

Antares Dossiê Hilda Hilst Hilda Letras Hilst

Uma dramaturgia de Clarice Lispector: silêncio, traição e morte em *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos**

Wagner Corsino Enedino**

Resumo

Ancorando nas contribuições de Pavis (2008), Ryngaert (1996), Pallottini (1989) no que concerne ao discurso dramático, nos estudos de Poe (1997) acerca do fazer poético, nos pressupostos de Baudelaire (1997) sobre o conceito de belo e nas considerações de Orlandi (2007) no tocante à significação do silêncio, este artigo tem como escopo analisar a obra *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos*, de Clarice Lispector, única em gênero dramático que se tem conhecimento da autora. Torna-se necessário salientar a presença recorrente do diálogo entre a obra e as tragédias gregas, assim como a crítica social inscrita no texto dramático clariceano. A protagonista “mulher” (adúltera), destinada à morte, representa a discriminação presente na sociedade e a hipocrisia dos homens que pretendem demarcar território e não são capazes de obedecer às sagradas leis.

Palavras-chave

Teatro brasileiro; silêncio; belo; Clarice Lispector.

Abstract

Anchoring on the contributions of Pavis (2008), Ryngaert (1996), Pallottini (1989) regarding the dramatic speech, on the studies of Poe (1997) concerning the poetic, on the assumptions of Baudelaire (1997) about the concept of beauty, and on the considerations of Orlandi (2007) valuing the meaning of silence, it is intended to analyze in the present article the literary work *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos*, by Clarice Lispector, the single dramatic genre known written by the author. It is necessary to emphasize the recurring presence of a dialogue between this work and the Greek tragedies, as well as the social criticism included in the claricean dramatic text. The protagonist, an “adulterous woman”, predestined to death, represents the social discrimination and the hypocrisy of men who intend to delimit their territories and are not capable to respect and obey the sacred laws.

Keywords

Brazilian drama; silence; beauty; Clarice Lispector.

* Artigo recebido em 02/2014 e aprovado em 06/2014.

** Doutor em Letras pela Universidade Estadual Paulista – UNESP. Atualmente, é Professor Adjunto da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

Introdução

A pecadora queimada e os anjos harmoniosos é a única obra que se tem conhecimento, em gênero dramático, da escritora Clarice Lispector. Publicado uma única vez na coletânea de contos, crônicas e fragmentos intitulada *A legião estrangeira*, em 1964, o texto ficou em certo obscurecimento, uma vez que o lançamento da coletânea foi abafado por conta da grande repercussão de *A paixão segundo G.H.*, o qual foi publicado no mesmo ano. Destaca-se que a obra *A legião estrangeira* era dividida em duas partes: a primeira era composta por uma série de contos; a segunda, batizada pela autora como “Fundo de gaveta”, trazia algumas crônicas, notas soltas e escritos diversos. E era exatamente neste “Fundo de gaveta” que se encontrava a tragédia *A pecadora queimada*.

É pertinente mencionar que, na introdução a “Fundo de gaveta”, a autora questiona que não haveria motivos para que o texto “*A pecadora queimada*” ganhasse espaço literário, pois fora escrito, segundo ela, por diversão enquanto esperava o nascimento de Pedro, seu primeiro filho. Para a autora, “O verdadeiro título desta tragédia em um ato seria para mim ‘divertimento’, no sentido mais velhinho dessa palavra” (LISPECTOR, 2005, p. 56).

Quando estava na Suíça, em 1948, aguardando o nascimento de seu primogênito, Clarice descreve ao amigo e escritor Fernando Sabino que “Em verdade, vos digo, é uma coisa horrível. Mas tive tanta vontade de fazer que fiz contra mim [...]” (LISPECTOR, 2005, p. 55). Ocorre, todavia, que nesta mesma carta esclarece que: “Estou me divertindo tanto que você não pode imaginar: comecei a fazer uma cena [...], uma cena antiga, tipo tragédia Idade Média, com coro, sacerdote, povo, esposo, amante” (LISPECTOR, 2005, p. 55).

No tocante à contribuição cultural da escritora no compêndio literário nacional, não é forçoso trazer à baila o pensamento do estudioso Edgar César Nolasco. Para ele,

Não é preciso ser clariceano, basta gostar da literatura brasileira, ou simplesmente de literatura, para entender que a intelectual Clarice Lispector escavou um lugar abissal na tradição literária brasileira, relegando aos pósteros uma herança inegável. Se espectro não for assexuado, diríamos que o fato de Clarice ser mulher contribuiu para que a marca de tal herança se inscrevesse na história de nossa cultura intelectual, posto que na outra ponta tínhamos ninguém menos que um Machado de Assis (NOLASCO, 2007, p. 10-11).

De acordo com Alfredo Bosi (1994), Clarice Lispector insere-se na geração de 45, com o chamado romance introspectivo. Para o crítico literário,

Clarice Lispector se manteria fiel as suas primeiras conquistas formais. O uso intensivo da metáfora insólita, a entrega ao fluxo da consciência, a ruptura como enredo factual têm sido constantes do seu estilo de narrar que na sua manifesta heterodoxia, lembra o modelo batizado por Umberto Eco de “opera aperta” (BOSI, 1994, p. 434).

O texto teatral *A pecadora queimada* foi escrito com base no contexto da Idade Média, quando mulheres adúlteras eram queimadas perante a população, num ritual que refletia uma forma de purificação do pecado. Nesta tragédia, “[...] a mulher-pecadora mantém-se silenciosa durante sua condenação [...]” (GOMES, 2007, p. 52).

A fábula é aparentemente simples e o *leitmotiv* gira em torno de uma relação adúltera. O amante não sabia que sua parceira era casada e, por isso, seus sentimentos de “amante traído” afloram-se, pois se sente enganado pela “pecadora”. Em contraponto, há o esposo traído, que, ironicamente, pensava que vivia feliz, que sua mulher vivia por ele. Munido de um amor grandioso, sofre pelo fato de saber que ficará sem a esposa e ainda deseja tê-la novamente em seus braços. Quer vingar-se, todavia também deseja possuí-la, o que gera um conflito interior.

O povo clama por justiça, pois pretendem ver a mulher sendo destinada à fogueira, para purificação dos pecados. Nesse segmento, a população deseja “comer carne assada”. Aos brados, gritam que têm fome e, no entanto, a fome é de “justiça” e de “purificação”. Importa destacar que tal atitude é direcionada para toda a sociedade feminina, ou seja, servirá de exemplo para que nenhuma outra mulher possa ser “contaminada” pelo pecado da protagonista. Com efeito, o sacerdote precisa cumprir o que preconiza as leis patriarcais, porém sua matéria carnal masculina não deseja a morte da mulher pecadora.

O enredo ganha dimensão poética quando os anjos invisíveis irão nascer à medida que a pecadora for queimada; pois estes revelam ao leitor/espectador como é estar no caminho entre dois lugares (no entre-lugar), nem na terra, nem tampouco no céu. Já os guardas são lutadores pela pátria e obediência ao rei, porém esclarecem que velam pelo destino de um coração.

Quanto à mulher, demonstra felicidade por saber que será queimada, pois desfrutou dos seus desejos, e a morte é a total felicidade desta que será “purificada” pelo fogo. Na última cena, a mulher é queimada e os anjos nascem e felicitam a vida na terra.

O teatro, a tragédia e a religião: escrita e figuratividade humana

De origem grega, “o *theatron* [teatro] revela uma propriedade esquecida, porém fundamental dessa arte: é o local de onde o público olha uma ação que lhe é apresentada num outro lugar” (PAVIS, 2008, p. 372).

Ainda esclarece Pavis que há outra definição de teatro, a qual se relaciona a

[...] um ponto de vista sobre um acontecimento um olhar, um ângulo de visão e raios ópticos que o constituem. Tão somente pelo deslocamento da relação entre olhar e objeto olhado é que ocorre a construção onde tem que lugar a representação (PAVIS, 2008, p. 372).

Como nosso objeto em si é o texto dramático, devemos enfocar a definição de teatro que apresenta sua gênese

[...] no grego *theatron* que significa miradouro lugar de onde se vê ou se observa algo, por isso o termo está associado à arte da representação cênica, indicando também o local onde a representação acontece, visão e observação implicam a ideia de público, plateia assistência [...] Deste modo, o termo teatro é associado à dimensão espetacular do fenômeno teatral [...] Já a palavra drama, em grego significa ação, remetendo à existência de uma tensão de um conflito entre as vontades das personagens e uma consequente dinâmica de causa e efeito entre suas ações, de uma tensão, de um conflito entre as vontades das personagens e uma consequente dinâmica de causa e efeito entre suas ações (PASCOLATI, 2009, p. 93).

Na tragédia *A pecadora queimada*, o conflito a que remete Pascolati (2009) surge constantemente: estão em tensão “as vontades das personagens” e “uma consequente dinâmica de causa e efeito entre suas ações”.

Podemos observar que a tensão surge no “amar” de dois homens ao mesmo tempo em plena na Idade Média, e, como toda causa tem um efeito, a mulher adúltera é condenada pela sociedade, deslocando-se a “história de amor” para o surgimento do trágico.

Deste modo, cumpre frisar que o vocábulo “trágico” exhibe três classificações principais: tragédia doméstica, tragédia heroica e tragédia política. Com efeito, Pavis (1999) define a tragédia doméstica como nome do gênero empregado no século XVIII por Diderot, para designar *o drama burguês*. Já a tragédia heroica trata-se de uma imitação da tragédia clássica francesa, dentro de um estilo elevado e patético, com uma temática romanesca e idealista. Por fim, define a tragédia política como tragédia que retoma elementos históricos autênticos.

De acordo com Pascolati (2009), os gêneros literários não são puros nem estagnados, na maioria das vezes exercendo funções como classificações didáticas.

Partindo pelos princípios da *Poética*, de Aristóteles, afirma que a tragédia é a espécie de poesia merecedora de maior atenção por parte do teórico, e que o drama caracteriza-se pelo modo de imitação, assim, é possível compreendermos que:

A tragédia é a representação de uma ação elevada, de alguma extensão e completa, em linguagem adornada, distribuídos os adornos por todas as partes, com atores atuando e não narrando; e que, despertando a piedade e temor, tem por resultado a catarse dessas emoções (ARISTÓTELES, 1999, p. 43).

O teórico Patrice Pavis (1999) discorre sobre alguns elementos fundamentais que caracterizam a obra trágica, destacando as purgações das paixões pela produção do terror e da piedade, o ato do herói que põe em movimento o processo que conduzirá a perda, o orgulho e teimosia do herói que persevera apesar das advertências e recusa esquivar-se, e o sofrimento por parte do herói que é exposto ao público.

Clarice Lispector utilizou a imitação de uma ação com uma linguagem diferenciada, o silêncio da personagem que se expressa apenas por gestos, fazendo surgir no leitor a emoção, a catarse, provocada pela ação de uma mulher pecadora adúltera condenada à morte. É pertinente observar que a “pecadora” não apresenta nenhuma marcação de voz no texto, ou seja, o silêncio é a sua única significação. Diante destes fatores, destaca-se que o trágico está vinculado ao

[...] fenômeno teatral da Grécia [...] se prende à circunstância de que os espetáculos eram a culminação das homenagens prestadas a Dionísio. Nascido do culto a essa divindade, o teatro consistia no programa de festas a ela dedicadas. O sacerdote de Dionísio presidia a representação e um crime cometido no decurso dela era considerado sacrilégio. Está implícito aí um compromisso religioso anterior, em parte estranho ao teatro. Na tragédia, sentindo o terror e a piedade, como o castigo divino infligido ao herói, o público se purgava dos seus males. A catarse não trazia apenas prazer estético: vinculava-se a ela conhecimento filosófico, moral e religioso cumulando de sabedoria o espectador. Não obstante a laicização progressiva, o teatro grego sempre guardou o caráter religioso de sua origem (MAGALDI, 1998, p. 74).

Observamos que, nos espetáculos em homenagem a Dionísio, insere-se a tragédia: um crime cometido só poderia ser expurgado por intermédio da morte, um costume moral e religioso, assim como ocorre no texto teatral em estudo. A mulher pecadora cometeu adultério, de modo que sua purificação ou a expurgação de seus pecados só seria possível mediante a “morte”, instaurando a tragédia, de que resultaria a satisfação catártica do povo. Em outras palavras, a “morte” é observada como elemento necessário para a finalização do conflito.

Assim, envolta num universo repleto de alegorias factuais, a escrita de *A pecadora queimada* surge como um fantasma que desafia o entendimento absoluto, bem como qualquer linearidade discursiva e metodológica preconizada pelas convenções da chamada “peça bem-feita”. No que tange ao espaço diegético, podemos inferir que

[...] sua escrita pode ser tomada como um grande fantasma (aliás, fantasmática por excelência) desafiador, tanto quanto sua própria vida diaspórica, clandestina e nômade [...]. Sua escrita é desafiadora para a autora e para seu leitor em vários sentidos. Enquanto escrita fantasmática, ela trai a escritora naquilo onde ela mais procura denegar, fazendo com que uma imagem espectral da autora se esboce num desenho, ou traço sutil na escritura (NOLASCO, 2007, p. 11).

Importa considerar que Lispector evoca o episódio bíblico do Novo Testamento - em que Cristo perdoa e a morte da mulher era por apedrejamento¹ – e o põe em confronto com as práticas da Igreja na Idade Média – sem perdão e morte na fogueira. Ao inscrever, no século XX, a história da mulher adúltera, evoca, por outro lado, uma questão bem em voga à época da escritura da obra: as discussões de gênero.

Segundo Louro (2008), o gênero está relacionado ao campo social, pois é nele que se constroem e se reproduzem as relações (desiguais) entre homens e mulheres. Ainda esclarece a autora que não devemos buscar explicações nas diferenças biológicas, mas sim na história, na sociedade e nas formas de representação. Com efeito, na tragédia claricena, notamos a discriminação da mulher, a única punida pelo “pecado”.

Nesse contexto, ainda ressalta Louro (2008, p. 23) que “as concepções de gênero diferem não apenas entre as sociedades ou os momentos históricos, mas no interior de uma dada sociedade, ao se considerarem os diversos grupos (étnicos, religiosos, raciais, de classe) que a constituem”.

Personagem e silêncio: modos de significação

De acordo com Jean Pierre Ryngaert (1996, p. 126), “persona é a máscara, o papel desempenhado pelo ator, e não a personagem esboçada pelo autor dramático. O ator é somente um interprete que não se confunde com a ficção e que o público não assimila imediatamente a uma encarnação da personagem textual”.

¹ “E os escribas e fariseus trouxeram-lhe uma mulher apanhada em adultério. E pondo-a no meio, disseram-lhe; Mestre, esta mulher foi apanhada, no próprio ato, adulterando, e na lei, nos mandou Moisés que as tais sejam apedrejadas” (JOÃO, 8:3-5).

Na peça, a personagem que Clarice Lispector esboçou configura a pecadora, uma vez que o ator é apenas o intérprete da personagem textual, mas quando observamos a ação da personagem da mulher (pecadora) fica evidente a presença do ator inserido na personagem. Importa mencionar que a personagem teatral, no instante em que se dirige ao público, “dispensa a mediação do narrador. A história não nos é contada, mas mostrada como se fosse de fato a própria realidade” (PRADO, 2009, p. 85)

Também é relevante destacar que a personagem deverá “saber como se vai mostrar” (PALLOTTINI, 1989, p. 69) no texto dramático. Além disso, cumpre destacar que a tragédia clariceana apresenta “[...] tendência ao fragmentário, à exploração de uma linguagem que aproxima o texto das novas estéticas do teatro [...]” (GOMES, 2007, p. 56). Em *A pecadora queimada*, a mulher pecadora atua (mostra-se) por meio do silêncio, que embora não seja “diretamente observável”, “não é o vazio, mesmo do ponto de vista da percepção: nós sentimos, ele está lá” (ORLANDI, 2007, p. 45), “escorre por entre a trama das falas” (ORLANDI, 2007, p. 32), pois, “quando se trata do silêncio, nós não temos marcas formais, mas pistas, traços” (ORLANDI, 2007, p. 46).

Para Anne Ubersfeld (2005), o texto de teatro é necessariamente composto por duas partes distintas, porém indissociáveis: o diálogo e as didascálias. Segundo a autora, a relação textual diálogo-didascálias é variável de acordo com as épocas da história do teatro. Em alguns textos, por opção dos próprios autores, as didascálias são quase inexistentes ou muito escassas, porém representam um importante elemento do teatro, especialmente o contemporâneo.

Nesse segmento, o silêncio e a palavra estão em relação de contraponto nas ações que se desencadeiam em *A pecadora queimada*. Com poucas didascálias e raras referências ao cenário e, por extensão, à indumentária das personagens, a peça inova: a cenografia ocupa papel secundário, ao passo que a ação física e verbal das personagens ocupa papel de destaque. Conforme afirma Rosenfeld (2009), no teatro, é a personagem que, absorvendo as palavras do texto, passa a ser a fonte delas, aproximando-se do real. Assim, essa entidade “funda onticamente o próprio espetáculo”, permitindo ao homem viver e contemplar, por meio dela, a plenitude de sua condição; no caso, a de subalternidade.

Traçando o elo entre opressor (sociedade patriarcal) e oprimidos (a “pecadora”), o silenciamento inscrito na peça, ao contrário do que pressupõe a própria semântica da

palavra, não é ausência, mas significação. “Se a linguagem implica silêncio [...] é o não-dito visto do interior da linguagem. Não é o nada, não é vazio sem história. É o silêncio significante” (ORLANDI, 2007, p. 23).

Os traços marcados no texto são o riso da pecadora e o próprio silêncio que incomoda a sociedade à qual pertence, produzindo efeito de estranhamento no texto em estudo. Estranhamento que, segundo Baudelaire (*apud* GOMES, 1997, p. 51), nasce do prazer por “aquilo que é sempre novo, resultará do desprezo do homem e pela imensa variedade que o Universo oferece”.

Também é necessário mencionar que o “belo só pode ser admitido como tal se contiver em si algo de relativo, de circunstancial” (GOMES, 1997, p. 56). A personagem inclui-se nesse perfil circunstancial, pois, à época, seria um agravo à sociedade a atitude de “adultério”, mas o que realmente a tornou circunstancial foi o silêncio e apenas o riso, que demonstra uma crítica à sociedade e uma atitude revolucionária para a época.

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?

1º E 2º GUARDA – Ao pecado (LISPECTOR, 2005, p. 65).

De acordo com Baudelaire (*apud* GOMES, 1997, p. 51), nasce do prazer por “aquilo que é sempre novo, resultará do desprezo do homem e pela imensa variedade que o Universo oferece”.

Em se tratando do riso da mulher (pecadora), pode-se compreendê-lo ou interpretá-lo na esteira de Baudelaire (*apud* GOMES, 1997, p. 82): “O riso é a expressão da ideia de superioridade, não mais do homem sobre o homem, mas do homem sobre a natureza”. A atitude da pecadora contribui para ocasionar um efeito de dissonância, tornando-se até mesmo bizarro. Esse bizarro, em junção “com o trágico, pode ser tão agradável ao espírito como as dissonâncias o são as pessoas [...]” (GOMES, 1997, p. 82). Com efeito, cumpre destacar que

O prazer que seja ao mesmo tempo o mais intenso, o mais enlevante e o mais puro são, [...] encontrado na contemplação do belo. Quando, de fato, os homens falam de beleza querem exprimir, precisamente, não uma qualidade, como se supõe, mas se supõe, mas um efeito, referem-se em suma, precisamente àquela intensa e pura elevação da alma (POE *apud* MENDES, 1997, p. 913).

No texto dramático *A pecadora queimada*, a presença do prazer surge na pecadora e ocorre a contemplação do belo no momento em que há elevação de sua alma, um sair de si e adentrar no outro “mundo”, desconhecido, o devaneio, a imaginação, e essa contemplação as personagens percebem na face da mulher com o sorriso denotando prazer.

Clarice Lispector, por meio dessa obra, vem desmitificar a atitude machista da sociedade em que estava inserida, pois esse texto foi escrito em um momento de pós-guerra e publicado à época da ditadura militar, quando o Estado e a Igreja detinham o poder e o discurso machista prevalecia. A mulher não tinha voz, e a partir do texto observamos a ousadia clariceana em uma peça cujos personagens são do espaço religioso. Existe o prazer também com as personagens (povo), cujas falas trazem traços marcantes:

POVO – Há dias temos fome e aqui estamos a buscar alimento
POVO – É aquela que na verdade a ninguém se deu, e agora é toda nossa.[...]
ANJOS INVISÍVEIS – 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.[...].
POVO – Não compreendemos, temos fome e temos fome [...].
POVO – Que bela cor de trigo tem a carne queimada [...] temos fome de carne assada (LISPECTOR, 2005, p. 62-63).

O povo (personagem) apresenta no texto uma fome, contudo a metáfora está permeada nesse trecho, em que o prazer pela morte da pecadora consiste em um ato (imaginário) de purificação na sociedade. O canibalismo de comer carne assada, por sua vez, é uma metáfora que fortalece a criatividade do texto: os homens pretendem “comer” os demais, ou seja, a minoria (neste tópico a mulher em pecado), portanto a pecadora (minoridade) sendo devorada pela maioria. Por intermédio do prazer interno da personagem, há uma incógnita: a pecadora foi “devorada” pela maioria, ou a mulher rompeu os obstáculos de uma sociedade com pudores, que castiga apenas as mulheres.

Lispector traz, para as cenas, no texto, aspectos das relações de poder *versus* não poder travadas entre homem e mulher:

[...] a condição da mulher na Era Vitoriana (1832-1901) foi tenazmente marcada por diversos tipos de discriminações, justificadas como o argumento da suposta inferioridade intelectual das mulheres, cujo cérebro pesaria 2 libras e 11 onças, contra 3 libras e meia do cérebro masculino. Resulta disso que a mulher que tentasse usar seu intelecto, ao invés de explorar sua delicadeza, compreensão, submissão, afeição ao lar, inocência e ausência de ambição, estaria violando a ordem natural das coisas, bem como a tradição religiosa. (ZOLIN, 2009, p. 220).

Na Idade Média, a voz feminina não se fazia ouvir; era reprimida pela tradição. Na década de 1960, um novo olhar seria lançado para a voz feminina na literatura e outras áreas.

Da alegoria à cena: os anjos harmoniosos

O que poderia ser a harmonia nesse contexto clariceano? Nesse contexto, a palavra “harmonia” relaciona-se à “[...] combinação de elementos diferentes e individualizados, mas ligados por uma relação de pertinência, que produz uma sensação agradável e de prazer [...], coordenação dos componentes imateriais do universo, as mônadas, que, despeito de sua autonomia característica foram dispostas de maneira complementar a integrada por Deus no início dos tempos [...]” (HOUAISS, 2001, p. 1506)

Dessa perspectiva, consideramos que esses anjos harmoniosos seriam imateriais do universo, uma integração de Deus, representando um estado de ligação entre o céu e a terra, uma combinação de elementos diferentes, ligados em uma relação de sensação agradável como podemos observar neste trecho:

ANJOS INVISÍVEIS – Eis-nos aqui quase, vindos pelo longo caminho que existe antes de vós. Mas não estamos cansados, tal estrada não exige força, e, se vigor reclamasse, nem o de vossa prece nos ergueria. Só uma vertigem é o que faz rodopiar aos gritos com as folhas até a abertura de um nascimento. Basta uma vertigem que sabemos? [...] Não estamos cansados, nossos pés jamais foram lavados. Grasnando a esta próxima diversão, viemos sofrer o que tem que sofrer o que tem que ser sofrido, nós que ainda não fomos tocados, nós que ainda não somos o menino e menina. Eis-nos nas malhas da tragédia verdadeira, da qual extrairemos a nossa forma primeira. Quando abriremos os olhos para sermos os nascidos, de nada lembraremos: crianças balbuciantes seremos e vossas mesmas armas empunharemos. Cegos no caminho que antecede passos, cegos prosseguiremos quando de olhos já vendo nascermos. Também ignoramos a que viemos. Basta-nos a convicção de que aquilo a ser feito será feito: queda de anjo é direção, Nosso verdadeiro começo é anterior ao visível começo e nosso verdadeiro fim será posterior ao fim visível. A harmonia, a terrível harmonia, é nosso único destino prévio (LISPECTOR, 2005, p. 57).

Observamos que os anjos são crianças que ainda não nasceram e, no instante em que nascerem, não lembrarão a tragédia presenciada por eles enquanto são anjos. Por isto são harmoniosos: estão ainda em um local em que não há sentimento de dores, apenas prazer, contudo, ao nascerem, sofrerão o que “merecerem” sofrer.

Entre o amor e o ódio: em cena, o Esposo

Ao nos referirmos ao esposo no texto, notamos a presença de amor, ódio e vingança, todavia o que fica evidente é o amor, pois a vingança é concedida pelo julgamento das

pessoas que pertencem àquela região. Aparentemente, o esposo mostra um amor que pode superar o adultério, contudo o pudor não lhe permite tal façanha. Embora ame a esposa, quer assassiná-la, vingar-se da traição, no mesmo instante deseja tê-la em seus braços. Vejamos alguns fragmentos do texto:

Ei-la, a que será queimada pela minha cólera. Quem falou através de mim que me deu tal fatal poder? Fui eu aquele que incitou a palavra do sacerdote e juntou a tropa deste povo e despertou a lança dos guardas, e deu a este pátio tal ar de glória que abate os seus muros. Ah, esposa ainda amada, desta invasão eu queria estar livre. Sonhava estar só contigo e recordar-te nossa alegria passada. [...] Que sucede a este meu coração que não reconhece mais o filho vê sua Vingança? Ah, remorso: eu deveria ter vibrado o punhal com minha própria mão e saberia então que, se fora eu o traído era eu mesmo o vingado. Mas esta cena não é mais de meu mundo, e esta mulher, que recebi na modéstia, eu perco ao som das trombetas. Deixai-me só com a pecadora. Quero recuperar meu antigo **amor**, e depois encher-me de **ódio**, e depois eu mesmo **assassiná-la**, e depois adorá-la de novo, e depois jamais esquecê-la, deixai-me só com a pecadora, quero possuir a minha desgraça e minha **vingança** e a minha perda, e vós todos impedis que seja o senhor deste incêndio, deixai-me só com a pecadora. (LISPECTOR, 2005, p. 60, grifo nosso).

Ainda devemos ressaltar que o sentimento de ser incendiado não foi da pecadora, mas sim do marido, e ele não se sente vitorioso com a morte da esposa; somente o povo, o sacerdote e os guardas:

ESPOSO – Ira impotente: ei-la sorrindo, de mim ainda mais ausente do que quando era de um outro. Por que ouve-me este povo tão mais do que minhas palavras queriam ser ouvidas? Ah mecanismo cruel que O incitamento ao incêndio foi meu, mas não será minha vitória: esta pertence agora ao povo, ao Sacerdote, aos guardas. Pois vós infelizes, esconder não podeis que é de meu infortúnio que enfim vivereis (LISPECTOR, 2005, p. 64-65).

A beleza poética sucede por meio da morte da mulher amada, como cita Edgar Allan Poe (*apud* MENDES, 1997, p. 915) em seu ensaio *Filosofia da composição*:

De todos os temas melancólicos, qual segundo a compreensão universal da humanidade, é o mais melancólico? “A Morte – foi a resposta evidente.” E quando, insisti, esse mais melancólico dos temas se torna o mais poético? Pelo que já explanei, um tanto prolongamente, a resposta também aí era evidente: Quando ele se alia mais de perto à Beleza; a Morte, pois de uma bela mulher é, inquestionavelmente, o mais capaz de desenvolver tal tema é a de um amante despojado de seu amor.

A Beleza da pecadora é comparada à da salamandra, “[...] aspecto de lagarto, cauda longa, que persiste toda vida [...]” (HOUAISS, 2001, p. 2499), a que se *agrega* a peçonha “[...] substância venenosa, malícia [...]” (HOUAISS, 2001, p. 2161). Inscreve-se, aqui, a imagem da beleza tentadora: como uma serpente que domina sua presa, assim a pecadora, com sua beleza insinuante, envolve não só o esposo, mas também o amante. Importa salientar que a peçonha, uma característica atribuída à mulher, também evoca a história de Adão, Eva e a serpente, com um tom de criatividade e Beleza: a peçonha da

serpente edênica é “transferida” à mulher, simulando, metonimicamente, a relação mulher-pecado *versus* homem-vítima. E se “o salário do pecado é a morte”, conforme o texto bíblico, esta vem para destruir o veneno da serpente, completando o belo. Destaca-se que para Baudelaire, o belo teria uma “composição dupla”, pois seria feito de um “elemento eterno, invariável” e de “elemento relativo, circunstancial”, ou seja, “na era moderna, já não mais se admite o belo absoluto, à medida que ele não refletiria a multiplicidade da época” (GOMES, 1997, p. 55-56). Assim, emerge a voz do esposo que a desfere contra sua companheira, sua mágoa e ressentimento. Importa destacar o efeito estilístico que há entre os morfemas “peçonha” e a “mulher que sonha”:

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

O esposo ferido caracteriza a esposa como peçonhenta, capaz de envenenar (com amor) os homens. Além disso, o povo se dirige à “pecadora” como aquela que é “Marcada pela Salamandra” (LISPECTOR, 2005, p. 66, grifo nosso).

Em se tratando da Salamandra, também é um anfíbio perigoso cuja principal característica é camuflar-se: conforme o lugar, sua cor é diferente, confundindo ou enganando sua presa. Uma espécie de duas personalidades, representando a histórica equivocidade do feminino marcada nos discursos do senso comum. Bela imagem, se pensarmos, por exemplo, na concepção de “beleza”, ou do “Belo” defendida por Edgar Allan Poe (cf. MENDES, 1997, p. 914).

Na cena textual, o Amante

O amante sentiu-se também traído pela pecadora porque não tinha conhecimento de que fazia parte de um triângulo amoroso. A partir do momento e que descobre, inicia-se a dor em seu íntimo e sente-se como um esposo traído:

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

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, que é esta solitária a quem não bastou um coração. [...]

AMANTE – Pois na sua límpida alegria ela me vinha tão singular que jamais eu a suporia vida de um lar. [...]

AMANTE – É aquela irrevelada que só a dor aos meus olhos revelou. Pela primeira vez, amo, e não à minha paz. [...] (LISPECTOR, 2005, p. 61-62).

Mediante um amor proibido, o amante não demonstra arrependimento de amar a pecadora; se pudesse, ele a amaria novamente, sem se importar com os riscos que corria. Observamos o trecho em negrito abaixo:

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

Finalmente o amante conclui que também não vivia, mas era a pecadora quem vivia nele: foi vivido. Os homens não são, em sociedades patriarcais ou machistas, castigados. Com isso, o amante não é queimado; apenas a mulher; é isento do ato do adultério, evidenciando a desigualdade social. “Ai de mim que não sou queimado. Estou sob o signo do mesmo fado, mas, minha tragédia não arderá jamais” (LISPECTOR, 2005, p. 66).

Considerações finais

O cumprimento dos objetivos propostos para este artigo contribui para compreensão da relação e da pertinência da tensão, pois segundo Staiger (1975), há duas formas de expressão do estilo dramático: o *pathos* (sofrimento, emoção, circunstâncias que provocam piedade ou tristeza) e o estilo problemático, ambas organizadas em torno da tensão que ocorre no texto.

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

Com a diminuição do espaço e do tempo diegético em relação ao leitor/espectador, Clarice Lispector rompe com “[...] o silêncio, escreve na tentativa de captar o instante-já [...]” (GOMES, 2007, p. 53). Dessa forma, pelo silêncio e pelo riso, a mulher pecadora ao mesmo tempo aceita a punição e zomba da sociedade, já que o riso (também) era proibido e passível de punição na Idade Média.

A mulher pecadora surge como uma alegoria utilizada pela autora, que bebe na fonte Bíblia, na lei de Moisés (antigo testamento), e, por intermédio do seu talento

individual (para se fazer menção às palavras de T.S. Eliot, 1989), traz à tona, para a sociedade da época em que se pronuncia, uma reflexão sobre a submissão da mulher ao homem, à Igreja, às convenções sociais. Dessa forma, “Cada nação, cada raça, tem não apenas sua tendência criadora, mas também sua tendência crítica de pensar; e está também mais alheia às falhas e limitações de seus hábitos críticos do que às de seu gênio criador” (ELIOT, 1989, p. 37).

Com efeito, devemos considerar que é na crítica velada e nos “silêncios constitutivos” do (não) dizer da escritora que se insinua uma proposta para que as mulheres aproveitem a reflexão e reajam.

Enfim, não é forçoso ponderar que o texto dramático de Lispector é uma fonte artística inesgotável, que, a partir de outras leituras, poderá ser explorada por distintas perspectivas de análise.

Referências

- ARISTÓTELES. *Coleção Os Pensadores*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.
- BÍBLIA SAGRADA PENTECOSTAL. Traduzida em Português por João Ferreira de Almeida. Revista e Atualizada no Brasil. 2. ed. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2009.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura Brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix, 1970.
- ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: _____. *Ensaio*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 37-48.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Tradução de Dora F. da Silva. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- GOMES, Álvaro Cardoso. *A santidade do alquimista: ensaios sobre Poe e Baudelaire*. São Paulo: Unimarc Ed., 1997.
- GOMES, André Luis. Esboço das adaptações teatrais de textos clariceanos. In: NOLASCO, Edgar César. (Org.). *Espectros de Clarice: uma homenagem*. Pedro & João Editores, 2007. p. 35-58.
- LISPECTOR, Clarice. *Outros escritos*. Organização de Teresa Montero e Lícia Manzo. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- LOURO, Guacira. L. *Gênero, sexualidade e educação: uma abordagem pós-estruturalista*. Petrópolis: Vozes, 1997.
- MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao teatro*. São Paulo: Ática, 1991.

MENDES, Oscar (Org.). *Edgar Allan Poe: ficção completa, poesia, ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

NOLASCO, Edgar César. (Org.). *Espectros de Clarice: uma homenagem*. Pedro & João Editores, 2007.

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

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia: a construção do personagem*. São Paulo: Ática, 1989.

PASCOLATI, Sonia Aparecida Vido. Operadores de leitura do texto dramático. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: EDUEM, 2009. p.93-111.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. 3. ed. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio *et al*. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 81-101.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio *et al*. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 9- 49.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SATIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Tradução de José Simões, São Paulo: Perspectiva, 2005.

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