

**AS (IM)POSSIBILIDADES DE GÊNERO EM “OS DESASTRES DE SOFIA” DE  
CLARICE LISPECTOR**

***THE GENRE (IM)POSSIBILITIES IN “OS DESASTRES DE SOFIA” BY CLARICE  
LISPECTOR***

Caroline Moreira Eufrausino<sup>1</sup>

**Resumo:** Uma das primeiras tarefas do crítico literário ao se debruçar sobre uma obra é a de encaixá-la em uma das categorias de gênero pré-estabelecidas pela tradição literária. Seria poesia, conto, novela, romance, drama? Há uma gama de possibilidades de gênero que podem ser conceituadas perante diferentes teorias. Clarice Lispector, porém, parece escapar a tais categorias no que se refere ao gênero comumente conhecido como conto. Afinal, o que ela propõe são de fato contos? Para responder tal questão, se faz necessário retornar ao pai do conto moderno, Edgar Allan Poe, passando por um grande teórico do conto, Julio Cortazar e dialogando com outros contistas do século XX como Virginia Woolf, James Joyce e Anton Tchekhov. Para entender as (im)possibilidades de gênero dentro da obra de Clarice será analisado “Os Desastres de Sofia”, um conto (ou noveleta, segundo a própria autora) extraído da coleção *A Legião Estrangeira* (1964).

*Palavras-chave:* Clarice Lispector; conto; tradição literária.

**Abstract:** One of the first tasks of a literary critic is to fit a work into one of the pre-established genre categories set by literary tradition. Would it be poetry, short story, novel, romance, drama? A range of genre possibilities can be conceptualized before different theories. Clarice Lispector, however, seems to escape such categories regarding the genre commonly known as short story. After all, what she proposes are short stories? To answer this question it is necessary to return to the father of the modern short story, Edgar Allan Poe, undergoing a major short story theorist, Julio Cortazar and dialoguing with other storytellers of the twentieth century such as Virginia Woolf, James Joyce and Anton Chekhov. To understand the (im) possibilities of genre within Clarice's work, it will be analyzed "Os Desastres de Sofia", a short story (or noveleta, according to the author) extracted from the collection *A Legião Estrangeira* (1964).

*Keywords:* Clarice Lispector; short story; literary tradition.

---

<sup>1</sup> Doutoranda do Programa em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês do Departamento de Letras Modernas da Universidade de São Paulo e bolsista CNPq. Contato: [caru-moreira@hotmail.com](mailto:caru-moreira@hotmail.com).

Na epígrafe de *Água Viva* (1973), Clarice Lispector diz “Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais.” (LISPECTOR, 1987, p.14). A autora diz isso em resposta a uma constante dúvida sobre a sua obra: Afinal, o que é isso: conto, novela ou romance? Desde a publicação de seu primeiro romance (romance?) *Perto do Coração Selvagem* (1943), Clarice já vinha sendo questionada pela crítica literária a respeito de que gênero literário se tratava tal obra. Com a maturidade, em *Água Viva* parece que a autora finalmente está consciente e segura de sua escrita escapável as categorias já estabelecidas.

Toma-se como exemplo para a presente análise o conto (conto?) extraído de *A Legião Estrangeira* (1964). Pretende-se entender através da análise do conto de abertura da coleção - “Os desastres de Sofia”- em que medida este pode ser considerado um conto dentro da tradição literária a qual Clarice se reporta e em que medida tal conto retoma a tradição para, de fato, subvertê-la.

Iniciaremos então através da análise da obra de um que é considerado como o criador do conto moderno, Edgar Allan Poe. Em seu ensaio “A Filosofia da Composição”, Poe analisa os procedimentos usados na construção do poema “O Corvo”. Ali, ele ressalta a importância de aspectos como extensão, intensidade e tom para a produção de uma obra literária que exerça um efeito único sobre o leitor. Segundo Poe, o texto literário para ser eficiente deve ser curto, intenso e de tom melancólico. Tal característica é salientada a partir da constatação que Poe faz a seguir: “De todos os temas melancólicos, qual, segundo a compreensão universal da humanidade, é mais melancólico? A morte” (POE, 1999, p. 37).

Embora “A Filosofia da Composição” discuta o processo de construção de um poema, tal processo também é direcionado para a composição do conto já que, segundo Júlio Cortázar, o conto é “irmão misterioso da poesia em outra dimensão do tempo literário” (CORTÁZAR, 1974, p. 149). Portanto, Poe também compõe seus contos considerando: a lógica de causa e consequência organizada na forma breve; a intensidade de seus contos; e um clímax melancólico que muitas vezes se dá a partir do enfrentamento da morte.

A crença numa causalidade rigorosa e, portanto, num tempo contínuo, isento de lacunas, levava Poe a pressupor que todo enigma pode ser solucionado, bastando para isso recompor cerradamente os elos da cadeia (...). Parece assim possível pensar que o mesmo princípio de composição responda a necessidades históricas diversas tanto do ponto de vista literário, quanto ideológico. O romântico Poe ainda vive no solo cultural onde a visão totalizante é possível. (PONTIERI, 2001, p. 111)

Se no século XIX Poe acredita em um texto literário cerrado sobre si mesmo, com início, meio e fim e com clímax determinado pelo enfrentamento da morte. Woolf, no início do século XX, já não acredita que tal visão totalizante seja possível. Em seu ensaio "Modern Fiction" escrito em 1919, Woolf discute a dificuldade do escritor em transpor para a sua obra a realidade moderna seguindo a tradição literária do conto moderno em língua inglesa proposta por Poe. Para ela, para chegar a essa nova realidade se faz necessário o rompimento com a tradição:

No entanto, o problema do romancista no presente, como supomos que possa ter sido no passado, é a de inventar meios de ser livre para definir o que ele escolhe. Ele tem que ter a coragem de dizer que o que lhe interessa não é mais "este", mas "aquele": e a partir "daquele" só ele deve construir sua obra. Para os modernos, o "aquele" encontra-se muito provavelmente nos lugares escuros da psicologia. Ao mesmo tempo, portanto, a ênfase recai de forma diferenciada, a ênfase é sobre algo até então ignorado, de uma só vez um contorno diferente da forma torna-se necessário, difícil para nós entender, incompreensível para os nossos antecessores. Ninguém além de um moderno, ninguém talvez, mas um russo, teria sentido o interesse da situação que Tchekov fez no conto que ele chama de "Gusev" (WOOLF, 2012, p. 151)<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Tradução nossa. However this may be, the problem before the novelist at present, as we suppose it to have been in the past, is to contrive means of being free to set down what he chooses. He has to have the courage to say that what interests him is no longer "this" but "that": out of "that" alone must he construct his work. For the moderns "that", the point of interest, lies very likely in the dark places of psychology. At once, therefore, the accent falls a little differently; the emphasis is upon something hitherto ignored; at once a different outline of form becomes necessary, difficult for us to grasp, incomprehensible to our predecessors. No one but a modern, no one perhaps but a Russian, would have felt the interest of the situation which Tchekov has made into the short story which he calls "Gusev" (WOOLF 2012, 151).

Nesse momento, Woolf cita outro contista do século XIX, o russo Anton Tchekhov, que, diferentemente de Poe, não considera a morte como clímax de seus contos. Em Tchekhov, há um dismantelamento da narrativa proposta por Poe, os acontecimentos narrados não são encadeados de forma a gerar uma tensão e um último acontecimento extraordinário; a morte também não é colocada como resolução de tal acontecimento. Pelo contrário, em Tchekhov não há nada que seja da esfera extraordinária. Segundo Cortázar,

Que há ali que não seja tristemente cotidiano, medíocre, muitas vezes conformista ou inutilmente rebelde? E, contudo, os contos de Tchekhov são significativos, alguma coisa estala neles quando lemos, propondo-nos uma espécie de ruptura do cotidiano (CORTÁZAR, 1974, p. 153)

Nos contos de Poe, os acontecimentos eram encadeados de forma a gerar uma tensão final. Já nos contos de Tchekhov, embora não haja esse momento final crucial, a tensão está presente atuando mais no subterrâneo do que na superfície do sentido ao longo do conto (Pontieri, 2012, p. 42). Também em Poe, o fato inicial que desencadeia os acontecimentos seguintes não é estimado, ao passo que em Tchekhov, justamente por tratar de assuntos do cotidiano, os acontecimentos iniciais são justamente os fatores que rompem com a tradição e deixam a narrativa significativa.

Tal abertura da narrativa que até então era produzida de forma fechada sobre si própria inspirou muitos dos grandes contistas em língua inglesa do início do século XX, dentre eles o irlandês James Joyce e a própria Virginia Woolf. Em “Modern Fiction”, Woolf elogia Joyce e sua constante tentativa de aproximar a obra literária ao plural mundo moderno. Tal ato acontece através da quebra da sequência narrativa com começo, meio, clímax e fim (onde todos os acontecimentos são encadeados de forma a provocar uma tensão máxima final) e do desvencilhamento entre o tempo do relógio e do tempo da narrativa que se dá através do fluxo de consciência das personagens.

Clarice também irá romper com tal tradição sem de fato explicitar se havia sido influenciada por Joyce, Woolf ou Tchekhov. Tal questão também se torna irrelevante na presente análise já que não nos interessa se Clarice leu ou não seus antecessores antes de escrever sua própria obra (já que a própria autora se sente contrariada por tais insinuações). Ela diz “O diabo é que naturalmente eu venho sempre por último, de modo

que eu sempre estou no que já está feito. Isso muitas vezes me deu certo desgosto.” (LISPECTOR, 2002, p. 62).

O que nos importa aqui é notar que embora a estrutura narrativa proposta por Clarice seja, em muitos de seus contos, parecida com a estrutura proposta por Woolf, por exemplo, a impressão final dada ao seu leitor é única dado ao estilo clariceano profundo e misterioso.

Uma das características mais marcantes da narrativa proposta por Clarice Lispector seria a profundidade dentro da qual o instante é descrito. Quando narra, o que é intrínseco, efêmero, ríspido, brutal ou íngreme dentro da relação real de tempo e espaço, passa a ser gradual, resistente e muitas vezes interminável. Essa transgressão das leis da física dentro da estrutura narrativa seria uma das características mais brilhantes de Lispector. É justamente através da análise dos “instantes-já” clariceanos, que segundo Silvano Santiago, são como “tempo atomizado e, concomitantemente, espacializado” (SANTIAGO, 1999, p. 13) que notaremos a subversão da forma na estrutura narrativa em “Os Desastres de Sofia”.

Clarice classificou “Os Desastres de Sofia” como uma noveleta, o que problematiza ainda mais a tentativa de classificar sua obra em gêneros já estabelecidos pela tradição. Afinal, porque tal narrativa deveria ser uma noveleta e não um conto? Seria esta muito longa para ser um conto? E por que não uma novela então? Seria esta muito curta para ser uma novela? Quais são os parâmetros considerados aqui? Tudo leva a crer que Clarice quis confundir ainda mais quem a tentava classificar.

A história é contada em primeira pessoa por uma menina de nove anos sobre sua relação com seu professor primário. Inicia-se com: “Qualquer que tivesse sido o seu trabalho anterior, ele o abandonara, mudara de profissão, e passara pesadamente a ensinar no curso primário: era tudo o que sabíamos dele” (LISPECTOR 1999, p.11). Dado esse início, nota-se que não é relevante o que aconteceu antes na vida do professor ou não interessa ao narrador detalhar melhor sobre tal personagem. Conta-se o que se sabe dele e já basta para o entendimento do que está por vir.

Sobre esse aspecto econômico comum ao conto, Cortázar diz que “O contista sabe que não pode proceder cumulativamente, que não tem o tempo por aliado; seu único

recurso é trabalhar em profundidade, verticalmente, seja para cima ou para baixo do espaço literário”. (CORTÁZAR 1974, p. 152). Pode-se dizer que Clarice não somente enquanto contista decide por trabalhar em profundidade, como se pode estender também tal característica para toda sua obra literária. Clarice opta por trabalhar verticalmente em toda a sua escrita e daí o poder de seus instantes narrados que será analisado em breve. Ela diz “Eu queria fazer uma história cheia de todos os instantes, mas isso sufocava o próprio personagem. Acho mesmo que meu mal é querer ter todos os instantes” (LISPECTOR, 2002, p. 63).

Em “Os Desastres de Sofia”, a garota então começa a explicar a natureza da relação com o professor e os sentimentos por ele suscitados: “De noite, antes de dormir, ele me irritava” (LISPECTOR 1999, p.11). Algumas linhas depois, a narrativa sugere o desmoronamento do tempo em relação ao espaço que está por vir, a narradora diz “De manhã, ao atravessar os portões da escola, pura como ao com meu café com leite e a cara lavada, era um choque deparar em carne e osso com o homem que me fizera devanear por um abismal minuto antes de dormir. Em superfície de tempo fora um minuto apenas, mas em profundidade eram velhos séculos de escuríssima doçura” (LISPECTOR, 1999, p. 12).

No que segue, a narradora vai explicitar a estrutura (ou falta de) deste conto (ou novela? Ou noveleta?) no que se refere ao conto moderno de Poe. Se no século XIX era possível construir uma narrativa que fosse total e fechada sobre si própria, a narradora de “Os Desastres de Sofia” contesta tal totalidade e abre a narrativa para inúmeras possibilidades. Ela diz:

As palavras me antecedem e ultrapassam, elas me tentam e me modificam, e se não tomo cuidado será tarde demais: as coisas serão ditas sem eu as ter dito. Ou, pelo menos, não era apenas isso. Meu enleio vem de que um tapete é feito de tantos fios que não posso me resignar a seguir um fio só; meu enredamento vem de que uma história é feita de muitas histórias. E nem todas posso contar – uma palavra mais verdadeira poderia de eco em eco fazer desabar pelo despenhadeiro as minhas altas geleiras. (LISPECTOR, 1999, p.12).

A narradora de “Os Desastres de Sofia” expõe aqui a sua relação com a linguagem no que diz respeito a dizer o que queria que fosse dito e também apresenta as inúmeras possibilidades de histórias que poderiam ser contadas, mas que não foram. Essa abertura para o que poderia ter sido e não foi, reflete na própria estrutura da narrativa que poderia ter sido um conto e foi uma noveleta segundo a própria autora; poderia ter sido uma noveleta, mas está em uma coleção de contos; poderia ter sido uma novela, mas aí estaria seguindo talvez uma tradição francesa que considera tal forma como um meio termo entre conto e romance. A narradora, porém, explora o fato que a história poderia ser muitas e nem todas podem ser contadas. Não nos interessa então imaginar o que poderia ter sido, focamos então na beleza extraordinária na história que foi, no texto que aconteceu.

Outra característica marcante e, por vezes, polêmica na obra de Clarice Lispector, seria o caráter feminista de seus textos. Segundo Hélène Cixous, Clarice produzia o melhor da chamada *écriture féminine*. Tal consideração foi controversa porque Clarice, em meados do século XX, não trazia o feminismo panfletário presente em muitos discursos correntes do período. Cixous estava então entendendo de forma diferenciada o conceito de *écriture féminine* (que até então lidava com a subposição existencial e histórica do sexo feminino em um mundo que marginalizava o ser humano) ao considerar que tal conceito oferece, através das formas literárias, a qualquer pessoa (sendo homem ou mulher) a relação viva entre linguagem e experiência (CIXOUS, 1990).

Em suas narrativas, por exemplo, não havia o questionamento explícito da subjugação da mulher em relação ao homem. Mas o que é, então, o conto “Amor” da coleção *Laços de Família* se não um olhar atento para a posição da mulher dentro do lar? Ou ainda, o que é o conto “Preciosidade” de *A Legião Estrangeira* se não uma representação de uma invasão ao corpo feminino? Clarice propunha sim em seus escritos um olhar que ultrapassava as barreiras do considerado estritamente feminista para alcançar o universal. Ao tratar o que é inerente ao mais íntimo do ser humano, as narrativas clariceanas quebram o que era tido como uma escrita sexista e expõem as realidades de homens e mulheres, jovens e, no caso de “Os Desastres de Sofia”,

crianças. Seguindo na análise do conto, a narradora vai explicar melhor como ela se via aos nove anos de idade:

Suportando com desenvolta amargura as minhas pernas compridas e os sapatos sempre cambaios, humilhada por não ser uma flor, e sobretudo, torturada por uma infância enorme que eu temia nunca chegar a um fim – mais infeliz eu o tornava e sacudia com altivez a minha única riqueza: os cabelos escorridos que eu planejava ficarem um dia bonitos com permanente e que por conta do futuro eu já exercitava sacudindo-os. (LISPECTOR 1999, 14)

A narradora não precisou explicitar questões feministas aqui, mas, ao expor as inquietações de uma criança que está adentrando a fase adolescente para então se tornar mulher, Clarice propõe uma narrativa feminista por excelência já que ela posiciona os pensamentos de uma garota e suas preocupações em relação ao seu próprio corpo. Em um mundo literário ainda privilegiado por homens, expor o ponto de vista de uma garota com tamanha verdade é transgressor e libertador.

Uma antecessora de Clarice, Virginia Woolf, já havia dado voz às mulheres em um dos seus primeiros contos “Phyllis e Rosamond” (1904). “Phyllis e Rosamond” é o primeiro conto que se tem notícia da obra de Woolf. De acordo com o hológrafo encontrado, foi escrito em junho de 1906 e compõe parte dos primeiros escritos deixado pela autora. Ali, Woolf já esboça sua preocupação em escrever sobre a vida cotidiana e também de representar tipos sociais que até então não eram ouvidos. O narrador inicia o texto os exemplificando: “Como os retratos que temos são quase invariavelmente do sexo masculino, parece valer a pena tomar como modelo uma dessas mulheres que se agrupam na sombra” (Woolf 2005, 13). Dessa forma, embora o texto seja narrado em terceira pessoa e não haja um adentramento na psique das personagens como iria acontecer em suas obras posteriores (Mrs. Dalloway, por exemplo), Woolf aqui já inicia de certa forma um rompimento com a tradição literária do século XIX ao dar voz ao Feminismo que despontava na Europa naquele período.

A história trata-se de duas irmãs que “parecem nativas da sala de visitas, como se, nascidas em vestidos de seda para a noite, jamais tivessem posto o pé num solo mais irregular do que o tapete turco, ou reclinado em superfície mais áspera do que a poltrona ou sofá” (Woolf 2005, 14) e que passam o dia a discutir sobre seus possíveis casamentos. Certo dia, as irmãs vão passar a tarde na casa dos Tristams que moram fora do centro de Londres e vivem em uma realidade menos domesticada. Lá, muitos assuntos que vão além da sala-de-visitas que as irmãs estão habituadas são discutidos, tais como política. Phyllis se sente desambientada e ao ser questionada sobre o que ela faz da vida, ela responde “Que faço eu? Oh, mando servir o jantar e arrumo as flores (...) Esta é minha ocupação; e eu gostaria que não fosse! Não se esqueça, Miss Tristam, de que a maioria das moças de família são escravas; e não convém que você me insulte por lhe a ter acontecido de ser livre” (Woolf 2005, 25).

Phyllis prossegue dizendo que é apenas uma moça da alta sociedade enjaulada em seu estilo de vida sem poder expressar suas opiniões. Após o rompante de sinceridade as irmãs voltam pra casa. Phyllis se sente deprimida e ao se deitar agradece por já ter festas programadas para os próximos dias, pois dessa forma ela irá se distrair e não mais pensar nesse assunto.

Percebe-se então que já no início do século XX, Woolf usa de temas extremamente comuns e domésticos para iniciar suas narrativas. Por mais que nesse conto exista um clímax (momento de explosão de Phyllis), tal momento está longe da tensão provocada pelos contos de Poe e a morte também não está presente. A tensão é instaurada de forma subterrânea desde o início quando o narrador diz que irá revelar mulheres que se encontram nas sombras. Tal afirmação surpreende do ponto de vista histórico-social já que no período vitoriano o papel da mulher na alta-sociedade parecia ser consolidado: elas eram dedicadas à vida doméstica, com compromissos sociais tais como organização e participação em bailes, visitas à igreja ou à paróquia da cidade ou um chá durante a tarde com outra respeitável dama.

Em “Phyllis e Rosamond” não há também um final conclusivo. Pelo contrário, as atitudes contraditórias da personagem descrita pela narradora (escravizada pelo estilo de

vida, mas sem querer romper com tal estilo) são vagas e inconclusivas. Assim sendo, a temática e a forma como é composto seu primeiro conto já indica a preocupação que Woolf viria a ter com a aproximação da obra literária ao mundo moderno. Percebe-se que já no início do século XX, Woolf usava de temas extremamente comuns e domésticos para iniciar suas narrativas. Por mais que nesse conto exista um clímax (momento de explosão de Phyllis), tal momento está longe da tensão provocada pelos contos de Poe e a morte também não está presente. A tensão é instaurada de forma subterrânea desde o início quando o narrador diz que irá revelar mulheres que se encontram nas sombras. Tal afirmação surpreende do ponto de vista histórico-social já que no período vitoriano o papel da mulher na alta-sociedade parecia ser consolidado. Dessa forma, Clarice segue os passos de Woolf no que diz respeito ao aspecto feminista de sua obra ao mergulhar no interior de suas personagens e expressar suas consciências, vontades e inquietudes de uma forma singular.

Seguindo na análise de “Os Desastres de Sofia”, nota-se que a narrativa que vinha sendo contada no tempo passado, passa a localizar um ponto de referência posterior a esse passado. Antes a garota estava com nove anos e pouco de idade, nesse novo momento que será narrado, quatro anos depois, ela está com treze anos “de mãos limpas, banho tomado, toda composta e bonitinha” (LISPECTOR, 1999, p. 15). Nesta ocasião, ela recebe a notícia através de um ex-amiguinho que o professor que ela tanto se preocupava em irritar havia morrido e ela sente que sua compostura fora “quebrada como a de uma boneca partida” (LISPECTOR, 1999, p. 15).

Inicia-se então uma segunda história contada na mesma narrativa quando a garota volta para um episódio que havia acontecido com o professor há quatro anos. A narradora conta que o professor havia pedido uma composição para os alunos e tal situação seria o “ponto de desenlace dessa história e começo de outras” (LISPECTOR 1999, 15). Aqui, mais uma característica da obra de Clarice pode ser levantada: a dificuldade, ou simplesmente um não querer terminar uma história. Tal atributo foi levado às últimas consequências em outra história da mesma coleção, “A quinta história” onde a estrutura da narrativa não volta para o ponto inicial sendo considerada então cíclica; e sim há uma eterna retomada do ponto de partida inicial, mas que leva o leitor sempre há um novo

lugar, adicionando sempre novos ingredientes e o ponto inicial é o mesmo sem ser, é o mesmo reconfigurado, formando então um formato espiral que se recusa a chegar a um fim. Nádía Gotlib questiona se

Esse não terminar nunca não caracterizará a própria marcha da ficção de Clarice, na medida em que se apresenta como um processo que tenta explorar a intimidade, até o mais recôndito do ser, na busca de sempre novos lances de representação, movidos pela insuficiência? Não será, inclusive, o eixo estrutural de histórias que se sucedem indefinidamente? (GOTLIB, 2013, p. 80)

Retomando então a tradição do conto moderno que segundo Poe preza pela lógica de causa e consequência organizada na forma breve; a intensidade e um clímax melancólico que muitas vezes se dá a partir do enfrentamento da morte, temos que a noveleta de Clarice Lispector segue uma ordem de causa e consequência relativa aos fluxos de consciência de sua narradora e a intensidade e o clímax serão dados ao leitor por outro viés que não o enfrentamento da morte e sim através da experiência do leitor em se deparar com uma perspectiva de mundo incomum.

A narradora conta então que o professor havia pedido uma composição onde os alunos deveriam criar um final para a seguinte história: um homem pobre sonha que acha um tesouro e fica rico, sai pelo mundo em busca de tal tesouro, não o acha, volta para sua casa e começa a plantar em seu próprio quintal. Depois de muito trabalhar, ele acaba enriquecendo. A garota ávida por terminar logo a tarefa e irritar o professor, escreve uma história em que o homem acha um tesouro em seu próprio quintal. Ela entrega a redação e sai para brincar no parque no qual a escola está instalada. No meio do intervalo, a garota retorna para a sala para pegar algo que esquecerá e é quando, pela primeira vez depois de muito tentar irritá-lo, ela encontra-se sozinha com o professor. A narrativa então para no tempo e mergulha nesse instante que é, para a narradora, um clímax para a história. “Era a primeira vez que estávamos frente a frente, por nossa conta. Ele me olhava. Meus passos, de vagarosos, quase cessaram” (LISPECTOR, 1999, p. 18).

O professor a questiona sobre a sua história e diz que achou o desfecho para a composição muito bonito. A narradora apresenta então o detalhe do instante narrado de forma tão minuciosa que suscita a curiosidade do leitor para saber o que de fato a narradora viu naquele instante:

Vi uma coisa se fazendo na sua cara – o mal-estar já petrificado subia com esforço até a sua pele, vi a careta vagarosamente hesitando e quebrando uma crosta – mas essa coisa que muda catástrofe se desenraizava, essa coisa ainda parecia tão pouco com um sorriso como se um fígado ou um pé tentassem sorrir, não sei. O que vi, vi tão de perto que não sei o que vi. (...) Até que o esforço do homem foi se completando todo atento, e em vitória infantil ele mostrou, pérola arrancada da barriga aberta – que estava sorrindo. (LISPECTOR 1999, 22)

A narrativa que aqui foi encurtada para fins de análise, se delonga por página e meia do conto a fim de detalhar o momento em que o professor sorriu para a aluna. O foco dado às sensações e impressões dos personagens em detrimento aos acontecimentos é também típico da ficção clariceana. Em suas histórias, “nada” acontece de fato no âmbito da ação. As tensões promovidas por suas histórias ocorrem de forma subterrânea, no caso de “Os Desastres de Sofia”, o vigor da narrativa encontra-se justamente nos devaneios interiores da narradora-personagem.

Após o elogio do professor, a garota corre para o parque desesperada pois o professor teria gostado daquilo que ela havia escrito de forma a irritá-lo: “Meu amargo ídolo caíra ingenuamente nas artimanhas de uma criança confusa e sem candura” (LISPECTOR, 1999, p. 25). Ela corre até se sentir exausta e quando para, recupera o fôlego e recomeça a correr “em direção ao fim do mundo” (LISPECTOR, 1999, p. 25).

No que segue, a narradora recorre à tradição do conto para relatar a agonia que está passando nesse momento. Segundo Jolles, “o conto só adotou verdadeiramente o sentido de forma literária determinada no momento em que os irmãos Grimm deram a uma coletânea de narrativas o título de *Contos para Crianças e Famílias*. (JOLLES, 1976, p. 181). Assim, a narradora se utiliza então do enredo de um conto tradicional dos irmãos Grimm e amplamente conhecido por grande parte dos leitores. Ela agora se considera

uma carrasca e se utiliza de uma parte da história de “Chapeuzinho Vermelho e o Lobo Mau” para retratar tal sentimento:

Pra que te servem essas unhas longas? Para te arranhar de morte e para arrancar os teus espinhos mortais, responde o lobo do homem. Pra que te serve essa cruel boca de fome? Para te morder e para soprar a fim de que eu não te doa demais, meu amor, já que tenho que te doer, eu sou o lobo inevitável pois a vida me foi dada. Para que servem essas mãos que ardem e prendem? Para ficarmos de mãos dadas, pois preciso tanto, tanto, tanto – uivaram os lobos, e olharam intimidados as próprias garras antes de se aconchegarem um no outro para amar e dormir. (LISPECTOR, 1999, p. 27)

De acordo com Jacob Grimm na discussão acerca da originalidade dos contos que foram extraídos da tradição oral e coletados pelos irmãos, no conto “há um fundo que pode manter-se perfeitamente idêntico a si mesmo, até quando é narrado por outras palavras” (JOLLES, 1976, p. 188). Dessa forma, Grimm considera que os contos por ele coletados são verdadeiros já que mantem o enredo principal mesmo quando contada de uma outra forma. No caso do trecho extraído de “Os Desastres de Sofia”, embora o leitor consiga reconhecer que tal trecho se refere à famosa história da “Chapeuzinho Vermelho”, o conteúdo do que está sendo contado difere completamente daquele dos irmãos Grimm e, dessa forma, a narrativa subverte tal tradição.

Há ainda outro aspecto que deveria ser mais averiguado: a escolha do nome Sofia para a narradora. Em muitos momentos da narrativa, é dito que “Eu me deixava, pois, ser d’Ele. Ser matéria de Deus era a minha única bondade” (LISPECTOR, 1999, p. 13) ou “Ele acabara de me transformar em mais do que o rei da Criação: fizera de mim a mulher do rei da Criação” (LISPECTOR, 1999, p. 27). Tais passagens remetem à Sophia dos mitos gnósticos. Em um desses mitos mais difundidos, de forma muito resumida, “Sophia é uma figura feminina, análoga à alma humana e simultaneamente um dos aspectos

femininos de Deus”<sup>3</sup> e seria também a causadora da instabilidade do mundo que até então era total, único. Observando aqui estritamente a estrutura de “Os Desastres de Sofia”, nota-se que este não apresenta a totalidade proposta pelo conto moderno de Poe ainda no século XIX. A narradora de Clarice, Sofia, apresenta uma história composta por fragmentos, que somados apresentam certa unidade temática, porém por uma sequência um tanto quanto aleatória. A Sofia de Clarice estaria então desmontando a totalidade da estrutura narrativa em distintos níveis cognitivos.

Desse modo, através da breve análise feita acerca do conto-noveleta-novela “Os Desastres de Sofia”, entende-se algumas características que podem ser expandidas para grande parte da obra de Clarice Lispector. Vimos então que a narrativa clariceana se faz impossível dentro de uma lógica pré-estabelecida de valores e de categorias de gêneros literários, porém brilhantemente possível dentro da experiência de leitura de obras únicas, abertas e singularmente devastadoras.

## Referências

CORTÁZAR, Julio. *Valise De Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CIXOUS, Hélène. *Reading with Clarice Lispector*. Minneapolis: U of Minnesota, 1990.

GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice: Uma Vida Que Se Conta*. São Paulo, SP: EDUSP, 2013.

JOLLES, André. *Formas Simples: Legenda, Saga, Mito, Adivinha, Ditado, Caso, Memorável, Conto, Chiste*. São Paulo: Cultrix, 1976.

LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

LISPECTOR, Clarice. *A Legião Estrangeira*. Rio De Janeiro: Rocco, 1999.

LISPECTOR, Clarice, and Teresa Montero. *Corresponde ncias*. Rio De Janeiro: Rocco, 2002.

POE, Edgar Allan. *Poemas e Ensaios*. 3. ed. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 1999.

---

<sup>3</sup> Extraído do site *Espiritualidade Feminina* acessado em 14 de novembro de 2014. (<http://www.espiritualidadefeminina.com.br/o-que-significa-sophia-sofia-sekinah-e-shakti/>)

PONTIERI, Regina. Formas Históricas Do Conto: Poe E Tchékhev. In: \_\_\_\_\_. *Ficções: Leitores E Leituras*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2001

SANTIAGO, Silvano. "A Aula Inaugural De Clarice Lispector." *Narrativas Da Modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

"O Que Significa Sophia (Sofia)." *Espiritualidade Feminina*. N.p., n.d. Web. 14 Nov. 2014.

Artigo recebido em 29/01/2015

Artigo aceito em 20/02/2016