

Pontos de fuga :

Visão e delimitação formal em *Laços de Família* de Clarice Lispector

Clara ROWLAND

Universidade Nova de Lisboa

Outra coisa que também me parece metafísica é isto : – Dá-se o movimento a uma bola, por exemplo ; rola esta, encontra outra bola, transmite-lhe o impulso, e eis a segunda bola a rolar como a primeira rolou. [...] Como é que este capítulo escapou a Aristóteles ?

Machado de Assis,
Memórias Póstumas de Brás Cubas,
cap. XLII

1 Limites

“De ‘Os laços de família’ não gravei nada” : é este o comentário reservado por Clarice Lispector, na “explicação que não explica” em que descreve a génese da sua colectânea, ao conto que lhe dará o título¹. Não é caso único : de “O Jantar”, também, a autora afirma não saber “nada”, sendo que a própria solicitação de um comentário retrospectivo ao que foi selado pela publicação lhe parece contrariar a natureza do processo criativo, no termo do qual os contos “se despegam” da autora, que passará então a estranhá-los. Noutra ocasião, Clarice recupera uma imagem semelhante : “depois de pronto o livro, de entregue ao editor, posso dizer como Julio Cortázar : retesa o arco ao máximo enquanto escreves e depois o solta de um só golpe e vai beber vinho com

1. Clarice Lispector, “A explicação que não explica”, in *A Descoberta do Mundo*, Rio de Janeiro, Rocco 1999, p. 239.

os amigos”². Se o acto de escrita é, por definição, tenso, deixando a autora “sem a cobertura de um quotidiano banal”³ até ao momento em que finalmente se liberta, é natural que, da escrita dos seus contos, Clarice recorde sobretudo aquilo que parece pôr em causa uma clara demarcação entre escrita e vida, entre a “felicidade dolorosa” da criação e o tempo sem escrita. Assim, por exemplo, de “O Crime do Professor de Matemática”, Clarice lembrará o modo como o conto lhe dá “a impressão de que continua não escrito”⁴; e do conto “Amor”, a imprevisibilidade partilhada da violenta cena do jardim botânico : “[lembro] da intensidade com que inesperadamente caí com o personagem dentro de um Jardim Botânico não calculado, e de onde quase não conseguimos sair, de tão encipoadas, e meio hipnotizadas – a ponto de eu ter que fazer meu personagem chamar o guarda para abrir os portões já fechados, senão passaríamos a morar ali mesmo até hoje”⁵. Por estas pontas incompletas e persistentes passarão muitas das tensões da última fase da obra de Clarice.

Com efeito, é a partir de *A Legião Estrangeira*, como sugere Nádía Gotlib, que “a marca metalinguística dos contos ganha novas e mais acentuadas configurações”⁶, aproximando-os do progressivo questionamento da forma, e das fronteiras entre géneros, que marcarão a obra posterior da autora. É outra a situação de *Laços de Família*, e é essa aparente conformação com um esquema narrativo *fechado* que me interessa começar por explorar aqui, para poder a partir dela interrogar a relação, em Clarice, entre a forma do conto e a sua metaforização narrativa, ancorada, como tentarei mostrar, na figuração do género e do movimento. Na colectânea de 1960, como tem sido sublinhado, os textos obedecem, sem grandes desvios, às regras do conto; ao mesmo tempo, porém, parecem insistentemente interrogar os próprios limites, encenando dentro dessa submissão ao esquema narrativo tradicional uma tensão muito particular em que a circunscrição da acção se revela gesto problemático. De facto, vários contos de *Laços de Família* parecem inscrever nos seus extremos imagens duplas. Por um lado, reflectem explicitamente a activação ou interrupção do andamento da narrativa, como o movimento do eléctrico nos trilhos na abertura de “Amor” ou a metáfora da partida do comboio no final de “A Imitação da Rosa”⁷. Por outro, fazem acentuando a arbitrariedade desse gesto, deixando entrever a potencial reversão, ou repetição, do percurso. A tensão entre imobilidade e movimento que a estrutura recursiva dos contos parece reflectir faz da segmentação numa temporalidade delimitada e discreta (“o dia”, “certa hora da tarde”) algo que artificialmente se impõe e que parece pressupor algum tipo de resistência do que se procura conter. Através de uma elaborada metaforização das suas operações formais, estes contos parecem fazer insistentemente visível o limite enquanto termo imposto (e periclitante) sobre o

2. Clarice Lispector, “Apontamentos para um caderno escolar”, in *A Descoberta do Mundo*, ed. cit., p. 309.

3. Clarice Lispector, “A explicação que não explica”, in *op. cit.*, p. 238.

4. *ibid.*, p. 240.

5. *ibid.*, p. 239.

6. Nádía Battella Gotlib, “Um fio de voz : histórias de Clarice”, in Clarice Lispector, *A paixão segundo G. H.*, Ed. Benedito Nunes, Rio de Janeiro “Arquivos”, 1988, p. 175.

7. O próprio livro abre, nas primeiras linhas de “Devaneio e Embriaguez duma Rapariga”, com um devaneio activado, ou preparado, pela acção do movimento da rua sobre o espaço doméstico e interior : “Pelo quarto parecia-lhe estarem a se cruzar os eléctricos, a estremecerem-lhe a imagem refletida.” (Clarice Lispector, *Laços de família*, Lisboa, Cotovia, 2006, p. 9; todas as citações deste livro serão a partir daqui indicadas no texto apenas com o número de página).

que não pode ter delimitação estável. Desse modo, os contos parecem manter a sua conformação *fechada*, permitindo porém, ao mesmo tempo, uma diluição formal que parece corroer a forma, com metáforas visuais e espaciais, a partir do seu interior.

2 Delimitações

Vejam, por exemplo, o que acontece em “Os Laços de Família”, conto que identifica o seu tema a partir do título. Que esse seja também o título escolhido por Clarice para a sua colectânea devia chamar desde logo a atenção tanto para o carácter paradigmático deste conto – todos os contos do livro, de um modo ou de outro, são sobre relações ou mesmo noções de parentesco – quanto para a sua especificidade no conjunto, especificidade para que o artigo definido – os laços, e não apenas laços – desloca a atenção. Os laços aqui são plurais, materializáveis, objectiváveis enquanto tema. Este movimento ganha relevância quando percebemos que o texto se constrói sobre duplicações e inversões marcadamente simétricas, como que a explorar as possibilidades de variação ou conjugação dos diferentes laços que o título identifica, ou, se quisermos, as diferentes configurações dessa conjugação entre laço e família. De facto, percorrendo o texto, claramente verificamos um possível catálogo dessas variações : sogra-genro ; mãe-filha ; pai-filha ; mãe-filho ; marido-mulher ; pai-filho, estruturado a partir de três momentos, dificilmente resumíveis : um choque, no táxi, entre mãe e filha ; um embate duplo (aproximação e disjunção) entre esta e o filho ; e a meditação solitária do pai que vê a mulher afastar-se bruscamente de casa com o filho. Ao mesmo tempo, esse catálogo é fissurado por uma diferença central : a que determina que esses pares funcionem, de facto, de dois modos distintos, dando corpo a uma diferença, que será aqui fundamental, entre atracção e refração. Assim, quando Severina, a mãe de Catarina, na despedida que abre o conto, parece “forçar” o genro “a ser [seu] filho”, recorre a uma fórmula – “quem casa um filho perde um filho, mas quem casa uma filha ganha mais um” (85) – cuja leitura literal parece estender os seus efeitos para além da situação que a motiva (a despedida desconfortável entre sogra e genro depois de uma situação tensa de visita). Efectivamente, todo o conto parece elaborado em torno da diferença de género como catalisador de movimentos antagónicos. Os pares em atracção – genro/nora ; filha/pai ; Catarina/filho ; filho/mãe – e os pares em refração – filha/mãe ; filho/pai – dependem da oposição de género : pares díspares parecem atrair-se irremediavelmente (a sogra e o genro, “quem casa uma filha ganha um filho”), pares idênticos retrair-se (a sogra e a nora, “quem casa um filho perde um filho”). Esta oposição não funciona apenas no sentido em que deste modo se encenam distinções entre feminino e masculino – embora elas sejam, é claro, estruturantes num conto que começa por fazer da autoridade em perda de um pai confinado ao espaço suspenso do sábado doméstico o ponto articulador da liberdade das outras personagens. Trata-se, acredito, também de versão muito curiosa do discurso sobre a alteridade que tanto marca os contos de Clarice. Num certo sentido, poderíamos arriscar que o género, aqui, quase de forma geométrica, funciona como marca da percepção da diferença, tornando-a discreta, por assim dizer, e princípio formal exposto. Recorde-se uma das possíveis descrições da *travessia do oposto* que pauta os textos de Clarice : “Reconstrói-se a alteridade não como aquilo que se exclui ou recalca mas, ao

contrário, como condição de possibilidade de construção de um *eu* que seja o avesso do outro”⁸.

Tal como nos contos já referidos, também aqui os limites são claramente demarcados, através de imagens que sublinham a reflexividade do conto (a figuração da narrativa no jogo metafórico) e a sua vinculação a uma interrogação do espaço e do movimento como figuras textuais. Também aqui, o texto constrói-se em torno de duas partidas : o movimento do táxi que conduz “a mulher e a mãe” à estação ; e a partida da mãe e do filho, que desaparecem andando “pela praia” sob o olhar pensativo do marido que os observa da janela. É perante essa segunda partida, que implicará uma alteração de ponto de vista, que o conto acentuará a sua vinculação ao espaço doméstico, ao “apartamento de um engenheiro” que é ao mesmo tempo o centro do conto e ponto de emanção das suas linhas de fuga – fazendo do pai, e do pai preso no espaço da casa, como veremos, a figura de uma complexa delimitação de campo. Mas é também com a reacção do pai a essa partida que o conto inscreve a possibilidade de anulação performativa do seu próprio movimento, como se o regresso à ordem, que remata, por projecção, o conto no ponto máximo da sua tensão, só pudesse implicar uma rasura em bloco da sua forma completa. Vejamos o fim do conto :

Quando Catarina voltasse eles jantariam afastando as mariposas. O menino gritaria no primeiro sono, Catarina interromperia por um momento o jantar... e o elevador não pararia por um instante sequer?! Não, o elevador não pararia um instante.

—Depois do jantar iremos ao cinema”, resolveu o homem. Porque depois do cinema seria enfim noite, e este dia se quebraria como as ondas nos rochedos do Arpoador. (92)

Neste momento, como se dizia, o pai observa da janela no alto do prédio a saída da mãe e do filho. Mas se é só no final do conto que o seu ponto de vista ganha importância, não o será por *via* de uma transição natural. É de forma brusca que o narrador, deixando sair apressadamente do espaço da casa a personagem de Catarina, se focaliza sobre a figura do pai agora sozinho – sugestiva cisão, aliás, num conto em que a protagonista é reiteradamente definida como “estrábica”⁹. De forma muito clara, o final encena o contraste entre duas modalidades de visão, a do marido e a da mulher, que o conto, seguindo a sua lógica disjuntiva, não pode conjugar. Mais evidente se torna, então, a estranha posição do homem : abandonado e preso no espaço que bloqueia e fixa o movimento do conto (que começa com um táxi e atravessa vários espaços até

8. Regina Pontieri, *Clarice Lispector : uma poética do olhar*, São Paulo, Ateliê, 2001, p. 29. Este é um aspecto determinante, por exemplo, para a construção metafictional de *A hora da estrela*. A tensão entre os seus níveis – Clarice Lispector, Rodrigo S. M. e a própria Macabéa – é, por um lado, representada por identificação : as personagens olham-se ao espelho e reflectem-se mutuamente. Por outro, esse movimento é tanto mais visível quanto mais acentuado pelo texto, através do jogo dos pronomes : *ela que é ele que é ela* podia ser uma descrição do “jogo da alteridade” que o livro encena, no qual a masculinidade de Rodrigo, num primeiro nível, é aquilo que medeia a identificação de opostos entre autora e personagem, numa versão bastante literal da famosa fórmula de Clarice : “o outro dos outros era eu” (Clarice Lispector, *Para não esquecer*, Rio de Janeiro, Rocco, 1999, p. 23).

9. Recorde-se a caracterização inicial desta mulher *oblíqua e dissimulada* : “Felizmente nunca precisava rir de fato quando tinha vontade de rir : seus olhos tomavam uma expressão esperta e contida, tornavam-se mais estrábicos – e o riso saía pelos olhos. Sempre doía um pouco ser capaz de rir. Mas nada podia fazer contra : desde pequena rira pelos olhos, desde sempre fora estrábica.” (86).

regressar ao apartamento), o pai entra na narrativa como figura, ao mesmo tempo, da legibilidade da figura dos laços de família (pois será através dele que a herança no seio da família será encenada como transmissão inexorável da árvore das gerações¹⁰) e da imposição de uma forma ao que acaba de se revelar fora do seu controlo. Perante o desaparecimento dos dois corpos do seu campo de visão, a resolução do pai é, deste modo, um gesto eminentemente – ou desesperadamente – formal : delimitando o dia, no esforço de objectivar, conter, isolar a sua deriva sem termo, atribuível a Catarina, constitui a unidade temporal do conto, dando-lhe forma (e figura : o movimento das ondas) apenas para a poder desfazer.

3 Hiatos

É através da figura masculina, então, que o conto alcança o seu termo, com a afirmação de um desígnio que só pode ficar por cumprir, mas que se estabelece como limite textual – talvez o único possível, por interrupção e corte sobre a lógica de derivação que o orientava. Não estamos longe do que acontece no final de “Amor” (26) : quando Ana, “como se apagassem uma vela”, apaga a “flama” do “dia”, o conto sobrepõe a imposição de um termo ou fim à sua deriva solitária (o dia) e o mergulho numa escuridão inquietadoramente próxima daquilo que se procura apagar. Para que o possa fazer, porém, precisará de um gesto do marido, que à noite na cozinha a afasta, segurando-a pela mão, da vertigem e “do perigo de viver”. Fá-lo, porém, “com um gesto que não era seu, mas que pareceu natural”, naturalizando, também por imposição, a rotina periclitante da casa sobre o perigoso mundo natural descoberto por Ana. E é também com o marido de Laura que ficamos, em “A imitação da Rosa”, noutra radical cisão “estrábica” – a que determina, no final do conto, a impossibilidade de acompanhar a personagem feminina na sua nova partida, vinculado o discurso, agora, a um marido imóvel e perplexo, convertido em testemunha, ao mesmo tempo, de um limite para o conto e de uma transgressão já cumprida pela mulher – apenas suspensa, por alguns instantes, em espera, até à chegada do marido que a poderá – só ele – converter em fecho e cláusula numa poderosa metáfora final : “da porta aberta *via* sua mulher que estava sentada no sofá sem apoiar as costas, de novo alerta e tranquila como num trem. Que já partira.” (47).

Num momento anterior, a reflexão do pai de “Os Laços de Família” materializava já, de forma evidente, esta lógica da delimitação que parece atravessar todo o livro, e este grupo de contos em particular. Ao descrever as relações do casal como “tranquilas”, o pai interroga-se sobre a posição e origem do filho face ao casal :

Talvez de tudo isso tivessem nascido suas relações pacíficas, e aquelas conversas em voz tranquila que faziam a atmosfera do lar para a criança. Ou esta se irritava às vezes? Às vezes o menino se irritava, batia os pés, gritava sob pesadelos. De onde nascera esta criaturinha vibrante, senão do que sua mulher e ele haviam cortado da vida diária. (92)

10. “Agora mãe e filho compreendendo-se dentro do mistério partilhado. Depois ninguém saberia de que negras raízes se alimenta a liberdade de um homem.” (91).

À construção do lar como um “apartamento de engenheiro” parece corresponder este gesto de corte e supressão, garantia da ordem doméstica que Catarina, com a sua partida final, transgride, e que o pai neste momento procura mentalmente manter. Ao mesmo tempo, porém, a imagem introduz, na reflexão do pai, aquela que será uma das linhas de desenvolvimento do conto : a articulação da filiação com a exclusão. A criança nervosa, que “quase aos quatro anos falava como se desconhecesse verbos : constatava as coisas com frieza, não as ligando entre si” (89), perturba definitivamente a tranquilidade do lar, pondo sob suspeita a noção de “laço”. É neste quadro que deve ser lida a reacção da mãe, na cena com o filho, à sua afirmação “desligada” (“mamãe”), que ecoava a cena de separação entre mãe e filha na estação ¹¹ :

Era a primeira vez que ele dizia “mamãe” nesse tom e sem pedir nada. Fora mais que uma constatação : mamãe ! A mulher continuou a sacudir a toalha com violência e perguntou-se a quem poderia contar o que sucedera, mas não encontrou ninguém que entendesse o que ela não pudesse explicar. [...] Talvez pudesse contar, se mudasse a forma. Contaria que o filho dissera : mamãe, quem é Deus. Não, talvez : mamãe, menino quer Deus. Talvez. Só em símbolos a verdade caberia, só em símbolos é que a receberiam. Com os olhos sorrindo de sua mentira necessária, e sobretudo da própria tolice, fugindo de Severina, a mulher inesperadamente riu de fato para o menino, não só com os olhos : o corpo todo riu quebrado, quebrado um invólucro, e a uma aspereza aparecendo como uma rouquidão. Feia, disse então o menino examinando-a. (90)

Se a traição é clara, o filho é rápido a reagir : acrescentando um verbo, transformado o fio partido em símbolo, a mãe, que finalmente rompe também com a fronteira entre invólucro e interior que a sua ironia estrábica construía, provoca no filho “que não ligava”, repito, “as coisas entre si”, uma recusa brusca. Guardiã de uma lógica disjuntiva, a criança é ao mesmo tempo sintoma do casal e fruto não do que os pais plantaram, para retomar uma imagem do conto “Amor”¹², e sim do que cortaram dos dias : excesso transbordante que desmonta, vibrante, a ordem da casa, como se, também aqui ¹³, um “trabalho secreto” norteasse a transmissão familiar, dando frutos imprevisíveis e estranhos à finalidade do gesto de semear, ou talvez mais à equivalência construída entre semear e trincar. Os limites do conto, coincidindo com as fronteiras da casa, assinalam o hiato que a presença deste filho representa : materialização da exclusão necessária para que os dias, a casa e o conto – na perspectiva do pai à janela – se possam estruturar, o filho é uma figura intervalar, assinalando a fissura interna da forma a custo imposta.

A segmentação funciona portanto como problema duplo : a forma breve do conto que assenta numa delimitação da sua unidade ; e a operação formal, do texto e das

11. “Uma mulher arrastava uma criança, a criança chorava, novamente a campainha da estação soou... Mamãe, disse a mulher. Que coisa tinham esquecido de dizer uma à outra ? e agora era tarde demais.” (88).

12. “Ela plantara as sementes que tinha na mão, não outras, mas essas apenas. E cresciam árvores. Crescia sua rápida conversa com o cobrador de luz, crescia a água enchendo o tanque, cresciam seus filhos [...]” (“Amor”, 17).

13. “E de repente, com mal-estar, pareceu-lhe ter caído numa emboscada. Fazia-se no Jardim um trabalho secreto do qual ela começava a se aperceber.” (“Amor”, 22).

personagens, sobre a acção – o conto bruscamente delimitado sobre o seu movimento imparável, a família construída sobre um hiato (o corte, o filho) que internamente a expande e mina. Não é um gesto único, como se dizia, em *Laços de Família* : mas a sua formulação neste texto permite interrogar as implicações desta estrutura de forma particularmente significativa. Carlos Mendes de Sousa sublinha na obra de Clarice a “oscilação dialéctica entre o pendor formalizante, de que a estrutura do texto dá bem conta, e a desconcertante explosão do imprevisto”¹⁴. O que me interessa destacar aqui é precisamente o modo como, neste conto, o questionamento e a tematização da forma narrativa não se separam, antes se apresentam, articulados, na poderosa figura do seu título : é a própria noção de “laço” – de encadeamento, ligação, articulação – que o conto questiona através desta problematização da sua forma, sugerindo que o gesto delimitador do homem impõe uma forma articulada a acontecimentos que, no conto, a desafiam e por isso necessariamente lhe escapam, contrariando sequencialidade e causalidade. A questão que Marta Peixoto¹⁵ vê como central para o livro de Clarice – as relações de poder, os laços entre os membros da família, que ora os aproximam ora os aprisionam – ganha aqui, deste modo, outra figuração, como se o conto apresentasse, ao mesmo tempo, duas narrativas, marcadas por género, em competição – ambas, como veremos num último momento, fundadas sobre o movimento, uma perturbando o fundamento narrativo da outra através de um impulso contingente, obscuro, indeterminado e incontrolável.

4 Mapas

Podemos regressar, por fim, ao ponto de partida destes textos : a identificação que estabelecem, desde o início, entre narração e movimento. Em “Os Laços de Família”, como vimos, o conto é efectivamente accionado pelo andamento contínuo, aos “solavancos”, do táxi, cujo movimento é “finalmente” anunciado nas primeiras linhas (85), como se tudo se encaminhasse para esse arranque que define passado e presente com a partida de casa. Do mesmo modo, no conto “Amor”, o primeiro parágrafo instalava a personagem no “bonde”, para depois a descrever ao ritmo do movimento regular e monótono da sua marcha¹⁶. Este andamento contínuo, nos dois casos, conduz o conto apenas até ao momento em que o veículo trava inesperadamente : em “Amor”, o eléctrico dá “uma arrancada súbita” que joga a personagem, “desprevenida”, para trás, fazendo despencar o saco das compras ; em “os Laços de Família”, quando a mãe e a filha vão no táxi, “uma freada súbita do carro lançou-as uma contra a outra e fez despencarem as malas” (86). Não é difícil ver nestas imagens o modo como o conto descreve e prepara uma ordem ou rotina que a experiência súbita da epifania, instalando a crise, suspende. Mas é sobretudo como interrupção, como quebra da continuidade ou, sobretudo, do encadeamento regular, que o choque se descreve. Em “Amor”, a vida presente de Ana é descrita como “feita pela mão do homem” numa “corrente de vida” (17). As imagens para essa composição artesanal do tempo são claras : a rede tricotada, cuja “deformação” o primeiro parágrafo do conto já denunciava. Perante o

14. Carlos Mendes de Sousa, “A íntima desordem dos dias”, in Clarice Lispector, *Laços de família*, ed. cit., p. 131.

15. cf. Marta Peixoto, *Passionate fictions*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994.

16. “Um pouco cansada, com as compras deformando o novo saco de tricó, Ana subiu no bonde. Depositou o volume no colo e o bonde começou a andar.” (17)

choque súbito que o cego provoca, “a rede perdera o sentido e estar no bonde era um fio partido” (20). Este “fio partido” encaminhará Ana do encontro com o cego para a experiência do jardim, com um impulso que o conto traduz de diferentes formas, mas que tem a sua manifestação mais aguda no modo como Ana, desorientada, deixa passar a sua paragem, perdendo-se no mapa que o eléctrico organizava. A interrupção do trajecto, a brusca travagem instala um regime desviante, ou abre uma outra temporalidade, em que as personagens femininas são efectivamente “guiadas” (ou como Macabéa, “teleguiadas exclusivamente por si mesmas”¹⁷), comandadas por um impulso que as orienta numa direcção concorrente e estranhamente indeterminada : nelas, a concatenação arruinada da estrutura inicial do conto parece dar lugar a uma sequencialidade irreversível que obriga as personagens à articulação entre elementos heterogéneos (o cego e o jardim). O mesmo se passa em “Os Laços de Família” : uma arquitectura claramente inteligível é definida pelas mesmas figuras que determinam um movimento concorrente e claramente avesso à determinação dos limites do conto. Refiro-me ao modo como é na suspensão do andamento regular do carro – a violenta travagem – que o conto verdadeiramente tem início, fazendo da partida inicial do táxi (e do arranque do conto) uma falsa partida. Com efeito, o choque dos corpos, a súbita proximidade entre mãe e filha parece instaurar no conto um mecanismo de impulso – quase de mesa de bilhar – que levará Catarina do primeiro choque com a mãe, que as afasta para sempre, ao embate com o filho, e deste, agora com ele, para fora de campo, definitivamente, depois de interceptar brevemente a atenção do marido, com o qual ficamos, do lado de cá da vidraça. Ora, a inexorabilidade dessa deriva, que afectará, com os efeitos deste imprevisto inteiramente contingente, todas as personagens do conto, parece contrapor-se de forma explícita à monotonia regular dos movimentos mecânicos que o conto insistentemente refere, sem no entanto deixar de ser com eles solidária.

5 Pontos de fuga

É possível então que, no conto “Os Laços de Família”, uma figura decisiva desta tensão seja o elevador do prédio, marcador de chegadas e partidas. Se no início de “Amor” é o fogão enguiçado a funcionar como sintoma da casa, aqui regressa-se, sistematicamente, ao zumbido incessante do elevador. É com ele, e com o seu movimento mecânico ininterrupto, que o pai remata a sua projecção, imediatamente antes da imagem também contínua da destruição das ondas nos rochedos da praia que oferece uma cláusula ao conto :

O dia inteiro estivera sob essa ameaça de irradiação. Que nesse momento, sem rebentar, embora, se ensurdecia cada vez mais e zumbia no elevador ininterrupto do edifício. Quando Catarina voltasse, eles jantariam afastando as mariposas. [...] e o elevador não pararia por um instante sequer?! Não, o elevador não pararia um instante. (92)

Tal como os estouros do fogão de Ana, que garantem ao lar um sobressalto controlado, o rumor contínuo do elevador parece ter o poder de absorver, “sem rebentar, embora”,

17. “Quero neste instante falar da nordestina. É o seguinte : ela como uma cadela vadia era teleguiada exclusivamente por si mesma.” (Clarice Lispector, *A hora da estrela*, Rio de Janeiro, Rocco, 1998, p. 23).

a ameaça do dia : na continuidade do seu movimento o pai pode situar a esperança de retoma da rotina familiar. De resto, o “elevador ininterrupto” é a última de uma série de imagens da mesma família : o táxi “monótono”, as rodas do comboio, perturbados por interrupções e partidas bruscas, como vimos.

E se o elevador é solidário, como figura, dos outros meios de transporte já comentados, é também através dele que se define o espaço intervalar de que fala o conto. A meio do conto, uma elipse subtil transporta sem mediação a protagonista, Catarina, de um autocarro, para o qual se dirige após sair da estação, para o elevador no interior de um prédio, como se entrasse no primeiro para sair do segundo :

Desviou-se dos carros, conseguiu aproximar-se do ônibus burlando a fila, espiando com ironia ; nada impediria que essa mulher pequena que andava rolando os quadris subisse mais um degrau misterioso nos seus dias.

O elevador zumbia no calor da praia. Abriu a porta do apartamento enquanto se libertava do chapeuzinho com a outra mão ; parecia disposta a usufruir da largueza do mundo inteiro, caminho aberto pela sua mãe que lhe ardia no peito. (89)

Mais tarde, a personagem do marido assinala explicitamente a elipse, interrogando-se : “Por exemplo, que fizera sua mulher entre o trem e o apartamento ? Não que a suspeitasse mas inquietava-se” (92), traduzindo ao mesmo tempo a dimensão perturbadora do intervalo e o hiato que este movimento representou no encadeamento narrativo. De modo não muito distante daquele com que Ana, em “Amor”, perde a noção do mapa ao sair na paragem errada (e chega assim ao jardim botânico), com que a protagonista de “Preciosidade”, errando a hora de saída de casa, transforma o trajecto até ao autocarro numa hesitação imprevisível e incerta, os movimentos imprevisíveis de Catarina afectam, em primeiro lugar, a articulação entre os pontos do mapa, abrindo-os porém a uma deriva indeterminada que perturba estruturalmente a própria narrativa. Em “Os Laços de Família” é particularmente visível como a distinção entre a delimitação formal e a desarticulação errante do mapeamento do conto se alimenta da oposição entre figuras femininas e masculinas, ou mais precisamente da complexa articulação instituída entre género, movimento e ponto de vista. Deste modo, esse texto revela uma tensão estruturante do livro de 1960, no qual a forma fechada da narrativa é continuamente posta em fricção com uma expansão interna alimentada pela metaforização, por parte das personagens, das operações formais definidoras de uma complexa teoria do conto.

Referências bibliográficas

GOTLIB, Nádia Battella, “Um fio de voz : histórias de Clarice”, in LISPECTOR, Clarice, *A paixão segundo G. H.*, Rio de Janeiro, Ed. Benedito Nunes “Arquivos”, 1988, p. 161-195.

LISPECTOR, Clarice, *A descoberta do mundo*, Rio de Janeiro, Rocco, 1999.

———, *A hora da estrela*, Rio de Janeiro, Rocco, 1998.

———, *A paixão segundo G. H.*, ed. crítica/Benedito Nunes, coordenador. Paris, Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XX^e siècle ; Brasília, DF : CNPQ, 1988.

———, *Laços de família*, Lisboa, Cotovia, 2006.

———, *Para não esquecer*, Rio de Janeiro, Rocco, 1999.

PEIXOTO, Marta, *Passionate Fictions*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994.

PONTIERI, Regina, *Clarice Lispector : uma poética do olhar*, São Paulo, Ateliê, 2001.

SOUSA, Carlos Mendes de, "A íntima desordem dos dias", in LISPECTOR, Clarice, *Laços de família*, Lisboa, Cotovia, 2006, p. 127-148.