

A CLARIDADE DO VAZIO: UMA LEITURA DE CONTOS DE VIRGINIA WOOLF E CLARICE LISPECTOR

THE CLARITY OF EMPTINESS: AN ANALYSIS OF VIRGINIA WOOLF'S AND CLARICE LISPECTOR'S SHORT STORIES

Lucas de Aguiar Cavalcanti¹
 Graduado em Letras: Português-Inglês
 Universidade Federal do Rio de Janeiro
 (lksaguiar@gmail.com)

RESUMO: Este artigo pretende abordar algumas questões referentes às obras de Clarice Lispector e Virginia Woolf privilegiando a análise dos contos das autoras. Neste sentido, além de pesquisar as relações entre as obras, pretende-se levar os estudos comparativos sobre as duas autoras para a esfera do conto. Deste modo, espera-se que, além de ser uma leitura de Clarice Lispector e Virgínia Woolf, a pesquisa auxilie na compreensão do conto enquanto gênero de grande importância dentro das obras das duas autoras, aspecto que não recebe a devida atenção da crítica em perspectiva comparada. Para alcançar tal objetivo, os contos “*An unwritten novel*” (“Um romance não escrito”), e “Os desastres de Sofia” serão lidos e analisados comparativamente. O que se busca aqui é compreender pontos de intersecção e distanciamento no trabalho estético desenvolvido pelas autoras, enfocando as constituições do vazio e da ausência nas narrativas. Para isso serão mobilizados textos da crítica literária que abordam aspectos das obras relevantes a esta pesquisa, auxiliando a pensar a linguagem como meio de inscrição do vazio nos contos.

Palavras-chave: Vazio. Linguagem. Clarice Lispector. Virginia Woolf. Contos.

ABSTRACT: This paper addresses some issues related to Clarice Lispector's and Virginia Woolf's works focusing on the analysis of their short stories. Besides researching the relationships between their writings, this paper considers the comparative studies about the writers' short stories. In other words, this article aims to understand the short story as an important genre in both authors' production, an aspect that has not been given much attention by comparative critics. In order to do so, the short stories “*An unwritten novel*” and “Os desastres de Sofia” will be analyzed comparatively. Points of intersection and detachment between both works will be analyzed focusing on the aesthetic developed by the authors and on the constitution of emptiness and absence. Relevant literary criticism that discusses both works will be mentioned and examined, helping to consider language as a means of inscribing emptiness in the short stories.

Key-words: Emptiness. Language. Clarice Lispector. Virginia Woolf. Short stories.

Clarice Lispector e Virginia Woolf: encontros teóricos

A análise dos contos que é feita neste trabalho parte da leitura de “*An unwritten novel*” (“Um romance não escrito”), de Virginia Woolf, conto no qual se observa um estranhamento a partir da construção do título, marcado pelo emprego do prefixo de

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Bolsista CNPq.

negação *un*. Um dos possíveis significados desse prefixo é reverter o processo expresso pelo verbo que o segue, como na palavra *undo*. Logo, a ausência está expressa na superfície do texto, na medida em que *un*, ou “des”, retira da narrativa sua característica mais intrínseca, convertendo-a em desescrita. Retomarei esse ponto mais à frente. Mantendo Virginia Woolf em mente, parto para a leitura do conto de Clarice Lispector “Os desastres de Sofia”, narrativa marcada por uma dupla parodia: a primeira a partir do título (referência à narrativa homônima da Condessa de Ségur), a segunda no final do conto (referência à fabula Chapeuzinho Vermelho). Apesar da comparação entre as obras das duas autoras ser frequentemente mencionada pelo público leitor e pelos críticos, não há pesquisas sobre tais relações na mesma proporção. Flávia Trocoli (2015), em seu livro que aborda as duas obras em perspectiva comparada, afirma sobre essas relações: “no panorama da crítica brasileira, faltam estudos que se disponham a analisar relação tão insinuada” (TROCOLI, 2015, p. 19) Reconhecendo a importância de expandir e aprofundar os estudos sobre as obras em questão, este trabalho pretende levar a discussão para a esfera do conto, gênero das obras que não tem sido abordado pela crítica comparatista.

No último capítulo de **Mimesis** (2015), Erich Auerbach trata o romance de Virginia Woolf **Ao farol** como modelo para pensar o esvaziamento e o rebaixamento da temática e da ação na literatura do início do século XX. Auerbach chama atenção para a carência de importância do episódio retratado no trecho do romance por ele analisado, ou seja, o que dá unidade para o trecho da obra lido por ele não são os acontecimentos de ordem factual. Como resultado do rebaixamento da ação há a valorização da representação da consciência, nas palavras do crítico: “movimentos internos, isto é, movimentos que se realizam na consciência dos personagens” (AUERBACH, 2015, p. 478). No entanto, o que Auerbach aponta como grande inovação da prosa de Virginia Woolf não é propriamente a representação da consciência, mas a representação das impressões conscientes de múltiplos sujeitos, ou seja, o leitor tem contato não apenas com a subjetividade e a maneira de compreender o mundo de um único indivíduo, mas de vários. Deste modo, uma cena não é narrada a partir dos acontecimentos de ordem factual, nem a partir das impressões de um único personagem, mas a partir da impressão que um

acontecimento causa em diversos personagens, estabelecendo assim uma representação pluripessoal da consciência.

A alternância entre os diversos pontos de vistas subjetivos que se apresentam no romance é feita, como nota Auerbach, sem o uso de expressões que marquem a mudança de perspectiva. Não se encontram com frequência no romance de Virgínia Woolf expressões como “ele pensou” ou “sentiu que” que introduzam os pensamentos e sentimentos de cada personagem. A expressão de uma perspectiva subjetiva descola-se do Eu e passa a ser designada pelo uso da terceira pessoa. Enquanto o uso do Eu necessita da mudança do falante para expressar uma mudança de perspectiva, o romance moderno emprega um procedimento de expressão direta da subjetividade de múltiplos sujeitos identificados pela terceira pessoa. Esse é o procedimento estético que têm sido chamado de discurso/estilo indireto livre (TROCOLI, 2015). Retomarei esse aspecto mais à frente para pensar como isso se constitui de maneira diferente no conto de Virginia Woolf aqui analisado.

As múltiplas vozes presentes no texto de Virginia Woolf põem Auerbach diante da impossibilidade de identificar quem fala em um determinado trecho, conduzindo-o a questão: “Quem é que fala neste parágrafo?” (AUERBACH, 2015, p. 479). No conto de Clarice Lispector, “Os desastres de Sofia”, narrado em primeira pessoa, a própria narradora reconhece a pluralidade de vozes que ganham corpo através de suas palavras: “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” (LISPECTOR, 1998, p. 99). A partir desse trecho resta-nos a questão: quem terá dito então? Ao perguntarmos quem diz essas palavras que lemos, deparemos-nos com o próprio mistério de quem é que narra. A mesma questão levantada por Auerbach sobre a obra de Virginia Woolf.

Benedito Nunes (1989) identifica na narrativa de Clarice Lispector “a perda do eu”, ou “esvaziamento do Ego de quem narra”, processo que culmina na experiência mística vivenciada pela personagem e narradora G.H. de ingerir a massa branca que sai de dentro da barata. Tal esvaziamento, como diz Nunes, está presente em outros romances da autora, desde seu livro de estreia **Perto do coração selvagem**, e é tematizado em **A paixão segundo G.H.**, com consequências estéticas que levam ao esvaziamento da própria narrativa e perda da sua identidade literária. Em **O drama da linguagem. Uma leitura de Clarice Lispector** (1995), Nunes transita entre todos

os romances e contos da autora publicados até **A paixão segundo G.H.**, e chama atenção para o uso recorrente da palavra **glória**. Partindo de um fragmento de **A maçã no escuro** e percorrendo a obra de Clarice, Nunes identifica a importância da palavra:

A palavra *glória* – uma das mais frequentemente empregadas por Clarice Lispector – também marca, na concepção de mundo da autora, o limite do dizível, além do qual, como errância de G.H., só se pode descortinar, no silêncio que o envolve, o ser indiviso, idêntico, inominado (NUNES, 1995, p. 125).

A tentativa de transpor a barreira do dizível, que é marcada em **A maçã no escuro** pela palavra **glória**, só pode levar, na concepção de Nunes, a um “descortínio silencioso”, pois no silêncio da contemplação pode haver a plenitude das coisas. Essa concepção de mundo da obra de Clarice sintetizada por Nunes é marcada, portanto, pela relação entre a palavra e o silêncio, relação esta que é fruto do impulso de dizer característico das personagens de Clarice. Esse esforço por dizer leva a linguagem a “abrir-se e fechar-se sobre si mesma” passando “do silêncio à palavra e da palavra ao silêncio” (NUNES, 1995, p. 134).

A problemática de evidenciar o que é indizível, identificada por Benedito Nunes na obra de Clarice Lispector, é discutida de forma semelhante por Patricia Ondek Laurence (1991) sobre a obra de Virginia Woolf. Como apresenta Laurence, a preocupação de Virginia com o silêncio e a barreira entre o dizível e o indizível está anunciada em seu primeiro romance **The Voyage out** pelo protagonista Terence Hewet, um aspirante a escritor, Laurence cita: “Eu quero escrever um romance sobre o silêncio, ele disse; as coisas que as pessoas não dizem. Mas a dificuldade é imensa” (WOOLF, *apud* LAURENCE 1991, p. 1, tradução nossa).

A análise de diferentes críticos que escreveram sobre as obras de Virginia Woolf e Clarice Lispector mostra que o silêncio e o vazio, como expressões do indizível, são questões para ambas autoras. Em um esforço de pesquisar e aprofundar as comparações entre as obras, pensando também nos limites da linguagem, Trocoli (2015) dedica-se à leitura dos romances **A paixão segundo G.H.** e **The waves (As ondas)** traçando o panorama dos livros dentro da literatura universal e também da literatura brasileira. Assim como Nunes (1989) e Laurence (1991), Trocoli indica o posicionamento de Clarice e Virgínia de não se calar diante do indizível, ressaltando que “ao assinalar o impossível, Clarice Lispector e Virginia Woolf produzem modos distintos de estar na linguagem” (TROCOLI, 2015, p. 20).

O esvaziamento do “eu” nas personagens de Clarice também é discutido por Trocoli, que assinala ainda o impulso por dizer, característico dessas personagens. Isto é, as personagens de Clarice Lispector estão entre o esvaziamento do “eu” e a busca pela palavra que diga dessa perda (TROCOLI, 2015). A distinção entre o esvaziamento da obra de Clarice e da obra de Virginia é identificada por Trocoli justamente nas diferentes maneiras de se relacionar com a linguagem. Sobre o “estilhaçamento” do “eu” nas obras e a busca da palavra para “se ancorar em significados”, Trocoli observa:

Em **Água viva** essa vertigem causada pela divisão entre esvaziamento e ancoragem torna-se mais aguda. O “eu” se estilhaça em imagens que não se encadeiam. Não há nem acontecimento, nem metáfora, que organize o texto. No entanto, é o ritmo da procura pela desfiguração que distingue o estilhaçamento de **Água viva** do estilhaçamento de *The waves* (TROCOLI, 2015, p.136).

Enquanto em **Água Viva** não há metáfora que organize o texto, em **A paixão segundo G.H.**, a metáfora é a própria barata. Trocoli reconhece ainda que em **The Waves** também há metáforas, apresentadas em trechos do romance, no entanto, essas metáforas não têm força para produzir efeito de conjunto na obra e organizar a leitura. Essa ausência de sentido do texto de Virginia Woolf, essa falta de metáfora que dê ao texto a forma de um todo, é, no entanto, marcada pelo ato estético, pela sonoridade, pelos ritmos, aliterações, quebra da palavra (TROCOLI, 2015). A importância que têm o ritmo e a sonoridade na linguagem de Virgínia também é objeto de análise de Laurence, que nota o ritmo como construção do silêncio e o silêncio como construção de sentido. O que é ocultado pelo silêncio, torna-se tão importante quanto aquilo que é revelado pela palavra.

A vida que se vê nos olhos do outro – “*An unwritten novel*”

Uma viagem de trem corriqueira sem nenhum acontecimento extraordinário, marcada apenas pelo encontro entre a narradora e uma mulher que viaja no mesmo vagão, é o fio condutor de “*An unwritten novel*”. Em tal encontro nada de especial acontece, apenas uma breve conversa entre as mulheres, o suficiente somente para que a mulher do trem falasse vagamente de “estações e feriados, de irmãos em Eastbourne, da época do ano, se era cedo ou tarde já nem lembro” (WOOLF, 2005,

p. 150). Este acontecimento banal dá impulso para que a narradora nos leve entre os caminhos de sua consciência, numa busca sem rumo para aproximar-se do outro.

A narradora se coloca como uma simples observadora de sua personagem, não tem conhecimentos privilegiados sobre ela, não sabe dos detalhes de sua vida, ao contrário de um narrador onisciente. Como alguém que se põe diante de um mistério, ela percorre caminhos tortuosos na tentativa de transpor o limite entre o eu e o outro. Destoando da narrativa tradicional, o conto de Virginia nos apresenta uma narradora desprovida de poderes, incapaz de controlar a ação de seus personagens. Perdida, ela reza para que eles a ajudem:

Passamos lentamente pela plataforma e paramos. Iria ele descer? Rezei para que sim e que não – e finalmente pedi que ele ficasse. Nesse instante ele se levantou, embolou com desprezo o seu jornal, como coisa já liquidada, abriu a porta de arranco e nos deixou a sós (WOOLF, 2005, p. 148).

Não ouvimos aqui a voz de uma narradora comum, que está plena de seus poderes de criação. O que ouvimos é uma narradora que não controla o mundo que a cerca e humildemente se coloca em posição de tentar entender. Podemos dizer que a narradora não apenas desconhece os pormenores da vida de sua personagem, mas ela sabe muito pouco ou quase nada, possui apenas conjecturas em constante processo de construção e reconstrução ao longo da narrativa. Como qualquer pessoa que olhasse atentamente para essa mulher viajando sozinha, a narradora é capaz apenas de imaginar o que a outra pensa. Nessa narrativa não há certezas para o leitor, estamos perdidos como o resto da humanidade no século XX se acabando em guerras, como anuncia o *The Times* no início do conto. Sem saber em que chão pisamos, percorremos essa trajetória sem ao menos poder confiar em quem nos guia.

O que interessa nesse conto, portanto, não são respostas, todas futuramente fracassadas, mas o caminho de construção e reconstrução percorrido pela narradora. Os movimentos da consciência ocupam a maior parte do texto, enquanto os acontecimentos do mundo físico são escassos e pobres. A ação não tem quase nenhuma importância, o que de fato importa na leitura são os movimentos constantes e intermináveis da consciência. A leitura do conto consiste em acompanhar o que vai por dentro da narradora, processo que se realiza de maneira semelhante ao que Auerbach lê em **Ao farol**:

Pois dentro de nós realiza-se incessantemente um processo de formulação e de interpretação, cujo objeto somos nós mesmo: a nossa vida, com passado, presente e futuro; o meio que nos rodeia. O mundo em que vivemos, tudo isso tentamos incessantemente interpretar e ordenar, de tal forma que ganhe para nós uma forma de conjunto... (AUERBACH, 2015, p. 494)

O que está em jogo é, portanto, o processo de construção e reconstrução de mundo que vai na consciência da narradora, processo de cujo agente e objeto é ela mesma. No fim das contas, a narrativa constrói o entendimento não sobre a personagem, mas sobre a própria narradora conforme ela interpreta o mundo a sua maneira. Ela está presa a sua personagem, a essa mulher que desde o primeiro olhar a cativou e a impele a narrar sobre o desconhecido. Sabemos que ela segue pessoas nas ruas em pensamento a olhar, fascinada pelas figuras desconhecidas que andam pela cidade. Sobre o vazio ela se lança, na aventura que se torna um ritual, abrindo os braços para as figuras humanas vistas nas ruas, em processo de adoração ao mundo, revelado no conto. O que não sabe, o que não foi respondido é o que norteará o caminho que ela traça em busca daquilo que jamais será alcançado: conhecer o outro.

Diante da pobreza de acontecimentos do conto, o que ocupa a maior parte das linhas são as conjecturas estabelecidas a respeito da personagem, a tentativa de descrevê-la, de ler o que se passa em sua face e seus olhos. Tentativas que levam a narradora a um fluxo ininterrupto entre os movimentos do consciente e o momento presente da narrativa. Logo, a ordem factual das coisas é posta em segundo plano, deixando espaço para que a consciência e seus movimentos de formulação e interpretação sejam o principal elemento.

Esses movimentos da consciência que constituem a narrativa, formando o processo de compreensão do mundo da narradora, não conhecem limites físicos ou temporais. A ordem temporal é constantemente quebrada, a descrição do momento presente da narrativa é interrompida para que se observe Minnie Marsh no quarto da casa da cunhada, a olhar para a cidade, destino ao qual ela chegará depois da viagem. A visão do futuro da personagem é então interrompida por conjecturas que levam ao seu passado, um crime cometido, algo que justifique a mancha nas costas e os espasmos. Abruptamente, em meio ao fluxo narrativo, volta-se ao presente para espia-la no vagão de trem, a olhar a paisagem, ou “olhando para a vida”. Como consequência, não há barreira ou separação entre o que se vê no vagão de trem, o

que acontece na casa da cunhada ou o passado de Minnie Marsh. Os diferentes momentos cronológicos fundem-se na consciência da narradora. O leitor fica às voltas entre diferentes espaços e diferentes momentos, sendo levado de um lado ao outro sem nenhum aviso ou preparação, numa narrativa tão fluida quanto os próprios movimentos da consciência.

O prefixo *un* que marca uma negação já no título, assinala a falta que habita o conto, marcando a ausência do que foi desfeito, as lacunas não preenchidas. Como prefixo capaz de reverter o processo expresso pelo que verbo que o segue, proponho uma nova tradução para o conto: “Um romance desescrito”. O vazio engendrado pela linguagem a partir do título reverbera na estrutura narrativa que não apresenta resposta para as perguntas feitas pela narradora sobre sua personagem. É a linguagem, portanto, que exerce o papel fundamental de nos fazer perceber o vazio, é o trabalho com ela que nos leva a notar uma ausência. Resta a linguagem como meio de busca por aquilo que não pode ser encontrado, pela lacuna deixada pela vida que não se explica e não se entrega inocentemente às explicações lógicas. A busca por preencher essas lacunas, no entanto, é uma missão fracassada, tentativa de antemão frustrada.

Eu a li direito? Mas a face humana – a face humana no topo da mais cheia folha de impressão contém mais, comporta mais. Agora, de olhos abertos, ela olha para fora; e no olho humano – como é mesmo que o definem – há uma quebra – uma divisão – quando você pega o galho, assim, a borboleta já não está [...] (WOOLF, 2005, p. 153).

Tomando o idioma original do texto, temos nessa passagem uma palavra que causa incomodo semelhante ao do prefixo do título: *off*. “[...] *the butterfly’s off...*” é de difícil tradução, já que a palavra *off*, que tem tantos usos na Língua Inglesa, dificilmente pode ser traduzida com precisão. Recorrendo ao dicionário, dentre as dezenas de possíveis sentidos de *off*, parece apropriado entender a palavra aqui como ausente, distante de algum lugar. Isto é, a palavra em si denota a ausência. *Off* nos faz pensar no que está distante. Como a borboleta que já partiu, a palavra encerra a ausência, aquilo que já não está. Assim como *un* nos faz perceber que algo está desfeito, *off* nos convida a contemplar o galho vazio e sentir a borboleta que já se foi. A narrativa em si é o ato final de busca por aquilo que não se terá, como o inútil ato de pegar o galho.

O título como “romance desescrito” não pode levar a entender o conto como insuficiência do romance, como narrativa que não chegou a tornar-se *novel*, projeto abortado de narrativa longa. Lembremos nesse momento o que diz Cortázar (1974) do conto ao associar o gênero à fotografia, enquanto o romance se associa ao filme. A fotografia não é um momento de um filme, mas uma narrativa feita a partir de um instante captado pela lente. A foto pressupõe um antes que não está na imagem, e projeta um depois que não se pode conhecer, ainda assim constitui um momento completo. O conto não é projeto do romance, mas uma narrativa completa em si mesma, inteira no instante que é capaz de captar. O *unwritten* refere-se a essa narrativa em si, o desescrito não indica incapacidade de converter-se em romance, mas a contradição própria da narrativa. Isto é, o jogo provocado pelo uso da palavra *unwritten* para caracterizar a história que se lê, ressalta o contraditório dessa narrativa. Pelo vício da lógica, o que está sendo lido está escrito, logo, os adjetivos *unwritten/descrito/desfeito* evidenciam a contradição fundamental da qual essa narrativa é constituída.

Proponho entender a contradição como elemento básico da estrutura narrativa nesse conto. É o impossível, o desescrito que se lê, que estrutura o conto. A impossibilidade de avançar na compreensão do outro, o fracasso na tentativa de construir uma personagem baseada nos elementos do real desescrevem a história, impondo-lhe uma contradição que é sua condição de ser. O fundamento dessa narrativa é a própria contradição, não há caminho para que a contradição seja desfeita, pois ela é a própria vida do conto. Isto faz dessa narrativa não um projeto mal sucedido de romance, mas projeto de si mesma. Como um movimento sem graça que não pôde se completar, ela é um fim em si. Sua insuficiência é o que tem de melhor a oferecer.

Ver dentro de um olho – “Os desastres de Sofia”

Em “Os desastres de Sofia”, a tensão do conto é gerada pela redação da menina que conta com as próprias palavras a história narrada pelo professor, invertendo o tom moralizante da fábula do mestre. Criança que só sabe usar “as próprias palavras”, ela acaba por desconstruir o sentido óbvio da história, conferindo-lhe novo significado que lhe escapa das mãos. Sem saber que sabe, ela é capaz de alçar a história para além do sentido imaginado pelo professor, despertando o pior

sentimento que poderia esperar dele: esperança. Na fábula narrada pelo mestre, o tesouro da vida é o trabalho e a riqueza vem do esforço diário. Na fábula da menina, o tesouro está onde menos se espera, enterrado no quintal de casa, é encontrado quando não se procura mais por ele. Deste modo, o ócio é recompensador e o trabalho perde sua importância.

A partir dessa inversão da moral é que a menina tem seu primeiro encontro de verdade com o professor, a sós, frente a frente. Paralisada, aterrorizada, pálida ela fica sem “saber existir na frente de um homem” (LISPECTOR, 1998, p. 108). No lugar da raiva de professor contrariado, cujo ensinamento foi tomado às avessas, ele sorri e tem esperança. Esse peso ela não pode aguentar. A composição escolar é o ponto de virada na relação da aluna e do professor, pois, ao mostrar-se capaz de acreditar na fábula de uma criança, ele destrói a ilusão de perfeição do mundo adulto criada pela menina para se proteger da dificuldade da infância.

Em certo momento, a narradora revela: “Meu pai estava no trabalho, minha mãe morrera há meses. Eu era o único eu” (LISPECTOR, 1998, p. 108). A morte da mãe, trauma para qualquer criança, é apenas mencionada brevemente, como fato sem importância, passa despercebida à primeira leitura. O essencial à compreensão é apenas aludido, ao passo que segundos de ócio na sombra das árvores são descritos em detalhes. Essa característica de aludir brevemente a informações fundamentais para a compreensão dos personagens é utilizada por Clarice Lispector em outros contos. Dentre eles, gostaria destacar “A imitação da rosa”, que faz parte da coletânea **Laços de família**.

Passemos agora a personagem Laura, protagonista de “A imitação da rosa”, para tentar compreender o vazio deixado por aquilo que não é dito, apenas mencionado, nos contos de Clarice. O conto desenvolve a representação da consciência de Laura, mulher que retornou recentemente às habituais atividades do lar após “estar de novo bem”. Sua história anterior não nos é dada a conhecer, temos acesso somente a pistas sobre os problemas dessa mulher que “está de novo bem”. O essencial no conto parece ser narrado como um mero detalhe supérfluo: a insuficiência ovariana, mencionada apenas como justificativa para as coxas baixas e grossas, como futilidade que ocupa a mente de uma mulher vaidosa. No entanto, os filhos que ela não tivera eram um “ponto ofendido” em seus olhos. Nesse conto, a

ausência no texto sentida pelo leitor, está também tematizada na obra, a ausência é sentida por Laura, com as rosas que partiram:

No seu coração, aquela rosa, que ao menos poderia ter tirado para si sem prejudicar ninguém no mundo, faltava. Como uma falta maior. Na verdade, como a falta. Uma ausência que entrava nela como uma claridade (LISPECTOR, 1998, p.50).

Essa claridade de ausência que invade o coração de Laura com a partida das rosas que ela mandara à casa da amiga antes de se arrepender e quere-las de volta para si, invade a própria narrativa. Em “Os desastres de Sofia”, a ausência não está tematizada, mas subjaz à leitura. Qual é a infância que Sofia “temia nunca chegar ao fim”? Para proteger-se, ela criara para si uma idealização do mundo dos adultos, a solução para todos os males da infância era essa: crescer. O professor, no entanto, com sua alegria inútil e sua ilusão infantil demonstra a realidade frágil do adulto. Com espanto Sofia percebe que os adultos também precisam de histórias inventadas para cultivar suas ilusões e aliviar a dor da vida.

Após a redação escolar ela ficou frente a frente, pela primeira vez, com o homem que ela tanto atormentara durante as aulas com sua falta de interesse e desdém propositais, o homem que frequentara sua mente nos minutos que antecedem o sono. Sozinhos na sala, ele devolvia a ela a vida que ela havia lhe dado. A vida que não se entende, não se pode descrever, a vida que é vista e não se sabe o que se viu:

O que vi vi tão de perto que não sei o que vi. Como se meu olho curioso se tivesse colado ao buraco da fechadura e em choque deparasse do outro lado com outro olho me olhando. Eu vi dentro de um olho. O que era tão incompreensível como um olho (LISPECTOR, 1998, p.110).

O que se vê quando se vê um olho? Talvez a mesma vida que a narradora de “*An unwritten novel*” vê nos olhos de seus companheiros de vagão. A partir desse momento, o conto converte-se em narrativa do abismo, na qual a narradora se afunda, enjoada pela visão insuportável, com sensação vertiginosa. Consciente da distância que lhe separa da menina que escreveu a composição, a narradora mulher constrói uma narrativa vertical, mergulhando na linguagem em busca de recuperar a experiência infantil. Como transpor a barreira entre a vida adulta e a infância? Como narrar a experiência infantil através de uma linguagem adulta, presa aos hábitos, às convenções, ao modo adulto de ver o mundo? A narradora mergulha no conto,

afundando-se na linguagem, assim como reconhece a verticalidade da experiência temporal:

De manhã, ao atravessar os portões da escola, [...], 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, 1998, p. 99).

O abismo temporal dos minutos vividos em profundidade transpõe-se para a narrativa, construída também de maneira vertical. Essa verticalidade atravessa os três períodos temporais em que se passa a narrativa do conto: a infância, com “nove anos e pouco”, a mocidade, quatro anos após o episódio da redação, quando Sofia recebe a notícia da morte do professor e, evidentemente, o presente em que a narrativa é escrita pela narradora-mulher. A verticalidade, que une os três momentos, é sentida como vertigem pela própria personagem quando recebe a notícia da morte do professor na sacada de sua casa, tonta ao olhar para a rua abaixo. O fluxo da consciência rompe as barreiras estabelecidas pela organização cronológica do tempo.

O mergulho da narrativa chega à necessidade humana universal de amar e ser amado, através de uma das referências paródicas presentes no conto. O diálogo com o lobo, que remete à história infantil da Chapeuzinho Vermelho, aproxima o conto do universo fantástico, trazendo inevitável comparação da menina Sofia com a personagem da fábula. Ambas meninas desafiam a ordem estabelecida pelo mundo adulto e encontram-se com a figura masculina do lobo. “Para que te servem essas unhas longas? Para te arranhar de morte e para arrancar os teus espinhos mortais, responde o lobo do homem” (LISPECTOR, 1998, p.116). O caráter ambíguo do ser humano é assinalado através da figura do lobo, pois, a mesma garra que arranha de morte arranca os espinhos mortais, e a mesma boca morde e sopra para não doer demais. Outra referência paródica é observada no título, que remete à obra homônima da Condessa de Ségur, história infantil educativa, de moral edificante, cuja protagonista também é uma menina que envolve-se em problemas por desrespeitar as regras impostas pelos adultos.

Por fim, no último parágrafo do conto, a narrativa retorna à superfície, deixando espaço aberto para outras histórias, como nota Benedito Nunes: “No fim do conto, a narradora que nele se investiu, divisa a possibilidade de principiar outras histórias”

(NUNES, 1995, p. 90). O fim do conto, portanto, lança o leitor sobre as histórias possíveis que não foram contadas, encerrando a narrativa com uma lacuna. Essa lacuna já estava indicada no princípio da narrativa, quando a narradora reconhece que uma história é feita de muitas histórias e nem todas podem ser contadas.

Nesses fios que conduzem a outras histórias, a narradora, incerta de suas lembranças sobre a infância, se perde, reflete sobre a narrativa e volta atrás. Em dado momento ela alerta o leitor para o perigo das palavras: “se não tomo cuidado será tarde demais: as coisas serão ditas sem eu as ter dito” (LISPECTOR, 1998, p. 99). Se as palavras serão ditas sem que o eu-narrador tenha a intenção de dizê-las, quem terá dito então? Essa questão remete-nos ao similar questionamento de Auerbach quando, ao analisar as vozes presentes em determinado fragmento de **Ao farol**, o crítico percebe que há momentos em que não se pode determinar ao certo quem fala. Quem fala quando as palavras são ditas sem a narradora tê-las dito?

O esvaziamento do eu-narrador marca o perigo da palavra que se mostra mais poderosa do que Sofia esperava. O poder que as palavras podem alcançar revelam-se na composição da menina que desperta no professor sentimentos que ela não esperava dele. Ao escrever a composição apenas com pressa, ansiosa pelo prêmio de ser a primeira a terminar e sair para o recreio, ela subestima a tarefa. No entanto, é através da escrita que ela vivencia o momento de mudança na narrativa, como observa Maria Iranilde de Almeida Costa, em leitura que faz do conto:

Quando o professor inverte o jogo, de presa passa a predador, acoçando a menina, ela tem a revelação, uma epifania por assim dizer, que iria mudar sua vida: sua escrita era sua missão, o “tesouro disfarçado”, capaz de alçar no nível da verdade o que não passava das “grandes mentiras”. A menina se percebe escritora e, diante do poder que as suas histórias podem ter, assusta-se e nega-se (COSTA, 2012, p. 4).

A escrita revela-se assustadoramente poderosa para Sofia, e o momento de escrita da composição escolar pode ser compreendido como primeiro momento em que a mulher que escreve a história percebe sua vocação para as palavras. A preocupação de Clarice Lispector com o poder incontrolável das palavras e a dificuldade de expressar o que se quer através delas está presente em toda a sua obra, revelando-se também no último parágrafo de **A paixão segundo G.H.**, em que

revela o poder que a palavra tem de dizer para além daquilo que o autor pretende expressar:

O mundo independia de mim – esta era a confiança a que eu tinha chegado: o mundo independia de mim, e não estou entendendo o que estou dizendo, nunca! Nunca mais compreenderei o que eu disser. Pois como poderia eu dizer sem que a palavra mentisse por mim? (LISPECTOR, 1998, p. 179).

A dificuldade em dizer da própria experiência aproxima Sofia de G.H. Em busca de dizer de sua experiência da infância, Sofia tem que buscar a linguagem que permita-lhe expressar o que sentiu quando ainda não era capaz de organizar os sentimentos em palavras. Essa dificuldade de narrar ela anuncia no início do conto, revelando que uma história é um fio de um tapete feito de milhares de fios, e não se pode contar uma história ignorando os fios que levam a outras. Ao mesmo tempo, nem todas as histórias podem ser contadas. Uma história é feita de muitas histórias, e a palavra, indomável, é o único instrumento possível para contá-las.

O vazio de quem narra

Na “Dedicatória do Autor” em **A hora da estrela**, Clarice Lispector lembra: “E - e não esquecer que a estrutura do átomo não é vista, mas sabe-se dela” (LISPECTOR, 1998, p. 10). A constatação de Clarice lembra a dimensão de coisas que não podem ser vistas, mas são sentidas. Talvez o vazio, sentido em vários níveis da narrativa, faça parte do conjunto de coisas cuja existência é provada mais pelo efeito que provocam que por sua visão. A mulher que narra “Os desastres de Sofia” tenta dar sentido à experiência vivida na infância através da palavra, isto é, converter em narrativa a experiência até então limitada à subjetividade. A narrativa é, portanto, contada pela narradora mulher, não pela menina, cujos sentimentos e impressões não podemos conhecer por inteiro, já que a própria narradora não pode garantir com certeza o que teria pensado e como teria expressado sua história em palavras de menina: “Através de mim, a difícil de se amar, ele recebera, com grande caridade por si mesmo, aquilo de que somos feitos. Entendia eu tudo isso? Não. E não sei o que na hora entendi” (LISPECTOR, 1998, p. 115).

Como desafio de contar em linguagem de mulher adulta a experiência de menina, a narrativa é construída em abismo, afundando-se em si mesma através da linguagem, até o ponto em que a narradora reconhece que não controla o que diz.

Auerbach aponta como grande inovação da prosa de Virginia Woolf, a partir de **Ao farol**, a representação das impressões conscientes de múltiplos sujeitos. Isto é, a perspectiva subjetiva alterna-se entre diversos sujeitos em um único trecho, mantendo o uso da terceira pessoa. Esse procedimento é o que ficou conhecido mais tarde como estilo indireto livre.

No conto “*An unwritten novel*”, embora não haja alternância de perspectivas subjetivas, isto é, o Eu da narrativa está vinculado à narradora, as identidades de narradora e personagem se misturam. Ou seja, a identificação do Eu da narrativa com a narradora não é suficiente para evitar que o Eu se perca no fluxo da consciência, em um processo cumulativo de sobreposição das subjetividades. Ao observar sua personagem, a narradora é impulsionada a repetir suas ações, esfrega com a luva uma mancha no vidro da janela e termina, por fim, coçando as próprias costas, reproduzindo o hábito da outra mulher. Essa sobreposição das identidades das duas mulheres culmina na incerteza a respeito de quem diz quando as vozes se misturam: “quem estava dizendo que os ovos são mais baratos? Você ou eu?” (WOOLF, 2005, p.154) Essa narradora perdeu o domínio das palavras sendo atropelada por elas, carregada pela correnteza, até o ponto de não poder mais diferenciar-se de sua própria personagem. As palavras já a ultrapassaram, já foram ditas sem que ela as dissesse.

Na busca em aproximar-se do outro a narradora acaba por descobrir a impossibilidade de aproximação. Tudo o que sabia sobre Minnie Marsh foi fruto de sua própria criação, e acaba por dizer mais de si mesma do que da outra mulher. Por fim, resta dedicar-se às figuras desconhecidas das ruas, vistas nas calçadas, ritual de adoração ao mundo: “Se eu cair de joelhos, se eu passar pelo ritual, são vocês, ignotas figuras, são vocês que eu adoro; se abro os braços, são vocês que eu recebo, é você que eu puxo para mim – mundo adorável” (WOOLF, 2005, p. 159).

O ritual de adoração pode ser compreendido também como um ritual da linguagem, único modo de busca por aquilo que não se terá, como o inútil ato de pegar o galho, sabendo que a borboleta já voou. A linguagem é o meio encontrado para adorar, o modo de tentar humildemente aproximar o que nunca estará junto. Em **A paixão segundo G.H.**, Clarice Lispector define o papel da linguagem pelo fracasso de sua missão e fatalidade de seu percurso:

A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas – volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu (LISPECTOR, 1998, p.176).

Se por um lado o esforço da linguagem é de antemão frustrado, por outro, é uma fatalidade, único caminho encontrado pelo narrador moderno, esse que já não controla nem organiza a realidade. A linguagem é o que resta a essa narradora de “*An unwritten novel*” em seu ritual de adoração ao mundo, é o que resta à narradora de “Os desastres de Sofia”, em busca de expressar em linguagem de adulta as impressões subjetivas de menina. A busca da linguagem e pela linguagem, da qual retornamos sem nada nas mãos, faz sentir o vazio. É através do fracasso que se obtém aquilo que não se pode ter.

Em seu ensaio “*Craftsmanship*”, Virginia Woolf caracteriza o trabalho literário de fazer as palavras expressarem o que se quer dizer e produzir beleza como uma luta dura que se trava com a própria linguagem, pois as palavras são, na verdade, criaturas livres e indomesticáveis. As palavras são livres, vivem na mente do ser humano, pertencem umas às outras, se apaixonam, relacionam-se, desprezam o purismo e a segregação. As palavras têm dupla qualidade: por um lado, elas dizem a verdade, são a substância mais verdadeira e duradoura que existe; por outro, as palavras detestam ser úteis e utilizadas para os objetivos práticos humanos. As palavras têm misteriosa habilidade de dizer para além daquilo que o autor quis dizer, elas têm um poder implacável e incompreensível de sugestão. Essa é a força do poder de mentir das palavras de que fala G.H., a impossibilidade de dizer sem que a palavra minta.

O narrador moderno está consciente do perigo de seu ofício, perigo das palavras. A palavra, ser indomesticável, trai aquele que tenta usá-la com fins objetivos. A experiência-limite vivida por G. H. que converte sua narrativa em inenarrável, é análoga a de Sofia. Sofia que viu demais, viu o que “pode cegar os curiosos”, e não sabe dizer o que viu. O momento em que a menina fica a sós com o professor, frente a frente na sala de aula torna-se experiência indescritível, inenarrável, que converte a narrativa em abismo da linguagem.

Apesar da insuficiência da palavra em dizer da experiência-limite vivida por G.H. e por Sofia, é ela que resta como última e inútil ferramenta. Apesar de sua

inutilidade, de seu poder de mentir por conta própria, de sua capacidade de enganar o próprio autor e dizer para além de sua vontade, a palavra é o que resta na busca por dizer da experiência. É ela que resta ainda para que Virgínia Woolf diga da incapacidade da própria palavra de se prestar aos fins úteis. A palavra, dobrando-se sobre si mesma, é o único instrumento para que se possa compreender a palavra. É a linguagem o instrumento final para que a narradora de “*An unwritten novel*” se aproxime de sua desconhecida personagem. É a palavra o último esforço humano em busca do indizível.

Referências

- AUERBACH, E. A meia marrom. In: **Mimesis**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- CORTÁZAR, J. Alguns aspectos do conto. In: **Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- COSTA, M. I. A. A prostitua e o santo e outras histórias em ‘Os desastres de Sofia’, de Clarice Lispector. **Revista Garrafa**, Rio de Janeiro, v.26, 2012.
- LAURENCE, P. O. **The Reading of Silence. Virginia Woolf in the English Tradition**. Stanford: Stanford University Press, 1991.
- LISPECTOR, C. Os desastres de Sofia. In: **Felicidade Clandestina**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____. A imitação da rosa. In: **Laços de Família**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- NUNES, B. Clarice Lispector ou O Naufrágio da introspecção. **Remate de males**, Campinas, v.9, 1989.
- _____. **O drama da linguagem. Uma leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: Ática, 1995.
- TROCOLI, F. **A inútil paixão do ser. Figurações do narrador moderno**. Campinas: Mercado das Letras, 2015.
- WOOLF, V. Um romance não escrito. In: **Contos completos**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- _____. Craftsmanship. In: **The Collected Essays of Virginia Woolf**. Oxford: Benediction Classics, 2011.

Recebido em 12 de novembro de 2017
Aprovado em 10 de março de 2018

