

O teatro de Clarice: entre traumas e memórias sociais*

Alana Regina Sousa Menezes**

Resumo

Clarice Lispector foi, por muito tempo, condenada por, aparentemente, não dar uma “função social” à sua literatura. Coube aos dedicados estudos sobre suas obras demonstrar ao mundo que a escritora brasileira foi uma das mais sensíveis às questões sociais de várias ordens. O feminino tem sido apontado como a maior causa social de Clarice. Este artigo, pensando nisso, pretende demonstrar que sua única dramaturgia (“A pecadora queimada e os anjos harmoniosos”) não foge à regra. O objetivo aqui proposto é estudar a vertente social do teatro clariceano, analisando o caráter memorialístico e traumático relacionado aos contextos sociais retratados no texto em tela. Percebe-se que a dramaturgia de Lispector instrumentaliza as personagens com a finalidade de denunciar determinada sociedade, em suas esferas pública e privada, fincada em seus moldes patriarcais.

Palavras-chave

Literatura; dramaturgia; Clarice Lispector; feminino.

Abstract

Clarice Lispector was, for a long time, condemned for apparently to not give a “social function” to her literature. It was the dedicated studies on her works that demonstrated to the world that the Brazilian writer was one of the most sensitive to social issues of various orders. The feminine has been singled out as Clarice's greatest social cause. This article intends to show that her only dramaturgy (“A pecadora queimada e os anjos harmoniosos”) does not escape the rule. The purpose here is to study the social aspect of Clarice's theater, analyzing the memorialist and traumatic character related to the social contexts portrayed in the text on canvas. It can be seen that the dramaturgy of Lispector instrumentalizes the characters with the purpose of denouncing a certain society, in its public and private spheres, based in its patriarchal molds.

Keywords

Literature; dramaturgy; Clarice Lispector; feminine.

* Artigo recebido em 15/08/2017 e aprovado em 16/11/2017.

** Mestre em Letras pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Educadora Social na Prefeitura de Três Lagoas (MS).

Introdução

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

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

“A pecadora queimada e os anjos harmoniosos” (2005) é o único texto escrito em gênero dramático por Clarice Lispector. Foi publicado no ano de 1964, na segunda parte do livro *A legião estrangeira*, intitulada “Fundo de Gaveta”; a peça teatral (uma tragédia de ato único) foi escrita no período de 1946 a 1948, quando Lispector reside em Berna, Suíça.

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

Estudando a fundo a configuração da tragédia (desde as margens de escrita, passando pelo próprio teor do texto, até a sua publicação), fica patente um forte tom memorialístico e, também, traumático na dramaturgia da escritora latinoamericana.

Isso porque as condições de escrita e de posterior publicação são, especialmente, significativas. Lispector escreve o texto em Berna, lugar marcado pelo profundo silêncio e reclusão na vida da escritora. Depois, publica-o no mesmo ano em que se instaura a ditadura militar no Brasil.

Em se tratando do momento de feitura do texto teatral, o cenário da peça (a Idade Média) coloca-se como objeto da memória de uma autora que diz – em diversas correspondências e crônicas – estar vivendo no período medieval, bem como rememora

um amargo período para a condição do feminino perante a sociedade, sobretudo, enclausurada no matrimônio.

Por sua vez, o “desengavetamento” ou o desarquivamento de “A pecadora queimada e os anjos harmoniosos” se apresenta como uma carência de desarquivar uma memória subalterna: a necessidade de publicar um texto dotado de crítica social, pensado para denunciar a condição subalterna da mulher frente a ideais machistas, é pungente, uma vez que discutir e problematizar as questões relativas ao feminino significava aliar ficção e política, naquele determinado momento do país (e, também do continente).

Este trabalho, pois, pretende investigar o lugar da memória e do trauma, refletido na peça teatral na figura das personagens, que carregam traços que podem ser interpretados como arquétipos da dominação, do medo, do poder e da obediência.

Para isso, está dividido em três partes. Em um primeiro momento, opta-se por compreender o espaço no qual se desenrola o texto, no sentido de trazer a Idade Média como um período que ocupa na memória da coletividade um lugar crucial: o Ocidente olha para o período medieval e lá enxerga a raiz de sua civilização.

O segundo passo é averiguar o profícuo exercício de memória por parte de Lispector, intimamente ligada ao *locus* de escrita do texto teatral (as condições de produção do texto dramático flertam, sobretudo, com a atmosfera lúgubre de Berna).

Por fim, como última abordagem, volta-se o olhar para o momento de publicação de “A pecadora queimada e os anjos harmoniosos”, quando a peça teatral ganha sobrevida: a memória subalterna, traumatizada pela opressão e pela marginalização, é desarquivada em um momento em que os excluídos precisariam cada vez mais do trabalho dos artistas nacionais.

No silêncio das trevas

Esta pesquisa quer destrinchar o caminho percorrido pela peça teatral clariceana, desde sua concepção até sua publicação. Para tanto, faz-se necessário um primeiro recorte, o biográfico, que situa o período em que Lispector escreve a tragédia: o espaço e o tempo nos quais a autora produz o texto são basilares para a compreensão da obra em sua integralidade.

Cumprindo papel esclarecedor, portanto, um panorama do período em que a autora residiu em Berna, onde escrevera a peça teatral, uma vez que a influência do *status quo* nesse *locus* enunciador fica marcada na vida de Lispector pelo silêncio perturbador, pela

casa situada à Rua da Justiça, por encontrar-se sitiada, pelo estigma de estrangeira e, sobretudo, pela sensação de morar na Idade Média.

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

Esse traço arquitetônico não passa despercebido ao olhar da autora, que registra na crônica “Lembrança de uma fonte de uma cidade”: “E a rua ainda medieval: eu morava na parte antiga da cidade. O que me salvou da monotonia de Berna foi viver na Idade Média” (LISPECTOR *apud* GOTLIB, 2013, p. 233). Com efeito, num sentido memorialístico, a autora traz uma reflexão sobre seu *locus* enunciativo na época:

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

É inevitável perceber a intersecção estabelecida entre a característica marcante do espaço em que a autora se encontra e aquele onde estão situadas as personagens de “A pecadora queimada e os anjos harmoniosos”: a Idade Média. Vale lembrar que é a própria autora quem irá dar a diretriz do ambiente no qual está situado o texto, em carta de 1946, enviada ao amigo Fernando Sabino: “[...] comecei a fazer uma ‘cena’ (não sei dar o nome verdadeiro ou técnico); uma cena antiga, tipo tragédia Idade Média com coro, sacerdote, povo, esposo, amante... Em verdade vos digo, é uma coisa horrível. Mas tive tanta vontade de fazer que fiz contra mim mesma. Não está pronto e está tão ruim que até fico encabulada” (LISPECTOR, 2002, p. 108).

Nesse passo, é importante compreender o tratamento dado à mulher e os moldes nos quais estava encaixado o casamento, no contexto da Idade Média, dedicando-lhes algumas reflexões.

Pontue-se, desde já, para efeitos de contextualização, que o período medieval considerou mais a religião do que a civilização; isto é, as leis religiosas sobrepunham-se às leis civis, podendo-se dizer que, em termos gerais, a religião era a própria lei civil. O eclesiástico, dentre outros objetivos, prezava pela inibição da sexualidade, dos “prazeres

da carne”, lendária razão pela qual o homem foi expulso do paraíso, momento no qual surgiu o seu mal.

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

O teatro clariceano, ao valer-se do medieval como cenário, traz à tona a memória das relações matrimoniais daquele período. O casamento, pois, aloca-se – naquele contexto – como uma das formas de “castração” humana, falando em termos rasos. Ou ainda, o casamento funciona como um negócio, como um ritual:

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

No entanto, os critérios de inibição da sexualidade humana não eram os mesmos para maridos e esposas. O homem não desenvolve suas “relações carnis” somente dentro do quadro conjugal. A moral aceita aponta para o concubinato e para a valorização da virilidade. Enquanto isso, à esposa cabe fidelidade.

Nesse contexto, é interessante observar a primeira fala do Esposo. Nela estão rememorados os meios de punição de uma civilização, bem como quem são as pessoas responsáveis por aplicar penas e de quem elas ganharam essa capacidade: “ESPOSO: Eila, a que será queimada pela minha cólera. Quem falou através de mim que me deu fatal poder? Fui eu aquele que incitou a palavra do sacerdote e juntou a tropa deste povo e despertou a lança dos guardas, e deu a este pátio tal ar de glória que abate os seus muros. Ah, esposa ainda amada, desta invasão eu queria estar livre. Sonhava estar só contigo e recordar-te nossa alegria passada” (LISPECTOR, 2005, p. 60).

Observadas essas informações em linhas gerais, pode-se pensar que a escolha por parte da dramaturga da Idade Média como espaço para o desenrolar de sua tragédia não foi dada ao acaso. Além disso: as evidências preceituam as semelhanças entre o clima medievalesco de Berna e os elementos que compõem “A pecadora queimada e os anjos

harmoniosos”. O cenário escolhido para situar a tragédia está diretamente ligado à situação geográfica onde o texto foi produzido e, especialmente, ao efeito de sentido estético que esse espaço traz ao texto.

A Idade Média que Clarice parece ainda enxergar em Berna de fato lá está, uma vez que toda a arquitetura da cidade fora preservada para dialogar com a chamada *Dark Ages*, conhecida pelo tempo das catedrais, do gótico, do antitético belo-sombrio.

Berna parece lembrar à escritora que o lado europeu do globo abriga a formação e a finalidade da cultura medieval historicamente opressora. Clarice viu de perto que a Idade Média não é um mito ocidental. Embora tenha vivido na Suíça já no século XX, Clarice Lispector consegue detectar nas ruas da capital os traços que a fazem ter a sensação de viver na Idade Média. O deserto, o regresso, o forte silêncio e a solidão são marcados em diversas cartas remetidas às irmãs, durante a passagem da autora por Berna, cidade que pelo fogo se reconstruiu: após um incêndio quase fatal para a cidade, em 1405, Berna foi reconstruída com pedras da região, o que a fez ser dotada de uma cor padronizada, daí a sensação cromática de tédio, monotonia, deserção.

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

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

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

As construções de Berna, bem como suas igrejas e seus variados espaços foram, também, para Clarice uma iconografia pedagógica.

Do contexto ao texto

Como representação da realidade, a obra literária constrói – com o propósito de ser verossímil e coerente – uma feição imaginária do real, para que consiga projetar uma imagem na qual se encontre a verdade. Embora o ficcionista não tenha compromissos com a verdade real, sua intenção mimética é garantidora de verossimilhança, de representação e de coerência interna do texto literário. Nesse sentido, cabe, já de início, pontuar que: “Verdade histórica e verdade dramática nada têm em comum. [...] O ‘bom’ autor dramático tem a arte de tomar liberdades com a história” (PAVIS, 1999, p. 195).

Como a proposta é colocar em pauta os vestígios da memória deixados pelo texto dramático, com a finalidade de melhor desvendarmos suas significações possíveis e plausíveis (uma vez que uma obra de arte jamais deve ser tomada como encerrada por nenhuma leitura crítica), não custa lembrar que Clarice Lispector publica “A pecadora queimada e os anjos harmoniosos” pela primeira vez apenas no ano de 1964, quase 20 anos depois de sua escrita.

A peça teatral, uma tragédia de ato único (a chamada *pièce en un acte* ou *one-act-play*) vem na segunda parte de *A legião estrangeira*, chamada de “Fundo de Gaveta”. A dramaturgia de Clarice Lispector era, pois, um texto engavetado – que, inclusive, sequer aparece nas edições posteriores de *A legião estrangeira*, vindo a ser publicado novamente somente em *Outros escritos* (2005).

No entanto, para efeitos de obtenção do distanciamento necessário para o estudo de um texto literário, não discutiremos aqui se Clarice Lispector escreve um texto para a gaveta ou para o palco. O que interessa, neste ponto do estudo, é fazer a leitura de como a dramaturga teceu a fábula em questão, destacando a importância de uma séria leitura do texto dramático enquanto literatura, uma vez que não nos propusemos a estudar o teatro enquanto encenação, pois o teatro pode (e deve) ser lido. Nas palavras de Anne Ubersfeld (2013, p. 12): “A representação é instantânea, perecível; só o texto permanece”.

Nesse sentido, é importante que se diga que, para ser considerado teatral, o texto pressupõe um encadeamento necessário de microações que irão, ponto a ponto, levar ao desfecho. Como salienta David Ball (2008, p. 17), “o texto não é uma prosa narrativa em

forma dialogada, simplesmente. É modalidade da linguagem escrita, que depende extremamente de métodos e de técnicas específicas para o teatro”.

Vale ressaltar que esta pesquisa acompanha a classificação do pesquisador André Luís Gomes, em seu livro *Clarice em cena* (2007), no qual ele define a peça teatral de Clarice como uma tragédia. Endossamos tal classificação porque a dramaturgia escrita por Clarice Lispector, de fato, combina todos os elementos necessários para atingir a referida classificação. Nessa esteira, cabe o conceito de tragédia de Pavis (1999, pp. 415-416): “Peça que representa uma ação humana funesta muitas vezes terminada em morte”.

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

Pauta interessante a ser levantada, a respeito da tessitura do teatro clariceano é que, embora o diálogo seja um distintivo do texto dramático, o que notamos em “A pecadora queimada e os anjos harmoniosos” é que, parafraseando o próprio texto, “cada um diz e ninguém ouve”. As personagens não parecem estabelecer um diálogo direto, no qual um responde ao outro.

Na dramaturgia clariceana, a fala de uma personagem constitui ação para a reação de outra, que por sua vez, é ação para a reação da próxima e assim por diante. Nesse viés, como bem aponta David Ball (2008, p. 89): “lembre-se de que ação não significa gesticulação ou corridas e pulos de um lado para o outro”.

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

As falas são arquitetadas com a finalidade de uma condução intencional à provocação de reações profundas acerca da brutalidade da pena. Cada personagem, a seu

modo, parece falar com seu próprio lamento, com sua própria cólera, sendo colocada frente à sua própria truculência. Vejamos:

AMANTE: Pensei que vivera, mas era ela quem me vivia. Fui vivido.

ESPOSO: Como te reconhecer, se sorris toda santificada? Estes braços castos não são os braços que enganosos me abraçavam. E estes cabelos serão os mesmos que eu desatava? Interrompei-vos, quem vos diz é o mesmo que vos incitou. Pois vejo um erro e vejo um crime, uma confusão monstruosa: ei-la que pecou com um corpo, e incendei outro.

SACERDOTE: Mas ‘Senhor, sois sempre o mesmo’.

1º GUARDA: Todos lamentam o que já é tarde para lamentar, e discordam por discordar, quando bem sabem que aqui vieram para matar (LISPECTOR, 2005, p. 65).

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

Nesse contexto, desvenda-se a dramaturgia clariceana: fábula mínima, densidade pungente. “A pecadora queimada e os anjos harmoniosos” traz as personagens em contexto de opressão e alienação, com manifestos lapsos de afastamento dessa realidade tida como insignificante, desditosa, por meio de suas falas.

Sem destoar das características fundamentais do texto dramático, a dramaturga dispensa a dinâmica de ações externas para dar lugar aos traumas da civilização moderna, com feridas abertas graças a processos antidemocráticos, violentos e opressivos, metaforizado em momentos de crise existencial das personagens, consagrando um instante privilegiado enquanto experiência para o leitor.

São esses traços traumáticos, vivos na memória das personagens, que movem o drama. Mesmo que não explícito (nem óbvio), por ser demasiadamente humana a natureza do trauma, em “A pecadora queimada e os anjos harmoniosos”, ele se manifesta nas realidades sociais de opressão, de tirania, de amarras, de grilhões, de repressão e de dominação, trazidas para a cena, por meio da memória trazida do período medieval, no contexto da encenação.

Nesse sentido, discorre Seligmann-Silva (2002, p. 137):

Aprendemos que o elemento traumático do movimento histórico penetra nosso presente tanto quanto serve de cimento para nosso passado – e essas categorias temporais não existem sem a questão da sua representação, que se dá tanto no jornal, na televisão, no cinema, nas artes, como na fala cotidiana, nos nossos gestos, sonhos e silêncios e, enfim, na literatura.

Não somente do medievo, as memórias alocadas no texto são, na verdade, atemporais, no que diz respeito à representação feminina. Jogando com a ironia, a autora

demonstra como a mulher vem sendo, secularmente, objetificada pela sociedade, como propriedade de diversas vozes masculinas e diversas instituições sociais.

Colocando no papel uma memória coletiva, para deixar claro que quer demonstrar comportamentos generalizados – quase nunca racionalizados, sendo apenas transmitidos como naturais e corretos pela sociedade –, a autora não atribui nomes próprios às personagens (Sacerdote, Esposo, Amante, Guarda, Mulher do Povo...), fazendo uso de um recurso tipicamente teatral, a antonomásia: “figura de estilo que substitui o nome de uma personagem por uma perífrase ou um nome comum que caracteriza aquela” (PAVIS, 1999, p. 16). Com isso, a dramaturga faz caber nos substantivos que escolhe a representação das condutas arraigadas em determinada época.

O impiedoso esposos traído, o amante dissimulado, o religioso ortodoxo e o militar frio lembram, com sua representação, um mundo em decomposição.

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

2º GUARDA: Somos um guarda de um Senhor, cujo domínio nos parece bem confuso: ora se estende até onde vão as fronteiras marcadas por costume e uso, e nossas lanças então se erguem ao grito da fanfarra (LISPECTOR, 2005, p. 59).

Diante desse cenário, que se configura como a representação da força e da opressão da ordem patriarcal estabelecida, a dramaturgia de Lispector desestabiliza a comodidade do espectador/leitor com uma teatralidade que irrompe tempo e espaço. Como “uma das marcas específicas da teatralidade é constituir uma presença humana entregue ao olhar do público” (PAVIS, 1999, p. 7), as personagens mostram-se conscientes da brutalidade do acontecimento e, mais ainda, encontram-se em reflexão, mesmo quando sabemos que se encontram paralisados pelas forças antagônicas que pressionam suas ações.

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

A literatura está na vanguarda da linguagem: ela nos ensina a jogar com o simbólico, com as suas fraquezas e artimanhas. Ela é marcada pelo ‘real’ – e busca caminhos que levem a ele, procura estabelecer vasos comunicantes com ele. Ela nos fala da vida e da morte que está no seu centro [...], do visível e da sua moldura que não percebemos no nosso estado de vigília [...] – diante do pavor do contato com as catástrofes externas e internas (SELIGMANN-SILVA, 2002, p. 145).

Sabe-se que o universo mimético representa momentos selecionados e metaforizados da realidade empírica exterior à obra. Por isso, a preparação de uma

personagem é resultado de uma seleção cuidadosa de processos psíquicos, de relação com ambientes e, também, de inferências do contexto histórico no qual está situado o texto. Por esse motivo, ao optar pelo espaço medieval para ambientar “A pecadora queimada e os anjos harmoniosos”, Clarice constrói suas *personas* de maneira muito plausível.

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

Da gaveta para o protesto: desarquivando uma memória subalterna

Graças à precisa escolha da maneira de construir a máscara da *persona* feminina, testemunha de um período sangrento da história da mulher, a abstração da personagem é um processo particular do teatro de Lispector. Prostrada diante daqueles que decidem seu destino, a personagem silencia; na dramaturgia clariceana, a ironia faz que a protagonista seja a representação sarcástica do trauma da mulher idealizada pelo imaginário social: petrificada, calada, obediente, passiva.

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

Na cultura Ocidental pós-Eva, em que a mulher ficou marcada por ser a raiz do “mal”, a sedutora de Adão para o “pecado original”, a morte da Pecadora é um meio de manter aquela sociedade viva, como se o sacrifício de sua carne queimada fosse, então, a redenção dos que precisaram cometer um crime para se livrar de um erro.

Nessa esfera, falando sobre as representações do trauma na literatura, Seligmann-Silva (2002, p. 145) explica: “essa realidade de morte é gritante na mesma medida em que é emudecida, silenciada, enterrada. Ela retorna compulsivamente – à mente de uma sociedade culpada e que ‘não entende’ sua história”.

Nesse sentido, ampliando a discussão, cabe pontuar que a literatura (em seus mais diversos gêneros) apresenta abordagens diferenciadas para temas como morte, violência, sexualidade, subalternidade e fragmentação dos sujeitos. Muitos textos literários (e as peças teatrais situam-se com propriedade nesse contexto) provocam a reflexão sobre a eficácia de valores ideológicos impostos pela sociedade, revelando o exercício de “memórias sociais” traumáticas, por meio da literatura. Como propõe Ginzburg:

A motivação histórica [...] consiste na experiência da formação social calcada em autoritarismo e opressão, que contribui sistematicamente para a desumanização. [...] Quando Drummond nos joga constantemente para perto do medo, Rosa nos aponta o inferno como nossa origem, Lispector discute a problemática de narrar a estória de uma mulher oprimida, Dyonélio toca no limiar da loucura, isso é feito de um modo que se apresentem marcar de um contexto social opressor e difícil, em que as possibilidades de emancipação e liberdade individual são limitadas e questionadas. A violência é, conforme Karl Erik Schollhammer, constitutiva de nossa formação social (2000, p. 45).

Nessa mesma vertente, caminha a discussão em torno dos estudos subalternos. Gayatri Chakravorty Spivak (2010), com o imprescindível texto *Pode o subalterno falar?* enfatiza, em seu trabalho, o projeto feminista, refletindo sobre a consciência da mulher subalterna, sempre posta à margem da sociedade no contexto da produção colonial em que o homem é o dominante.

Destaca a estudiosa que o termo “subalterno” não corresponde a uma palavra clássica para o oprimido, mas à representação daqueles que não conseguem seu espaço em um contexto globalizante, capitalista, totalitário e excludente; subalterno é um sujeito traumatizado pela ausência do poder de fala, pela mudez imposta secularmente.

O termo “subalterno”, portanto, relaciona-se intimamente com o trauma e a memória de relações de poder e dominação, pois, nunca é demais recordar: “narrar e viver, narrar e resistir, narrar ou morrer” (SOUZA, 2004, p. 14). Por isso, depreende-se que a escrita da peça teatral em foco confirma que Lispector foi uma das escritoras que esteve atenta “ao quanto há de violência, injustiça e agonia na sociedade brasileira” e trouxe “a problematização do externo para o interno, atingindo assim a forma de suas criações” (GINZBURG, 2000, p. 44).

As personagens que compõem a dramaturgia clariceana são arquétipos imersos em atmosfera de falsa harmonia, com vidas aparentemente concretas e que se entrelaçam em cena, evidenciando uma análise crítica, histórica e política das representações de poder inconscientemente por elas internalizadas, o que caracteriza os ecos do trauma da violência ocidental, patentes no texto estudado. Nas palavras de Ginzburg (2000, p. 47):

“Em um mundo marcado pela experiência radical de destruição, o trauma se torna um elemento constitutivo da formação social. Por ultrapassar nossos mecanismos de absorção e atribuição de legibilidade aos eventos, o trauma ultrapassa nossas referências de concepção de forma. [...] Decorrência natural disso é a condição melancólica, que resulta da experiência dolorosa de perda, cujos limites, no campo coletivo, são inexatos e indeterminados”.

Ainda para o estudioso Jaime Ginzburg (2000, p. 48), é preciso lembrar que o contexto brasileiro, em específico, abriga a presença firme de regimes totalitários nas mais diversas formas, por exemplo, com as experiências da colonização, da escravidão, da forte ligação do Estado com a elite, desde o princípio:

Durante o período colonial, o governo de Portugal desenvolveu a política exploratória responsável pela dizimação de tribos nativas; a escravidão representou um exercício sistemático e calculado de coerção pela violência, sendo o governo brasileiro sustentado, durante o império, por essa coerção. No período republicano, tivemos no Estado Novo e na ditadura militar recente períodos de intensa intervenção da política autoritária na vida social.

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

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

A Peadora, pode-se dizer, funciona como uma imagem-modelo do perseguido. E, exatamente por meio do texto literário, a reivindicação de direitos pode ser, ao menos, pensada em termos de organização. A memória da personagem da tragédia é trazida a público em um momento cuja liberdade encontra-se ferida de morte, e “se impõe como resposta a todo desejo de encarar o passado como algo que deverá ser remodelado, uma vez que se revela impossível a recuperação integral das origens” (SOUZA, 2004, p. 101). O chamado social da arte passa de fruição à necessidade política. Nesse sentido, faz-se importante frisar:

Comprendemos por Estado dictatorial aquél que surge como consecuencia de las dictaduras militares de la década del sesenta y del setenta. Antecedentes de esta forma de ditadura, en particular en sus supuestos ideológicos ‘cristiano-occidentales’, tenemos em diversos países de América, pero en particular en Argentina. [...] En

Brasil la ideología del occidentalismo integrista se transforma en los hechos en doctrina oficial del régimen a partir del putsch de 1964 (MIX, 2004, p. 12-13).

Pode-se relacionar o “desengavetamento” ou o desarquivamento da dramaturgia de Lispector, mais de uma década depois de sua escrita, com a necessidade de desarquivar uma memória subalterna.

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

Desse modo, a escritora retorna ao Brasil com um arquivo que supostamente quer ser um conteúdo ocultado, mas que, no entanto, firma-se como um perfeito instrumento político, dado o contexto do país. O ato de publicação pode ser lido, portanto, como uma força reivindicatória já conhecida na arte clariceana: o famoso direito ao grito manifesta-se diante da necessidade perturbadora de tirar da gaveta o que não se pretende mais reprimir, uma vez que:

Ginzburg (2000, p. 49) compreende bem esse quadro ao afirmar que: “o papel preponderante de políticas e estruturas autoritárias ganha nitidez quando observamos a presença impressionante da violência, sobretudo da violência a serviço do Estado, em nossa formação histórica”.

Frustração e sufocamento são, portanto, substantivos comuns aos estudos acerca da subalternidade e à tessitura de Lispector. O texto “A pecadora queimada e os anjos harmoniosos” é instrumento de elaboração dessas imagens, especialmente, no tocante ao feminino.

Essa construção ideológica de gênero, que mantém a dominação masculina, de fato, reafirma o ocultamento da mulher enquanto sujeito de direitos. Todas as personagens da dramaturgia clariceana estão orquestradas para apontar essa nuvem criada para apagar a identidade feminina – nuvem, inclusive, materializada pela fumaça oriunda da fogueira que tira a vida da protagonista: “2º GUARDA: Eu vos digo, é tanta fumaça que mal vejo o corpo” (LISPECTOR, 2005, p. 68).

As identidades que Lispector delineia em suas personagens transcendem a arquitetura textual e assumem um contexto que evidencia muitas chagas de uma sociedade machista. Não se trata de simples “pessoas imaginadas”. Trata-se, sobretudo,

da representação de máscaras que estão em colisão no jogo de poder social, pautado no interesse pela desigualdade econômica, pela exploração do mais fraco, pela manutenção da figura mítica da “mulher tradicional”, virgem e imaculada, subserviente e disponível.

Hannah Arendt (1989, p. 356) lembra que em regimes totalitários só existem com o apoio das massas. Ela destaca que “[...] a identificação com o movimento e o conformismo total parecem ter destruído a própria capacidade de sentir, mesmo que seja algo tão extremo como a tortura ou o medo da morte” (ARENDR, 1989, p. 358).

Nesse sentido, o Povo – enquanto personagem do teatro clariceano – em muito se assemelha com a organização das massas que ocorria no Brasil, coordenada pelos militares (e isso, inclusive, ecoa até hoje, com muitas vozes defensoras de “intervenção militar” e outras tantas palavras de ordem no Brasil, reflexos dessa geração arrebanhada). Nas falas do Povo, o uso de pronomes possessivos e de pronomes pessoais de primeira pessoa evidencia como toda a sociedade acredita ter – realmente – o direito de posse sob o corpo feminino: “POVO: É aquela que na verdade a ninguém se deu, e agora é toda nossa”.

A hegemonia do povo reunido para o espetáculo da punição sugere uma relação um tanto colonizadora, permeada pela crença da salvação pela dominação do “selvagem” (ou mesmo pela sua completa extinção). Afinal, a selvageria consiste, na tragédia, em não guardar obediência a uma moralidade pré-determinada pela tradição religiosa, evocada no texto em tom jesuítico.

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

Ao mesmo tempo que se isola daquele universo, ficando alheia a tudo aquilo que são apenas a histeria de um povo carente e miserável, a heroína insere-se no âmago do leitor. Parcial e subjetivo, o destinatário do texto é convidado a se perguntar pela voz da protagonista e, conseqüentemente, pela voz da mulher, enquanto observa na figura do Povo, uma sociedade hipócrita que, mesmo sabendo que “não passarão pelo buraco de uma agulha”, analogia ao “Reino dos Céus” presente na peça de Clarice, insiste no espetáculo do sacrifício alheio, numa espécie de vingança social sob a ousadia da heroína.

Em meio a essa guerra civil cristalizada, a conquista do texto literário, sobretudo na condição de um texto a princípio “escondido”, considerado – por algum motivo – “não publicável”, é muito significativa. Primeiro porque 16 anos depois de ter escrito a

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

El Estado dictatorial se funda en una doctrina – la de la seguridad nacional – y en un mito: el da civilización Cristiana y occidental. [...] El Estado dictatorial nace fundado en una doctrina internacional y nacional que da a los ejércitos el papel de censor de la vida política. [...] La concepción fundamental de esta doctrina es que entiende la política como continuación de la guerra. Lo que tiene varias consecuencias: entrega el poder al ejército, transforma éste em un ejército de ocupación en su próprio país y militariza la sociedade civil; ideologicamente la militariza, pues la hace funcionar por la represión (MIX, 2004, p. 13-14).

“A pecadora queimada e os anjos harmoniosos” oportuniza a aproximação da compreensão do passado, por meio de uma perspectiva que leva em conta as classes subalternas como protagonistas do movimento histórico. Sacerdote, Esposo, Amante, Povo, todos – metaforicamente – são os indivíduos dotados de poder que furtam para si mesmos a voz da Pecadora: “Não passava de uma mulher vulgar, vulgar, vulgar” (LISPECTOR, 2005, p. 68).

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

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

“A pecadora queimada e os anjos harmoniosos”, nesse sentido, revela a atitude de romper com o comportamento colonizado de importar, a qualquer preço, o produto da metrópole. A cultura da colonização, do medo, da repressão, do extermínio, da discriminação.

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

Conclusão

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

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

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

Da análise da peça de Clarice, infere-se que as personagens de “A pecadora queimada e os anjos harmoniosos” estão no meio de crises também suas, diante da punição da protagonista. O passado traumático como lição torna o presente quase que irracional; simplesmente repetitivo.

É por ter consciência de todos esses fatores sociológicos, que o estudo do texto literário não seria completo e não cumpriria sua função social (ou minimamente feita para o outro) se fosse feito de maneira fria e geométrica.

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

Referências

- ARENDDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. Tradução de Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- BALL, David. *Para trás e para frente: Um guia para leitura de peças teatrais*. Tradução de Leila Coury. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução de Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DUBY, Georges. *Idade média, idade dos homens: do amor e outros ensaios*. Tradução de Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- GINZBURG, Jaime. Autoritarismo e literatura: a história como trauma. *VIDYA*, v. 19, n. 33, pp. 43-52, 2000.
- GOMES, André Luís. *Clarice em cena: as relações entre Clarice Lispector e o teatro*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília: Finatec, 2007.
- GOTLIB, Nádya Batella. *Clarice: uma vida que se conta*. 7. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.
- LISPECTOR, Clarice. *Correspondências*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- _____. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- MAGALDI, Sábado. *Iniciação ao teatro*. 7. ed. São Paulo: Ática, 1998.
- MIX, Miguel Rojas. La ditadura militar en Chile e América Latina. In: WASSERMAN, Claudia; GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos (org.). *Ditaduras militares na América Latina*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura e trauma. *Pro-Posições*, v. 13, n. 3, p. 135-153, 2002.
- SOUZA, Eneida Maria de. *Pedro Nava: o risco da memória*. Juiz de Fora (MG): FUNALFA Edições, 2004.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Tradução de José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2013.