

**PARA DEVIR (N)UM TEXTO CLARICIANO:
COM, CONTRA E ALÉM DA “INTENÇÃO”**

Lucas dos Santos Passos¹

Luciana Borges²

Resumo: O presente ensaio desmobilizador parte de leituras estruturais possíveis em torno de uma suposta intenção autoral para o texto “A pecadora queimada e os anjos harmoniosos”, de Clarice Lispector para, ao mesmo tempo, levá-las a sua desconstrução. Consideramos como problemática essa lógica, uma vez que seguindo a Jacques Derrida (2001) na sua desconstrução do significado ocidental de “arquivo”, um arquivo só opera como tal pelo desfalecimento da originalidade e memória que pretende preservar. De forma que apontamos descontinuidades desse arquivo e defendemos sua duplicação, portanto, a possibilidade de mantê-lo e ir além dele, de abandoná-lo e, sobretudo, seguindo a morte do Autor de Roland Barthes (1988), de ir em busca de uma pluralidade de significados do texto. Nesse processo, expomos também a malha escritural altamente densa e complexa da peça, irreduzível a um significado transcendental, aberta a uma possibilidade ilimitada de perspectivas, como a perspectiva de gênero.

Palavras-chave: Clarice Lispector. Intenção (autoral). (Pós-)estruturalismo.

Podemos assegurar que, de antemão, a escritura de *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos* tensiona, pulsa, é o tipo de texto que Roland Barthes (2002) chamou de *texto de fruição*: o jogo da escritura, o jogo que estabelecemos com a escritura e o jogo que a escritura estabelece com nós, é sempre um jogo de ruptura, ele (nos) corta, redireciona nossos fluxos, nos coloca violentamente além de nós mesmos, estabelece sempre conexões com o espectro revelador e transgressor da outridade. Que nós

¹ Mestrando em Educação em Ciências e Matemática pela Universidade Federal de Goiás — UFG; e pesquisador do Grupo Dialogus – Estudos Interdisciplinares em Gênero Cultura e Trabalho da Universidade Federal de Goiás, Regional Catalão — UFG/RC. E-mail: lucasantospassos@gmail.com

² Doutora em Letras - Estudos Literários pela Universidade Federal de Goiás — UFG; pesquisadora do Grupo Dialogus – Estudos Interdisciplinares em Gênero Cultura e Trabalho da Universidade Federal de Goiás, Regional Catalão — UFG/RC; e professora da UFG/RC. E-mail: borgeslucianab@gmail.com

não permanecemos idênticos a nós mesmos depois do mergulho na trama do texto clariciano é sintomático mesmo da densidade de um jogo que sempre perturba e desloca nossas bases históricas, culturais e psicológicas, nossa zona de conforto, aliás, nos desconfortam sem que possamos nos desviar mesmo desse estado. Assim, os movimentos a que estamos entregues desde a marginalidade e subversão da pecadora queimada são movimentos descontínuos e desmobilizadores – gozo, vacilo, precariedade, incompletude –, movimentos que nos fazem convergir rumo a uma paranoia em que nós podemos *perceber* a ficção dos nossos corpos, damos conta de uma linguagem instável e sempre insuficiente. A escritura do referido texto é certamente um terreno onde estamos sendo convidados para vislumbrar e experimentar mesmo a indecibilidade narcótica das relações de gênero.

Na verdade, lembremos que Gilles Deleuze e Félix Guattari (2004) nos falaram que o que há por toda parte são máquinas, máquinas de máquinas, máquinas e suas ligações, conexões, cortes e fluxos, para então, os mesmos Deleuze e Guattari (1995) dizerem que a literatura, como igualmente uma máquina, entretém com outras máquinas: máquinas de guerra, máquina de amor, máquina revolucionária e, ademais, com uma *máquina abstrata*, que segundo os autores, as arrasta. Assim, no referido texto clariciano, estamos seguros da conexão infinita entre a maquinaria do gênero que produz e atravessa nossos corpos e a maquinaria escritural do texto, do chamado em perspectiva de gênero do texto, de um sítio onde nossas pulsões se conectam, de antemão, à pulsão da escritura. Nele, os *rizomas* de gênero, sexualidade, poder, pecado, abjeção, transgressão e tantos outros funcionam mesmo à maneira de Deleuze e Guattari (1995): qualquer ponto se liga a outro, sem ordem, unidade nem hierarquia; o que há por toda parte são multiplicidades, fora de um pretensão estrutural que tal escritura tenha sujeito e objeto. No texto clariciano, vislumbramos isso tudo, devemos vislumbrar, fora da lógica do livro enquanto *Árvore*, fora da lógica da unidade, da intenção autoral, da leitura enquanto ato passivo, para além

dos gestos estruturais, o texto vibra em uma frequência da multiplicidade e é nosso dever e *dever* se entregar a essa multiplicidade, traçar as linhas entre os rizomas, achar-se nelas, romper-se com elas.

Ademais, é mediante os gestos pós-estruturais que levamos essas linhas para além delas mesmas, aumentamos infinitamente seu território através de sua desterritorialização, principalmente com cortes e rupturas, fugas, tensões, pulsões, e estabelecemos agenciamento mesmo, agenciamento esquizofrênico, agenciamento de um mundo pós-gênero. O texto clariciano está cheio dessas linhas, basta operar movimentos *a la Deleuze e Guattari*, religamos as linhas estruturais para só então leva-las a sua própria desorientação, leva a outras orientações, a *n* dimensões, a sua fuga; contamos com as “estruturas” para ao mesmo tempo lhe proporcionar direções rompidas, almejando a *linha mais abstrata*. A experimentação “pós-estrutural” não sonha com a unidade, nem com a totalidade, ela também não permanece eternamente apaixonada pela reestruturação do todo mediante as partes, ela não almeja desvendar o significado transcendental do texto, muito menos entende que o autor causa o texto e o texto causa o leitor, uma espécie de transitividade que preserva a topologia original. Nem originalidade, nem finalidade, nós queremos apenas *dever*. Assim, *dever* o texto clariciano, *dever* no texto clariciano em perspectiva de gênero, sobretudo numa paranoia *queer*, é desde o início marcar mesmo que a maquinaria do gênero se conecta à maquinaria literária de antemão entre as várias conexões infinitas, que nunca chegaremos a um significado último do texto. É abandonar a pretensão das amarras entre autor e autoridade, autor e discurso, a crítica cheia de garantia e honras, é atravessar o texto na corda bamba e se manter na corda bamba, admitindo que “meu” jogo não é o Jogo do texto, nunca será.

Como parte desses movimentos, como esforço para esses novos movimentos, o presente ensaio tenta operar uma crítica a Crítica (que, em certo sentido, pode ser o esboço para fazer crítica, rejeitando a Crítica

mesmo) em termos das condições de produções do texto e seu significado transcendental. Assim, o que vamos tentando tecer é uma discussão sobre a *intenção do autor*, que em sua generalidade, como coloca Antoine Compagnon (1999), parte do interesse pelo papel do autor, sua relação com o texto que escreve(u), sua responsabilidade pelo sentido de seu texto e sua significação; e, ademais, tentamos, ao mesmo tempo dessa discussão, levar a intenção do autor a sua própria *desconstrução*. Esse ensaio fabrica-se mediante desejo de levar a leitura do texto clariciano a rumos alternativos e subversivos, para além do *pathos* estrutural, sendo que particularmente, para nós, uma forma de preparar o terreno da análise crítica literária para uma leitura *queer* que está *por vir*. Para tanto, tentamos rastrear mediante um próprio *arquivo* definidor dessa intenção autoral, para ir com ele, contra ele e além dele, prolongando as linhas estruturais rumo a sua própria desterritorialização, rumo a linhas de fuga, para, no fim das contas, dar conta mesmo da complexidade da escritura e sua pulsão, para descentrar a própria intenção, que é também, de certo modo, descentrar o “leitor passivo”.

1 PARA TER CORAGEM DE ABANDONAR A LEITURA DAS CAUSAS DO TEXTO

Na especulação que circunscreve a feitura de *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos*, uma especulação que inclui tanto as cartas enviadas a amigos como suas crônicas escritas em Berna (Suíça), o referido texto aparece, invariavelmente, como produto imediato de um conflito interior de Clarice Lispector em condições bem específicas. Escrito por volta de 1946 e 1948, enquanto a escritora esperava o nascimento de Pedro, seu primeiro filho, em Berna, o trabalho parece desde o início estar envolvido num ato descomprometido da escritora, escrito apenas para passar o tempo em meio a seu exílio em Berna, ao mesmo tempo em que, quando da sua publicação, muito angustiante, pois a própria escritora se coloca no

questionamento quanto a publicar um texto “ruim”. Curiosamente, *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos* é a única peça teatral escrita por Clarice Lispector, que apareceu “em público” na primeira versão de *A legião estrangeira*, publicada em 1964, como parte do “segundo ato” do livro, intitulada *Fundo de gaveta*, sendo que nas “encenações” posteriores, o trabalho foi espaçadamente retirado do “palco”. Só em 2005, 28 anos após a morte da escritora e para além da reedição de *Fundo de Gaveta* como *Para não esquecer* em 1978, onde não encontrou seu “lugar”, é que o texto volta a “público” na coletânea *Outros escritos*, coletânea que, organizada por Teresa Montero e Lícia Manzo, se direciona justamente no resgate desses textos “perdidos” da escritora.

De forma que se trata de um texto que a própria Clarice Lispector afirma, na introdução a *Fundo de gaveta*, que fora escrito apenas “por diversão” enquanto ela esperava o nascimento do filho, um texto que, no final das contas, era tão ruim, mas lhe causava enorme prazer. Ao lado disso, a escritora traça um questionamento sobre retirar do fundo da gaveta o referido texto e, além do mais, sobre publicar o que havia de “pior” no fundo da gaveta, sendo que o texto parecia desde o início definitivamente descartado. A resposta a si mesma vem através da consideração de que o que presta também não presta e o imprestável sempre lhe interessou muito, demarcando, claramente, a intensidade da pulsão da escritura de tal texto, uma pulsão que parece ocorrer contra sua vontade. Na verdade, que a própria escritura do texto parece ocorrer mesmo contra a sua vontade pode ser constatado na carta para Fernando Sabino em 1946, quando Clarice diz que o texto é “uma coisa horrível”, “inacabada” e “ruim”, mas que de tanta vontade de fazer, fez contra ela própria.

Além do mais, na mesma carta, Clarice Lispector (2002, p. 107-108) menciona também que: “Enquanto isso, estou me divertindo tanto quanto você não pode imaginar: 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...". E ela ainda diz: "você não imagina o prazer... Trabalhando nesta cena, estou descobrindo uma espécie de estilo empoeirado – uma espécie de estilo que está sempre sob o nosso estilo que é uma mistura de leituras meio ordinárias da adolescência" (p. 108), "uma mistura de grandiloquência que é na verdade como a gente já quis escrever (mas o bom gosto achou com razão ridículo)" (p. 108). Finalizando com o seguinte: "Talvez, se chegar a um ponto em que a grandiloquência pelo menos tenha o pudor da gramática, eu lhe mande. O verdadeiro título desta tragédia em um ato seria para mim 'divertimento', no sentido mais velhinho dessa palavra" (p. 108). Claramente, são passagens onde novamente comprovamos a tensão quanto à escrita do texto (uma tensão que terá sua continuidade no ato de publicação) mostrando a sua vez a feitura de um texto que ela não sabe bem como classificar, mas que certamente provém de um "estilo empoeirado", admirado na adolescência, constituindo uma forma prazerosa de escrever, mesmo que o texto seja "ruim".

O pioneiro estudo crítico sobre a referida peça clariciana, escrito por Earl E. Fitz em 1997 e traduzido para a *Revista Cerrados* em 2011 por Eneida Nalini bem como o trabalho de Luciana Borges para a *Revista Aletria*, em 2013, que também tem como corpus de análise o referido texto, recuperam, cada um a seu modo, essas particularidades quanto à produção e tensão dessa escritura. Em uma nota de rodapé, Fitz sugere que pensemos no estado mental que está submetido a escritora quando escreve a peça, já que escrito enquanto ela se sentia "imobilizada" e "isolada" em Berna e com uma perspectiva medieval, *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos* pode ser lida como o reflexo de sua insatisfeita estadia na cidade. De forma que, para Fitz (2011, p. 132), é interessante se lemos ao mesmo tempo a crônica *Lembrança de uma fonte, de uma cidade*, escrita por Clarice em 1970, para percebemos como esta crônica "além de enfatizar a infelicidade de Clarice, também discute as qualidades de Berna, e mais diretamente, de

como de sua casa, numa rua chamada Justiça (Justice), via-se uma estatua de um juiz segurando a balança da justiça” e “uma espada em julgamento dos reis subjogados que talvez tenham pedido clemência”.

De maneira semelhante, Borges (2013) também sugere que o texto opera certamente uma “declamação pessoal” da escritora e, fazendo alusão às palavras de André Gomes, escreve que os elementos que compõem a escritura do texto, como o teor medieval, o silêncio e o sentimento de prisão são de fato validados como a percepção de Clarice sobre sua estadia em Berna quando observadas as considerações em suas crônicas sobre a mesma. Borges (2013, p. 114) registra que a escritora “observa o componente medieval da paisagem e a austeridade silenciosa das mulheres suíças. Ao mesmo tempo, Clarice, a estrangeira, também se vê presa desse mesmo isolamento, ao andar sozinha por uma rua nevada”³.

O biógrafo norte-americano da escritora, Benjamin Moser (2009), destaca também que a peça reproduz a impotência que Clarice sentia na Suíça, principalmente nas suas cartas desse período, já que nessa época, a vida da escritora estava “fora de suas mãos”, ela estava vivendo ao bel prazer dos clichês e vontade dos outros. Em certo sentido, isso significa dizer que a pecadora queimada, a mulher estrangeira que não direito a atos de fala no interior da peça, poderia funcionar muito bem como uma personificação do estado deslocado, impotente e estrangeiro da escritora em Berna e que, aliás, todo o aspecto medieval de Berna a que a escritora estava exposta também se traduziria na escritura da peça. Por outro lado, Moser (2009, p. 321) também escreve que, na sua totalidade, Clarice se comprazia com o paradoxo entre pecado e crime, de maneira que com esse paradoxo ia mais longe do Kafka – “mais longe do que nunca” – e, embora, tenha encontrado “portas trancadas, passagens interditadas e

³ Borges (2013) também está a mencionar *Lembrança de uma fonte, de uma cidade*, onde Clarice observa que quando saia do cinema em Berna e via que já começava a nevar, ela se pegava sozinha e se sentia pior do que uma mendiga, já que diferentemente de uma, ela não sabia nem o que pedir.

punição generalizada", Clarice também "viu uma possibilidade diferente", "um estado de graça".

É claro, aqui alguém poderia encontrar as bases para sustentar⁴ uma tendência gananciosa de ler o texto clariciano sob as possíveis condições "históricas" e "psicológicas" em que supostamente foi produzido e, inclusive, de sustentar a pecadora queimada (como uma personificação do estado interior de Clarice justamente *causado* pela austeridade de Berna) opera como exteriorização do interior da escritora, que é, imediatamente, uma exteriorização do ambiente opressivo mesmo, no caso, Berna. Assim, poder-se-ia inclusive montar um esquema transitivo e sugerir que de uma forma ou outra é o ambiente que está a oprimir a escritora e isso se exterioriza em texto, o que significa dizer que a opressão do ambiente torna-se *texto*. Ademais, se Clarice diverte-se ao escrever, se ela encontra um "estado de graça" na escritura, parece sugerir que a escritura é um movimento salvador para aniquilar seu próprio sufocamento e aniquilamento. Mas e se a escritura que consigo oferecer é uma escritura "ruim", mesmo assim conseguirei transferir minha impotência e me livrar dela? Como eu sei que transferir topologicamente minha impotência ao texto e me livrei dela? Aliás, o que me "salva" na minha escritura é a forma (de alguma forma, o ato puro de escrever) ou o conteúdo (de outra forma, a transferência daquilo que me consome)?

Se de alguma maneira, um texto é escritura de uma opressão pessoal e, ao mesmo tempo, *transferência* dessa opressão para o texto, devemos nos perguntar se o escritor consegue manter conscientemente a "fonte" de sua opressão pessoal e fazer de forma estrutural a transferência da topologia da psique à topologia do texto, o que significa admitir que o escritor preserve e controle as estruturas adjacentes a ele, tenha plena autonomia sobre elas. Nesses casos, o escritor poderia ser igual a um engenheiro ou ser sempre a figura no interior do mito de engenheiro, como sugeriria Derrida (1995) em

⁴ Estamos seguros de que Fitz (2011) nem Borges (2013) fazem uma proposta exaustiva de reduziro significado do texto às suas condições de produções.

sua leitura da crítica a esse mito de Lévi-Strauss, de maneira que construiria a própria linguagem que articularia, sua sintaxe e léxico, seria a origem absoluta do seu discurso, o criador do verbo, o próprio verbo. Ademais, que o escritor pode-se assemelhar à figura do engenheiro significa que com “todas as peças” constrói seu discurso, que o significado permanecerá eternamente igual a si mesmo, que o texto será sempre coerente e homogêneo e que será identicamente “ouvido” por toda parte. Significa também, como diria Thomas Bonnici (2009) sobre as características do estruturalismo, que o leitor será sempre o Mesmo, um consumidor passivo da mesmidade do texto, que a leitura, aliás, é inclusive esse consumo passivo do “produto”.

Ler especificamente *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos* sob essas premissas é admitir que o texto seja o produto de movimentos conscientes de Clarice Lispector sobre a linguagem que utiliza, aliás uma linguagem que ela cria “com todas as peças”, e que, ademais, estão e permanecerão *eternamente* sob seu controle⁵. Assim, mesmo agora que o vemos na sua ausência, a construção do texto desde a posição da “engenheira” preserva e *repete* a realidade que logra transparecer, que as “peças” criadas e dominadas para articular sua “intenção autoral” sempre manterão e *citarão* infinitamente ao leitor a intenção mesma com que o texto foi escrito. No entanto, se o texto está amarrado à opressão que sofreu a escritora enquanto estava em Berna (e em razão de Berna), pode ser que a “fonte” dessa opressão seja múltipla e das mais complexas, pode ser que sejam várias e inclusive, divergentes, ainda, pode ser essa “fonte” representada no texto e como texto seja desde o início fragmentado, irre recuperável e irrepresentável mesmo. Se for assim, como recuperar e

⁵ Outra característica de uma perspectiva fortemente estruturalista já que, lendo Bonnici (2009), vemos que ela admite que existam estruturas subjacentes que expliquem a condição humana e que esteja sob o controle dos indivíduos mesmo, à diferença do pós-estruturalismo que admite que o indivíduo não possua nenhum controle sobre as estruturas que lhe dá “forma” e que, além do mais, é instável o relacionamento estrutural entre essas unidades.

preservar a “originalidade” desta “fonte”? Pode existir essa originalidade, autenticidade e homogeneidade histórica da escritura? Mas e se a escritura, como diria Derrida (2005), for (e, de fato, é) exatamente isso que sobrevive sem seu “Pai”, que violentamente mata seu “Pai”? E se a escritura é esta órfã que mal permanece como um filho, não pode mais reconhecer suas origens e deseja mesmo esse estatuto de orfandade e de subversão parricida?⁶

Ademais, que se pode sugerir acerca do referido texto clariciano que é um texto escrito por uma mulher em um país estrangeiro ao seu, vivendo a mercê dos clichês sociais justamente por ser casada com um diplomata em *missão*, pode se igualmente colocar em juízo de tela toda a fragmentação das condições de produção do “eu” que escreve mesmo: mulher e estrangeira e exilada e submetida à vontade dos outros. De modo que, contra uma versão unificadora dessas “facetas”, nós diríamos que uma leitura que fizesse essas “facetas” convergir para uma questão da “identidade” daquele que escreve, teria mesmo que admitir a impossibilidade de uma totalidade ou do esgotamento de um dos termos. Que Clarice era mulher, certamente ela “era”, no entanto, essa “qualificação” não era tudo o que ela “era”, como apontam as próprias condições de produção, ela era também “gestante”, “estrangeira”, “exilada” e, por mais que tentemos enumerar uma miríade de qualificações do sujeito em questão, essa “miríade de qualificações” ainda não será “tudo” o que ela era⁷. Como diria Judith Butler (2006), ser um ser social, estar

⁶ As questões poderiam se tornar mais radicais se seguimos também o pós-estruturalismo de Deleuze e Guattari (1995): E se um livro não tiver objeto nem sujeito? E se ele for feito para além de uma lógica humanista, com matérias diferentes, matérias que não podem ser atribuídas ao humano? E se ele tem datas e velocidades muito diferentes? Para os autores de *Mil platôs*, um livro é inatribuível, é uma multiplicidade, nele existem linhas de segmentariedade, estratos, territorialidades, como existem também linhas de fuga, desterritorialização edesestratificação. Segundo Deleuze e Guattari (1995, p. 12), não se perguntará nunca acerca do significado de um livro, o que ele quer finalmente dizer, mas se perguntará apenas “com o que ele funciona, em conexão com o que ele faz ou não passar intensidade, em que multiplicidades ele se introduz e metamorfoseia a sua”. Porque um livro, conforme Deleuze e Guattari (1995, p. 12), “existe apenas pelo fora e para o fora”.

⁷ Dentro do próprio feminismo e resignificando o próprio feminismo, devemos lembrar das colocações tão caras de Butler (2008) na sua crítica *queer*, sobre a falha do termo “mulher/mulheres” como categoria política da representação feminista. Para a autora, o

sujeito e ser sujeito, implica sempre que somos algo a mais que nós mesmos e, ao mesmo tempo, algo radicalmente diferente de nós. Além do mais, uma sujeição, como também diria Butler (2001) desde uma veia foucaultiana e para além dela, implica que, mergulhados num campo ambivalente, o poder nos subordina e nos forma ao mesmo tempo, de maneira que ninguém emerge como um sujeito sem manter este vínculo dependente, um vínculo que, estrategicamente, na sua formação primária não pode ser visto⁸ pelo sujeito mesmo.

Assim, que Clarice esteja sujeita e seja sujeita de uma série de interpelações pelo qual ela se torna uma mulher solitária, estrangeira e exilada pela opressão de Berna, significa mesmo, como parte do poder dependente das próprias interpelações sofridas, que ela não pode dar conta dessas interpelações, ou seja, conforme Butler (2001), as formas primárias deste vínculo devem surgir no mesmo passo que devem ser negadas. Isto quer dizer que se tentamos rastrear a escritora mediante um conjunto limitado de interpelações temporais enquanto ela está em Berna, em parte essas interpelações, cujas fontes primárias não podem ser percebidas pelo sujeito, não podem ser escritas mesmas e temos de admitir mesma essa incompletude parcial do sujeito que escreve. Além disso, que o sujeito não possa escrever a sua fonte total de subordinação e dependência nos adverte também que essa "fonte" é em si mesma fragmentada e contingente, que ela nunca se constitui e se mantém de maneira clara e coerente, e que, ademais, a própria leitura que almeja rastrear o significado de um texto mediante a temporalidade identitária do escritor, deveria desde

sujeito em questão como definidor de uma identidade unificadora é problemática, desde sempre, pois o termo nega mesmo a complexidade da (fragmentação da) identidade, ao mesmo tempo em que exclui parte da clientela que procura representar. Nesse sentido, ela nos diz que uma "mulher" não é tudo o que uma pessoa "é", porque o gênero está sempre em interseções com a raça, a classe, a etnia etc., como uma série de fragmentações que formam a "identidade" e que não podem se rastrear finalmente.

⁸ Butler (2009) aclara que o sujeito está sendo feito "sujeito" mediante uma série de interpelações às quais não pode recuperar sua fonte, já que é incapaz mesmo de voltar às cenas dessas interpelações e restaurar todas as dimensões retóricas que compõem mesmo tais cenas. Na verdade, como sublinha a autora, o que está em jogo aqui é que essas dimensões retóricas não podem se tornar redutíveis ao "narrativo" mesmo.

o início se perguntar se este *subalterno pode falar*⁹ desde e sobre a sua subalternidade mesma.

Nesse sentido, contra as versões que postulariam *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos* como uma escritura em que Clarice dá conta de si mesma, da sua sujeição, que a mudez da pecadora no texto se constrói mediante a mudez da escritora em Berna, nós diríamos, ao lado de Butler (2009), que a narrativa pela qual alguém dá conta de si mesmo é sempre impossível, porque ela fracassa desde o início na sua empreitada e, aliás, ele coloca para o próprio “eu” que as condições pela qual este “eu” se “tornou assim”, fala “deste jeito”, é irrecuperável mesma, como condição que está a capacitar a emergência do “eu” em questão. Se a peça clariciana pode funcionar a sua vez como o relato da impotência de Clarice estando em Berna, como a interiorização do ambiente hostil daquela cidade e, em certo sentido, como a citação da presença da Idade Média ali, como a subordinação aos clichês da vida ao lado de um diplomata e etc., esse relato já é em si mesmo “truncado” e “falho”¹⁰.

Além disso, Butler (2009) assinala que, nesses contextos, “el ‘yo’ narrativo se reconstituye cada vez que se lo invoca en la propia narración”¹¹ (p. 94), sendo que “esa invocación es un acto performativo, y no narrativo”¹² (p. 94), de forma que olhando o texto clariciano sob essas considerações, o relato pessoal postulado anteriormente sempre se esbarraria na própria duplicação da escritura e desse “pessoal” apaixonado

⁹ Destacamos o ensaio de Gayatri Chakravorty Spivak (2010), *Pode o subalterno falar?*, onde a autora reflete sobre a impossibilidade do “subalterno” falar de sua própria subordinação.

¹⁰ Pois, como argumenta Butler (2009), o (a) eu que narra a si mesmo, que tenta contar a história pela qual ele se tornou aquele “eu”, não pode contar, em sua totalidade, como chegou a ser esse “eu” ou contar uma história em particular relacionado à sua formação como sujeito, de forma que sua autorreapitulação fracassa desde sempre. (b) A história de “mim mesmo”, da subordinação que sofre parece ser o momento fundado pelo o sujeito que tentar narrar a si próprio, mas este é o momento mais infundado, porque essa narração tem sempre um limite, um limite daquilo que, no final das contas, não pode ser narrado.

¹¹ Tradução nossa: “o ‘eu’ narrativo se reconstitui cada vez que é invocado na própria narração” (BUTLER, 2009, p. 94).

¹² Tradução nossa: “essa invocação é um ato performativo, e não narrativo” (BUTLER, 2009, p. 94).

mantido que, afinal, seria impossível de ser mantido. Em outras palavras, se Clarice narra a si mesma na sua escritura, se ela escreve suas aflições, essa escritura já é em si mesma radicalmente diferente daquilo que em algum momento ela quis “manter” ou quis “transferir”, na verdade, aquilo mesmo que ela quis “manter” ou “transferir” é irrepresentável e irrecuperável, porque a peça não é somente mais uma forma fracassada em que ela tentaria narrar a si mesma, como a própria escritura da peça poderia ser ocupada de várias formas pela própria escritora e, sobretudo, pelo *leitor*. As citações que constituem o texto se desbaratam, porque como tais, elas sempre serão *citadas* de outro modo, principalmente por aqueles que recebem em condições outras a escritura do texto, aqueles que recebem o texto sem nenhum conhecimento das condições de sua produção, aqueles que recebem uma *tradução*, inclusive pela própria Clarice (leitora) que poderia voltar a seu texto e reconstituir sua narração da escritura de outra forma.

Ademais, que as cartas e crônicas preservem a historicidade autêntica e o significado transcendental do texto clariciano (sobretudo um significado que é causado por essa historicidade autêntica), significa que elas mesmas devem ser preservadas e formuladas como enunciados iteráveis que deverão ser reconhecidos e operados como tais, mas seguindo a Derrida (1991), devemos esclarecer o poder derivativo da iterabilidade mesma, já que nesta tipologia, a intenção do autor terá seu lugar, mas não o lugar absoluto, ela não poderá mais gerar e governar toda a cena nem o sistema de enunciação. Quando supomos que a única peça escrita por Clarice, através das suas cartas e crônicas, é o esforço de autorrecapitulação e escritura onde Clarice dá conta de si mesma, da sua subordinação em Berna, estamos supondo que ela escreve sua subordinação e dá conta de si mesma através da escritura, que ela transfere a topologia da psique à topologia do texto e, que, ademais, o significado intacto será transferido para o leitor, que atuará desde o texto como consumidor passivo. Estamos supondo assim que, inclusive por funcionar a sua vez como um relato, o texto

se destina ao leitor e este funciona como um receptor da narrativa clariciana, que nesses termos, é a narrativa mesmo onde a escritora dá conta de si mesmo, apesar de toda estilística e significados outros que a literatura poderia nos levar.

Se a relação com o leitor, nesses casos, pode funcionar como a relação com um receptor da narrativa pela qual Clarice dá conta de si mesma e da situação, o que preserva a escritura é um “passado” e a transferência, conforme os escritos de Butler (2009), reinstaura necessariamente esse passado preservado, um passado que, no final das contas, não será mais passado, pois a partir de seu relato, se elabora mesmo uma nova relação. Assim, que essa lógica pretenda manter o receptor o mesmo, ela encontra sua impossibilidade desde o início, pois na medida em que Clarice relata a si mesma ao outro, na medida em que ela escreve a si mesma ao outro – e devemos sublinhar, sobretudo, o caráter público do texto –, o faz ao desconhecido e, de alguma maneira, como diria Butler (2009, p. 97), *“el receptor se convierte en una alegoría de la recepción misma, de la relación fantasmática com el recibir que se articula com otro, o al menos en presencia de él”*¹³. No entanto, continuando com Butler (2009, p. 97), *“si se trata de una alegoría, no es reducible a una estructura de recepción que se aplique de igual forma a todos, aunque pueda darnos la estructuras generales dentro de las cuales es posible comprender una vida en particular”*¹⁴.

Em termos analíticos da crítica literária, principalmente aquelas relacionadas com o pós-estruturalismo, uma tradução possível dos dizeres de Butler seria aquela em que entendemos que se Clarice escreve ao outro e transfere ao outro seu relato pessoal, se o leitor é, desde o início, receptor e a

¹³ Tradução nossa: “o receptor se converte em uma alegoria da recepção mesma, da relação fantasmática com o receber que se articula com o outro, ou ao menos na presença dele”.

¹⁴ Tradução nossa: “trata-se de uma alegoria, não é redutível a uma estrutura de recepção que se aplique de igual forma a todos, mesmo que possa nos dar as estruturas gerais dentro das quais é possível compreender uma vida em particular”.

leitura o processo de recepção, de transferência das palavras sopradas, o que faz essa versão não é nada mais que escrever o “receptor” de antemão, convertê-lo numa alegoria da recepção mesma. Quando, na verdade, a alegoria da recepção nunca pode ser reduzida à recepção mesma, pois ela nunca pode ser aplicada igualmente a todos seus leitores (e pode ser que nunca poderá ser aplicada) e a diferenciação da recepção será o que irá contestar mesmo esse aspecto intacto e total da narração de mim mesmo ao outro e expor esse movimento como *estratégia* e, ainda, uma estratégia contingente. Como no mito do engenheiro, o escritor está concebido aqui como aquele que tudo controla, como aquele que cria a linguagem, mantém o significado do texto desde a sua posição de sujeito falante e, ademais, controla o entendimento do outro também: o leitor como mero receptor de uma transferência exclui mesmo a diferenciação desse receptor e sua duplicação da minha narrativa, o aspecto revelador de que, como coloca Butler (2009), frente ao outro, frente a seu rosto, sua voz e presença silenciosa, o “eu” se desmorona.

2 PARA TER CORAGEM DE ABANDONAR O SIGNIFICADO TRANSCENDENTAL

Nós gostaríamos de escrever que as versões analíticas que pretende amarrar autor e autoridade, autor e conteúdo, através do arquivo autossuficiente e autoexplicativo formado pelas cartas enviadas e pelas crônicas de Berna, podem encontrar, desde sempre, sua própria contingência. Além da tensão quanto à escritura do texto manifestadas na carta a Fernando Sabino, em *Lembrança de uma fonte, de uma cidade* (1999) Clarice descreve sua rua, a Rua da Justiça, como uma rua medieval e diz que o que a salvou da monotonia de Berna foi justamente a Idade Média, ao lado de uma série de outros movimentos, que inclui a escritura de um de seus livros “menos gostado”, *A cidade sitiada*, por quem ela tinha enorme gratidão, principalmente por ter-lhe oferecido subterfúgio do silêncio das “ruas de Berna”. Depois, ela afirma e se pergunta: “Berna é uma cidade

livre, por que então eu me sentia tão presa, tão segregada?" (LISPECTOR, 1999, p. 270). Aqui, parece que somos obrigados a nos perguntar: Como pode a "Idade Média" agradar a escritora, ao mesmo tempo em que a Idade Média pode ser aquilo mesmo que sua peça critica? Como se preserva na escritura a vista dos reis esmagados, talvez "pedindo uma exceção", se essa "exceção" é justamente o que não se materializa no texto? É possível historicizar essa "Idade Média" a que estava exposta Clarice se esta já está, desde o início, reformulada dentro de um pós-modernismo? Aliás, o que significa a Idade Média num pós-modernismo e visto por uma estrangeira? Como pode Berna ser, ao mesmo tempo, um lugar de liberdade e Clarice estar presa nessa "cidade livre"? Se ela, pior do que um mendigo, não sabe nem o que pedir, saberá ela igualmente escrever seu "vazio"?

Uma ou outra leitura estruturalista, por mais *rigorosa* que pretenda ser e apelar para *parâmetros científicos* na análise de narrativas, conforme destaca Bonnici (2009), pode-se ver mesmo encurralada pela própria problemática que pretende resolver, pois pode ser que a pretensão de uma *sintaxe universal da narrativa*, ao lado dos *princípios gerais da estrutura literária*, não dê conta mesmo desses pontos de resiliências, dessas particularidades ambíguas do texto clariciano e do próprio arquivo para ler o texto clariciano. Além do mais, temos que admitir que se as cartas e as crônicas de Berna funcionam como um arquivo de leitura para a leitura de *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos* mesmo, esse arquivo está desde o início truncado e falha em apresentar a própria historicidade da estrutura que pretende descrever e definir. Na verdade, como diria Derrida (1995), a história da estrutura, sua origem fixa, a suposição de sua relação com um centro e ponto de presença, são gestos reducionistas que limitam e encerram mesmo o jogo da estrutura. Assim, que uma ou outra versão do estruturalismo suponha que estruturalidade do texto clariciano se construa mediante um centro organizado e coerente através de conteúdos,

elementos, termos, historicidade, supõe, conforme Derrida (1995), que esses permaneçam insubstituíveis e sem a possibilidade de permuta e transformação deles.

No entanto, se a Idade Média está e não está no texto, assim como a impotência pessoal da escritora, sua subordinação e uma série de outros elementos, se o próprio arquivo sugere que, às vezes, o que se mantém no texto é apenas um *tropo* dos próprios elementos que o arquivo supõe, se as estruturas podem ampliar seu significado para além da estrutura e da estruturalidade, isso significa mesmo que o entendimento do texto como estrutura centrada expõe sua própria precariedade. Assim, a presunção de que o jogo de elementos no interior da forma é *total*, como assinala Derrida (1995), de que o texto seja um jogo *fundado*, é uma estratégia ocidental e fundada pela filosofia ocidental, que por sua vez, como também está escrito em Derrida (2005, 2011), parte da referência ao *logos*, isto é, ao significado transcendental e à presença absoluta. Nesses contextos, poderá se argumentar que o texto clariciano possui um centro, de que a verdade do texto seja essa ou aquela, de que a presença clariciano esteja e continue infinitamente no texto? Se a “totalidade” do texto é, desde sempre, uma estratégia mesma anterior à própria leitura do texto e como estratégia definidora de uma única forma de leitura, como poderemos garantir o significado transcendental do texto? O que significa “ler na totalidade”, quando o que queremos dizer com totalidade é sempre um lugar precário e impossível mesmo do texto? Se quando supomos que o texto é uma “forma total”, ao mesmo tempo em que o próprio texto denuncia essa forma, a referência à totalidade não é, em certo sentido radical, a referência a um tipo de sinédoque estratégica, que, desde o início, tanto submete a “totalidade” e a “sinédoque” a uma precarização mesma?

Para nós, *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos* é, de antemão, um texto altamente complexo e denso, com uma malha escritural irreduzível a presunção de um centro, de um significado transcendental,

inclusive quando tece múltiplas e difusas reflexões sobre as relações humanas e a linguagem, sobretudo sobre as relações de gênero. Em termos literários, a arquitetura do texto já nos convoca desde o início a experimentar algo a mais do que uma leitura estruturalista pressupõe que vamos encontrar: curiosamente, o único ato que dá vida à peça se constrói mediante falas que não estão necessariamente dialogando entre si, mas unicamente em direção à pecadora. Ademais, esses atos de fala se originam em personagens cujos nomes são precisamente a própria posição de sujeito que presumivelmente ocupam: Anjos Invisíveis, Sacerdote, Povo, Criança com sono, Mulher do Povo, 1º Guarda, 2º Guarda, Esposo, Amante, Anjos nascendo, Os anjos nascidos, Mulheres do Povo e Personagem do Povo. Sendo que, dentro desse campo textual definitivamente alegórico, à pecadora não é dado lugar, muito menos direito a atos de fala, o máximo que ela pode fazer é exhibir um sorriso misterioso. Em síntese, a escritura da peça se constrói mediante os atos de falas dirigidos por esses tipos abstratos à pecadora sem lugar e voz, até chegar, entre muitas acusações e julgamentos providos desses diferentes lugares, à sua execução.

Nesse sentido, é claro que o texto tem um estilo medieval, inclusive está feito a maneira de um gênero usualmente medieval, mas certamente faz muito mais do que representar a encenação de uma cena inquisidora de punição, do que ser uma escritura fundada a partir de elementos fechados no campo da Idade Média. Como dissemos anteriormente, o arquivo de uma leitura nessa perspectiva não só mostrará suas falhas, a impossibilidade da construção de um centro nesses termos, como também gostaríamos de dizer agora que o próprio texto e seu caráter alegórico podem ser lidos para além de uma perspectiva jurídica do poder, na veia foucaultiana do micropoder (FOUCAULT, 1999, 2007). Particularmente, a peça *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos* faz muito mais do que representar uma encenação do poder institucionalizado, como o Poder do Estado, ela traz uma discussão mais problemática sobre aqueles poderes que cortam e

atravessam nossa sociedade e a todos nós, que nos constituem no mais íntimo que somos. Ademais, as personificações abstratas que povoam o texto são personificações que estão culturalmente fundadas em tipos reais, como coloca Fitz (1997), elas representam posições de sujeito que a sociedade constrói de antemão para serem ocupadas e como essas posições se constroem em interseções, semelhanças e diferenças umas às outras.

Em perspectiva de gênero, nós diríamos que o teor abstrato do texto poderia servir para fazer uma leitura *abstrata* (BUTLER, 2006) das posições oferecidas, sobretudo entre os homens (o Esposo e o Amante) e a mulher (a pecadora queimada), e expor o gênero como *norma* (BUTLER, 2006, 2008). Nesses contextos, *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos* colocaria que o gênero não é uma substância ou essência interna, uma classe natural do ser, mas como norma, a *estilização* repetida do corpo (BUTLER, 2008). Dentro dessa leitura, o gênero deixaria de ser expressivo para ser entendido como *performativo*, conforme nos ensina Butler (2008), e, portanto, portador de um caráter público com consequências punitivas para aqueles que ousam de alguma forma fazer movimentos de desconformidade ou não acreditar num marco binário e assimétrico das relações de gênero. No texto, está claro como a traição da mulher — que passa a ser marcada pelas diversas vozes ora como perdida (pelo Sacerdote), errada (pela Mulher do Povo) ou aquela que fez suas delícias da escravidão dos sentidos (também pelo Sacerdote) — constitui um ato a ser penalizado, à diferença do que aconteceria com um homem (o Amante, por exemplo, que não recebe punição), expondo a distribuição diferencial das normas de gênero. Aliás, segundo uma fala do Povo, o adultério cometido pela mulher que está prestes a ser queimada constitui o “pecado dos pecados”.

Assim, contra as versões que se esforçam por construir o centro definitivo do texto é que nos valem de Derrida (1995, p. 230, grifos do autor) quando diz que o centro foge ao próprio princípio de estruturalidade,

já que ele, definido como único e como aquilo que comanda a estrutura, precisa escapar da estruturalidade mesma, de forma que “ele pode ser dito, paradoxalmente, *na* estrutura e *fora* da estrutura. Está no centro da totalidade e, contudo, dado que o centro não lhe pertence, a totalidade *tem o seu centro noutra lugar*. O centro não é o centro”. Para, em seguida, o autor dizer que o conceito de estrutura centrada é “contraditoriamente coerente”, uma coerência que exprime a força do desejo tranquilizador de ler o texto, afastando da angústia de ser apanhado no próprio jogo do texto, de estar implicado no mesmo. O leitor, nesses contextos, preserva-se de por a mão no seu “objeto”, como coloca Derrida (2005), pois com toda sua “prudência metodológica”, “normas de objetividade” e “baluartes do saber” impede-se de por “algo” de si mesmo no texto e, ademais, esse leitor que nada acrescenta de si próprio, que não toca o *jogo* do texto, que não quer arriscar em lhe acrescentar algo novo, na verdade, não lê mesmo.

O leitor (estruturalista) de *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos* que parte da “história do sentido” do texto clariciano, do despertar de uma historicidade autêntica, para, no final, concluir, de antemão, que a verdade do texto, a verdade absoluta seria “divertimento”, também desfaz seus planos. Que Clarice escreveu por diversão e que o texto lhe causava diversão pode ser problemático desde o início, ainda mais quando mergulhados na escritura corremos de antemão o risco de sair dela sem encontrar seu “divertimento”. Do ponto de vista da pecadora que está prestes a ser queimada (a personagem que invariavelmente é apontada como a personificação da escritora mesma), sobretudo, não há diversão alguma, a não ser num certo momento onde se observa que ela sorri, mas muito misteriosamente, um sorriso cheio de silêncio, como observa o Amante. Às vezes, pode ser que o que nomeamos de “divertimento” no texto seja algo mais complexo e problemático do que um estruturalismo pressupõe, pode ser que se o texto possui algum divertimento, esse divertimento, dado a arquiestrutura do texto, pode ser um rastro e não um conceito fechado e, no

final das contas, o divertido converge para um campo outro e inclusive radicalmente diferente. Numa perspectiva de gênero, por exemplo, nos perguntamos: O que há de divertido no texto, se o divertimento no sentido comum parece estar incondicionalmente afastado do texto mesmo? O que há por trás do sorriso misterioso da pecadora? Que movimentos eles suscitam? Não é um riso sério, um riso extremamente crítico que vem do texto? Pois, naquelas passagens, em que o Esposo e o Amante são violentamente deslocados de suas posições dominantes nas relações de gênero, em que o corpo da pecadora é um corpo outro daquele com que estiveram, que ela era uma outra mulher, que ela nunca foi uma “posse” única e exclusiva de cada um deles particularmente, não está em jogo movimentos como a *paródia*?

Por mais que se acredite que levará a crítica final do texto sob uma “prudência metodológica”, “normas de objetividade” e “baluartes do saber”, que o significado transcendental do texto clariciano está produzido pela “estadia da escritora em Berna” e que esse significado transcendental será despertado integralmente na análise sob o rastreamento das condições de produção do texto mesmo que operam e faculta a “intenção autoral”, seu método científico de análise mostrará suas resiliências. O leitor postulará que o texto é um texto de divertimento, mas, no final das contas, acabará se frustrando e perguntando onde está o divertimento do texto. Não se poderá entender que o texto deverá ser lido “deste” modo (o melhor modo, o verdadeiro modo) e “este” será o significado a que chegarei, de antemão e sempre. O arquivo de rastreamento dessa “historicidade autêntica” do texto não poderá por uma “meta”, porque a “meta” mesma se perderá no “meio” do caminho. Apesar dos melhores esforços, de uma série de parâmetros científicos baseados em rigorosidade e objetividade, a análise nesses termos expõe, contra sua própria intenção, a precariedade de se estabelecer e manter um significado transcendental, a não ser que

estrategicamente a análise intente mesmo “dar a volta” sobre essa precariedade, à tensão da leitura mesma.

Que esclarecemos mediante o arquivo que a peça clariciana é um texto escrito por divertimento, ao mesmo tempo em que é um texto altamente marcado por uma tensão, que, no final das contas, fiquemos sem saber o que há de “divertimento” e nos perguntemos angustiosamente o que há (o que permanece) de “divertimento” no texto, assinala a tessitura conflituosa e ambivalente do texto mesmo, sua teia diferencial e irreduzível a um sentido último. Nesses termos pós-estruturais, é sobre a linguagem mesmo que temos que dar conta, sobre o caráter excessivo da escritura: que a materialidade mediante a qual o texto toma “forma” exista antes mesmo do próprio “ato” de tomar forma, que a linguagem exista antes do autor, significa que, como assinala Barthes (1988), o Autor¹⁵ não faz somente do que mesclar as multiplicidades escriturais do texto que escreve, já que a escritura é isso mesmo que se constitui em dimensões múltiplas, perpassada por várias outras escrituras, em que nenhuma é “original” dali mesmo e cada uma a sua vez não pode ser identificada como “original” em si, de forma que a “escritura” permanece mesmo sem origem e questiona toda possibilidade de origem. Ainda, na linha de Barthes, o Autor não faz mais do que operar um gesto que é sempre anterior, nunca original, que inscrever signos e não expressar o significado transcendental finalmente; ele não é o passado e a origem de seu livro, ao mesmo tempo em que não o excede, mas, a uma só vez, nasce e morre através da “sua” escritura. O autor, em termos barthesianos, é um personagem, de ordem teológica, criado a necessidade da *razão*, da *ciência* e da *lei*, que, em termos derridianos, significa dizer criado à necessidade do *logos* mesmo.

Outro aspecto do texto que expõe sua malha altamente complexa é a maneira como também o leitor desbarata sua pretensão de encontrar

¹⁵ O Autor escrito com “A” maiúsculo é um traço barthesiano justamente para marcar essa posição teológica que o “autor” ocupa dentro do pensamento clássico, como própria personagem do mesmo.

algum significado estruturado para o conceito de harmonia, uma vez que a “harmonia” no seu sentido usual parece tudo o que o texto rejeita desde o início. O texto faz operar um conceito de harmonia que está ligado, parodicamente, a uma série de violências, sobretudo à vulnerabilidade e punição da pecadora. Nesse sentido, está claro no texto de Clarice Lispector (2005, p. 59) como *Os Anjos Invisíveis*, ora e meia, marcam a queima da pecadora como ato da harmonia, da “sangrenta suave harmonia, que é o nosso destino prévio” e como o Povo tem fome dessa harmonia e está ali a buscar esse “alimento”. Em perspectiva de gênero, sobretudo a partir de Butler (2010), esse aspecto complexo do texto não faz um chamado mesmo aquele entendimento de que o sujeito de gênero está sempre produzido por normas que atuam sobre ele violentamente? Normas que o antecede e o excede o sujeito mesmo, que lhe dão forma e inteligibilidade contra sua vontade? A “harmonia” — uma harmonia que funciona definitivamente de forma paródica — que o texto coloca não faz operar o caráter revelador de uma desconstrução das normas de gênero mesmas, pois coloca em juízo de tela que o ser de gênero, uma classe que tomamos natural, é sempre formado numa esfera de exclusões, interdições e punições?

Sem sombra de dúvidas, ir ao texto literário desde um modo pós-estrutural nunca resulta uma tarefa fácil, ainda mais quando esse “modo” pós-estrutural tem a ver, entre outros gestos, de abandonar as certezas da tradição ocidental, suas exaustivas significações da verdade, de, no final das contas, como diz Leyla Perrone-Moisés (2010) a respeito das propostas de Derrida, ter a coragem de sair do lugar e escolher o que deixar para trás. Assim, sobre o texto clariciano, é que dizemos que é preciso ter coragem (muita coragem, aliás) para abandonar a pretensão de uma historicidade autêntica, de um arquivo que manteria a memória intencional da escritura do texto, que preservasse seu significado original e transcendental, é preciso ter coragem para abandonar as certezas, as verdades, a gratificação de um

pensamento com garantias, da concepção da análise literária como um trabalho em que se finaliza de forma honorável por ter desvendado o texto. É preciso admitir que o próprio arquivo falha na tarefa em que o empreitamos, que ele acaba por colocar uma série de ambiguidades que não são aceitas mesma por uma arqueologia dentro de um estruturalismo, que o texto ora surge como “divertimento” para depois surgir, ao mesmo tempo, como “tragédia” e, ademais, algo mais. Para no final, dizer que não somos capazes de compreender completamente o texto, que só rastreamos tensões e essas tensões continuam a pulsar infinitamente e a manter sua forma irresoluta, que, além disso, como entende aqueles que seguem Derrida (2005), a lei e a regra do texto nunca se entregam, não porque elas são um segredo, mas porque elas estão sempre por-vir.

Mediante o arquivo de leitura do texto que se origina nas cartas e nas crônicas de Clarice sobre sua feitura para originar mesmo o sentido do texto, veremos que o texto foi escrito por divertimento, mas certamente é Divertimento¹⁶, o arquivo sugere que o texto também foi escrito tragicamente e precariamente, ao mesmo tempo, que também pode ser entendido como uma Tragédia, também, que o texto foi escrito sob condições dramáticas, ao mesmo tempo em que pode ocupar a classificação de Drama. Além disso, vemos que a intenção autoral do texto pode ser ambigualmente e, ao mesmo tempo, divertimento e tragédia, salvação e aprisionamento, remédio e veneno. Nossa mensagem final a ler esse arquivo (que, paradoxalmente, começaria a funcionar como uma mensagem inicial e sem fim) deveria ser aquela proposta por Derrida (2001) de que esse *arquivo* permanece mesmo irreduzível à unidade da memória e da experiência e que, pelo contrário, o que o mantém mesmo o arquivo é o desfalecimento dessa originalidade e dessa memória e, portanto, a sua própria perda mesma. Assim, a análise literária deve reconhecer essa impossibilidade de se apropriar de uma originalidade e finalidade do texto

¹⁶ *Divertimento*, segundo o Moderno Dicionário Novarese de Português Brasileiro (apud COLLIN, 2008, p. 153), pode significar uma “composição leve, episódica e lúdica”.

mediante o arquivo que levaria a cabo sua própria historicidade, deveria expor mesmo essas pretensões, a maneira dos derridianos, como pretensões dentro de um humanismo que tanto coloca como faculta o ser como presença plena, tranquilidade, a origem e o fim do jogo, como o desejo de se esgotar e se apropriar do jogo. E, na contramão, deve assinalar a impossibilidade de totalização do significado do texto, dessa dominação e deve partir mesmo de uma ausência do significado transcendental do texto para compreender o terreno infinito através do qual opera.

Ainda que Clarice expresse uma tensão e uma pulsão em relação à escrita de seu texto, que o arquivo nos leva a um sistema irresoluto e infinito de diferenças, de ambiguidades e a uma análise, desde o início, na corda bamba, isso *tudodeveria* ser considerado como o sintoma da própria tensão e pulsão que opera mesmo a escritura. O variável campo de ambiguidades que marca a produção do texto deveria indicar que a escritura, como nos ensina Derrida (2005) na sua análise do texto platônico *Fedro*, é marcada mesma por essa série de ambiguidades, por um duplo jogo: a escritura ora pode ser considerada boa, ora pode ser considerada má, a uma só vez, vida e morte, remédio e veneno, dentro e fora, memória e esquecimento. A escritura é uma droga, como entende a perspectiva derridiana, ela pode ser ambigualmente boa e ruim, ela pode ser benéfica, ao mesmo tempo em que pode matar, pode curar, ao mesmo tempo em que a “dor” também faz parte integral e possibilita mesmo essa “cura”, ela pode fazer conservar a “memória”, ao mesmo tempo em que pode igualmente deixar como legado uma “falsa memória”. De forma que a leitura de *A pecadora queimada* e os *anjos harmoniosos* mediante seu arquivo pode mesmo admitir que o texto sempre seja algo a mais do que nós supomos ser, radicalmente diferente do que supomos ser e que nós nunca apreenderemos de uma vez por todas, que a literatura expõe sempre algo a mais sobre nossa concepção estrutural (ocidental) da linguagem, na verdade, desestabilizando-a e expondo nosso precário esforço de desejo tranquilizante de análise. Com o arquivo, contra

o arquivo, para além do arquivo, devemos reconhecer que é preciso estar no texto, se entregar a suas pulsões, escrever um jogo que, paradoxalmente, nunca será escrito finalmente de uma vez, devemos reconhecer que a pulsão opera infinitamente contra nosso desejo de tranquilidade, que o arquivo se desfaz nas próprias pretensões em que o pretendemos dirigir.

PARA DEVIR EN(UN) TEXTO CLARICEANO: COM, CONTRA Y MÁS ALLÁ DE LA "INTENCIÓN"

Resumen: El presente ensayo desmovilizador parte de posibles lecturas estructurales en torno a una supuesta intención del autor al texto "A pecadora queimada e os anjos harmoniosos", de Clarice Lispector para, al mismo tiempo, llevarlas a su deconstrucción. Consideramos como problemática esa lógica, una vez que siguiendo a Jacques Derrida (2001), en suya deconstrucción del significado occidental del "archivo", un archivo solo opera como tal por el desfallecimiento de la originalidad y memoria que pretende preservar. De manera que apuntamos discontinuidades de ese archivo e defendemos su duplicación, por tanto, la posibilidad de mantenerlo e ir en busca de una pluralidad de significados del texto. En ese proceso, exponemos también la malla estructural altamente densa y compleja de la pieza, irreductible a un significado transcendental, abierta a una posibilidad ilimitada de perspectivas, como la perspectiva de género.

Palabras-clave: Clarice Lispector. Intención (autoral). (Post)estructuralismo.

Referências

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. *O prazer do texto*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. *S/Z: uma análise da novela Sarrasine de Honoré de Balzac*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BONNICI, Thomas. Teorias estruturalistas e pós-estruturalistas. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. (Orgs.). *Teoria literárias: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. Maringá: EDUEM, 2009. p. 131-157.

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./jul. 2013, p. 111-122.

BUTLER, Judith. *Dar cuenta de sí mismo: violencia ética y responsabilidad*. Buenos Aires: Amorrortu, 2009.

_____. *Deshacer el género*. Buenos Aires: Paidós, 2006.

_____. *Marcos de guerra: las vidas lloradas*. Buenos Aires: Paidós, 2010.

_____. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

COLLIN, Luci. *Voices num divertimento*. Curitiba: Travessa dos Editores, 2008.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia 1*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

_____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. v. 1. São Paulo: Ed. 34, 1995.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

_____. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

_____. *Margens da filosofia*. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1991.

FITZ, Earl E.; NALINI, Eneida. A pecadora queimada e os anjos harmoniosos: Clarice Lispector como dramaturga. *Revista Cerrados*. Brasília, v. 20, n. 32, p. 130-149. Disponível em: <<http://seer.bce.unb.br/index.php/cerrados/article/view/8388/6384>>. Acesso em: 15 abr. 2014.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 24. ed. São Paulo: Graal, 2007.

_____. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. 20 ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

LISPECTOR, Clarice. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964.

_____. A pecadora queimada e os anjos harmoniosos. In: MONTERO, Teresa; MANZO, Lícia. (Orgs.). *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005. p. 57-69.

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

_____. Lembrança de uma fonte, de uma cidade. In: _____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 270-270.

MOSER, Benjamin. *Clarice, uma biografia*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Entre o perigo e a chance: propostas de Derrida são o convite a atravessar o abismo na corda bamba. *Revista Cult* [versão online]. n. 117. 2010. Disponível em: < <http://revistacult.uol.com.br>>. Acesso em: 15 abr. 2014.

SANTIAGO, Silviano. (Superv.). *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.