o “Esposo” e o “Amante” (cujas falas anteriores sobre quem enganou quem, e que sardonicamente traz para questionamentos a confiabilidade destes, no caso, homens, que se julgam aptos a julgar), mas também as “pessoas” – o que nos leva a entender nossa sociedade e, em geral, com as convenções machistas dominantes e códigos de conduta – e um “Padre”, que simboliza as fundações éticas daquela sociedade e, especialmente, a autoridade moral, enquanto como um homem, também representa o sempre contraditório poder das estruturas e códigos que se acomodam hipocritamente. Esta mesma “Mulher do povo”, no entanto, tem uma importante função na peça como antídoto, como uma interpretação alternativa, a condenação da “pecadora” que o personagem masculino se esforça em fazer acontecer.

Tocando no venerável tema de Clarice Lispector sobre a ambiguidade e instabilidade inerentes à linguagem usada por ela, tanto quanto o sentido de sua simbologia, e nossa habilidade em interpretá-la, a “Mulher do povo” declara ameaçadoramente – em resposta ao que dizem o “Esposo”, o “Amante”, e o “Sacerdote”, insinuando sobre os “pecados” que a “pecadora” é julgada por ter cometido – que “todas essas palavras têm estranhos sentidos” (p. 184), uma fala que imediatamente levanta a questão não somente da veracidade dos julgamentos feitos aqui, mas também da própria interpretação do leitor. E, no entanto, falando de um estado de descrença sobre o que ela está fazendo, ele questiona, no que vai diretamente de encontro a fala do “Amante”, na qual procura sua identidade, falando pela pecadora, em nome de todas as pessoas que têm cometido tal “pecado”, de transgressão à Lei, que os colocou numa posição de não submissão aos códigos de uma estrutura socioeconômica que os manteria escravizados e restritos, em função do domínio de terceiros. “Quem é”, ela então pergunta, “esta que pecou e mais parece receber louvor ao pecado?” (p. 184). A resposta deliberativa – com seu desafio implícito, de uma sociedade patriarcal autoritária – vem por meio do “Povo”: “é aquela que na verdade a ninguém se deu, e agora é toda nossa” (p. 184). Assim, como é bem típico dos escritos de Clarice, o que à primeira vista parece óbvio (do que temos aqui, embora em forma alegórica, um simples drama sobre adultério) revela, em si mesmo, uma investigação mais próxima, que vem a ser uma crítica à hipocrisia social de uma cultura que permite a esses elementos sagrados e poderosos condenar comportamentos pecaminosos e dá, ao mesmo tempo, a outros, a licença para participar do mesmo pecado. Essa concepção hipócrita de “pecado” limita as questões de conduta sexual, e vemos isso imediatamente após a fala da “Mulher do povo”, pois o “Primeiro Guarda”, cuja identidade é vista com bases nas sanções sociais de violência, faz a observação sagaz sobre a propriedade dos lugares

na nossa sociedade moralmente correta: “Somos os guardas da nossa pátria. Sufocamos em abafada paz, e da última guerra já esquecemos até os clarins... mas na vigília inútil nossa virilidade quase adormecemos. Feitos para gloriosamente morrer, eis que envergonhadamente vivemos” (p. 181). Para esta conclusão dúbia, o “Segundo Guarda” então, acrescenta, como se resumindo nossa condição humana: “Somos os guardas de um senhor, cujo domínio nos parece bem confuso: ...” (p. 181).

Aludindo à nossa equivocada habilidade de interpretar o que seja a vontade de Deus quando isso se aplica à nossa conduta pessoal, e à nossa estrutura social, esta questão (que se relaciona profundamente com entrelaçados temas da linguagem: verdade e poder) também endêmica, dos escritos de Clarice, está incluída (entre muitas) na celebrada *A paixão segundo G.H.* Esse vigoroso romance datado de 1964⁹ problematiza o tema argumentativo central do homem e a autoritária presença de Deus na nossa consciência cultural, que se torna um ponto essencial de contenção no que Ellen Douglass identificou como o motivo de busca nas produções de Clarice (DOUGLASS, 1988; 1990).

É importante notar que o conceito total de Deus e o significado de Deus para os seres humanos é muito menos um problema de teologia do que uma questão de poder, interpretação e a existência (ou não) da perfeita absoluta Verdade, tudo o que, para Clarice, são temáticas preeminentes da linguagem e significado. Lembrando ao leitor que o Deus Judeu-Cristão é convencionalizado e representado imageticamente como uma entidade masculina. *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos* interroga assim o que aparenta ser virtualmente indizível (e para as mulheres, mortal) conspiração entre os inquisidores masculinos e os padres masculinos que condenam a mulher por participar de um mesmo crime (o adultério) com um homem (que sai livre de punição) e o Deus masculino que demanda obediência de todos e cuja autoridade é invocada fazendo o último julgamento. Julgamento que é visto como sendo nada mais do que uma interpretação arbitrária e politizada (uma interpretação feita exclusivamente por homens) ou que a intenção de Deus é julgar para ponderar sobre esse tipo de conduta humana. No mundo de Clarice Lispector, a ambígua presença de Deus se relaciona menos com assuntos de salvação divina e moralidade, que é a teologia ortodoxa, e mais com o assunto secular do poder, especialmente entendida no contexto de *falogocentrismo* (na teoria crítica e desconstrução, o termo *phallogocentrism* é um neologismo criado por Jacques Derrida para se referir ao privilégio masculino (*phallus*) na construção do sentido, um neologismo derrideano que conecta nosso desejo humano para alcançar a verdade e o conhecimento perfeitos (*Logos*) com códigos de conduta, instituições e estruturas patriarcais sociopolíticas.

⁹ É interessante especular se Clarice, talvez vendo esta temática amarrada entre os dois textos, um que foi escrito bem mais cedo, entre 1948 e 1949, possivelmente não tenha querido ver sua peça publicada no mesmo ano que seu mais conhecido romance.

Especula-se sobre a relação entre encorajamento e aceitação de uma sociedade, e uma punição drástica e violenta dentro dessa mesma moral na sociedade, não obstante, a estrutura da peça mostre uma ligação entre o assunto decisivo da “virilidade” numa sociedade patriarcal e a história de um padre, que podemos ler facilmente como uma sub-história em relação aos eventos que vão se desencadeando em “A pecadora”. De fato, é precisamente nesse contexto da história que o padre, assim como a mulher em questão, são, paradoxalmente, ambos posicionados na estrutura social como marginalizados, não totalmente como o texto o revela e o controle que eles exercem em nossas vidas. O resultado, como todos os textos de Clarice nos revelam, é que a estrutura do poder nunca é uma entidade identificável, como vemos em obras diversas como *O lustre* (1946), *Laços de família* (1960), *A maçã no escuro* (1961), *A via crucis do corpo* (1974), e *A hora da estrela* (1977). Seus elementos são múltiplos e se entrelaçam, e se envolvem tanto em níveis descendentes (como ascendentes) de hipocrisia, autoridades padronizadas e mal guiadas, pessoas cuja identidade de linguagem a origem não está centrada somente no seu senso do “eu”, mas nas relações com homens e (especialmente) mulheres que são subordinadas a eles.

O poder e a influência destas não-visíveis estruturas sociopolíticas da sociedade são temas, via os “Anjos invisíveis”, pois Clarice compõe seu texto na forma de “harmonia que não tarda” (p. 186), a harmonia que, como estas outras insidiosas estruturas, é, de tempos em tempos, “terrível” (p. 185), “suave” e “perfeita” (p. 189) e nas suas várias relações com as pessoas que devem viver sob um controle e que, como a “pecadora”, constantemente correm o risco de, deliberadamente ou não, transgredir um desses códigos. Entendida, adicionalmente, como a Lei, ou como peso da convenção, esta “harmonia” onipresente torna-se, na escrita de Clarice, o motivo crucial, o que, como em *Perto do coração selvagem*¹⁰, representa nosso desejo pelo controle, pela criação do perfeito, de estruturas eternas e imutáveis pelas quais é guiada nossa vida, construídas em nossa sociedade e manipuladas na existência de outros. Como se fossem ilustrar este ponto, realmente os “Anjos invisíveis” declaram, na conclusão do primeiro solilóquio do drama, que “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” (p. 180). A força dessa “terrível harmonia”, então, é como a onipresença da condição estruturalista. Vale a pena notar que aqui como em outros textos, enquanto Clarice faz muito da nossa inata urgência humana de procurar o começo das coisas (como n’*A paixão segundo G.H.*, ela sempre elenca no contexto como uma busca) e ordená-lo em estáveis, imutáveis formas, seus grande personagens – como Joana de G.H. para a “voz” em *Água viva*, toda encorpada na anarquia – surgem como fluxo

¹⁰ Nós nos lembramos do marido de Joana, Otávio, um advogado engajado na escrita de um livro sobre o Código Civil.

da linguagem, sua polissemia semântica, assim como sua inescapável referência pessoal. Esta característica constante em Clarice, a tensão entre nosso desejo pelas estruturas e significados estáveis, imutáveis e nosso conhecimento *desajustável* e que nada (e menos que todos os significados que nós atribuímos em palavras) fica a mesma coisa, nos leva a concluir que, estruturalmente, estilisticamente e tematicamente, o trabalho de Clarice encorpa a eterna luta entre os impulsos estabilizantes do estruturalismo e as pressões desestabilizantes/instabilizantes do pós-estruturalismo. São essas pressões que, como funções da arbitrariedade semântica da linguagem, definem as condições humanas e as culturas que criamos no mesmo momento, ou instante¹¹, que, paradoxalmente¹², eles desafiam.

No entanto, enquanto nossa urgência estrutural por essa “terrível harmonia” pode ser um objetivo para a sociedade, no seu desejo de organização e controle, “A pecadora queimada” comovedoramente nos lembra que é muito frequente o sacrifício individual dissidente, particularmente daqueles que chamam atenção para as desqualificações de nossas instituições. É significante, metaforicamente falando, que a mensagem sobre o todo – impregnado na presença desta “terrível harmonia” – seja repetida (1) pelos “anjos” (assim colocando um aspecto divinamente inspirado por este *ethos* logocêntrico), quem, como as outras estruturas que controlam nossas vidas, são “invisíveis”; como Deus, eles são todopoderosos e não assuntos de nosso escrutínio, e (2) pelo “padre” masculino que, ostensivamente como intérprete de Deus, deve fazer o que é dito como conhecimento e saberes “divinos” para outros homens e mulheres. E nesse verdadeiro poder da “terrível harmonia” para manifestar-se aos humanos mortais, é necessário para seus mensageiros, os “anjos invisíveis”, tornarem-se visíveis, algo que Clarice alcança em seu drama pela transformação dos anjos, que mais tarde coincide com a execução da “pecadora”, em “Anjos nascendo”, nascimento, em todas suas formas miríades, sendo uma das metáforas fundamentais em toda a obra de Clarice. “Como é bom nascer”, eles declaram. “Olha que doce terra, que suave e perfeita harmonia... Daquilo que se cumpre, nós nascemos” (p. 189). Aqui, no entanto, o “nascimento” dos até neste momento “anjos invisíveis” em sua forma “primária”, ou, aparentemente, é a lei “divina” da harmonia por não ter conformidade aos códigos convencionais de conduta social. Apesar de o texto não estabelecer perspectivas nas relações entre causa e efeito entre esses dois eventos, o leitor, interpretando esta passagem entre linhas (implicitamente), pode facilmente inferir isso. De fato, há uma conexão casual, que as estruturas de poder de nossa sociedade

¹¹ As palavras “momento” e “instante” são também motivos/temas primários na ficção de Clarice, figurando prioritariamente em tudo o que ela escreveu. Para uma discussão dos seus principais temas, veja FITZ, Earl, “*Água viva*”, *Clarice Lispector: a Bio-Bibliografia*. Diane Marting (ed.). p. 3-13; e LUIS, William (ed.). “Clarice Lispector”. In: _____. *Dicionário de biografia literária* (v. 113: *Escritores de ficção moderna latino-americana*, 1ª. série), Detroit: Bruccoli Clark Layman, 1992. p. 197-202.

¹² Literalmente e figurativamente, o paradoxo é também fundamental nos escritos de Clarice.

tornam-se “visíveis” somente quando elas conclamam que alguém deve ser executado por transgredir alguma lei, a qual, pela denunciada na peça de Clarice, pelo menos, se o pecado for imperdoável.

Mas, se os “anjos” são os mensageiros dessa “terrível harmonia”, então o padre, como vimos, pode ser declarado respeitado como o humano explicador e executor disso. Uma leitura de *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos* a partir dessa perspectiva explicaria o porquê do drama do padre, que ele projeta de semelhante maneira dissimulada, e isso constitui o drama secundário da peça. Contudo, ambas partem do primeiro assunto, a culpa ou inocência da “pecadora” e a moralidade da execução, e isso serve de ponto de conflito para o leitor, que interpretará esse evento, e sua causa, em um contexto sociopolítico mais amplo de uma sociedade patriarcal, enfraquecendo pressões que isso exerce nas preocupações em comum.

No centro do drama/dilema do padre está a questão eclesiástica de legitimidade: se, como seres humanos, nós somos todos dados ao que nos declaramos, concebemos e definimos como pecado, então, quem entre nós tem o direito de julgar outros? Como o padre mesmo expressa em sua primeira fala: “Senhor dai-me a graça de pecar... o Senhor apontou-me para pecar mais que aquela que pecou, e afinal, consumirei minha tragédia. Pois foi de minha palavra irada que Te serviste para eu cumprisse, mais do que o pecado, o pecado de castigar o pecado” (p. 180). Mais tarde, quando a “pecadora” está quase para ser morta, o padre, numa declaração, revela que a mulher e o que ela disser sobre sua própria situação são uma ameaça para ele, e diz, revogando a voz das pessoas (que querem que ela fale): “Deixai-a. Temo desta mulher que é nossa uma palavra que seja dela” (p. 188). Também rejeitando a exigência do “Povo” que a ela seja concedido falar, os “Anjos invisíveis”, os quais, em consórcio com o “Sacerdote”, declaram “Que não fale... que não fale... já mal precisamos dela...” (p. 188). O leitor percebe que o “Sacerdote” e os “anjos não-vistos” temem que a mulher, que é “deles” (“que é nossa”), falará em sua própria defesa, e que assim fazendo, revelará que sua autoridade é somente aquela que a faz dela “deles”, que é sua autoridade. Revelará ainda como o significado de uma palavra é relativa, que é restrita em sua legitimação pelo seu próprio ambiente hipócrita, e que, como um ser humano livre, ela tem o direito, realmente a obrigação, de rejeitar isso, que ele o faz entrando, na força de sua própria vontade, num caso de traição.

Simbolizando, então, a coragem requerida por aquela que desafia a legitimação dos códigos de condutas patriarcais, a mulher, julgada como “pecadora” por todos – excepcionalmente pela “Mulher do povo” (a qual lembramos que sentia que merecia “mais mérito do que vergonha”, trad. de PONTIERO, 1986, p. 155) – vai para sua morte, com o padre dizendo finalmente para o “Povo”: “Tomai-lhe a morte como palavra” (p. 188). O padre, cujo insinuado mas inexplicável “sofrimento” torna-se o motivo que marca seu drama (baseado, como parece ser, no conflito que ele sente entre sua obrigação como um padre de fazer cumprir e sustentar a Lei e condenar esta mulher e a dúvida que aporta sobre

seu direito moral de fazê-lo), assiste à fumaça e às chamas subirem e diz, como numa mortificação de seu próprio espírito e carne:

Ave Maria, até onde descerei?, “se bem que nada tenha a me censurar, isso não basta para me justificar”, “Senhor, liberai-me de minha necessidade”, orai, orai... Ah como arde a purificação. Enfim sofro... Como sofro (p. 189-90).

Essa cena, que contém o clímax dramático da peça, assim alcança seu fim com os três homens, os quais tiveram, cada qual, seu relacionamento com a mulher, mas os quais, também, como num tema de gênero e poder, adoram essa relação de privilégio dentre os outros, condenando-a à morte por ter vivido a vida de acordo com suas próprias regras. Cada qual, de sua própria perspectiva, expressa seu pensamento:

Sacerdote: “Ela fez suas delícias da escravidão dos sentidos.”

Esposo: “Não passava de uma mulher vulgar, vulgar, vulgar.”

Amante: “Ah, ela era doce e vulgar. Eras tão minha e vulgar.”

Sacerdote: “Eu sofro” (p. 190).

O que talvez seja a característica mais presente nessa cena do clímax, no entanto, é que a mulher em questão, a pecadora, nunca fala. Seu discurso, alguns dirão, é o mais supremamente eloquente e irônico discurso do silêncio¹³, um discurso que talvez tenha um efeito poderoso em todos os que estão à sua volta, incluindo o leitor. O silêncio na peça, até mesmo quando declaradamente “falado”, podia ter sido sua provável salvação, ou pelo menos ela podia ter se defendido do motivo de suas ações e motivações. A mulher apenas sorri, um ato enigmático e provocativo que – em poderoso contraste com o que é mostrado, em termos de culpa e remorso, pois sua sociedade espera a condenação da “pecadora” – desencadeia algumas reveladoras e diferentes respostas dos vários personagens:

Criança com sono: “ela está sorrindo.”

Esposo: “E seus olhos brilham úmido como uma glória...”

¹³ Ver FITZ, Earl. “A Discourse of Silence: The Postmodernism of Clarice Lispector”. *Literatura Contemporânea*, v. 28, n. 4, Winter 1987, p. 420-36. Silêncio, claro, é um tema onipresente em Clarice, ver NUNES, Benedito. *O mundo de Clarice Lispector*. Manaus: Edições Governo do Estado do Amazonas, 1996; e _____. *Leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Quíron, 1973.

Mulher do povo: “Afinal que sucede que esta mulher a ser queimada já se torna sua própria história?”

Povo: “A que sorri esta mulher?”

Primeiro e Segundo Guardas: “Ao pecado.”

Anjos invisíveis: “À harmonia, harmonia, harmonia que não tarda.”

Amante: “Sorris, inacessível, e a primeira cólera me possui. Lembra-te na alcova onde te conheci era outro o teu sorriso, e o brilho dos teus olhos, as tuas únicas lágrimas. Por que estranha graça o pecado abjeto transfigurou-te nesta mulher que sorri cheia de silêncio?”

Esposo: “Ira impotente: ei-la sorrindo, de mim ainda mais ausente do que quando era de um outro... O incitamento ao incêndio foi meu, mas não será minha glória: esta pertence agora ao povo, ao sacerdote, aos guardas.”

Amante: “sorris, porque me usaste para ainda viva seres pelo fogo ardida.” (p. 186-7).

Com essa última fala, 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, a medida que essas normas determinam como homens e mulheres definem-se com relação um ou outro. O poder de presença da mulher condenada na peça é assim uma função, não da defesa verbal, que não existe (a não ser em termos de sua ausência), mas do seu silêncio, sua recusa em falar, e, sobretudo, a potência da perturbação de seu misterioso sorriso, que sugere desejo e prazer, o qual ninguém consegue entender e o qual o leitor, agora alerta ao preço que a sociedade pode cobrar pela “terrível harmonia” de nossas estruturas sociais, decifra o poder¹⁴ em face da iminente destruição nas mãos dos homens que, de várias e entrelaçadas maneiras, determinaram seu destino. É como se fôssemos tirar do leitor precisamente esta interpretação, os “Anjos invisíveis”, falando para o esposo, declara, referindo-se, presumidamente, à execução da “pecadora” e suas maiores implicações sociopolíticas, que “aquele que foste já cessou, o abrir-se da cortina revelou: que és ínfima, ínfima, ínfima roda da

¹⁴ Não é necessária uma grande imaginação para ver esta desdita da “pecadora”, outra versão do espírito anárquico e valente de Joana, em *Perto do coração selvagem*, quando ela rouba o livro (que ela o faz e diz a sua incrédula tia que o fez simplesmente porque queria), quando ela deliberadamente joga um livro e acerta um velho homem atrás da cabeça, e talvez, mais revelador, quando, numa cena chave com Glória, a amante de seu marido, ela declara que, também, ela poderia ter tido um filho se ela quisesse – mas ela não o tem. Joana, que é, supostamente, a “pecadora” da peça, talvez até mesmo sirva, para Clarice, como um protótipo de mulher e de seu lugar na sociedade.

terrível, terrível harmonia” (p. 187). O “Esposo”, estático em seu silêncio, mas com uma esposa sorridente, então responde obscuramente: “Como te reconhecer, se sorris toda santificada? Estes braços castos não são os braços que enganosos me abraçavam... Pois vejo um erro e vejo um crime, uma confusão monstruosa: ei-la que pecou com um corpo, e incendeia outro” (p. 187), a que o “Sacerdote” responde: “Mas, senhor, sois sempre o mesmo” (p. 187). Momentos depois, e de um jeito que tragicamente corrobora e emaranha a verdade que o marido tem inconscientemente completa, o “Amante” referindo-se ao “Esposo”, observa que “nem a sua morte ele compreende, aquele que partilhou comigo aquela que não foi de ninguém” (p. 190). No final, então, a execução da “pecadora”, que paralisa a cidade inteira, agora “marcada pela Salamandra” (p. 188), em chamas, pode ser entendida como simbolizando a conflagração geral que amedronta a sociedade esmagada, presa à hipocrisia, a sociedade baseada não num desejo verdadeiro por liberdade e igualdade, mas enganada em covardia e tirania.

Ironicamente, no entanto, a destruição da mulher adúltera não resolve os conflitos subjacentes do drama, como vimos gradualmente revelados como temas éticos e morais da sociedade e sua ligação com as fundações de problemas ontológicos de liberdade, de identidade relativos a mulheres e homens. O que segue à execução da mulher, portanto, nas últimas três páginas da peça, são resumos das falas dos outros personagens sobre o que a mulher e sua morte significam para a sociedade e para cada um deles. O “Povo”, por exemplo, que já havia pedido que a mulher pudesse falar (o que ela não faz), agora reclama, enquanto as chamas crescem, que, apesar de o fogo ser deles, eles não “compreendem”. O leitor, correspondendo a esse momento aparentemente crucial, se toma das falas do “Povo” (não compreendemos, não compreendemos..., p. 189), e percebe que o objeto dessa fala, seu referente, não está lá, está faltando a identidade da coisa, pois a questão de o “Povo” não entender é também nossa. Assim como o restante do significado da peça, devemos inferir ou complementá-la por nós mesmos, aspecto da construção da peça que causa impacto no leitor.

Se há uma pista no texto que prende o leitor, é justamente esta informação que falta, poderia ser também a frase incompleta dessa mesma fala, que termina com o “Povo” expressando sua “fome” por “carne assada”, uma forma de sustentação com a qual eles já se identificaram na carne da “pecadora queimada”. “Que bela cor e trigo tem a carne queimada” (p. 189). Então sua “fome” – tema frequentemente repetido nas falas das “pessoas”, nesse drama no qual uma delas expressa o motivo politicamente-falado, na essência de sua identidade –, manifestando claramente, de diversas maneiras, a ideia de que de alguma forma eles devem alimentar-se do corpo da “pecadora”, também gera algumas implicações éticas perturbadoras. Esta interpretação da fome das pessoas, que pode ser entendida como fisiológica e metafórica, seria totalmente consistente na discussão frequente de Clarice, em suas

“crônicas”, da fome como uma constituindo um dos mais urgentes problemas¹⁵ de pressão social no Brasil moderno.

Mas, complexamente no senso comum a fome dessas pessoas é uma sugestão, feita pelo “Povo”, enquanto eles testemunham o falecimento da “pecadora”, de que sua fome pode ser saciada somente consumindo-se a si próprios. Esta possibilidade problemática leva um crédito adicional quando alguém se lembra que mais cedo a “Mulher do povo” já havia sugerido que a “pecadora” e seu alegado pecado (o qual, na mesma fala volta ao tema clariceano, ela implica que há algumas “palavras” cheias de estranhos significados. De fato, “há uma garantia mais do que uma vergonha” (PONTIERO, 1986, p. 155). O que seria mais significante em tal interpretação destas falas é que mesmo neste ponto em sua carreira, Clarice Lispector estava consciente de que nada na vida é perfeitamente “preto e branco”, que as experiências e realidades da existência humana, que, no fundo, eram para Clarice um tema da língua, não pode ser dividida entre oposições binárias, como os estruturalistas pensam. Como no caso das várias motivações das pessoas do povo em sua peça, o germe, não necessariamente a expressão, como pensamos estar sempre no outro. Assim, enquanto as pessoas, as quais, nos lembramos “não compreendem”, sentem “fome” pela “carne assada”, pelas vítimas sacrificadas da sociedade, uma “Mulher do povo”, como se representando uma voz solitária dissidente entre as outras pessoas sustentando a “terrível harmonia” da conformidade e convencionalismo, desafiando as convenções ortodoxas nas quais as execuções sacrificantes têm sido baseadas. Isso também explicaria, no contexto da estrutura da peça, a “pecadora queimada” não fala por si e porque ela sorri; a “Mulher do povo”, dizendo que ela “aparenta mais orgulho do que vergonha”, tem num sentido, já falado por ela, tendo absorvido a fala percebidas numa conexão entre as duas mulheres, podendo também sorrir, numa manifestação de dramática ironia, em consórcio com a “pecadora”. A estrutura precisa das falas ditas pelos outros personagens do drama assim, leva o leitor para uma forma de identificação com a situação do silêncio da protagonista, o único personagem na peça que, apesar de funcionar com uma *raison d'être* (razão de ser), não fala. De fato, o leitor sente que o efeito dramático da peça é grandemente ressaltado, precisamente porque ela não fala, a situação então requer que o leitor, primeiro se abasteça de palavras – a linguagem – necessária para ganhar um entendimento da situação, e então, estenda este entendimento no reino da real política (*Realpolitik*), no reinos dos verdadeiros homens e mulheres.

Esta interpretação também parece apropriada para as falas finais da peça, nas quais o foco muda repentinamente do que acabou de acontecer (a execução ritualista da “pecadora”) para o que sempre

¹⁵ Ver *A descoberta do mundo*: “fartura e carência”, 14 de setembro, 1968; “Daqui a vinte e cinco anos”, 16 de setembro, 1967; “Teosofia”, 13 de dezembro, 1969; “Perguntas e respostas para um caderno escolar”, 29 de agosto, 1970.

aconteceu, simbolicamente falando, na nossa sociedade, porque, presumidamente, pelas estruturas de poder perpetuadas eternamente, isso sempre acontecerá:

Sacerdote: “Esperando que o dia da eterna claridade se erga e que as sombras dos símbolos se dissipem... O silêncio de uma noite sem pecado... Que claridade, que harmonia.” (p. 191).

Essas palavras, ditas pelo sacerdote e nos lembrando do tipo semioticamente guiado e alegoricamente cobrado da crítica literária medieval representada em Santo Agostinho¹⁶, então dá espaço para uma nova declaração de outro personagem:

Criança com sono (representando o que as pessoas, procurando entendimento ou interpretação, no passado, dirão no futuro): “mãe, o que foi que aconteceu?”

O nascimento dos “Anjos nascidos” nos faz lembrar paralelamente a morte da “pecadora” (uma resposta que o leitor que está alerta já começa a formular), quase ao mesmo tempo, repetidamente: “Mãe, que foi que aconteceu?” (p. 191).

Nesse ponto, na penúltima fala da peça, as “Mulheres do povo”, exprimindo agora uma transformação decisiva, via voz coletiva mais do que isolada, sozinha (como tivemos antes a “Mulher do povo”), mantêm este senso de perspectiva histórica como sendo uma parte necessária de todas as análises e interpretações válidas. Oferecem a seguinte colaboração sardônica com relação ao texto, a qual, com a utilização do “etc”, sinaliza causticamente que não só a cultura humana sempre foi assim, mas que acreditamos fanaticamente na “terrível harmonia”, e nós exigimos de nossas estruturas socio-políticas que sejam assim: “Meus filhos, foi assim: etc, etc, etc”.

A fala final da peça, vinda de um gênero ambivalente¹⁷ – “Personagem do povo” (o qual reitera outro dos temas básicos de Clarice, que diz que esses assuntos de gênero e poder afetam os homens também, enquanto que mais profundamente afetam as mulheres, mas que não são assuntos só de mulheres) – traz à peça de Clarice uma conclusão que, ecoando a palavra de Cristo, é resignadamente trágica e semanticamente ambígua: “Perdoai-os, eles acreditam na fatalidade e por isso são fatais” (p. 192).

¹⁶ AUGUSTINE, Saint. *On Christian Doctrine*. Trans. by D. W. Robertson Jr. New York: Macmillan, 1958.

¹⁷ Este personagem de gênero não especificado relata esta confusão de gênero a Joana, em *Perto do coração selvagem*, e mais tarde a outros personagens de Clarice, alguns dos quais voltam a se tornarem realizados essencialmente como seres andrógenos. Para uma discussão desse tema nas obras de Clarice, ver TEJADA, Cristina Sáenz de. “The eternal non difference: Clarice Lispector’s concepts of Androgyny”. *Luso-Brazilian Review*, v. 31, n. 1 (Summer 1994), p. 39-56; e NUNES, Maria Luiza. “Clarice Lispector: artista andrógina ou escritora?”. *Revista Iberoamericana*, v. 50, n. 126 (jan.-mar. 1984), p. 281-9.

Escrita em um estilo, à primeira vista, irônico, alegórico e opaco, *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos*, o esforço mais prematuro de Clarice para o drama, se parece, tematicamente falando, com vários de seus trabalhos, incluindo o conto “Fuga” (1940) e os romances *Perto do coração selvagem* (1944), *O lustre* (1946), *A cidade sitiada* (1949), *A paixão segundo G.H.* (1964) e *Um sopro de vida* (1978). Assim como essas obras, *A pecadora* – por muito tempo agora um texto virtualmente desconhecido entre os estudiosos de Clarice – se volta, em misteriosos e elípticos diálogos que interrogam as questões de gênero, identidade e poder, para temas que interessam tanto o privado como o público, que informariam e formariam todo o resto já escrito por ela. Assim como cuidadosas e repetidas leituras de seus trabalhos nos ensinam, o mundo fictício de Clarice nunca é um mundo fácil de navegar; então, não ficamos surpresos de que esse experimento com a estrutura dramática, feito em 1948 ou 1949, terminaria desafiador assim. Complexa, oblíqua e guiada por poderosas implicações sociopolíticas, *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos* oferece um fascinante discernimento no crescimento e desenvolvimento de uma das nossas principais escritoras latino-americanas.

Referências bibliográficas

FITZ, Earl E. “A pecadora queimada e os anjos harmoniosos”: Clarice Lispector as a Dramatist. *Luso-Brazilian Review*, v. 34, n. 2. The Board of Regents of the University of Wisconsin System, 1997.

Obras citadas

ANDRADE, Ana Luiza. “A escritura feita inicialmente feminina: Clarice Lispector e Virginia Woolf”. *Língua e literatura*, n. 15, 1986, p. 9-21.

AUGUSTINE, Saint. *On Christian Doctrine*. Trans. by D. W. Robertson Jr. New York: Macmillan, 1958.

DOUGLASS, Ellen. “Female Quest toward ‘Água Pura’ in Clarice Lispector’s *Perto do coração selvagem*”. *Brasil/Brazil*, v. 3, n. 3, 1990, p. 44-64.

_____. “Myth and Gender in Clarice Lispector: Quest as a Feminine Statement in ‘A imitação da rosa’”. *Luso-Brazilian Review*, v. 25, n. 2, Winter 1988, p. 15-31.

FITZ, Earl E. “‘Água viva’ Clarice Lispector: A Bio-Bibliography. v. 113. In: LUIS, William (ed.). *Modern Latin- American Fiction Writers* (first series). Detroit: Bruccoli Clark Layman 1972. p. 197-202.

_____. "A Discourse of Silence: The Postmodernism of Clarice Lispector". *Contemporary Literatura*, v. 28, n. 4, Winter 1987, p. 420-36.

LISPECTOR, Clarice. *The Foreign Legion*. Trans. by Giovanni Pontiero. Manchester, G.B.: Carcanet, 1986.

NUNES, Benedito. *O mundo de Clarice Lispector*. Manaus: Edições Governo do Estado do Amazonas, 1996.

_____. *Leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Quíron, 1973.

NUNES, Maria Luiza. "Clarice Lispector: artista andrógina ou escritora?". *Revista Iberoamericana*, v. 50, n. 126 (jan.-mar. 1984), p. 281-9.

PEIXOTO, Marta. *Ficções apaixonadas: gênero, narrativa e violência em Clarice Lispector*. Minneapolis: Universidade de Minnesota, 1994.

TEJADA, Cristina Sáenz de. "The eternal non difference: Clarice Lispector's concepts of Androgyny". *Luso-Brazilian Review*, v. 31, n. 1 (Summer 1994), p. 39-56.

Recebido em 18 de fevereiro de 2011

Aprovado em 26 de abril de 2011