

Clarice
Lispector
100
ANOS
entre
outras
artes

**Teatro e Sociedade em
“A Pecadora Queimada e os
Anjos Harmoniosos”:** lições
sobre o enunciado da forma

*Theatre and Society in
“A Pecadora Queimada e os
Anjos Harmoniosos”:* lessons
on the enunciation of the form

Alexandre Villibor Flory*
Universidade Estadual de Maringá

Recebido em: 13/06/2020

Aceito para publicação em: 30/06/2020

* Professor Associado do Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias (DTL) e do Programa de Pós-Graduação em Letras (PLE) da Universidade Estadual de Maringá (UEM).

Lattes: <<http://lattes.cnpq.br/3220238265319381>>.

ORCID: <<https://orcid.org/0000-0003-3435-458X>>.

E-mail: alexandre_flory@yahoo.com.br

Resumo

“A Pecadora Queimada e os Anjos Harmoniosos” é a única peça teatral publicada por Clarice Lispector. Escrita no final da década de 1940, ela se configura como um experimento formal produtivo e atual para se pesquisar a dialética entre arte e processo social, apropriando-se de discussões postas pelo teatro épico europeu, atualizadas para a situação brasileira. Este artigo procura se desenvolver numa perspectiva dialética, a partir da tensão produtiva identificada por Szondi (2001) entre o enunciado da forma e o enunciado do conteúdo de uma obra artística, entre outras coisas pelo ritmo diverso da precipitação histórica na forma e no assunto.

Palavras-chave: Clarice Lispector. Teatro brasileiro. Teatro épico. Teatro e sociedade.

Abstract

“A Pecadora Queimada e os Anjos Harmoniosos” is the only play published by Clarice Lispector. Written at the end of the 1940s, it is characterized as a productive formal experiment to research the dialectics between art and social process, incorporating the discussions put forward by the European epic theater and brought to the Brazilian context. This article attempts to be developed in a dialectic perspective, based on the productive tension identified by Szondi (2001) between the enunciated form and the enunciated content of an artistic work, among other things by the diverse rhythm of the historical precipitation in form and subject.

Keywords: Clarice Lispector. Brazilian theatre (drama). Epic theatre. Theatre and society.

Introdução

A peça “A Pecadora Queimada e os Anjos Harmoniosos” é a única incursão de Clarice Lispector publicada como dramaturgia. Embora publicada em 1964, na coletânea *A Legião estrangeira*, ela foi escrita entre 1946 e 1949 (BORGES, 2013, p. 111; FITZ, 2011, p. 131). Embora tenha sido caracterizada, em carta a Fernando Sabino, como um ‘divertimento’, sem grande valor literário, sua escrita trouxe grande prazer a ela enquanto esperava o nascimento de seu filho. (FITZ, 2011, p. 131-132) Nessa carta, Clarice escreve: “Em verdade vos digo, é uma coisa horrível. Mas tive tanta vontade de fazer que fiz contra mim.” (Lispector apud BORGES, 2013, p. 112) A peça, de acordo com a autora, restava inacabada, imperfeita, mas isso não se configurava como um problema, pelo contrário, era uma de suas virtudes.

Embora seja pequena a fortuna crítica, os poucos trabalhos já indicam a força e a riqueza da obra, que instaura questões como o lugar social da mulher na sociedade patriarcal (BORGES, 2013), a crítica social contundente feita por Clarice no texto, a ambiguidade em relação à apropriação da teologia, que parece falar menos de elevação espiritual e mais de estruturas de poder consolidadas (FITZ, 2011), a importância do silêncio e da fragmentação narrativa que marcam também sua obra romanesca (ENEDINO, 2014). O eixo norteador dessa fortuna crítica, em linhas gerais, busca estabelecer relações de aproximação e distanciamento com a narrativa clariceana, tomando-a até mesmo como um ponto de inflexão em seu desenvolvimento artístico.

A crítica se atém, sobretudo, à temática tratada pela peça, seja a psicologia complexa e fragmentada do marido, do amante e do Sacerdote, ou as implicações do silêncio da pecadora, bem como a configuração do povo como coletividade e dos anjos como alegoria. São poucas as discussões que tratam da peça como um exercício formal dos mais inovadores no campo da dramaturgia, constituído por muitas camadas sobrepostas, e sua relação dialética com os temas e materiais postos em situação. Este artigo procura se desenvolver por essa perspectiva, a partir da tensão produtiva identificada por Szondi (2001) entre o enunciado da forma e o enunciado do conteúdo de uma obra artística, entre outras coisas pelo ritmo diverso da precipitação histórica na forma e no assunto. Essa dinâmica interna da peça tem uma feição própria em sua relação com a formação social brasileira e as possibilidades que começam, paulatinamente, a se abrir no imediato pós-guerra, a partir de 1945. A guerra fria está no ar, no plano mundial, e no Brasil o fim da ditadura em 1945 é promissor em perspectivas modernizadoras e progressistas.

Sobre a recusa do drama em "A Pecadora Queimada e os Anjos Harmoniosos"

Para iniciar essa sessão, nos limitaremos a identificar algumas categorias do drama e o sentido de sua operação na peça, a partir de uma rápida exposição dos supostos conflitos principais, para percebermos a limitação dessa abordagem dramática e nos encaminhar para uma análise da peça como teatro épico. A trama, em resumo, trata da punição de uma mulher adúltera pela morte na fogueira, processo iniciado por seu marido e acompanhado por seu amante, execução essa comandada por um Sacerdote, responsável pelo ritual, e por dois guardas que protegem os acima mencionados. Além disso, há uma esfera celestial, formada pelos anjos invisíveis, que espera pelo momento de sua queda como nascimento, que, saberemos depois, será concomitante à ascensão da pecadora após queimada. Esse quadro é completado pelo povo, que acorreu à cena da tragédia da mulher para acompanhar seu desenlace, e que tenta compreender o que está em jogo. A peça se inicia pouco antes da Pecadora ser levada à fogueira, e termina logo após a consumação da severa punição.

Pelo anunciado até aqui, estaria tudo em ordem para um sentido dramático: há vários conflitos intersubjetivos previsíveis, claros e conforme a cartilha da peça bem-feita. Há conflitos potenciais entre marido e mulher, entre amante e mulher, entre marido traído e amante também traído, entre o Sacerdote representante de Deus e a mulher pecadora, entre os guardas e o povo que nem sempre permanece no lugar a ele reservado, entre a mulher e o povo, entre o povo e o poder instituído pelo Sacerdote. Embora, como diz com razão Gomes (2007), haja um clima medievalesco no quadro apresentado, com uma mulher queimada em praça pública e outras características, há traços inequívocos que remetem ao drama burguês, com sua ênfase na ação, no conflito entre indivíduos, no diálogo como motor da curva dramática, na criação de uma cena aut centrada, que se basta a si mesma, absoluta. A localização em um contexto social muito diverso do contemporâneo

facilitaria, por assim dizer, o mecanismo de isolamento de quaisquer injunções históricas, aproximando-se do símbolo de Benjamin. (1984, p. 181-207)

Os personagens são conhecidos, e seu lugar psicológico também. Imagina-se que, embora o julgamento já tenha sido realizado, nós seremos informados dos motivos da traição – fim do amor, desejo irrefreável pelo outro, carência afetiva, vingança, fraqueza moral, ânsia por liberdade? –, como também acompanharemos a descoberta da traição, a reação do marido, da mulher, do amante etc., no tocante ao passado. Em relação ao presente, imaginamos que acompanharemos seu julgamento pelos anjos e pelo Sacerdote, como os personagens irão interagir pelo diálogo, bem como qual o papel do povo. Há muita expectativa dramática, seja no que diz respeito aos conflitos entre os personagens, à elaboração dos diálogos, à ação propriamente dita.

Mas essa abordagem será negada, ponto por ponto, e seremos frustrados em cada uma destas expectativas. Não há praticamente diálogo entre os personagens, estando cada um fechado em si mesmo, em seus mundos subjetivos, com exceção da mulher e do povo – que também não têm interlocução. Para o Sacerdote, o Marido e o Amante, não há nada a fazer, apenas monologar (em presença dos demais) sobre sua própria dinâmica anímica, sua disposição psíquica, sua desestruturação como indivíduo. A mulher, pecadora, que será queimada, permanece em silêncio em sua resistência fria, e apenas sorri ante todo o espetáculo em que seu assassinato se transformou. Os Anjos estão ausentes, em esfera própria, remetendo-se à situação apenas em derivação de sua ideia fixa: cumprir rigorosamente a previsão da terrível harmonia que os fará nascer, e atestar a suposta inexorabilidade e correção de uma ordem transcendental. Cada instância actancial está isolada das demais, sem desenvolver o drama previsível, movendo-se entre temporalidades as mais diversas. Isso não impede que haja réplicas e trélicas, mas que soam antes como imperativos e vocativos retóricos do que performativos. O povo irrompe em uma dinâmica complexa, contraditória, que instaura e exige que se leve em conta a história, e faz ver o sofrimento coletivo dos fragilizados e, mais do que isso, os processos de manutenção dessa situação. Os supostos conflitos dramáticos se reconstituem como remissão necessária para fora da diegese, para uma história que se insinua obrigatoriamente, dando expressão a uma situação social truncada e repleta de tensões sociais e estéticas. Seus personagens aparentemente alheios ao mundo retornam carregados de intenção alegórica, não mais simbólica – para Benjamin (1984), a alegoria tem sua força justamente na remissão necessária à história que, contada pelos vencedores, precisa ser revista a contrapelo. A alegoria opera com significantes que não têm significados prontos e acabados, mas que são construídos à medida que são lidos em novos contextos, e o que seria uma limitação se torna uma potência. Como diz Benjamin em uma de suas teses sobre o conceito de história, e que é muito pertinente para a análise da peça em questão:

O perigo ameaça tanto o conteúdo dado da tradição quanto os seus destinatários. Para ambos o perigo é único e o mesmo: deixar-se transformar em instrumento da classe dominante. Em cada época é preciso tentar arrancar a transmissão da tradição ao conformismo que está na iminência de subjugar-la. [...] também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer. (BENJAMIN, 2005, p. 65).

A morta em questão é a mulher pecadora, e o povo ocupa o lugar do materialista histórico que deve contar sua morte, na contramão do discurso dos dominantes. Essa morte deve ser inserida na história e nos mirar no presente, para que sua suposta legitimidade não se torne em instrumento da classe dominante, projeto que irmana o Sacerdote e os Anjos, e que também serve ao Marido e ao Amante. De algum modo, o povo quer compreender a crise no plano material e sua justificação transcendental. A posição da mulher queimada e das mulheres do povo também remete a essa crítica social, que os outros personagens negam pela sua recusa em ir além de cogitações absolutamente autocentradas, de tal modo que essa perspectiva fica exposta como ideologia. Há uma crítica contundente de uma concepção pós-estruturalista que questiona qualquer totalização. A autora se vale dessa perspectivação para desconstruir a desconstrução e, por assim dizer, mostrar o interesse dos valores dominantes por trás desse foco no sujeito em crise. Essa crise que desponta é social, psicológica, coletiva, ideológica, econômica: há fome, há opressão, há espetáculo midiático. A peça traz essas questões para primeiro plano. Esse significado se constrói pela organização formal dos materiais, que não permite a irrupção do drama, nem permite que entendamos a peça como um simples passatempo: seu enunciado formal acaba por perspectivar, historicamente, o drama, expondo seus pressupostos, e faz com que o conteúdo ganhe novos sentidos. O percurso escolhido neste ensaio, para aprofundar e explorar essa arquitetura profunda, será o de acompanhar algumas passagens representativas da dramaturgia.

A pecadora queimada *contra* os anjos harmoniosos

A primeira fala do Sacerdote inclui essa passagem: “[...] 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. [...] ei-la no limiar de ser salva.” Ele não está preocupado com o fato dela ser queimada viva, mas consigo mesmo, com sua suposta elevação espiritual. Perde seu tempo em cogitações sobre suas possibilidades de ascensão celestial. Preocupa-se com o seu destino, não com a purificação do povo. Ele performa justamente o desprezo completo pelo plano social e humano, e idealiza o ritual da execução como ascensão e salvação da Pecadora. Isso o faz sentir ciúmes dela. Mas não tardará em encontrar também sua expiação. “Mas ah esperança que me abrirá as portas de Teu violento céu: agora percebo que, se de mim não fizeste o facho que arderá, pelo menos fizeste aquele que ateia o fogo.” Pela execução da mulher ele servirá aos desígnios de Deus, pois o violento céu cobra atitudes que ele está disposto a realizar, pecado esse que o salvará – pois não há como ser salvo sem ter caído, em suas palavras. Assim está completo o processo de legitimação, sem deixar de mostrar a perversidade, injustiça, egoísmo e arbitrariedade de sua conduta.

O fato de Clarice não especificar o tempo histórico cria uma alegoria das mais fecundas, pois justamente faz com que o salto temporal entre passado longínquo (e até mitologizado, ritualizado) e o presente mais imediato sejam justapostos, causando um desconforto pelas contradições entre a postura supostamente medieval de aceitação de espetáculos como esse, mas que, por força do processo de significação alegórico, nos obrigue a lembrar que são comuns, infelizmente, também no século XVII, já fora da Idade Média, além do açoitamento dos escravizados até o final do século XIX, e dos genocídios em massa que marcam o século XX e XXI. A peça fala de algo passado, com personagens e uma linguagem que não são comuns à prosa corrida do século XX, mas a alegoria tem sua força justamente em expor a hipocrisia de ideologias como a do humanismo burguês.

A julgar por Benjamin (1984), os processos de construção alegóricos têm como uma de suas tarefas a dissolução da mitologia do capitalismo na história, e a posição do Sacerdote faz remissão a isso. Sua importância é enorme para a peça pela dialética que instaura. Não é por outro motivo que ele mesmo declara, depois de pedir a graça de pecar, consciente de seu papel e aceitando-o com gozo:

Sacerdote: [...] Ah esperança, na qual vejo ainda o meu orgulho de ser eleito: em culpa bato no peito, e com alegria que eu desejaria mortificada digo: o Senhor apontou-me para pecar mais do que aquela que pecou, e afinal consumarei minha tragédia. Pois foi de minha palavra irada que Te serviste para que eu cumprisse, mais do que o pecado, o pecado de castigar o pecado. (LISPECTOR, 1964, p. 180)

O discurso é muito bem construído, como se fora uma revelação de seu papel na ordem das coisas, cabendo a ele o terrível pecado de aniquilar qualquer possibilidade de reavaliação histórica da barbárie e da opressão. Ele tem plena consciência de que a sua violência é pior que a da adúltera, que o seu pecado é mais grave, e o executa mesmo assim. Isso o faz porque está dentre aqueles protegidos e defensores do status quo no contexto atual. Em sendo assim, todo o intrincado quadro retórico e metafísico que elabora é mero jogo de cena para manter as coisas como são, as estruturas de poder, com seus rituais midiáticos e legitimação, é luta de morte no plano material.

A contradição é tanto interna ao Sacerdote como será exposta pelas outras vozes, seja a fome e incompreensão do povo, em franca oposição e choque à perspectiva encobridora do Sacerdote, seja a posição neutra, distante e celestial dos anjos, que o apoiam, assim como a compreensão limitada do marido e amante, ambos também preocupados unicamente consigo mesmos, fazendo da mulher e de sua imagem por eles construída um mero pretexto para seus sentimentos de vingança, de controle, domínio. E o todo será enfrentado pelo silêncio da mulher condenada, que ri – e do que, e como ela ri? Tudo depende da voz dos outros, porque ela mesma não tem voz. Ela, por assim dizer, é falada pelos outros, que projetam suas próprias fraquezas nela, sua sede de poder, sua necessidade de construção identitária. Há uma luta ferrenha entre o plano material de uma sociedade injusta, alienante, objetificadora, em que a opinião de alguns é tomada como fato, e um suposto plano transcendental, que buscaria harmonia entre os seres vivos, os mortos e os ainda não nascidos. Mas essa harmonia, por terrível que fosse, nunca é atingida, porque a peça faz disso uma impossibilidade, da harmonia um discurso ideológico e da possibilidade de mudança algo a perder de vista, haja vista a falta de consciência prática por parte dos mais frágeis de sua situação.

Em termos formais, estamos no contexto do teatro épico, que remete à história, que a lê a contrapelo, que tenta dar voz aos menos favorecidos, mostrando processos de naturalização do abuso, seja no âmbito da economia, da política, da justiça e da arte. Entra a voz dissonante do Povo: “Há dias temos fome e aqui estamos a buscar alimento.” Essa frase pode ser lida em diversas acepções. Antes cumpre, no entanto, lembrar o lugar dela. Depois de duas falas longas, dos Anjos e do Sacerdote, aqueles envoltos em harmonias celestiais a partir das alturas incorpóreas, este, apesar das contradições, em busca de alguma purificação espiritual, o Povo traz para o chão material o seu interesse primeiro, direto, curto e seco: há fome no país, é preciso buscar alimento. O contraste entre “como cavar meu lugar no céu?” e “Tenho fome” não poderia ser maior, mais ostensivo, mais eloquente em desmascarar que, no Sacerdote, temos uma preocupação pelo menos mesquinha e egoísta, com seu total desprezo pela situação da mulher e do povo; não há empatia com o outro, não se apresenta traços de humanidade, nem sequer forjada.

Quem fez a justaposição, a autora, deu expressão a uma contradição básica, e devemos notar, nessa escolha nada arbitrária, as mãos de uma instância narrativa interna à peça, interessada nas tensões irresolvíveis entre essas duas esferas, a material e a incorpórea, que não são, na peça, complementares ou harmonizáveis, pelo contrário: esta última funciona como legitimadora da opressão. A preocupação com o além em um momento de crise social significa a crença em uma organização do todo que aceita as injunções como determinadas por um destino insondável, por exemplo pelas ‘leis invisíveis do mercado’, e não pela ação dos homens na sociedade. A justaposição traz uma ironia formal fundadora para a peça, em que não há diálogo possível, nem a tentativa de articular os discursos subjacentes às posições adotadas, indicando que o espectador/leitor tem essa função significadora.

Mas isso não é tudo: uma segunda leitura traduz a fome pela busca por conhecimento, por compreensão tanto do pecado, do crime, quanto da execução expiadora. Nesse sentido, o alimento seria uma compreensão para as dificuldades e sofrimentos da vida social do povo. Essa é uma leitura forte, porque tem respaldo em outras passagens do texto, e aponta para a impossibilidade objetiva de se compreender a complexidade da organização social, que naturaliza a barbárie e a violência, e não dá voz aos mais frágeis, aos oprimidos.

Nesse momento entram em cena a Pecadora, recebida pelo povo: “Ei-la, ei-la, ei-la”, e pouco depois diz a Mulher do Povo: “Ei-la, a que errou, a que para pecar de dois homens e de um sacerdote e de um povo precisou.” O povo, coletivo, anota com nitidez sua chegada, mas devemos atentar para a fala incomum da Mulher do povo. Não esqueçamos que ‘errar’ significa tanto equívoco, algo negativo, como também vagar a esmo, buscar, procurar, sem saber onde quer chegar – a errante –, com sinal positivo. Essa leitura ganha força pela estrutura retórica: sem os homens e o Sacerdote, instâncias externas que julgam e criam discursivamente, por assim dizer, o pecado mortal, e do povo para sancionar, pela sua inação, a sentença, não haveria o pecado e a sua punição. Nesse sentido, a fala da Mulher do povo pode ser lida como autocrítica. A construção semântica que ela usa se parece com uma sentença didática, uma lição: a mulher a ser queimada precisou, para essa lição, de tais e tais personagens para escancarar a nossa impotência.

Só então entra o Esposo, anunciado pelo Povo. O conflito entre ele e ela nos é negado: não se sabe como ele a descobriu adúltera, se e como ela se defendeu, como ele envolveu o Sacerdote, se ela se arrependeu etc. O Marido não se reconhece, não a reconhece, não se sente à vontade diante de tantos espectadores. Quer reparar o amor, depois o ódio, então matá-la com as próprias mãos, e daí adorá-la, jamais esquecê-la. Seus motivos são internos, subjetivos, absolutamente parciais, num atomismo exacerbado e muito eloquente. Marido, Amante e Sacerdote se enredam em monólogos identitários que reforçam o caráter subalterno da mulher, valorizam os presentes que ofereceram à mulher – joias, amor, palavras de virtude – objetificando-a, questionando seu estatuto de sujeito, tratando-a como um bibelô incapaz de agir por vontade própria. Em contraponto, a mulher do povo questiona, não sem ironia: “quem é esta que pecou e mais parece receber louvor ao pecado?” A Mulher do povo, que conhece o lugar da mulher nesta sociedade, questiona o modo como ela é construída por esses discursos que a fazem passiva, mal-agraçada, que fazem com que seu comportamento seja ainda mais condenável.

No mesmo diapasão da Mulher do povo, e deixando claro sua ironia, diz o Povo: “É aquela que na verdade a ninguém se deu, e agora é toda nossa.” O que significa dizer que agora ela é inteira do povo? Está evidente que há uma distância intransponível entre ‘a ninguém se deu’ e ‘agora é toda nossa’. ‘Ninguém’ é a recusa veemente de se ver envolvida com o Marido, Amante e Sacerdote, a quem se contrapõe o povo, que a recebe como uma das suas mulheres. A oposição é clara e está exposta de modo cabal, eles x nós, e recusa

qualquer harmonia ilusória. Os Anjos invisíveis respondem em sua cantilena monótona: “Pois é terrível a harmonia”, e recebem a réplica do povo: “Não compreendemos, não compreendemos e etc.”

O Povo não entende o que seria essa terrível harmonia, que cobra um preço tão caro de alguns e não de todos. O Povo sente empatia pela Pecadora, de tal modo que a Pecadora se torna toda deles, que não compreendem essa justiça. Os Anjos invisíveis sentem a necessidade de responder: “Mesmo aquém da orla do mundo nós mal entendemos, quanto mais vós, os famintos, e vós, os saciados. Que vos baste a sentença geradora: o que tem de ser feito será feito, este é o único princípio perfeito.” Essa passagem é extremamente reveladora da tensão entre os planos que estamos apresentando. Se eles, Anjos, mais próximos da Verdade e da intuição divina de uma suposta harmonia imperfeita, não conseguem ver o todo, quanto mais os caídos da terra – que são distinguidos pelos Anjos entre famintos e saciados, mas irmanados em sua incompreensão e chamados a aceitar a ordem superior. Que aceitem o que se der, porque deve bastar a todos eles a sentença geradora, com sua terrível aceitação do existente não importam as conjunturas, a agência dos homens e a história, legitimando todas as injustiças do mundo material: o que tem de ser feito será feito; não se deve discutir o devir das coisas, nem interpretar o passado, ou agir no presente.

O pressuposto também terrível: não há história, mas a paulatina revelação do já conhecido em planos transcendentais. Não há como lutar, ou mudar. Há uma suposta harmonia completa entre tudo, e o nascer e o morrer, a riqueza e a pobreza, estão dispostos em uma sintonia etérea. A fome de alguns e a opulência e o poder de outros está prefigurado e faz parte de um plano inatingível para a razão humana. Esse quadro lembra muito a filosofia do humanitismo, que Machado de Assis desenvolve em *Quincas Borba*.

Há algo de machadiano na expressão “terrível harmonia” proferida várias vezes pelos Anjos invisíveis. Não se busca intertexto velado, mas explorar a potência semântica da expressão clariceana. No humanitismo machadiano, a morte de alguém (ou de várias pessoas) não se apresenta como um problema, pois tudo está organizado de acordo com uma harmonia metafísica, ontológica. Com base na filosofia do humanitismo, tudo é permitido, todos os horrores e tragédias pessoais e coletivas são vistas como necessárias para o bem geral, como no massacre na luta pelas batatas que caberão aos vencedores, ou no desprezo pela opinião da bolha que, em última análise, somos todos nós. A terrível harmonia do humanitismo irá destruir Rubião, num ímpeto que pouco tem a ver com destino cego ou harmonia universal, e sim com a força destrutiva que marca o capitalismo em sua versão brasileira. Machado dá expressão à inserção periférica brasileira no mercado mundial; estamos às voltas com um homem, Rubião, cuja riqueza veio por herança, não por trabalho.

O humanitismo não localiza as forças históricas em sua dinâmica avassaladora. Há, por um lado, uma justificativa transcendental, e por outro uma espécie de darwinismo social que premiaria os mais adaptados e aptos a sobreviver. O ridículo dessa remissão à meritocracia no Brasil oitocentista está exposto na ironia da operação em falso desse mesmo mecanismo nos romances machadianos. Nenhuma riqueza é constituída por trabalho árduo, por lutas em um mercado livre e caracterizado pela igualdade, pela ação autônoma de sujeitos conscientes das suas possibilidades de desenvolvimento individual. Pelo contrário: o humanitismo é cantado e decantado por homens ricos e influentes, que usam e abusam dos que estão em volta, sem qualquer respeito ou consideração. Isso faz com que a universalidade e impessoalidade de uma suposta ética do humanitismo seja, de fato, encobrimento da opressão de classe, em um contexto social no qual as ideias liberais são facilmente desmascaráveis e, portanto, todo o edifício retórico que as sustentam.

De modo análogo, os Anjos invisíveis de Clarice apontam para um lugar falso, para uma harmonia celestial que de fato não existe, e são contrapostos com a fogueira humana. A Pecadora a ser queimada aceita o seu suplício porque não tem como lutar contra o poder estabelecido e que depende da efetivação de sua arbitrariedade para subsistir. Os anjos repetem essa posição várias vezes ao longo da peça. Antes já tinham dito:

Anjos invisíveis: O mundo é grande e abençoado seja o que é. [...] Viemos sofrer o que tem que ser sofrido. [...] Também ignoramos a que viemos. Basta-nos a convicção de que aquilo a ser feito será feito: queda de anjo é direção. [...] A harmonia, a terrível harmonia, é o nosso único destino prévio. (LISPECTOR, 1964, p. 179)

[...] Anjos invisíveis: Incendiada pela harmonia, a sangrenta suave harmonia, que é o nosso destino prévio. (LISPECTOR, 1964, p. 182).

É muito interessante a expressão ‘sangrenta suave harmonia’; suave para os Anjos, para os Guardas, para o Sacerdote, sangrenta para a mulher, ameaçadora para o povo. Além disso, a menção a um “destino

prévio” justifica pelo ‘logos divino’ todos os abusos cometidos e a cometer. O povo retoma: “não compreendemos, temos fome e temos fome”, reiteração que potencializa a condição. Não compreender está íntima e diretamente ligado a ter fome, não são assuntos separados. Que harmonia é essa que os faz ter fome e considera que está tudo bem? Que faz a Pecadora ser queimada viva, e está tudo bem? A quem interessa isso? Que circuito de *Humanitas* faz com que tudo seja nivelado, todas as dores, angústias, faltas e sobras? Eles continuarão entoando: temos fome, temos fome, enquanto os guardas os apostrofam de fatigantes, cantando sempre a mesma entoada... Não seria de se supor que famintos estejam preocupados, em primeiro, segundo e terceiro lugar, com sua fome, tanto para acabar com ela como para entender seu lugar no mundo? O Sacerdote acode com uma chave de ouro: “Não interrompais com vossa fome, antes sossegai, pois vosso será o reino dos céus.” Eles cometem o pecado de ter fome.

Sendo assim, o título da peça não remete a qualquer harmonia ou complemento entre as partes – a pecadora queimada nega a harmonia propalada pelos Anjos, há uma inquietação material que nos leva para longe da ascensão celestial dos anjos. Não há conciliação possível entre a perspectiva da plenitude harmônica e a aniquilação da mulher e dos mais frágeis na ordem burguesa, capitalista, cuja ideologia deita raízes no falso universalismo burguês. Numa palavra, o plano transcendental é formalmente ironizado pela dimensão material a que a peça remete, de tal modo que parece justificativa e legitimação da opressão social que essa ordem desigual produz. Cada um está por si, entre os homens que têm fala, e resta somente o povo que não compreende, porque não pode compreender: retomando a ligação com o humanismo, só se conhece o chicote quando se tem o cabo nas mãos. Quem está por cima, quem tem privilégios, costuma acreditar e compreender a ordem metafísica do logos divino ou do destino implacável, mas os que sofrem se perguntam, atônitos, por significação – eles seriam os “sujeitos da história” lukacsianos, se o processo de fetiche da mercadoria não impedisse a formação de sujeitos no seio do capitalismo (MAAR, 1992, p. 171-2)

Clarice mira, evidentemente, o nível coletivo com essa metáfora da harmonia falhada. Enquanto uns veem a luz do nascimento, outros veem a luz do fogo que consome a mulher, metáfora para a luz da cidade que já queima por dentro.

O sorriso silencioso da mulher e a voz do povo

A certa altura, o sorriso da mulher provoca uma reação de todos os envolvidos:

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 estaria incendiada.

Povo: A que sorri esta mulher.

1º e 2º guardas: Ao pecado

Anjos invisíveis: À harmonia, harmonia, harmonia que não tarda. (LISPECTOR, 1964, p. 186).

A mulher que silencia sorri. Imediatamente todos os personagens, menos o Povo (e a Mulher do Povo), procuram desesperados explicações para seu sorriso; os Guardas aventam que ela sorri ao pecado; o Sacerdote alude ao seu desejo por ser incendiada, por sua suposta purificação; os Anjos, como sempre, explicam o sorriso por ela se saber próxima da harmonia. O Amante, embora diga que é um sorriso inacessível, silencioso, o vê diferente do sorriso da alcova, e o Marido sente-se abandonado por ela: “Ira impotente: ei-la sorrindo, de mim ainda mais ausente do que quando era de um outro.” Nessa passagem, somente o povo não procura explicar o seu sorriso, não procura dominar a ambiguidade e polissemia a partir de sua visão de mundo. O povo está aberto a ela, procura entendê-la com interesse, sem o controle de um significado imposto.

Há uma clara identificação entre ela e o povo, nesta e noutras passagens, que de modo algum permite que vejamos um povo sedento de sangue e que tenha decidido pela sua morte na fogueira. Quem o fez foram o Sacerdote, o Amante, o Marido e os Guardas, e os Anjos em sua ânsia pela realização da harmonia etérea, mas não o Povo. Essa luta de morte pelo sentido e pelo poder, que se dá também por meio da palavra que legitima e se quer universal e neutra, tem como polo oposto o povo e a mulher, que, de algum modo, sobretudo discursivamente (pelo silêncio desta e pela interrogação aberta e fecunda que marca o povo), não se deixam levar pelas vozes dominantes. Não se trata de pecado religioso, ou de crime contra a honra, ou de um destino

inexorável que deságua numa terrível harmonia, mas de opressão materialista, de negação da voz e da vez. Os poderosos criam e dão expressão à história de acordo com seu lugar social e aniquilam os fracos, as minorias, os dependentes.

A dialética poderosa da peça faz com que desconfiemos dessa história que nos é contada, que a vejamos como resultado de processos de naturalização da barbárie, de uma paz social conseguida pela violência simbólica e sistêmica, na acepção de Zizek (2014). Daí se compreende a fala da Mulher do povo, em tudo tão diversa dos campos semânticos em que os poderosos operam: “Afim que sucede que esta mulher a ser queimada já se torna a sua própria história?” O presente da devoração física desta mulher faz ver as injustiças passadas, e tenta recolher os cacos deste passado, fazer-lhe jus. Não é à toa que essa frase, tão significativa, venha pela boca da **Mulher do povo**. É uma representante daquelas que são subjugadas pelo patriarcalismo secular, tão arraigado que nem precisa ser postulado pela voz dos poderosos, dos que fazem o jogo do universalismo burguês, e que envolve o Sacerdote, o Esposo, o Amante, os Guardas e os Anjos invisíveis. O futuro desta mulher, ser queimada, e a situação performativa em que estamos inseridos, faz as vezes de avaliação crítica do presente e do passado; a situação exige a revisitação da história.

É muito eloquente que esse nível de discussão, a história em sua materialidade candente, venha ao palco apenas agora; afinal de contas, a concepção de história que estava sendo defendida pelos demais é a das escrituras, da organização do pensamento divino, não causal nem material, e que tem na “terrível harmonia” a negação da agência humana. Essa história sagrada não precisa ser estudada, precisa ser aceita e crida, pela fé. Contra ela, uma escrita da história secular, da opressão secular.

A mulher a ser queimada, bem como a Mulher do povo, remetem à Mãe da peça *Café*, de Mário de Andrade, escrita entre 1933-1942. Esta Mãe simples e popular, colocada no púlpito da câmara dos deputados para entoar uma fala decorada a favor do governo, se assusta com a tensão do lugar (estão presentes, além dos deputados, os trabalhadores sem emprego, e o povo simples, com os quais ela se identifica). Com dois filhos pequenos a tiracolo e outro no colo, a Mãe põe-se a falar sobre o sofrimento de toda uma vida. Diz o texto de Mário:

Então a Mãe se viu perdida. Numa espécie de delírio que a toma, se evapora todo o discurso decorado. Sem resolver, sem decidir, sem consciência, sem nada, apenas movida por um martírio secular que a desgraça transmite aos seus herdeiros, ela se põe a falar. Não são dela as palavras que movem-lhe a boca, são do martírio secular. (ANDRADE, 2004, p. 196)

Não são da Mulher do povo as palavras que afirmam ser a mulher queimada sua própria história, é o martírio secular que fala por ela, para fazer a analogia. O mesmo vale para a mulher que ri em silêncio, da qual só sabemos indiretamente, por várias mediações.

A autopiedade do Marido, a dor do Amante, o sabor da guerra dos Guardas, a purificação do Sacerdote pelo pecado que irá perpetrar, a necessidade de colocar em movimento a roda da terrível harmonia dos Anjos: cada um a seu modo ávidos por sangue, todos estes já se preparam para o ritual tétrico. Nesse momento, mais uma vez, será o Povo quem interromperá o decurso há muito esperado do espetáculo incendiário. Diz o povo, no sentido de uma narração da história a contrapelo: “Que fale a que vai morrer.”

Novamente, nada nos fazia esperar por essa fratura no devir preconizado pelos donos do poder. Dar voz a quem não tem nem deve ter voz? A quem interessa ouvir a mulher à beira da morte? A que tipo de rebelião e revolta essa mulher poderia insuflar esse povo faminto, três vezes faminto, de comida, de conhecimento e de justiça? Como se pode cogitar que ela fale? A repulsa a isso é veemente, e sua vibração nos faz ver, por pouco que seja, o receio e, portanto, a fraqueza dos poderosos. Por assim dizer, pelas frestas veremos como as coisas não precisariam ser assim, eles entregam sua fraqueza pela veemência da negação peremptória. A resposta direta do Sacerdote é muito clara nesse sentido: “Deixai-a. Temo desta mulher que é nossa uma palavra que seja dela.” Ou seja, a mulher em silêncio, aceitando a morte, servindo ao ritual de manutenção do *status quo*, é deles, fala o que eles querem falar, ocupa o lugar que eles previram. Mas, se ela falar, ela irá falar de outro lugar – provavelmente do martírio secular –, e pode ser que encontre ouvidos prontos a escutá-la.

Essa subversão discursiva é muito preocupante, e por isso o Sacerdote a teme, sem subterfúgios. Nem tudo vai bem, a fome grassa, a injustiça já não se encobre, a opressão se torna palpável. O ritual já era, por assim dizer, um momento de reafirmação necessário, uma retomada de uma aura de outros tempos, e que agora é duramente confrontado. O povo insiste: “Que fale a que vai morrer.” O amante replica: “Deixai-a.

Não vedes que estás tão sozinha.” O povo retorque: “Que fale, que fale e que fale.” Três vezes: definitivo, retumbante, incisivo. Os anjos contra-atacam: “Que não fale... que não fale... já mal precisamos dela...” O Povo, por seu turno, sem baixar o tom e a energia: “Que fale, que fale e etc.” O Sacerdote, de novo querendo fazer valer o seu discurso: “Tomai-lhe a morte como palavra.” Ou seja, palavra dele, jogo dele, ideologia dele. O povo sustenta posição: “Não compreendemos, não compreendemos e não compreendemos.” Três vezes não. Nisso os Guardas se aproximam e afastam o Povo, para que o fogo que arde a pecadora não os atinja e, com isso, tome conta da cidade. O fogo já foi aceso e o Povo se aproxima perigosamente da mulher; o povo se mexe, se inquieta, questiona. O temor que o fogo tome conta da cidade é, claramente, menos literal do que metafórico: o fogo da revolta deve ser apagado. E o Povo, que entendeu essa segunda aceção, diz: “Esse fogo já era nosso, e a cidade inteira queima.” Não se trata apenas da mulher pecadora queimada, embora isso já fosse muito; em jogo está todo um sistema social que está em crise, desmoronando, ardendo em fogo.

Todo esse percurso que acompanhamos de perto só foi possível por conta do silêncio da Pecadora. O silêncio da queimada e extremamente eloquente, é como um grito negado, abafado. Podemos dizer, quanto a isso, que Clarice é mestre na criação de silêncios significativos, marcados por grande tensão e esteticamente produtivos. No teatro (e na dramaturgia), o fato da personagem ocupe fisicamente o centro do palco potencializa o efeito do silêncio. A personagem está lá, e sua presença física garante que ela imponha alguma significação. Caso ela falasse, não importa o quê, ela se colocaria no nível dos demais e cumpriria, por assim dizer, uma expectativa geral – seja dos demais personagens, seja do público. Ao se calar, permitindo-se apenas rir, ela rompe com o esperado mas não sai do centro das atenções, criando uma contradição cênica que não pode ser esquecida no momento da leitura – por sinal, essa é uma das diferenças conceituais entre um texto narrativo e uma dramaturgia, pois neste caso é necessário que materializemos a situação construída para o palco, para alguns metros quadrados sobre os quais o mundo se desvela diante de nós. É muito diferente da situação narrativa, que pode se recolher ao âmbito de uma psicologia, ou se perder na exposição de uma situação que remete mimeticamente à realidade. Sendo assim, o silêncio da personagem é um dos núcleos irradiadores da tensão coletiva, social e história que estruturam e dão sentido à peça.

O silêncio sorridente da mulher é respondido pelos demais, que o veem até como ataque. A recusa de falar assume um caráter, por assim dizer, de resistência ativa – subvertendo uma ação a que, normalmente, atribuiríamos uma noção de passividade. Vale a pena lembrar, também, que o Povo passa por processos de silenciamento ao longo da peça. Enquanto os demais personagens, sobretudo o Sacerdote e os Anjos, discorrem longamente a partir de sua visão de mundo e análise da situação dada, o povo se limita a perguntar, questionar, pedir a voz da Pecadora, estabelecer rápidas interrupções no discurso dos demais. Podemos, sem receio, identificar aqui um processo de silenciamento formal, também decisivo para a peça. Afinal de contas, há uma espécie de *continuum* idealizado que ouvimos pelas falas do Sacerdote e dos Anjos que precisa ser rompido, fraturado, para que outra ordem de considerações seja estabelecida. É o “não” da dialética que impede a leitura do devir como continuidade monótona, que provoca a interrupção de um fluxo e estabelecendo um refluxo crítico, que instaura a antítese. Esses ‘momentos reflexivos’ ascendem ao estatuto da forma por ocorrerem sistematicamente na peça. O povo interrompe o fluxo em direção à “harmonia” com sua 1) fome, 2) incompreensão, 3) com sua demanda de voz para a Pecadora, 4) com a remissão à história, 5) com o anúncio do fogo metafórico que toma a cidade, até o 6) pedido de perdão aos que são fatais porque acreditam na fatalidade. Não são todas as interrupções, mas essas são muito significativas.

Enfim a terrível harmonia: a repentina e inesperada iluminação do povo

Nesse momento, há uma inflexão decisiva. Quando ela se incendeia, os guardas anunciam o primeiro clarão (do fogo dela, mas também da iluminação divina) e dão vivas ao Rei. O povo diz: “Marcada pela salamandra”. Os Guardas e os Anjos secundam-no, agora em sintonia. Considerado animal impuro pela Bíblia e marcada como ‘moradora do fogo’, essa passagem indica o momento em que o Povo deixa de lado as questões que até agora o moviam, de cunho materialista, e passa a fazer coro às demais vozes, que até há pouco contestava. A mudança de rumo é abrupta e sem qualquer preparação diegética, tão repentina que não pode passar despercebida. A dissonância e ambiguidade se tornam, de um instante a outro, sem uma motivação causal clara, seja social ou psicológica, em uma única e assustadora voz. A revelação epifânica, no caso, não se dá pela tomada de consciência reveladora, mas talvez pelo seu negativo, pelo rebaixamento de uma intuição

contra a opressão que se apaga na medida em que o fogo aumenta. O Povo, afinal de contas, embora se insurgisse contra as demais vozes, não compreendia o que assistia, nem o seu espaço e papel na situação dada. O Povo queria ouvi-la, o Povo via nela a materialização da história dos oprimidos, sobretudo da mulher, o Povo sabe que a situação social é tensa e os conflitos sociais na cidade já queimam em silêncio, em surdina. Mas isso não impede que sua empatia com a Pecadora se torne, de uma hora para outra, em distância e júbilo acusador. É uma espécie, portanto, de epifania negativa, pois a identificação agora se dá com a execução da pena.

Nesse momento, os guardas vociferam vivas ao Rei, e o povo responde positivamente: “Pois então hurra, hurra e hurra”. Os Anjos invisíveis, na iminência de nascer como queda em quiasma com a queda da Pecadora, que se reverte em ascensão libertadora, gozam a terrível harmonia há muito esperada simplesmente assim: “Ah...”. Curto e direto, essa manifestação da plenitude exala o odor da harmonia conquistada a fórceps, pela violência simbólica da linguagem e pela violência física do incêndio e das ameaças. Esse gozo tem pouco ou nada de espiritual, contudo, posto que explicita a performatividade social esperada pelo ritual coordenado pelos poderosos de plantão. Se quem o vive, internamente à diegese, não tem consciência desse processo, ele é muito claro para os leitores, pois a mudança brusca não tem justificativa. No entanto, claro também está a tensão irresolvida e que arde como lava internamente. Mas, para o momento, é o que basta, e o Povo diz: “Que bela cor de trigo tem a carne queimada.” Em seguida, o bordão que marca o Povo, com significativo incremento: “Não compreendemos, não compreendemos e temos fome de carne assada.” A falta de compreensão já é velha conhecida, também a fome, que perpassa todo o texto, mas a fome de carne assada remete diretamente à Pecadora queimada. Esse trecho é polissêmico: pode se referir tanto à devoração antropofágica, que faria com que ela integrasse de vez o corpo social; pode ser adesão do povo ao ritual de punição/purificação da Pecadora; pode ser também uma retomada da fome, pura e simplesmente. O Povo não se comporta, na peça, como um monolito com interesses e posições claras, oscilando entre os polos estabelecidos, pois sua fome de compreensão tem como referência última a crise no plano social e material.

Clarice consegue tanto realizar uma exposição clara de psicologias convulsas como, também, mostrar a fundamentação de classe desse processo, o caráter opressor e legitimador da universalização dessa construção subjetiva, que se configura formalmente pela pecadora silenciosa e irônica e pelo modo como se configura e se apresenta o povo, mesmo que sua ação seja contraditória. Deste modo, estamos no contexto do teatro épico-dialético de alta tensão, pois não se trata de mostrar um determinismo cego que leva à opressão social, mas os processos de naturalização e legalização da opressão, que são históricos e mutáveis. Que fale de reis, guardas, sacerdotes e mulheres queimadas na fogueira, remetendo ao universo simbólico medieval, a intenção alegórica clara de seus personagens remete à operação ideológica do capitalismo.

A crise da burguesia, que gerou formas de superação do drama que, no pós-guerra, devem muito a autores como Samuel Beckett, ganha aqui uma configuração própria, em que os agentes são autocentrados como figuras pós-modernas frágeis, desestruturadas, desconstruídas (por um lado), e também alienadas, objetificadas, sem possibilidade de compreensão do todo (por outro lado), num jogo formativo bastante singular e, poderíamos dizer, próprio do Brasil. Por um lado, a perspectiva pós-moderna de questionamento do sujeito burguês, da crise que se pauta na falsidade da promessa burguesa do indivíduo livre e autônomo – crise pós-burguesa, por assim dizer, que está à vontade entre a elite que conhece as injunções externas e se pauta por elas, e transplanta a fórceps para o Brasil suas limitações agora explícitas a olho nu.

Por outro lado, a crise do indivíduo que nunca chegou a ser, e que deita raízes na não-formação de um mercado de trabalho e congêneres que são obrigatórios para a formação do sujeito burguês. Estamos falando de uma formação pré-burguesa, por assim dizer, que virou moderna e atual quando o primeiro processo se tornou conhecido e descrito. O Povo, na peça, muda muito rápido de posição, quase sem mediação. Passa de uma atitude combativa para a aceitação e o júbilo pela morte, de tal maneira que não permite que se entreveja um trabalhador com algum grau de consciência e racionalidade em seu comportamento. Essa passagem imediata de uma posição a outra não foi construída com realismo psicológico ou social, sendo sua arbitrariedade um elemento que deve ser considerado fundador pela autora, de quem essa falta de coerência não passaria despercebida. Ela foi, portanto, concebida deste modo, aludindo para uma formação muito distante da razão burguesa, e que deita raízes em planos profundos de nossa formação social escravocrata e pautada pelo compadrio, pelos favores e por aquilo que Pasta (2011) chamou de formação supressiva, que se forma pela anulação da posição do outro, pela falta de integridade e de coerência, pela volubilidade e capricho,

questões que foram estudadas em profundidade por Schwarz (2000) em seus ensaios e livros sobre Machado de Assis. A volubilidade do povo, por assim dizer, instaura um quadro que remete à formação social brasileira. A peça fala do Brasil, de nossas misérias e de nossas aporias e contradições, e para fazê-lo lança mão de uma expressão estética inovadora, curta, quase cirúrgica, de grande alcance e potencial crítico, didático e epistemológico. Vemos tanto a precipitação da formação social capitalista quanto, também, sua versão brasileira, que tem características próprias.

Considerações finais

Essa ambiguidade constitutiva é muito importante para o andamento da peça, pois é um de seus temas decisivos, embora o processo de seu ocultamento seja, também, assunto importante. A expressão dessa ambiguidade se dá, sobretudo, pela estrutura formal da peça, num jogo de forças históricos e épicos subjacentes à discussão sobre purificações espirituais e harmonias celestiais. Como se viu, não há propriamente conflito dramático, na acepção do termo, pois o conflito dramático se dá entre indivíduos relativamente bem desenvolvidos e resolvidos. Na peça em questão, não se questiona a justiça da decisão implementada, nem se apresenta a dinâmica que nos trouxe até aqui. Durante a cena que nos é apresentada, também falta desenvolvimento dramático. O povo questiona, abala as estruturas, sente-se incomodado com o quadro geral, mas não chega a agir. Também o marido, o amante, o Sacerdote, os anjos e os guardas nada fazem para trazer ação à cena; não há um pedido para que ela seja solta, ou o processo interrompido, ou qualquer coisa assim. A própria pecadora não usa da voz, nem o tenta – ela não chega a ser reprimida no intuito de fazer qualquer coisa. Em suma, todas as questões remetem ou à história da opressão, da crise – que não é discutida abertamente, mas está incrustada na forma – ou à harmonia conseguida por processos de ascensão e queda, ou a mergulhos psicológicos nos personagens amante, marido e Sacerdote, cujas identidades são desconstruídas e rarefeitas com base na apropriação que cada um faz de sua relação com a mulher.

Ou seja, a peça nunca se prende ao nível inter-humano, abordando antes o nível social e material coletivo, do povo, ou o nível escatológico, do logos divino, dos anjos, ou a crise do indivíduo fechado em si mesmo. Olha-se para fora ou para dentro do indivíduo, mas não para a relação entre os indivíduos, de tal modo que as questões centrais são expressas pela forma. Não estão em primeiro plano a ação, nem o diálogo, nem o conflito inter-humano, mas uma situação repleta de tensões numa dialética incessante sem solução no plano da própria peça, posto que os problemas remetem à história, e não se dobram a compensações simbólicas. Se o mergulho subjetivo atende à demanda da expressão da crise do romance, no teatro a dimensão social e coletiva assume primeiro plano nessa ruptura com o drama tradicional. O movimento se dá no interior dessa situação em forma de mônada que, com Benjamin, pode ser ativada como mônada-de-conhecimento, marcada pela dialética em suspensão, sem superação à vista, embora as forças em jogo não indiquem um quadro estático, pelo contrário: o imobilismo guarda a força da explosão social anunciada, que é o fogo que arde na cidade toda, do qual temos apenas indícios, vemos pequenas labaredas.

O final é de uma harmonia reveladora. Após a morte da Pecadora, os Anjos nascem, e ainda como Anjos nascidos entoam: “Bom dia, bom dia e bom dia. E já não compreendemos, não compreendemos e não compreendemos.” Estamos em meio ao júbilo das transformações, que o Sacerdote chama de “confusão melodiosa”. Os Anjos nascidos, gozando a exuberância de nascer, aludem à falta de compreensão como descoberta da vida, do milagre da vida, ainda como parte da terrível harmonia, de ciclos que se autoalimentam. Pouco depois, o povo novamente assume a voz e diz: “Não compreendemos e não compreendemos.” É lícito dizer que eles reconfiguram, semanticamente, sua não-compreensão, porque a voz deles não remete ao ciclo do destino inexorável da vida, mas diz respeito à fome, à crise material, aos desmandos do poder. Ao final, a Criança com sono, mais os Anjos nascidos, perguntam: “Mãe, que foi que aconteceu?” Ao que **Mulheres do povo**, no plural, respondem: “Meus filhos, foi assim: etc, etc e etc.” Cabe a essas mulheres do povo contar a história do que aconteceu. Como elas a contarão, não podemos saber, mas o impulso narrativo, que instaura o passado como espaço de ressignificação, está nas mãos dessas mulheres do povo, mulheres pobres, sofridas.

E, no final, um tal **Personagem do povo** se distancia e, com uma consciência que é da peça, mas não dos próprios personagens, traz o fecho que perspectiva e reflui sobre toda a peça: “Perdoai-os, eles acreditam na fatalidade e por isso são fatais.” O leitor, o tempo histórico, deve perdoar que os personagens aqui foram fatais, aceitaram executar a mulher como se isso fosse parte de um destino inflexível, de um arranjo que está

além de nossa compreensão e de nossa capacidade de intervenção. Mas, como esse personagem diz, distanciado de si mesmo e chamado, portanto, de **Personagem do povo**, deve-se perdoar isso, mas não concordar com isso, lição final de uma peça tão complexa quanto curta, e que termina não com a voz intradieética, de alguém de dentro da história, mas de uma instância de fora dela, o Personagem, e não qualquer um, mas do povo.

A peça mostra como a decisão de matá-la, em princípio pacífica dada a conjuntura política e jurídica dada, quase uma questão do destino, torna-se expressão de abuso histórico contra as mulheres que, não tendo voz social, coletiva, se materializam no silêncio da pecadora. Deste modo, o silêncio da Pecadora é menos individual, expressão de uma subjetividade única e irrepetível, e mais a expressão típica da opressão feminina, do abuso dos homens e, no limite, até mesmo do descaso do céu, haja vista a ideia fixa dos Anjos de nascerem. Aqui fala, então, a situação coletiva, social, histórica das opressões das minorias, dos pobres, das mulheres, dos desvalidos, que não podem, talvez nem o conseguissem na retórica dos poderosos, expor o lugar de onde falariam. A harmonia anunciada pelo Sacerdote e pelos Anjos ao final não se sustenta, mesmo com algum apoio do povo, porque ela, a Pecadora, não participou do festim diabólico dessa paz forçada. Para corroborar essa leitura, do lado materialista da disputa pelo sentido, estão o Povo, as Mulheres do povo, o Personagem do povo. Sua atitude gestual decisiva é não compreender o que está em jogo. Além disso, o Povo tem fome, é seu segundo *gestus*. São atitudes sociais, são a expressão da situação histórica mais ampla em que estamos envolvidos.

Mas essa submissão não é plena, ela guarda o processo forçado de sua efetivação, ela semeou o germe da rebeldia e da insatisfação, da resistência, que logo mais surge no ímpeto narrativo das mulheres do povo, que se põe a **mostrar que contam** (etc., etc. e etc.) a história ao filho que dormia e aos anjos, agora também nascidos e que tudo desconhecem. A adesão do povo ao assassinato, embora efetiva, não é completa nem apaziguadora, mas dialética, pautada por contradições que não tardarão a irromper novamente. Assim sendo, esse plano épico-dialético impõe a história como categoria central da peça, bem como a opressão e seu encobrimento por meio da violência tanto física (guardas) como, sobretudo, simbólica. O questionamento da forma do drama tradicional não poderia ser mais profundo – vai tanto do mergulho psicológico à determinação histórica, mas que não se configura como determinismo irreversível porque, como visto, ele pode ser combatido, confrontado, questionado, convulsionado – e a crise social é um dos ingredientes decisivos desta equação irregular. O percurso de nossa análise tentou acompanhar os desvios e as fraturas que são constitutivas da peça, com suas armadilhas dialéticas e suas contradições sub-reptícias, num importante capítulo de nossa criação formal e da mediação entre arte e sociedade.

Referências

- ANDRADE, Mário de. Café. In: TONI, Flávia C. *Café, uma ópera de Mário de Andrade: estudo e edição anotada*. Tese para livre-docência. IEB-USP, São Paulo, 2004.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: LÖWY, Michael. *Walter Benjamin – aviso de incêndio*. Uma leitura das teses sobre o conceito de história. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005. Tradução das teses de Jeanne M. Gagnebin e Marcos L. Müller.
- BENJAMIN, Walter. *Origens do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- 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, jan./abr. 2013, p. 111-22.
- CAMPOS, Juscilândia. Marcas do trágico em *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos*, de Clarice Lispector. *Revista Inventário*, 12ª ed., jan.-jun. 2013, p. 1-11.
- CARVALHO, Alessandra. Identidade e representação feminina em *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos*. *Revista Ribanceira*, n. 18, jul./set. 2019, p. 29-40.

ENEDINO, Wagner C. Uma dramaturgia de Clarice Lispector: silêncio, traição e morte em *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos*. *Revista Antares*, v. 6, n. 11, jan./jun. 2014, p. 196-210.

FITZ, Earl E. A pecadora queimada e os anjos harmoniosos: Clarice Lispector como dramaturga. Trad. Eneida Nalini. Brasília. *Revista Cerrados*, v.20, nº31, 2011, p. 131-149. Publicado originalmente em 1997.

GOMES, André L. *Clarice em cena: as relações entre Clarice Lispector e o teatro*. Brasília: Editora UnB; Finatec, 2007.

LISPECTOR, Clarice. A pecadora queimada e os anjos harmoniosos. In: Idem. *A legião estrangeira: contos e crônicas*. Editora do autor, 1964, p. 179-191.

MAAR, Wolfgang L. Lukács, Adorno e o problema da formação. *Lua Nova: Revista de Cultura e Política*. São Paulo, nº 27, dez. 1992, p. 171-200.

PASTA, José A. *Formação supressiva: constantes estruturais do romance brasileiro*. Tese de livre-docência. FFLCH-USP, São Paulo, 2011.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2000.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

ZIZEK, Slavoj. *Violência: seis reflexões laterais*. Trad. Miguel S. Pereira. São Paulo, Boitempo, 2014.