

**A DECOMPOSIÇÃO ÓPTICA DAS EMOÇÕES EM LAÇOS DE FAMÍLIA, DE  
CLARICE LISPECTOR**

**THE OPTICAL DECOMPOSITION OF EMOTIONS IN LAÇOS DE FAMÍLIA, BY  
CLARICE LISPECTOR**

Giuliarde de Abreu Narvaes  
Universidade Estadual Paulista (UNESP)  
prof.giuliarde@gmail.com

**Resumo:** Atentos principalmente à construção da experiência de temporalidade na narrativa de Clarice Lispector, apresentamos neste trabalho uma análise intersemióticas do conto “Amor”, pertencente a *Laços de família*, destacando na vivência subjetiva do tempo, evidente nos matizes formais da narrativa em foco, a realização de uma decomposição da aparência natural dos objetos e das circunstâncias, a fim de que um processo dinâmico de (des)agregação interior da consciência seja colocado em evidência.

**Palavras-chave:** Literatura. Narrativa. Clarice Lispector.

**Abstract:** Focusing mainly on the construction of the experience of temporality in the narrative of Clarice Lispector, we present in this work an intersemiotic analysis of the tale "Amor", belonging to *Laços de Família*, highlighting in the subjective experience of time, evident in the formal nuances of the narrative in focus, the realization of a decomposition of the natural appearance of objects and circumstances, so that a dynamic process of inner (des) aggregation of consciousness is brought into evidence.

**Keywords:** Literature. Narrative. Clarice Lispector.

## 1 INTRODUÇÃO

“Chegara aos portões do Parque. Deteve-se um momento, olhando os ônibus de Piccadilly. (...). Sentia-se muito jovem; e, ao mesmo tempo, indizivelmente velha. Passava como uma navalha através de tudo; e ao mesmo tempo ficava de fora, olhando.”  
(WOOLF, 1972).

O drama íntimo das protagonistas de Clarice Lispector, assim como o de Clarissa Dalloway, de Antoine Roquentin, Stephen Dedalus ou Leopold Bloom, só é possível figurar como experiência vívida no espírito do leitor se plasmada e encenada no drama da linguagem. Na travessia de um quarto, de um bosque, ou de um Jardim Botânico, as personagens clariceanas atravessam antes de tudo fronteiras de moralidade e de quietude psíquica, movimentos por vezes

enquadrados por uma terceira pessoa, instância externa que observa e descreve com sensível proximidade os dramas íntimos das protagonistas, flagrados em momentos de maior intensidade e reverberação poética. Para Benedito Nunes, na leitura crítica de um dos romances de Lispector, o itinerário da personagem que transita por entre espaços e momentos é também um itinerário pela linguagem: “é também um caminho por entre palavras” (NUNES, 1995, p. 52). O conflito interno das figuras clariceanas, resultante de suas experiências subjetivas, revela-se nas contingências próprias do ato narrativo, é o estado de introspecção da persona verbal que realiza e dá materialidade ao conflito dramático enquanto drama da e na própria linguagem.

Nunes verifica na poética de Lispector as reverberações de uma apreensão da realidade própria da narrativa moderna, em que o monólogo interior, a digressão e a fragmentação dos episódios (principalmente o monocentrismo narrativo evidente dos contos), encontram-se em sintonia “com o modo de apreensão artística da realidade na ficção moderna, cujo centro mimético é a consciência individual enquanto corrente de estados ou de vivências.” (NUNES, 1995, p. 13). Segundo Nunes, já se integravam à estrutura narrativa de *Perto do coração selvagem*, romance de estreia de Lispector, a “correlação dos estados subjetivos substituindo a correlação dos estados de fato, a quebra da ordem causal exterior, as oscilações do tempo como *durée*, que caracterizam a ficção moderna.” (NUNES, 1995, p. 13).

Para o filósofo Henri Bergson, o tempo como *durée* manifesta-se enquanto continuidade heterogênea e indivisível, destituída da condição imutável e imóvel dos momentos sucessivos que compõe o tempo espacializado, limitantemente mensurável. As percepções ópticas do olhar, revestidas por uma experiência subjetiva de duração temporal, penetram-se e ordenam-se entre si “como fazem as notas sucessivas de uma melodia” (BERGSON, 1988, p. 75), e deste modo, as personagens deixam-se mergulhar em um contínuo profuso de sensações, em que cada estímulo ou acréscimo de excitação organiza-se com as excitações precedentes. Seu conjunto, determinado não pela quantidade ou linearidade, mas por graus de intensidade, produz nas experiências sensíveis das protagonistas o efeito de uma frase musical, a qual, para Bergson, “estaria sempre prestes a acabar

e se modificaria, na sua totalidade, pela adição de alguma nota nova.” (BERGSON, 1988, p. 76).

Orientando-nos pelo pensamento bergsoniano, verificamos que a duração na narrativa de Lispector implica um princípio criativo que atribui aos significantes da linguagem narrativa, distendidos em uma experiência subjetiva de significação, a instauração de uma experiência singular e imprevisível. A duração é, portanto, o que determina e dá substância aos múltiplos e complexos sentidos que se encontram em tensão contínua no drama encenado pelas personagens. Segundo Bergson, “na duração, vista como uma evolução criadora, há criação perpétua de possibilidade e não apenas de realidade.” (BERGSON, 1979, p. 107). Algumas imagens na obra de Clarice Lispector, quando motivadas pelo olhar obtuso e inquieto das personagens, tornam-se opticamente ricas de simbolismos, pois elevam as coisas que revelam a um estado de singularidade e simbolismos, possível pela decomposição óptica de seus constituintes referenciais transformados em estado de consciência, refratário do íntimo e da subjetividade do ser (cf. DELEUZE, 1990).

## **2 A IMAGEM-VERTIGEM EM “AMOR”: O AMARELO NAUSEANTE DO DESEJO E DA ESCOLHA**

O amor é uma espera  
e a dor  
a ruptura súbita e imprevisível  
dessa espera.<sup>1</sup>

Centrado em um único episódio, aspecto peculiar ao gênero, o conto “Amor” mostra-se paradigmático à compreensão de um estado de temporalidade que se constrói a partir da justaposição de momentos singulares da experiência introspectiva, responsáveis pela modulação imagética dos estados psíquicos da personagem e provocados pelas tensões que suas próprias emoções instauram em si mesma e pela relação também tensiva que a dinâmica do olhar estabelece entre si e a realidade que a envolve e perturba.

Em “Amor”, Ana, uma dona de casa habituada com os afazeres domésticos e com os cuidados com a família, protagoniza sob “um fim de tarde”, “hora instável” e “perigosa”, um íntimo e incisivo desvio espaço-temporal, cujo deslocamento físico

---

<sup>1</sup> NASIO, J. D. O livro da dor e do amor. trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

desdobra-se em uma experiência singular do tempo, não mais crônica, mas anacrônica. Desviando-se do trajeto habitual enquanto voltava para casa, a protagonista clariceana ultrapassa a fronteira do próprio hábito familiar (“só então percebeu que há muito passara do seu ponto de descida.”) e adentra um espaço novo, cuja percepção instaura um tempo suspenso da cronologia habitual, momento distendido em instantes justapostos, cuja direção desorienta a protagonista, colocando-a em terra obscura, em um tempo noturno: *“Por um momento não conseguia orientar-se. Parecia ter saltado no meio da noite.”*

Uma sucessão de imagens sob o contínuo temporal narrativo mostra-se revelador do lugar e do papel de Ana frente à família e às atividades domésticas (*“Crescia sua rápida conversa com o cobrador de luz, crescia a água enchendo o tanque, cresciam seus filhos crescia a mesa com comidas, o marido chegando...”*), além de constituir, também, reflexo de seu estado de quietude, sob o qual insinua certo controle (*“Mas o vento batendo nas cortinas que ela mesma cortara lembrava-lhe que se quisesse podia parar e enxugar a testa, olhando o calmo horizonte.”*). Contudo, este estado temporal aprazível e cotidiano é entrecortado por lampejos de um tempo incisivo e inquietante, que antecipa um deslocamento da personagem em relação à própria posição que ocupa frente à disposição das coisas e da realidade que construíra: *“Certa hora da tarde era mais perigosa. Certa hora da tarde as árvores que plantara riam dela. Quando nada mais precisava de sua força, inquietava-se.”*

A focalização onisciente e arguta, simpática às percepções e estesias de Ana, promove um testemunho oblíquo e modulador da matéria espacial, física e humana que a envolve e se traduz em imagens ópticas revestidas de subjetividade: *“Foi então que olhou para o homem parado no ponto. A diferença entre ele e os outros é que ele estava realmente parado. De pé, suas mãos se mantinham avançadas. Era um cego.”*; *“Então ela viu: o cego mascava chicletes... Um homem cego mascava chicletes”*; *“O movimento da mastigação fazia-o parecer sorrir e de repente deixar de sorrir, sorrir e deixar de sorrir – como se ele a tivesse insultado, Ana olhava-o.”* Os estados psíquicos ligados à experiência perceptiva da protagonista revelam-se ao leitor pela justaposição de contínuos espaço-temporais, que a cada nova imagem mostram-se mais evocativos. São imagens visuais que

recortam, limitam e fragmentam a realidade em favor de uma figurativização dos estados emocionais da personagem, singularizando tal realidade pela recorrência de motivos caros ao estado de inquietação da protagonista, como o riso, que antes antecipara o instante de inquietude, e agora redundava na composição verbal que da certa feição grotesca à imagem do cego observado obsessiva e profundamente por Ana.

A cena seguinte é ponto culminante do processo de figuração da crise existencial de Ana. Cada vez mais inclinada, ao contemplar o cego que continuava a mascar chicletes, a protagonista é pega desprevenida pelo abalo do bonde, que faz com que seu pesado saco de tricô, no qual trazia os ovos para o jantar, despenque de seu colo e caia no chão:

Incapaz de se mover para apanhar suas compras, Ana se apurava pálida. Uma expressão de rosto, há muito não usada, ressurgira-lhe com dificuldade, ainda incerta, incompreensível. O moleque dos jornais ria entregando-lhe o volume. Mas os ovos se haviam quebrado no embrulho de jornal. Gemas amarelas e viscosas pingavam entre os fios da rede. O cego interrompera a mastigação e avançava as mãos inseguras, tentando inutilmente pegar o que acontecia. O embrulho dos ovos foi jogado fora da rede e, entre os sorrisos dos passageiros e o sinal do condutor, o bonde deu a nova arrancada de partida. (LISPECTOR, 2009, p. 22).

Novamente o motivo do riso surge determinante, sublinhando com vigor a ruptura decisiva de Ana frente à previsibilidade da vida cotidiana e à percepção resguardada por aquela “felicidade habitual” da satisfação doméstica. A partir deste incidente tudo passa a esvaziar-se do sentido que costumava atribuir às coisas em seu íntimo: “*A rede de tricô era áspera entre os dedos, não íntima como quando a tricotara. A rede perdera o sentido e estar num bonde era um fio partido; não sabia o que fazer com as compras no colo.*”. A decomposição da aparência natural dos objetos, como um ovo se partindo entre as redes de um saco de tricô, torna as circunstâncias rugosas, intratáveis e por vezes intragáveis, desencadeando num processo dinâmico e dialético a reflexão da desagregação interior da consciência sobre um mundo que se coloca em um novo e singular estado de agregação temporal, simbólico e altamente evocativo.

Para Ana, o amor é a segurança da espera. A protagonista clariceana espera, numa felicidade abdicada, e substituída por uma alegria satisfatória, o acolhimento

dos membros da família, pois projeta sobre si o arquétipo da esposa, mãe e mulher provedora, aquela que se aquietará sob o ambiente familiar, que cuidará dos afazeres domésticos, que lavará e sairá à procura dos ingredientes do jantar que irá preparar, tais circunstâncias e seus constituintes fixam em Ana suas raízes firmes, cuja necessidade sentia profundamente nas coisas, seres e estados habituais do lar:

No fundo, Ana sempre tivera necessidade de sentir a raiz firme das coisas. E isso um lar perplexamente lhe dera. (...) O que sucedera a Ana antes de ter o lar estava para sempre fora de seu alcance: uma exaltação perturbada que tantas vezes se confundira com felicidade insuportável. (...). Assim ela o quisera e escolhera. (LISPECTOR, 2009, p. 29).

Na interação visual com o cego que mascava chicles e no acontecimento inusitado do ovo despedaçado sobre a rede de tricô, Ana experiencia o esfacelamento da condição de espera. Uma condição passional de existência, cuja identidade faz-se sob o reflexo dos outros (na alteridade das coisas e circunstâncias do lar), trinca e explode, despedaçando-se frente à intolerável hostilidade de um mundo que sua espera não é capaz de domesticar. A continuidade de seu tempo interno não mais encontra reflexo no tempo das coisas cotidianas e familiares, na exterioridade de si o mundo é disforme, hostil, sujo, inquieto e doloroso, e não se confortará com sua presença, pois ela não será suficientemente provedora a ele. Sua espera não tem lugar, e só lhe resta a dor da própria existência, a náusea e a profunda e íntima sensação do mal-estar. Uma sensação nauseante que a desorienta e amedronta, pois sem o referencial que tanto espera do outro, encontra-se sozinha, só consigo mesma.

Após saltar do bonde em noite escura e atravessar os portões de um Jardim Botânico, Ana mergulha em uma profusão de imagens singulares, justapostas neste contínuo espaço-temporal não mais familiar e esperado, contudo revelador de sua própria interioridade em tensão e dor. Ana passa a experienciar com náusea o recalçado desejo de ser apenas para e em si mesma: “*Um cego me levou ao pior de mim mesma, pensou espantada. (...) Era uma rua comprida, com muros altos, amarelos.*”.

E deste modo invade sua percepção um nauseante amarelo de existência interior, que outrora se revestia pela camada branca e rígida das funções

domésticas do lar. Um amarelo pictórico escorre em linguagem verbal e na narrativa decalca-se em outras imagens, cuja viscosidade do apodrecimento impregna-se nas nuances das cores da natureza floral, que passam a predominar como metáfora da dor da ruptura protetora do laço familiar:

Nas árvores as frutas eram pretas, doces como mel. Havia no chão caroços secos cheios de circunvoluções, como pequenos cérebros apodrecidos. O banco estava manchado de sucos roxos. (...). A crueza do mundo era tranquila. O assassinato era profundo. E a morte não era o que pensávamos. (...) As árvores estavam carregadas, o mundo era tão rico que apodrecia. (...) As pequenas flores espalhadas na relva não lhe pareciam amarelas ou rosadas, mas cor de mau ouro e escarlates. (LISPECTOR, 2009, p. 25).

Tal passagem nos faz lembrar as intrigantes cores de Vincent Van Gogh, principalmente a série de quadros com girassóis que pintou em seus últimos anos de vida, na cidade de Arles, sul da França.



Fig. 1

No verão do ano de 1887, Van Gogh tomou um ramalhete de girassóis, e observou-os murchar e secar em seu apartamento em Paris<sup>2</sup>. Durante esse tempo, pintou as nuances de cores e texturas dos girassóis arrancados de suas raízes,

---

<sup>2</sup> “O significado do girassol, durante séculos entendido como uma metáfora do Amor Sagrado, uma vez que essa flor, sensível ao movimento do sol, alude de forma quase inevitável à imagem da alma humana, naturalmente atraída pela luz divina, deve ter impressionado profundamente a mente de Van Gogh, que sempre fora fascinado pelos reflexos na natureza de profundos valores morais.” (GOMBRICH, 2012, p. 76).

inseridos em um contínuo espaço-temporal de degradação e decrepitude<sup>3</sup>. Os signos pictóricos da natureza-morta de Van Gogh estabelecem uma vigorosa correspondência com as imagens narrativas de Clarice Lispector, presentes na composição do conto “Amor”. O amarelo nauseante da viscosa ruptura da vida habitual, pois não se pode perder de vista o incidente fulcral a tal condição interior de experiência temporal, qual seja, os ovos que haviam se quebrado, decompõe-se no espaço diegético em cores mais escuras e mórbidas e que se expandem em uma experiência imagética interior de decomposição e morte, em contínua tensão com a vida (*Nas árvores as frutas eram pretas, (...) O banco estava manchado de sucos roxos. (...) As pequenas flores espalhadas na relva não lhe pareciam amarelas ou rosadas, mas cor de mau ouro e escarlates.*).

A durée, a partir do conceito de Henri Bergson, realiza, enquanto modulação da matéria narrativa, a decomposição de um mundo percebido por Ana e que acontece a revelia dela. Sua piedade não pode alcançá-lo e o que se mostra é uma epifania da decrepitude e morte neste tempo singular que Ana só passa a sentir e fazer parte dele quando sua consciência entra em um estado de suspensão, quando se deixa desligar de suas raízes, como um caule cortado que se deixou atravessar pelo imediato e fascinante destino, uma tensão se instaura, o sentimento de vida e de morte se insinua e se desvela sob as sensações de nojo e de fascínio: “*Era fascinante, e ela sentia nojo. Mas quando se lembrou das crianças, diante das quais se tornara culpada, ergueu-se com uma exclamação de dor.*”.

“*Agarrou o embrulho, avançou pelo atalho obscuro, atingiu a alameda. Quase corria – e via o Jardim em torno de si, com sua impersonalidade soberba. Sacudiu os portões fechados, sacudia-os segurando a madeira áspera*”. O amor de

---

<sup>3</sup> “(...) Se cortados e secos, os girassóis são como a deslumbrante luz solar, que lentamente se apaga em um longo outono, quente e dourado, para se diluir nas tonalidades cada vez mais apagadas do inverno. (...) o diapasão altíssimo (“a alta nota amarela”, que o artista teria procurado a todo custo). (...) naturezas-mortas pintadas em 1887, os girassóis, flores monumentais e carnudas, capturados em vários estágios de secagem, são contrastados ao serem colocados sobre um tecido azul-cobalto ou cercados por um turbilhão de pinceladas ocre, vermelho e verdes, dominada por uma atitude totalmente assistemática, como agitada por um fundo de emoções incontroláveis, parecem adquirir uma vitalidade agressiva e perturbadora, com as pétalas espinhosas, que se contorcem como línguas de fogo ao redor de um coração escuro e pulsante, além das hastes que se estendem para além do limite da tela. É exatamente a densidade de valores simbólicos e psicológicos que parece estar concentrada nessas naturezas-mortas – quase como se o amor do pintor pela natureza tivesse que lutar constantemente com uma pulsão contrária, de morte e dissolução.” (GOMBRICH, 2012, p. 76-79).



Ana está direcionado à realidade do lar, à espera do marido, dos filhos e da casa, pelo papel que Ana assumiu desempenhar por eles e para os quais direciona sua energia de vida. A madeira áspera dos portões marcam o limiar de uma realidade intratável da qual ela quer fugir.

Porém, quando Ana retorna, já não é mais a mesma, sua identidade conforma-se com um novo e tenso universo de significações internalizadas da experiência vivida e reordenadas em imagens-lembranças que passam a se projetarem por correspondência na percepção da própria realidade do lar. O tempo singularmente vivenciado traz reverberações em imagens-lembrança que irrompem o cotidiano doméstico, reflexos de si mesmo, em uma nova e paulatina reconfiguração da própria identidade, passam a justapor-se na observação dos constituintes do cotidiano familiar, uma aranha que antes apareceu sobre um tronco no Jardim (*“No tronco da árvore pregavam-se as luxuosas patas de uma aranha.”*), surge no ambiente íntimo da casa (*“O pequeno horror da poeira ligando em fios a parte inferior do fogão, onde descobriu a pequena aranha.”*).

As reverberações da experiência ecoam vívidas no presente doméstico de Ana, rearticulando percepções e ressignificando compreensões profundas da própria condição existencial: “Porque a vida era periclitante. Ela amava o mundo, amava o que fora criado – amava com nojo.” Passa a projetar-se no amor de Ana a consciência da coexistência de vida e morte (“...havia o horror da flor se entregando lânguida e asquerosa às suas mãos.”), o motivo do assassinato também retorna, indicando que tais imagens-lembrança fazem do tempo presente não uma experiência cronológica, mas heterogênea, anacrônica e refratária a um estado de espírito conflitante dentro de si.

Ao seu término, “Amor” traz, em um anticlímax revelador, uma última cena peculiar e conclusiva para o arco dramático da protagonista:

E como a uma borboleta, Ana prendeu o instante entre os dedos antes que ele nunca mais fosse seu. (...)– Não quero que lhe aconteça algo, nunca! Disse ela. – Deixe que pelo menos me aconteça o fogão dar um estouro, respondeu ele sorrindo. (...) Num gesto que não era seu, mas que pareceu natural, segurou a mão da mulher, levando-a consigo sem olhar para trás, afastando-a do perigo de viver.

Ana deve aceitar que o tempo passe sem que ela faça algo ou tenha controle sobre tal passagem. O instante enquanto recorte possessivo da durée é falso controle da permanência. Segundo Bergson, na introdução de seu estudo intitulado *O Pensamento e o movente*,

Tentamos, com efeito, representar-nos hoje a ação que realizaremos amanhã, sabendo, mesmo, tudo o que temos a fazer. Nossa imaginação evoca talvez o movimento a executar; mas acerca do que pensaremos e sentiremos ao executá-lo nada podemos saber hoje, porque nosso estado de espírito conterà, amanhã, tudo o que tivermos vivido até lá, e mais o que será acrescentado por aquele momento particular. (...) Podemos diminuir a duração de uma melodia sem alterá-la? A vida interior é esta melodia. (BERGSON, 1979, p. 106).

Após a experiência de uma temporalidade clarividente vivida no Jardim, a vida interior de Ana não é retomada sem mudanças. Seu tempo psíquico encontra-se plenamente impregnado pela consciência vívida da decrepitude e da inevitabilidade de que as coisas aconteçam sem seu auxílio. A percepção habitual, que se encontra desagregada pela experiência de durée não mais se recompõe sem que permaneçam as marcas latentes do outrora, impregnadas e pulsantes no espírito, que por meio da constância do pensamento e da consciência jamais deixam de entoar seus acordes dissonantes na melódica existência atonal de Ana.

É através do olhar, portanto, que se dá a travessia íntima e delirante de Ana, da tranquila continuidade rotineira dos dias à iminente experiência subjetiva de um tempo singular. Por meio da composição narrativa de tais imagens do olhar delineiam-se efusivos momentos de plena expressão de uma temporalidade introspectiva. O conflito dramático vivenciado internamente pela personagem reverbera em tensões que, externalizadas, refratam ao mesmo tempo afeição e repúdio às coisas do mundo, deslocando-as de seu espaço e tempo eminentes, e lançando-as no torvelinho das interações tensivas entre o eu e o mundo, até provocar a erupção de um instante nauseante, momento em que se rompe a suspensão contemplativa que havia se originado de tal percepção oblíqua do mundo, quando este se revelava dissociado da realidade imediata, em que se descortina ao leitor lampejos cada vez mais frequentes de um olhar fascinado frente às coisas e situações do mundo.

### **3 CONSIDERAÇÕES FINAIS: UMA DECOMPOSIÇÃO ÓPTICA E EXPRESSIVA DAS EMOÇÕES**

Para Benedito Nunes,

Sem a violência invasora com que se impõem através da náusea, as coisas exercem uma fascinação contínua sobre os personagens de Clarice Lispector, insinuando-se à experiência interna em momentos de pausa contemplativa, que proporcionam, independentemente do entendimento verbal e discursivo, um saber imediato arraigado à percepção em estado bruto. (NUNES, 1995, p. 123).

O drama da linguagem em Lispector passa pela elaboração semiótica do olhar. A percepção expressa em imagens ópticas, cuja materialidade reflete os estados interiores das personagens, originados das tensões entre aquelas que olham, que são olhadas e que reservam para si a escolha do não olhar, desencadeia um transe nauseante que estabelece fundamentalmente a instância de uma temporalidade singular.

Ana, a protagonista do conto “Amor”, vivencia uma primeira experiência excruciante da possibilidade da perda do amor. Entendido tal sentimento a partir de uma acepção psicanalítica, tomamos uma passagem de Sigmund Freud, em O mal-estar na civilização, que julgamos esclarecedora do tratamento desse sentimento no conto clariceano:

[Sendo] dependentes do objeto de amor escolhido, (...) nós nos expomos à mais forte das [dores] se somos desprezados por ele ou se o perdemos por motivo de infidelidade ou de morte”. Perder o amor do amado é também perder o que era o centro organizador do meu psiquismo. “Se [o amado] perde o amor do outro, do qual ele é dependente, acaba perdendo a proteção contra todo tipo de perigos. (FREUD, 1996, p. 110).

Diferentemente da personagem central do conto final “O Búfalo”, cujo arco dramático tem desfecho diametralmente oposto ao de Ana, a protagonista de “Amor” retorna à proteção contra os perigos do desconhecido universo interior, em suas contradições e desejos. Ana faz uma escolha, decide, nas palavras de Benedito Nunes, pelo regresso “à casa e à normalidade entre os braços do marido.”. O amor é restituído à consciência conflitante da protagonista e seus desejos de desagregação

e morte, de ruptura e fim, voltam ao estado de latência de onde emergiram (cf. NUNES, 1995, p. 86).

Dada a estreita relação com o estilo pungente, contestatório e revolucionário das formas do romance tradicional, verificamos, por fim, o movimento expressionista como corrente estética que dialoga proficuamente com o estilo literário de Clarice Lispector. Precípua legado à modernidade, o pós-impressionismo de Van Gogh, antecipador e principal influente da estética expressionista, fez convergir um grande número de determinações caras às reflexões que expusemos sobre a temporalidade na narrativa clariceana. Traços pré-expressionistas, portanto, refletiram o descompasso das emoções humanas nos contos de Clarice Lispector<sup>4</sup>, apenas possíveis pela potencialidade dramática da linguagem altamente visual e temporal contida nos contos de Laços de família.

## REFERÊNCIAS

BERGSON, H. **A evolução criadora**. trad. B. P. Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. **Cartas, conferências e outros escritos**. Trad. de F. L. Silva e N. Caxeiro. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Os Pensadores).

\_\_\_\_\_. **Ensaio sobre os dados imediatos da consciência**. trad. J. da Silva Gama. Lisboa: Edições 70, 1988.

\_\_\_\_\_. **Matéria e Memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. 2. ed. trad. P. Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

DELEUZE, G. **A imagem-tempo: cinema 2**. trad. Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.

ELGER, D. **Expressionismo: uma revolução alemã na arte**. Lisboa: Taschen, 1998.

FREUD, S. O futuro de uma ilusão, o Mal-Estar na Civilização e outros trabalhos (1927-1931). In:\_\_\_\_\_. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição standard brasileira I – Vol. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

---

<sup>4</sup> Para Marion Fleischer, no ensaio “o Expressionismo e a dissolução de valores tradicionais”, o movimento “constitui, antes de mais nada, uma nova maneira de ver e sentir o mundo. Trata-se de um movimento que se inicia com uma revolução geral das formas de expressão artística (...)” (GUINSBURG, 2002, p. 67).

GUINSBURG, J (org). **O Expressionismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

JAEGER, W. **Paideia**: a formação do homem grego. 5 ed. trad. Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

LISPECTOR, C. **Laços de família**: contos. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

NASIO, J-D. **O livro da dor e do amor**. trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

NUNES, B. **O drama da linguagem**: uma leitura de Clarice Lispector. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.

Figura 1. **Quatro Girassóis Cortados** (1887), óleo sobre tela, 60x100 cm, Otterlo, Holanda.