

SÉRIE
FUNDAMENTOS

Benedito Nunes

Professor da Universidade Federal do Pará

O TEMPO NA NARRATIVA

2.^a edição



Sumário

1. O que nem sempre é óbvio _____	5
Intróito quase musical _____	5
O tempo na poética _____	6
O tempo na teoria dos gêneros _____	8
Um certo <i>Laocoonte</i> _____	9
O espaço e o tempo nas artes _____	11
Lessing, Propp & Cia. _____	12
2. Do tempo real ao tempo imaginário _____	16
Por conseguinte, o que é o tempo? _____	16
Tempo físico e tempo psicológico _____	18
Tempo cronológico e tempo histórico _____	20
Tempo lingüístico e tempos verbais _____	22
Pluralidade do tempo _____	23
O tempo da obra literária _____	24
3. Os tempos da narrativa _____	27
Uma dupla temporalidade _____	27
Andamento e voz _____	28
As variações do tempo _____	30
Anacronias _____	31
O “feitiço hermético” _____	33

Figuras da duração _____	34
Frequência _____	36
4. Ó tempos! Ó verbos! _____	38
Intemporalidade da ficção? _____	38
A resposta de Weinrich _____	39
Narrativa histórica e narrativa ficcional _____	41
O quase-passado _____	43
Acronias _____	44
Leitura, espetáculo e cinema _____	46
5. A desenvoltura temporal do romance _____	48
Tempo e forma romanesca _____	48
A simultaneidade _____	50
Fintas de Sterne _____	53
Machado dribla _____	55
Romances de fluxo _____	56
Bergson: duração interior (<i>la durée</i>) _____	57
6. A tematização do tempo _____	59
Fenomenologia: Husserl e Heidegger _____	59
A busca proustiana do tempo _____	61
O presente intemporal _____	63
A sintonia no monólogo interior _____	64
Tempo e mito _____	66
Jogando com o tempo _____	69
7. Tempo ficcional e experiência do tempo _____	73
Voltando ao começo _____	73
Significação do tempo _____	73
Função do tempo e leitura _____	75
Conclusão: o privilégio da narrativa _____	76
8. Vocabulário crítico _____	79
9. Bibliografia comentada _____	82

1

O que nem sempre é óbvio

Intróito quase musical

Pode-se narrar o tempo, o próprio tempo,
o tempo como tal e em si?,

pergunta o narrador de *A montanha mágica* no início do capítulo VII, “Passeio pela praia”, desse romance de Thomas Mann. E ele próprio responde que, embora o tempo seja a condição da narrativa, quem se abalançasse a narrá-lo conseguiria, em vez de contar uma história, alinhar frases repetitivas abstratas do tipo “o tempo decorria, escoava-se, seguia o seu curso, e assim por diante...”, como alguém que

tivesse a idéia maluca de manter durante uma hora um e mesmo tom ou acorde e afirmasse ser isso música. Pois a narrativa se parece com a música no sentido de que ambas *dão um conteúdo* ao tempo...¹

A primeira preenche-o com a matéria dos acontecimentos na forma de uma seqüência, a segunda mede-o e subdivide-o. Sem esse preenchimento, sem essa medida, fica-nos do tempo, que é invisível, como dele afirmou o filósofo Kant, um esquema vazio. Entretanto, o tempo

¹ MANN, Thomas. *A montanha mágica*. 3. ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980. p. 601.

é o *elemento* da narrativa, assim como é o elemento da vida; está inseparavelmente ligado a ela, como aos corpos no espaço. É também o elemento da música...²

Eis o primeiro paradoxo que enfrentamos: para narrar — e também para criar musicalmente — precisamos do tempo. Mas somente a narrativa e a criação musical possibilitam divisá-lo em formas determinadas.

Aproximando a música e a narrativa, destacando o que uma tem da outra sob o aspecto do tempo, as passagens antes referidas do texto romanesco de Thomas Mann, ao qual voltaremos repetidas vezes, considera a segunda numa acepção exclusivamente literária. Contudo, no sentido mais amplo que admitimos hoje, cabe chamar de narrativa a títulos diferentes, ao *mito*, à *lenda* e ao *caso*, formas simples, literariamente fecundas, mas que não são propriamente literárias como o *conto*, a *novela* e o *romance*; às várias espécies de relatos orais e a modalidades de escrita — biografias, memórias, reportagens, crônicas e historiografia — sobre eventos ou seres reais, que se excluem do nível ficcional; e, finalmente, alcançando ou não esse nível, às formas visuais, ou obtidas com meios gráficos (histórias em quadrinhos), e com meios pictóricos ou escultóricos, como determinadas pinturas e esculturas que nos legaram a Idade Média e o Renascimento ou que são obtidas através da imagem cinematográfica e televisionada.

É mais fácil compreender as ligações do tempo com a música, por ser esta basicamente articulada segundo medidas temporais (*ritmo*, *compasso* e *andamento* ou *velocidade*), do que com as formas narrativas, nas quais se apresenta quase sempre de modo implícito. A moderna teoria da literatura explicitou-o, juntamente com o espaço, atribuindo-lhe funções determinadas na estruturação dos gêneros dramático e épico da literatura de ficção.

Aqui trataremos especialmente do *conto*, do *romance* e da *novela*, como espécies de gênero épico ou narrativo, sem perdermos de vista quando oportuno nem o drama nem os ramos não-literários da narrativa, especialmente o cinema.

O tempo na poética

A *Poética* de Aristóteles, a mais recuada e duradoura matriz da teoria da literatura, silencia a res-

² Op. cit., p. 601.

peito do espaço, e apenas uma vez, para reforçar a distinção entre epopéia e tragédia, refere-se expressamente ao tempo. Enquanto a tragédia limita-se, tanto quanto possível, ao período de um dia, a epopéia tem duração ilimitada. O período de um dia, explica Aristóteles, corresponde ao de uma única *revolução solar*, o que mostra ter o filósofo grego utilizado um critério astronômico, físico, de avaliação do tempo, nessa passagem do capítulo V de sua obra³, relativa à duração desejável da ação dramática, que o classicismo tomou por base de um dos princípios componentes da regra das três unidades (de tempo, lugar e ação). A limitação da ação dramática ao período de um dia, no curso de um espetáculo, “que não deve passar de 3 até 4 horas”⁴, contrasta com a duração ilimitada da ação épica — ilimitada em termos relativos, conforme observaram intérpretes do texto aristotélico, invocando a prática dos melhores poetas antigos, que lhes permitiram fazer alguns cálculos curiosos: os acontecimentos narrados na *Ilíada* teriam durado quarenta e sete dias, os da *Odisséia* cinquenta, e os da *Eneida*, um verão e um outono segundo alguns e mais de seis anos segundo outros⁵, a despeito da grande extensão desses poemas, sempre muito superior ao tamanho de qualquer escrito trágico.

Esses aspectos observacionais e prescritivos não esgotam, entretanto, o sentido do tempo implícito na tragédia e na epopéia, gêneros que repousam no mesmo fundamento: a *mimesis praxeos*, imitação ou representação da ação, que cada uma realiza de modo diferente, a primeira pela atuação dos personagens, e a segunda pela *narracão*. Considere o leitor que a *Poética* de Aristóteles emprega o termo “ação” quer para significar o ponto de partida da atividade mimética — os *atos* da ação humana, como objeto de imitação ou representação, enquanto matéria extremamente variável, já repertoriada nas histórias (*mythoi*) correntes entre os gregos, partes que eram da memória cultural (a história de Édipo, a guerra de Tróia etc.) —, quer para referir o ponto de chegada dessa mesma atividade, a ação representada na unidade de uma obra trágica ou épica. A noção de tempo está implicada nos dois níveis distintos a que remetem esses

³ ARISTÓTELES. *La poétique*. Texto, tradução e notas por Roselyne Dupont, Roc e Jean Lallot. Paris, Seuil, 1980. p. 49.

⁴ FONSECA, Pedro José da. *Elementos da poética, tirados de Aristóteles, de Horácio e dos mais célebres modernos*. Lisboa, Na Tipografia Rollandiana, 1791. p. 68.

⁵ Op. cit., p. 229.

significados: o nível da *história*, relativo aos fatos que ocorrem exteriormente numa certa ordem, e o do *enredo*, que os ajusta ou configura na unidade orgânica, sistemática, da ação interna à obra, e que, comum à epopéia e à tragédia, diferentes apenas no modo de imitar ou representar, “forma um todo e chega a seu termo, com um princípio, um meio e um fim”⁶. Porém Aristóteles não explicitou a diferença temporal decorrente desses distintos níveis da ação, que constituem o molde da concepção mimética. Tampouco a *teoria dos gêneros*, oriunda das sucessivas interpretações da *Poética*, se ateuve, de maneira expressa, às marcas temporais que aproximam o épico do dramático e os separam da expressão lírica.

O tempo na teoria dos gêneros

Entretanto, essas marcas temporais ressaltam da própria caracterização dos gêneros, enriquecida em época recente por uma interpretação adjetiva, que dilatou o alcance dessas verdadeiras categorias da linguagem poética.

O *épico* e o *dramático* se aproximam do ponto de vista do tempo, porque ambos, dentro da diferença modal que os distingue, nos colocam sempre diante de eventos, relativamente aos quais, como agentes ou pacientes, os personagens da obra se situam. Esse teor objetivo, que lhes é comum, separa-os da *lírica*, inconcebível sem a tonalidade afetiva, que incorpora os eventos às vivências de um Eu⁷, e sem o ritmo, que incorpora as vivências ao livre jogo das significações, graças ao qual se opera o retorno reflexivo da linguagem sobre si mesma.

A recorrência do ritmo, juntamente com esse retorno reflexivo, absorve as marcas da sucessão temporal que caracterizam o épico e o dramático, impondo à expressão vivencial da lírica o cunho da imediatidade.

A isso se liga a preponderância na voz do presente, que indica a ausência da distância, geralmente associada ao pretérito. Este caráter do imediato, que se manifesta na voz do presente, não é porém o de uma atualidade que se processa e distende através do tempo (como na Dramática), mas de um momento *eterno*⁸.

⁶ ARISTÓTELES. Op. cit., cap. 23.

⁷ ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo, DESA, 1965. p. 10. (Coleção Buri-ti, 5.)

⁸ id., *ibid.*, p. 12.

A despeito da “presença intemporal” que infunde aos eventos, o poema lírico não é temporalmente neutro. Além do ritmo ou da cadência, que comporta, como medida interna, um tempo diferenciado, a expressão lírica sofre uma dupla intromissão do tempo, seja na tonalidade afetiva, geralmente repassada pelo sentimento de oposição entre o transitório e o permanente, seja nos registros temáticos que o evocam diretamente, como nestes versos exemplares de Jorge Guillén, com inúmeros precedentes na literatura desde a época do Barroco:

El tiempo? No se ve. La hora?
Se mide apenas, corre mucho.
El arbol, enfrente, se dora⁹.

No dramático e no épico, o tempo vem normalmente associado à “fluidez da corrente da ação”¹⁰, sendo, portanto, inseparável dos acontecimentos que o preenchem. Mas essa ligação intrínseca decorreria da própria natureza do *medium* da arte literária — a linguagem — e do efeito estético obtido por seu intermédio.

Um certo Laocoonte Foi o que ressaltou o ensaio de Lessing, intitulado *Laocoonte*, discutindo o princípio consagrado pela tradição clássico-humanística, segundo o qual a poesia era pintura para o ouvido e a pintura poesia para a vista.

O grupo escultórico do período helenístico da arte grega, que deu nome a esse ensaio de Lessing, e lhe serviu de fio condutor ao debate da questão, inspira-se no mesmo tema do repertório mitológico que é narrado numa passagem do Canto II de *Eneida*: a morte do troiano Laocoonte, sacerdote de Apolo, sob o abraço constritor de duas serpentes gigantescas, quando tentava livrar os dois filhos dos mesmos laços fatais que o envolveram. Na escultura, a figura central do sacerdote, que sobreleva às de seus filhos, um já exânime e o outro olhando na direção do pai — os três interligados pelas dobras monstruosas — tem a boca levemente entreaberta. A sua dor fí-

⁹ TREBOLES, Jorge Guillén. *Obra poética*; antología. Madrid, Alianza Editorial Madrid, 1970. p. 144.

¹⁰ GOODMAN, Theodore. *The writing of fiction*; an analysis of creative writing. New York, Collier Books, 1961. p. 76.

sica e seu esforço espelham-se no relevo dos músculos, na posição tensa das pernas e dos braços, sem quebra das proporções que denotam a beleza no sentido grego da palavra. Na versão literária dessa luta desigual, Laocoonte, que tenta debalde desmanchar os “fatídicos nós”,

aos astros atira clamores horrendos,

com isso externando a dor lancinante da qual o seu rosto na escultura não revela o mais leve traço. Por que o escultor omitiu, na expressão facial do sacerdote, o grito que Virgílio descreve? Infidelidade ao modelo comum, por incapacidade de representar o elemento patético da cena que a poesia realça?

Nada disso, responde Lessing. Ao omitir os sinais de expressão lancinante, o escultor prestou fidelidade à mesma lei da beleza diante da qual o poeta se curvara. A novidade da explicação de Lessing está na maneira de interpretar essa lei que vedava a um aquilo que permitia ao outro. A ênfase do grito no trecho de Virgílio é a culminância de uma ação progressiva, cujos momentos se sucedem no tempo, e do qual a escultura somente poderia figurar um único instante através da aparência exterior, coextensiva ao espaço, da posição estática dos corpos. A lei da beleza traduz apenas a conformidade das representações às condições específicas que regem os meios diferentes das artes plásticas e da poesia: o espaço para as cores e figuras, *o tempo para os sons articulados*. As primeiras só podem representar objetos justapostos, que se chamam *corpos*, e eis o domínio próprio das artes plásticas, e os segundos, que são signos que se sucedem no tempo, só podem representar objetos sucessivos que se chamam *ações*, e eis o domínio próprio da poesia, *lato sensu*¹¹.

Mas Lessing percebeu que as artes plásticas também imitam, embora indiretamente, as ações, sugerindo-as por intermédio das aparências sensíveis dos corpos, e que a poesia também é capaz de representar os corpos através das ações, que não existem independentemente deles. Não admitiu, porém, que as primeiras pudessem extrapolar o espaço na direção do tempo, e que a última pudesse extrapolar o tempo na direção do espaço. A classificação dicotômica tradicional — *artes espaciais* e *artes temporais*, incluindo a música — levou em conta essa dupla limitação, que o desenvolvimento histórico da prática artística tornou obsoleta.

¹¹ LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte*; ou dos limites da pintura e da poesia. Buenos Aires, Argos, 1946. Cap. XVI, p. 129-31.

O espaço e o tempo nas artes

Já do ponto de vista de uma fenomenologia da experiência perceptiva, o temporal e o espacial nas artes formam domínios mutuamente permeáveis, que não se excluem. As artes visuais colocam-nos diante de algo estático, mas através de atos sucessivos de percepção, como os que posso endereçar a um quadro, passeando nele o meu olhar, ou a uma estátua, movimentando-me em torno dela. Do mesmo modo, a fruição das artes temporais demanda uma certa espacialidade: da localização e altura dos sons à distribuição dos timbres e à ordenação vertical simultânea dos acordes na música e da distribuição dos signos lingüísticos na cadeia linear das frases à direção da leitura e à remanência do texto como local de atualização dos significados.

Dada essa mútua permeabilidade, pode-se adotar, como critério distintivo, o da dominância do tempo na música e na literatura; o que significa dizer que, quando o espaço é dominante, a temporalidade é virtual, e que, quando o tempo é dominante, a espacialidade é virtual.

Entretanto, há translações e combinações que a prática artística possibilitou. Basta atentarmos para o dinamismo temporal das artes plásticas, como no estilo cinematográfico do *cubismo* , e para a busca dos efeitos de simultaneidade nos textos poéticos, finalmente abertos, em época mais recente, à função articuladora, sintática, do espaço tipográfico da página. Oriunda da estética do cubismo, a técnica de *justaposição* ou *montagem* , rebatizada em poesia de *harmonismo* ou *poliformismo* por Mário de Andrade, e que passou ao romance, tem afinidades com a dinâmica espaço-temporal do cinema, saudado pelos nossos modernistas como o grande advento artístico do século¹².

O movimento da imagem cinematográfica revelaria a inseparabilidade do espaço e do tempo, confirmada pela teoria da relatividade de Einstein, o que mostrou o imbricamento dessas duas categorias, separadas no início da época moderna pela *Crítica da razão pura* (1781) de Kant, segundo a qual o tempo, imperceptível e invisível, é forma da sensibilidade (forma ou intuição *a priori*), graças ao qual as percepções se organizam numa ordem interna, sucessiva, oposta

¹² ANDRADE, Mário de. A escrava que não é Isaura. In: —. *Obra imatura* . São Paulo, Martins, s.d. p. 258-70.

ao espaço, também intuição *a priori*, que as organiza numa ordem exterior e coextensiva.

O cinema contraria essa separação, que parece arraigada ao senso comum, porque o filme, segundo observa Jean Epstein,

não sabe figurar grandeza espacial abstraída de toda medida temporal. Nosso pensamento disseca os fenômenos seguindo a análise kantiana do espaço e do tempo. O universo que vemos na tela mostra-nos volumes — duração numa perpétua síntese do espaço e do tempo¹³.

Lessing, Propp & Cia.

Foi a poesia dramática, e mais ainda a poesia épica, o que Lessing visou ao contrapor a arte da palavra como arte temporal à pintura como arte espacial. Os exemplos apresentados e a argumentação desenvolvida no *Laocoonte* autorizam-nos a afirmar que a tese do ensaísta alemão atendeu a duas razões distintas: uma *semiológica*, quando atribuiu aos meios próprios dessas artes o caráter de signos conaturais aos objetos representados — as cores e figuras aos corpos, que se representam no espaço, os sons articulados às ações que se representam no tempo; outra, *estética*, na medida em que valorizou na poesia a narração em lugar da descrição.

Lessing não se restringiu à cadeia linear dos significantes, como diria Saussure¹⁴, e, portanto, aos elementos mínimos da linguagem enquanto sistema de signos. Referiu-se aos sons articulados como componentes do discurso, das unidades de significação superiores à frase, que podem figurar ações. Ora, para Lessing, o termo *ação*, com que designou a órbita própria da poesia, empregado numa acepção mais ampla do que lhe conferiu a *Poética* de Aristóteles, significa *movimento*. Assim ele elogia a maneira pela qual Homero, no Canto IV da *Iliada*, traça dinamicamente o quadro de Pândaro, que representa o tiro de flecha desfechado por esse herói, como “uma ação visível progressiva cujas diversas partes se sucedem uma em seguida à outra no tempo”¹⁵. Pândaro destapa o carcás, tira uma seta, adapta-a à

¹³ EPSTEIN, Jean. *Dramaturgie dans le temps*. In: —. *Esprit de cinema*. Genève/Paris, Editions Jeheber, 1955. p. 125.

¹⁴ SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de lingüística general*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1955. p. 133.

¹⁵ LESSING. *Laocoonte*, cap. XV, p. 125.

corda, encosta esta ao peito e retesa o arco até dar-lhe o feitio de um círculo grande. E então,

... zune a corda possante, a silvar disparando a flecha aguda, sedenta de voar para a turba inimiga.

O valor desta cena está na ilusão de continuidade que ela cria; ela mostra, ininterruptamente, os momentos de um único ato, dos preparativos à execução. Diremos hoje que esse efeito estético, gaba-do por Lessing, é assegurado pelo teor eminentemente narrativo da linguagem. Homero conta o que Pândaro fez, expondo-lhe os gestos e referindo-se aos objetos enquanto mediadores de um mesmo ato, sem empregar as palavras fora de concatenação que as une numa seqüência única. Se considerasse cada gesto, cada objeto separadamente, um ao lado do outro, comporia, à semelhança da pintura, um quadro estático, por continuidade, no espaço, com valor puramente *des-critivo*. A ilusão de movimento sucedendo-se no tempo seria, para o autor de *Laocoonte*, o efeito poético da narração, tomada esta basicamente no sentido clássico, que abrange tanto a *narração simples*, de que Platão tratou em *A república*¹⁶, quanto a *narração mimética*, de que Aristóteles tratou relativamente à epopéia, sob o nome de *die-gesis*. A linguagem narrativa inclui, porém, outros traços específicos além da narração.

A identidade dessa linguagem obtém-se a partir da frase. “X fez y” e “Y aconteceu a x” são exemplos de frases práticas, que podem ser unidades narrativas mínimas, se enquadradas em *motivos* ou *constantes*, que depois das análises de Vladimir Propp chamam-se de *funções* (interdição, interrogação, fuga etc.). Sejam as que pedem um conseqüente ou um complemento, como as que derivam dos papéis dos personagens (agressor, doador etc.), em que Propp se concentrou¹⁷, sejam as *indiciais* de natureza integrativa, como traços de caráter, de “atmosfera”, especificadas por Roland Barthes¹⁸, as *funções* constituem as unidades narrativas mínimas. Principal objeto de uma análise estrutural, combinam-se em seqüências que integram a lógica do texto narrativo, à qual não pertencem menos determinados padrões de tipo semântico e sintático.

¹⁶ PLATÃO. *A república*, 393 a 394b.

¹⁷ PROPP, Vladimir. *Morphologie du conte*. Paris, Seuil, 1970. p. 30.

¹⁸ BARTHES, Roland. Introduction à l'analyse structurale des récits. *Communications*. Paris, Seuil, n.8, 1966. p. 8-9.

Referencial ou representativo, ao contrário do texto poético propriamente dito, o texto narrativo possui encadeamento de ordem temporal, conforme a “sucessão dos fatos que o discurso evoca”¹⁹, nisso se diferenciando daqueles de caráter didático ou científico, nos quais prepondera o encadeamento lógico de antecedente e conseqüente. Não basta, porém, para que haja narrativa, a simples história (*fábula*, para os formalistas russos), suscetível, como esqueleto dos fatos ou eventos, de ser abstraída, resumida e recontada por outros meios que não o verbal. É preciso que os fatos se ajustem entre si na forma de um *enredo* ou *intriga*, configurador da ação, como ponto de chegada da atividade mimética.

Por si só, a *sucessão* de fatos corresponde à dimensão episódica da narrativa, porquanto a história é feita de acontecimentos. Enredo é a dimensão configurante, que dos diversos acontecimentos extrai a “unidade de uma totalidade temporal”²⁰, a unidade do texto enquanto obra. Essa configuração opera-se por meio do *discurso* (seqüências de enunciados interligados), que é assim a forma da expressão da *história*, o que pressupõe, ainda, *o ato de narrar* (a narração propriamente dita), tomado em si mesmo como a *voz* de quem conta a história (voz narrativa), o autor-narrador, distinto do autor real, que se dirige a leitores implicados neste mesmo ato.

Até aqui usamos certos termos temporais que se opõem dois a dois quanto ao *sentido*. *Sucessão e dimensão episódica* indicam a ordem dos acontecimentos; *totalidade temporal e seqüências de enunciados* indicam a ordem do discurso. A própria palavra *tempo* não é unívoca. Por outro lado, a narração, como ato, se desdobra temporalmente. Contar uma história leva tempo e toma tempo. Leva tempo para ser contada e toma o tempo de quem a escuta ou lê. É atividade real que consome minutos ou horas do narrador e do ouvinte ou do leitor. E, como atividade real, pode ser o exercício de uma arte, cujos parceiros estão em confronto, situados no mesmo espaço, se a narrativa é oral, e distantes entre si, separados no espaço e no tempo, no caso de narrativa escrita.

Nos lugares onde ainda possa subsistir, depois do rápido declínio que sofreu no mundo moderno, a arte de narrar oralmente, “es-

¹⁹ DUCROT, Oswald & TODOROV, Tzvetan. Texte. In: —. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris, Seuil, 1972. p. 377-8.

²⁰ RICOEUR, Paul. *Temps et récit*. Paris, Seuil, 1983. t. I, p. 103.

sa forma artesanal de comunicação”, como a chamou Walter Benjamin²¹, cria um espaço e um tempo complementares à margem da atividade cotidiana. Quem se deixa envolver por esse enleio, indefinidamente prolongado, não sente passar o tempo, o que também vale para o leitor solitário do conto ou da novela e do romance, convidado a ingressar num tempo imaginário, imune à progressão vigilante dos ponteiros do relógio, como o rei Shar-yar ouvindo Sherazade. A narrativa abre-nos, a partir do tempo que toca à realidade, um outro que dela se desprende. Assim, é forçoso concluir que ela abrange dois tempos em vez de um só.

A essa altura, suponho que o leitor, aturdido diante dessa duplicidade, comente de si para si: “Quando comecei a ler este livro, julgava saber o que é o tempo. Como não me faltassem luzes sobre a narrativa, esperava poder atravessar, com os esclarecimentos destas páginas, a ponte de ligação entre os dois temas. Agora, porém, as coisas se embaralharam a respeito do tempo, e já não saberei dizer o que ele é...” Por conseguinte, o que é o tempo?

²¹ BENJAMIN, Walter. Le narrateur. In: —. *Oeuvres choisies*. Paris, Julliard, 1959. p. 303.

2

Do tempo real ao tempo imaginário

Por conseguinte, o que é o tempo?

As coisas não se embaralharam apenas para você, leitor. Os filósofos mais perspicazes, pois que filosófica é a questão levantada, experimentaram perplexidade semelhante à sua. Santo Agostinho exprimiu-a no tom de uma reflexão decepcionada:

O que é, por conseguinte, o tempo? Se ninguém me perguntar eu o sei; se eu quiser explicá-lo a quem me fizer essa pergunta, já não saberei dizê-lo¹.

Antes de Santo Agostinho começar a pensar sobre o tempo, a fim de conceituá-lo, não lhe faltaria por certo, como não falta a nós, uma compreensão prévia, em estado bruto, desse assunto, como a que temos a respeito desse e de tantos outros temas triviais que podem converter-se em questões filosóficas, a exemplo da linguagem, conhecida quando a praticamos e desconhecida quando a interrogamos. É em virtude dessa compreensão que consultamos o relógio, regulando por ele nossas disponibilidades de tempo. O Santo Doutor do século IV, como os homens de sua época, terá consultado, para o mesmo fim, os relógios de sol, expostos em lugares públicos, e que

¹ AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Porto, 1948. Livro XI, p. 346.

marcam, pelo movimento da sombra projetada por um eixo fixo no espaço, conforme a trajetória que o astro percorre do Oriente para o Ocidente, no intervalo entre a aurora e o crepúsculo, a duração de um dia solar. Podemos conjecturar que, vez por outra, sôfrego escritor que foi, Santo Agostinho espairesse a vista, o cálamo deposto sobre a folha de um manuscrito iniciado, contemplando o escoar-se da água numa clepsidra ou da areia numa ampulheta. Também aqui, até a passagem do último grão de areia e da última gota de água caindo da seção superior à inferior desses relógios domésticos da antiguidade, é o movimento completo que representa, já como subdivisão do dia solar, um intervalo de tempo.

A relação entre o começo e o fim, chamado *intervalo*, de determinado movimento, o cômputo de sua *duração*, bem como a passagem de um intervalo a outro numa ordem que liga o anterior ao posterior, chamada de *sucessão* — todas essas noções que o uso do relógio suscita de maneira espontânea corroboram a compreensão prévia do tempo, por força de nossa atividade prática, que nos obriga a lidar com ele antes de conceituá-lo.

Lidar com o tempo significa que já contamos com a sua presença antecipada na distribuição das tarefas cotidianas. E contar com essa presença antecipada, objeto de constante preocupação, também significa, perdoe-nos o inevitável trocadilho, que *sempre o estamos contando ou medindo*. Medimo-lo astronomicamente quando calculamos os 365 dias de duração do ano pela revolução da Terra em torno do Sol, quando calculamos as 24 horas de duração do dia pelo giro da Terra em torno do seu próprio eixo, quando dividimos cada hora em 60 minutos, cada minuto em 60 segundos, e quando estimamos o valor de cada segundo em $\frac{1}{86.400}$ do dia solar médio.

Todas essas medidas correspondentes a intervalos, no curso de movimentos, são *cronométricas*, comportando uma imagem cíclica: os mesmos *períodos* voltam sem cessar entre dois acontecimentos que se repetem (translação do Sol, rotação da Terra). Esses intervalos, desde que individualizados, isto é, datados, servem de base à *cronologia*, que é linear. *Medida, datação e repetição* — tais são os dados preliminares da compreensão comum, social e prática do tempo, que antecede e condiciona o esforço de abstração teórica necessário para conceituá-lo.

Direta ou indiretamente, a experiência individual, externa e interna, bem como a experiência social ou cultural, interferem na concepção do tempo. Mostram-no os conceitos expostos a seguir.

Tempo físico e tempo psicológico

A experiência do movimento exterior das coisas prepondera na elaboração do conceito de tempo *físico*, *natural* ou *cósmico*: tanto pode ser a medida do movimento como relação entre o anterior e o posterior, conforme Aristóteles escreveu em sua *Física*², quanto o próprio processo de mudança — processo objetivo, porque independente de consciência do sujeito, além de quantitativo, porque expresso mediante grandezas.

A interpretação desse conceito tem variado com o desenvolvimento da Física. Newton, no século XVII, distinguiu o *tempo relativo*, “aparente e vulgar”, do *tempo absoluto*, “verdadeiro e matemático”³, comparável a um relógio universal único, que funcionasse uniformemente, em correlação com o espaço, ao qual também atribuiu caráter absoluto.

No século XX, Einstein relativizou o *tempo físico*, levando em conta acontecimentos simultâneos — aqueles que ocorrem ao mesmo tempo. Em lugar do relógio universal e único de Newton, admitiu tantos relógios quantos fossem os sistemas de relação entre eventos em cada ponto demarcável do Universo, e, portanto, em cada porção do espaço. Sem nada de absoluto, relativo a um sistema de referências, verdadeiro onde quer que se possa medi-lo, o tempo é grandeza distinta acrescida às três dimensões do espaço. Com isso Einstein formulou a idéia da interdependência do espaço e do tempo ou da *quadridimensionalidade do Universo* — que quer dizer: entre dois eventos simultâneos não existe uma relação espacial absoluta ou uma relação temporal absoluta⁴.

A experiência da sucessão dos nossos estados internos leva-nos ao conceito de *tempo psicológico* ou de *tempo vivido*, também chamado de *duração interior*. O primeiro traço do tempo psicológico é a sua permanente descoincidência com as medidas temporais objetivas. Uma hora pode parecer-nos tão curta quanto um minuto se a vivemos intensamente; um minuto pode parecer-nos tão longo quanto uma hora se nos entediamos. Variável de indivíduo para indivíduo, o *tempo psicológico*, subjetivo e qualitativo, por oposição ao *tempo físico* da Natureza, e no qual a percepção do presente se faz

² ARISTÓTELES. *Physique IV (II)*, 219b. Paris, Société d'édition “les Belles Lettres”, 1926.

³ POMIAN, Krzysztof. *L'ordre du temps*. Paris, Gallimard, 1984. p. 276.

⁴ EINSTEIN & INFELD, Leopold. *A evolução da física*. São Paulo, Nacional, 1946. p. 229-41.

⁵ POMIAN, K. Op. cit., p. 220.

ora em função do passado ora em função de projetos futuros, é a mais imediata e mais óbvia expressão temporal humana. Veremos a extensão que o *tempo psíquico*, como tempo humano, adquiriu na ficção.

Enquanto o tempo físico se traduz com mensurações precisas, que se baseiam em estalões unitários constantes, para o cômputo da duração, o psicológico se compõe de momentos imprecisos, que se aproximam ou tendem a fundir-se, o passado indistinto do presente, abrangendo, ao sabor de sentimentos e lembranças, “intervalos heterogêneos incomparáveis”⁵. Bem diferente é a ordem objetiva do tempo físico, que se apóia no *princípio de causalidade*, isto é, na conexão entre causa e efeito, como forma de sucessão regular dos eventos naturais. Assim, dizer que um evento antecede outro é afirmar que, sem o primeiro (causa), o segundo (efeito) não existiria, a ordem temporal acompanhando a conexão que os une e que não pode ser invertida (o efeito não pode vir antes da causa), a menos que a Natureza desandasse. Imaginemos gemas de ovos que se recompusessem dentro da casca ao serem batidas, ou a água despejada que voltasse ao copo: figuras desconcertantes da reversibilidade dos processos de mudança que o cinema pode nos dar. Daí a irreversibilidade do *tempo físico*, que tem uma direção. Irreversível é também, de outra maneira, o *tempo vivido*, pois que ficou para trás o sabor do ovo comido ontem e o prazer da água há pouco bebida. Mas a sua direção, que lhe empresta o atributo da finitude, segue, de momento a momento, entre passado e futuro, a linha fugidia dos instantes vividos, encurtada à proporção que a vida se alonga, aproximando-nos da morte.

Na narrativa, a ordem temporal e a ordem causal se distinguem mas dificilmente se dissociam. Entretanto, o romancista E. M. Forster, em *Aspectos do romance*, entende que a segunda está para a primeira como um grau de maior complexidade, acima das relações temporais. A estas corresponderia a história, “como uma narrativa de acontecimentos, dispostos em sua seqüência no tempo”⁶. Assim, “O rei morreu e depois a rainha” é a célula de uma história. Mas se dizemos “a rainha morreu ninguém sabia por quê, até descobrir-se que foi de pena pela morte do rei”, entra em jogo a causalidade e, com ela, um enredo, como “uma fórmula capaz de desenvolvimento

⁵ POMIAN, K. Op. cit., p. 220.

⁶ FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Porto Alegre, Globo, 1969. p. 69.

superior”⁷. Roland Barthes observa que a narrativa estabelece “uma confusão entre a consecução e a conseqüência, o tempo e a lógica”⁸. Na verdade, porém, o elemento causal está implícito à relação temporal, e a segunda fórmula de Forster é apenas uma explicitação da primeira. O *porquê* causal, como argumenta Seymour, “é inferido através das pressuposições comuns acerca do mundo, incluindo o caráter intencional da linguagem”⁹.

Tempo cronológico e tempo histórico Num trabalho de leitura indispensável, *A linguagem e a experiência humana*, Émile Benveniste distingue, do *tempo físico* e do *psíquico*, o *cronológico* (*temps chronique*), que é o tempo dos acontecimentos, englobando a nossa própria vida¹⁰. Baseado em movimentos naturais recorrentes, como os cronométricos a que já nos referimos, o *tempo cronológico*, por esse aspecto ligado ao *físico*, firma o sistema dos calendários. À cronometria acrescenta a ordem das datas a partir de acontecimentos qualificados, que servem de eixo referencial (nascimento de Cristo, Égira etc.), anterior ou posteriormente ao qual outros acontecimentos se situam. Tempo socializado ou tempo “público”, posto que relacionado com a atividade prática e os objetos que se apresentam diante de nós, é o *tempo cronológico* e não o *físico*, a despeito dos estalões cada vez mais precisos do último, que regula nossa existência cotidiana. Formando uma seqüência sem lacuna, contínua e infinita, percorrida tanto para a frente, na direção do futuro, quanto para trás, na direção do passado, a sua armação fixa e permanente abriga expressões temporais específicas e autônomas da cultura, que lhe interrompem, periodicamente, a vigência geral.

Uma dessas expressões é o *tempo litúrgico*, dos ritos, das celebrações religiosas, de acordo com o calendário próprio. Linear, no que diz respeito à direção (Encarnação, Epifania, Morte, Ressurreição, Ascensão do Senhor etc.), para nos referirmos à cultura sob

⁷ Id., *ibid.*, p. 69.

⁸ BARTHES, Roland. Introduction à l'analyse structurale des récits. *Communications*, Paris, Seuil, 1960, n. 8, p. 12.

⁹ CHATMANN, Seymour. *Story and discourse; narrative structure in fiction and film*. Cornell, Cornell University Press, 1978. p. 46.

¹⁰ BENVENISTE, Émile. *Le langage et l'expérience humaine; problèmes de linguistique générale*. Paris, Gallimard, 1974. v. 2, p. 70.

influência do cristianismo), esse tempo litúrgico, sagrado, é também pontual quanto à significação dos acontecimentos que as comemorações ritualísticas reatualizam “numa espécie de presente intemporal”¹¹, como o que é particular aos mitos. Outra expressão específica da mesma temporalidade cronológica é o *tempo político*, dos eventos cívicos, repetitivos e cíclicos em sua direção e progressivo em sua significação, pois que a celebração desses eventos provoca avaliação do passado ou cria a expectativa do futuro (eleições, festas patrióticas, universitárias etc.). Esses eventos se “inscrevem numa história linear e orientada”¹². Por isso o *tempo político* é também uma vertente do *tempo histórico*, que se engrena ao cronológico, tomando por base os calendários, e com o qual, entretanto, não se confunde.

O *tempo histórico* representa a duração das formas históricas de vida, e podemos dividi-lo em intervalos curtos ou longos, ritmados por fatos diversos. Os intervalos curtos do *tempo histórico* se ajustam a acontecimentos singulares: guerras, revoluções, migrações, movimentos religiosos, sucessos políticos. Os intervalos longos correspondem a uma rede complexa de fatos ou a um processo (formação da cidade grega, desenvolvimento do feudalismo, advento do capitalismo, por exemplo).

Assim, as divisões cronológicas do *tempo histórico* se redistribuem em unidades qualitativas, que dependem da duração dos acontecimentos, tanto quanto essa duração é inseparável da conexão causal entre eles. A combinação entre continuidade e mudança permite conceber o *tempo histórico* como um processo de ritmo variável e não uniforme — lento na Idade Média, célere na Idade Moderna, quando se reforça com a conquista da consciência histórica, isto é, com a consciência de que os momentos passados, sob forma de herança acumulada, continuam agindo sobre o presente.

As direções desse mesmo tempo variam de acordo com diferentes padrões culturais, que exprimem atitudes valorativas em relação à realidade temporal: o processo em que essa realidade consiste ou é representado a modo de um percurso linear progressivo — representação que devemos à concepção cristã do tempo —, ou a modo de um percurso cíclico, integrando fases ou períodos recorrentes — representação que devemos à concepção grega, retomada por Vico no século XVII.

¹¹ POMIAN, K. Op. cit., p. 225.

¹² Id., *ibid.*, p. 225.

Tempo lingüístico e tempos verbais

Por último, vem o tempo lingüístico propriamente dito, distinto do tempo cronológico, e que não deve confundir-se com a ordem temporal da linguagem enquanto sistema de signos:

O que o tempo lingüístico tem de singular é que está organicamente ligado ao exercício da palavra, definindo-se e ordenando-se como função do discurso. Esse tempo tem seu centro — um centro gerador e axial ao mesmo tempo — no presente da instância da palavra¹³.

Cada vez que você fala com alguém é *agora* que você fala, e *agora* é o presente da enunciação funcionando como eixo temporal a partir do qual os eventos se ordenam. A enunciação é o ponto de emergência do presente (presente lingüístico), e é a emergência do presente o tempo próprio da linguagem. O passado e o futuro situam-se “como pontos de vista para trás e para frente a partir do presente”. Benveniste conclui então que o “único tempo inerente à língua é o presente axial do discurso, e que esse presente é implícito”¹⁴.

Repare na grande diferença em relação às modalidades anteriores. Sendo aqui a linguagem o único suporte, a ordenação dos acontecimentos faz-se retrospectiva ou prospectivamente ao momento da fala; estabelece-se entre o que já ocorreu (passado) e o que ainda não ocorreu (futuro), graças a expressões adverbiais como “hoje”, “ontem”, “amanhã”, “depois”, tornadas comuns, uma partilha, aceita pelos interlocutores, da qual o discurso é o indutor subjetivo.

Assim o *tempo lingüístico*, tempo do discurso, que não se reduz às divisões do *tempo cronológico*, revela a condição intersubjetiva da comunicação lingüística. Suas divisões próprias, inteligíveis no ato de execução da fala, dentro do intercâmbio lingüístico (como o “hoje”, ou o “agora”, proferidos em qualquer momento), atualizam-se no texto escrito juntando-se às coordenadas espaço-temporais que o *tempo cronológico* fornece. Se o texto é de caráter narrativo, essa junção se efetua através dos personagens. É a partir dos personagens, dos enunciados a respeito deles ou daqueles que proferem, que fica demarcado o *presente* da enunciação: os *dêiticos*, *hoje*, *amanhã*, *depois*, funcionam dentro de um intercâmbio lingüístico que se passa entre esses interlocutores, e sem o qual o enquadramento cronológico seria um molde abstrato. O *tempo lingüístico* dependerá do *ponto*

¹³ BENVENISTE, Émile. Op. cit., p. 73.

¹⁴ Id., *ibid.*, p. 74-5.

de vista da narrativa, seja da visão onisciente ou impessoal, de proximidade ou de participação (narração em terceira pessoa) do narrador sobre os personagens, seja de sua visão identificada com um deles (narração em primeira pessoa).

Alinhamos cinco conceitos diferentes — tempo físico, tempo psicológico, tempo cronológico, tempo histórico e tempo lingüístico — que diversificam uma mesma categoria, combinada à quantidade (tempo físico ou cósmico), à qualidade (tempo psicológico) ou a ambas (tempo cronológico), esse último aproximando-se do primeiro pela objetividade e opondo-se à subjetividade do segundo, cuja escala humana difere da do tempo histórico e da do tempo lingüístico, ambos de teor cultural.

Pluralidade do tempo Você mesmo poderá concluir: quando falamos do tempo, as coisas se embaralham porque não podemos enfeixá-lo num conceito único. A idéia de tempo é conceitualmente múltiplice; o tempo é plural em vez de singular. Entretanto, suas várias modalidades não são díspares; embora com alcance diferente, a todas se aplicam as noções de *ordem* (sucessão, simultaneidade), *duração* e *direção*, que recobrem, em vez de uma identidade, relações variáveis entre acontecimentos, ora com apoio nos estados do mundo físico, ora nos estados vividos, ora na enunciação lingüística, nas condições objetivas da cultura, nas visões de mundo e no desenvolvimento social e histórico. O que interliga essas noções comuns, permitindo falar de relações variáveis, é o conceito mais geral de *mudança*, ao qual, entretanto, não podemos reduzir a natureza do tempo, questão filosófica mais radical que não nos incumbe discutir aqui. De qualquer maneira, o tempo como categoria exige, também, o conceito oposto de *permanência*, já implícito à *cronometria*, que demanda uma escala de medida, à *cronologia*, que demanda marcos de datação, e à idéia mesma de *processo de mudança*, enquanto passagem ou transição entre estados que perduram.

O tempo físico, o tempo psicológico, o tempo histórico e o tempo lingüístico são formas diferentes do tempo real. Contudo, a primazia na representação comum do tempo real cabe à forma quantitativa, contínua e irreversível, em que se entrecruzam a objetividade do tempo físico com a sucessão regular do presente ao passado e do presente ao futuro do tempo cronológico. Nesse nível ocorre a singular

metamorfose do tempo real em potência que nos penetra e envolve, atualizada na fugacidade das coisas, e assumindo, como causa geral das mudanças, o vulto de um ente fugaz e passageiro. Já é o tempo como *mito*, expresso nas imagens de trânsito, de fuga e de celeridade, como as que o padre Vieira lhe atribuiu num de seus Sermões:

Que coisa mais veloz, mais fugitiva, e mais instável que o tempo? Tão instável, que nenhum poder, nem ainda o divino o pode parar¹⁵.

O padre Vieira concebia o tempo como um ente, com os atributos da impermanência e da mutabilidade, em contraste com a eternidade, atributo do ser imutável na filosofia platônica. Segundo Platão, o tempo é a “imagem movente da eternidade”¹⁶.

Será, finalmente, na representação do tempo real enquanto sucessão regular do presente ao passado e do passado ao futuro que se decalca a divisão do *tempo gramatical*. Os *tempos dos verbos* corresponderiam às fases do tempo — os *pretéritos* ao passado, os *presentes* ao presente e os *futuros* ao futuro —, o que parece intuitivo ou, pelo menos, apoiado no consenso de antiqüíssima e sólida tradição, embora contrário a certas evidências, de que trataremos no capítulo 4.

O tempo da obra literária

Nas obras ou nos textos literários dramáticos ou narrativos, o tempo é inseparável do mundo imaginário, projetado, acompanhando o estatuto irreal dos seres, objetos e situações. Conjugam-se segundo registros peculiares, que decorrem de sua apresentação na linguagem, principalmente ao *tempo vivido*, sem prejuízo das demais modalidades que antes especificamos.

O primeiro registro a ressaltar, segundo a descrição de Roman Ingarden em sua *Fenomenologia da obra literária*, é que, no plano imaginário, o tempo não é apresentado senão através dos acontecimentos e suas relações, salvo quando ocorrem assinalando momentos ou fases e expressões temporais (*antes, mais tarde, neste momento etc.*).

¹⁵ VIEIRA, Pe. Antonio. *Sermões da primeira domingo de advento*; obras completas, sermões. Lisboa, Chardron, 1907. v. I, p. 112.

¹⁶ PLATÃO. Timeu. In: —. *Diálogos*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Edição da Universidade Federal do Pará, 1977. v. XI, p. 53.

Portanto, primeiramente apresenta-se em geral aquilo que *preenche* uma fase do tempo e não a própria fase temporal correspondente em si mesma. Só a apresentação daquilo que preenche o tempo, conduz então à apresentação do tempo assim preenchido¹⁷.

Mas devido ao fato de que esta apresentação está condicionada pela linguagem, e assim depende, concretamente, de um número sempre finito de frases, aqui o tempo jamais se reveste da continuidade do tempo real, que transita, conforme vimos, do presente ao passado e do passado ao futuro. Daí as inevitáveis lacunas que o distinguem — fases interrompidas, momentos suspensos, períodos vazios — de que comumente o leitor ou espectador não se apercebem, porque suprem as soluções de continuidade como se, forçosamente, o *continuum* do tempo tivesse que ser restabelecido após cada interrupção.

Há também, nesse tempo irreal, passado, presente e futuro, mas essas fases não dependem, como na realidade, do fato de se definirem em relação ao autêntico *actu in esse* do presente. Devido a isso, o presente não goza, na ficção, do caráter preferencial que lhe cabe na realidade¹⁸.

É deslocável o presente, como deslocáveis são o passado e o futuro. De “uma infinita docilidade”, o tempo da ficção liga entre si momentos que o tempo real separa. Também pode inverter a ordem desses momentos ou perturbar a distinção entre eles, de tal maneira que será capaz de dilatá-los indefinidamente ou de contraí-los num momento único, caso em que se transforma no oposto do tempo, figurando o intemporal e o eterno. Eis o segundo paradoxo com que nos defrontamos.

Dado que no plano do mundo imaginário qualquer modalidade temporal existe em função da sua apresentação na linguagem, o tempo da obra — e a mesma condição terá o espaço — é um dos correlatos do discurso. Do discurso, enquanto linguagem concreta, efetuada, cabe lembrar a linearidade ínsita; como “meio formado de unidades consecutivas”¹⁹, não pode ordenar, senão sucessivamente, todas as representações, mesmo as simultâneas.

¹⁷ INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1973. p. 259.

¹⁸ ROSENFELD, Anatol. *Estrutura e problemas da obra literária*. São Paulo, Perspectiva, 1976. p. 31. (Coleção Elos.)

¹⁹ MENDILOW, A. A. *O tempo e o romance*. Porto Alegre, Globo, 1972. p. 37.

Correlato do discurso, o tempo se atualiza através da leitura. Mas é claro que, em relação ao texto dramático, a leitura alcança a figuração antecipatória abstrata de um tempo que somente atinge concretude por via da realização cênica, no espetáculo teatral.

3

Os tempos da narrativa

Uma dupla temporalidade

De acordo com a descrição fenomenológica anterior, dois tempos, pelo menos, estarão interligados na obra literária de caráter épico ou narrativo, uma vez que a narrativa possui três planos: o da *história*, do ponto de vista do conteúdo, o do *discurso*, do ponto de vista da forma de expressão, e o da *narração*, do ponto de vista do ato de narrar. É, sem dúvida, no plano da história que o tempo na obra literária é outro que não o real. Entretanto, o tempo da história, que denominamos *imaginário*, depende ainda do tempo real, que subsiste na consecutividade do *discurso* em que aquele se funda, e à custa do qual aparece ou se *descola*, para utilizarmos expressão anteriormente empregada, na medida de sua apresentação através da linguagem. Essa diferença de planos corresponde à diferença formal estabelecida por Todorov:

O tempo do discurso é, num certo sentido, um tempo linear, enquanto que o tempo da história é pluridimensional. Na história muitos eventos podem desenrolar-se ao mesmo tempo. Mas o discurso deve obrigatoriamente colocá-los um em seguida a outro; uma figura complexa se encontra projetada sobre uma linha reta¹.

¹ TODOROV, Tzvetan. Les catégories du récit littéraire. *Communications*. Paris, Seuil, n.8, 1966, p. 139.

Pluridimensional é o tempo da história, não só devido à sua “infinita docilidade”, que permite retornos e antecipações, ora suspendendo a irreversibilidade, ora acelerando ou retardando a sucessão temporal, não só em virtude do fato de que pode ser dilatado em longos períodos de duração, compreendendo épocas e gerações, ou encurtado em dias, horas ou minutos como no romance², mas também porque em geral se pluraliza pelas linhas de existência dos personagens, e dimensionam os acontecimentos e suas relações.

No *discurso*, feito texto ou obra, que se compõe das manobras poéticas e retóricas da linguagem, o tempo segue a concreção da escrita (e da emissão verbal na narrativa oral), tanto no sentido material de seguimento das linhas e páginas (cantos na epopéia, livros ou capítulos na novela e no romance) quanto no sentido da ordenação das seqüências narrativas (cenas, diálogos, exposição, descrição/narração), dependendo, de certa maneira, do ato de leitura e, portanto, do percurso que o leitor realiza no espaço do texto. “O texto narrativo como qualquer outro texto”, diz Gerard Genette, “não tem outra temporalidade além daquela que toma metonimicamente de sua própria leitura”³. Essa afirmativa é aceitável se emprestamos ao percurso, à travessia textual, um significado não estritamente espacial.

O discurso nos dá a configuração da narrativa como um todo significativo; a *história*, o aspecto episódico dos acontecimentos e suas relações, juntamente com os motivos que os concatenam, ambos impondo à narrativa um limiar de inteligibilidade cronológica e lógica, tradutível num resumo. Normalmente, o tempo de uma corre paralelamente ao do outro.

Andamento e voz Vejamos porém como se apresentam, dentro dos limites do gênero, no conto de Machado de Assis, “A causa secreta”. Para isso, necessitamos, preliminarmente, circunscrever-lhe a *história*:

A conduta aparentemente humanitária de Fortunato, prestimoso no socorro a feridos, a pessoas vitimadas por sofrimento físico, e zeloso na aplicação de cautérios, como dirigente de uma casa de saúde, onde

² MENDILLOW, A. A. Op. cit., p. 79.

³ GENETTE, Gerard. Discours du récit; essais de méthode. In: —. *Figures III*. Paris, Seuil, 1972. p. 78.

também se entrega a experimentos de vivissecção que atormentam sua jovem esposa, Maria Luísa, é um enigma para o médico Garcia, que por ela se apaixonou, até o dia em que surpreende Fortunato torturando um rato de maneira imperturbável. Depois Maria Luísa morre de doença grave, e Fortunato surpreende Garcia beijando o cadáver.

Assim resumida, contendo determinados motivos, suscetíveis de análise estrutural (enigma a resolver, relações de domínio e subserviência, crueldade e amor proibido), que concernem à sua estrutura profunda, a história relaciona os acontecimentos numa ordem cronológica, que o texto respectivo não respeita literalmente. Os que conhecem essa pequena obra-prima sabem que o seu discurso narrativo começa imediatamente após o momento culminante do enredo — o episódio da tortura — quando os personagens, constrangidos diante do que acontecera, se reúnem antes do jantar:

Garcia em pé mirava e estalava as unhas; Fortunato, na cadeira de balanço, olhava para o pé; Maria Luísa, perto da janela, concluía um trabalho de agulha. Havia já cinco minutos que nenhum deles dizia nada. Tinham falado do dia, que estivera excelente — de Catumbi, onde morava o casal Fortunato, e de uma casa de saúde, que adiante se explicará. Como os três personagens aqui presentes estão agora mortos e enterrados, tempo é de contar a história sem rebuço⁴.

Na história, esse episódio de duração especificada (cinco minutos), ocorre muito depois; no *discurso*, ele é o primeiro, como cena que se quer lenta — uma espécie de prólogo, remissivo e igualmente antecipatório: *remissivo*, porque se refere ao que sucedera antes, e *antecipatório* porque o narrador anuncia que isso vai ser contado. Nessa parte inicial o tempo do discurso prima sobre o tempo da história; a ordem não é cronológica. Os dois tempos seguirão paralelos depois dessa singular inversão. Mas o episódio antecipado, no ponto da narrativa em que se insere cronologicamente, será mencionado em vez de contado, mantendo-se a visão cênica, presentificante, do início (“Dois dias depois — exatamente o dia em que os vemos agora —, Garcia foi lá jantar”). O trecho inicial difere dos restantes tanto pelo andamento — vagaroso como o *adagio* de uma sonata — quanto pelo “senso do presente” que o preenche: é um *agora* em relação ao que já foi narrado, um *agora* em que a voz do narrador se situa face a face com os personagens.

⁴ ASSIS, Machado de. A causa secreta. In: *Contos de Machado de Assis*. Prefácio de Francisco de Assis Barbosa. São Paulo, Melhoramentos, 1963. p. 141-50.

O primeiro dado que podemos extrair desse conto é que a voz acusa a locução temporal do ato de narrar, mas não como uma terceira temporalidade da narrativa e sim como sua ancoragem no presente da *narração*, do ato de narrar de que o texto se origina. O outro dado é o relativo ao *andamento*, que marca a intersecção analógica do texto narrativo, do *discurso*, com a música, de que já nos falou *A montanha mágica*. A analogia ocorre no plano do *discurso*. E cessa a partir daí, porque, conforme se acrescenta a seguir, no mesmo capítulo VII, “Passeio pela praia”, desse romance, a narrativa

tem dois tipos de tempo: em primeiro lugar o seu tempo próprio, o tempo efetivo, igual ao da música, o tempo que lhe determina o curso e a existência; e, em segundo, o tempo de seu conteúdo, que é apresentado sob uma determinada perspectiva, e isso de forma tão variável que o tempo imaginário da narração tanto pode coincidir inteiramente com o seu tempo musical quanto dele diferir infinitamente.

As variações do tempo O tempo da narrativa, explicitado pela teoria da literatura, é, ao lado do *ponto de vista* o *foco*, do modo de *apresentação* e da *voz*, uma das categorias do discurso. Mas as suas variações não podem ser apreendidas se apenas visamos o *discurso* independentemente da *história*, ou apenas a *história*, independentemente do *discurso*. O tempo da narrativa só é mensurável sobre esses dois planos, em função dos quais varia. Ele deriva, portanto, da relação entre o *tempo do narrar* (*Erzählzeit*) e o *tempo narrado* (*erzählte Zeit*), segundo a distinção inaugurada por Günther Muller, em sua *Poética morfológica*⁵, que os estruturalistas franceses, como Gerard Genette e Todorov, reformularam. Em princípio, o estudo das variações do tempo é um estudo comparativo entre as alterações de um daqueles dois tempos medidas em termos das alterações concomitantes no outro.

Assim, no conto de Machado de Assis, a alteração da ordem cronológica dos acontecimentos projeta-se na configuração dramática do texto narrativo, que apresenta, como cena de abertura, um episódio posterior na ordem das seqüências do conto. Desse ponto de vista, “A causa secreta” revela-nos uma *anacronia*.

Em *Discours du récit* (Essais de méthode), Gerard Genette sistematizou os casos de variação do tempo sob o ângulo das duas

⁵ Cf. RICOEUR, Paul. Les jeux avec le temps. *Temps et récit*. Paris, Seuil, 1984. t. II, p. 133 et. seqs.

noções comuns, *ordem e duração*, destacadas no capítulo anterior. Na seção seguinte, limitar-nos-emos a resumir as incidências relativas à primeira, que são decorrentes do confronto entre a ordem dos acontecimentos no *discurso* e a ordem dos mesmos acontecimentos na *história*, direta ou indiretamente indicadas na própria narrativa. Não haveria confronto possível sem a discordância de fato das duas ordens temporais, registrável até mesmo na narrativa clássica, que respeita a sucessão dos acontecimentos, e que é, portanto, basicamente cronológica. Mas os desvios dessa última e, por conseguinte, a discordância, nos dois planos, de que resultam as *anacronias*, têm como pressuposto ideal “a existência de uma espécie de grau zero, que seria um estado de perfeita coincidência temporal entre *discurso* e *história*”⁶.

Anacronias Expor-se-ia ao ridículo quem apresentasse a *anacronia* como uma “raridade ou como uma invenção moderna: ela é, ao contrário, um dos recursos tradicionais da narração literária”⁷. Encontramo-la já no começo *in media res* dos poemas homéricos, que, utilizando um procedimento que se tornaria exemplar dentro da tradição clássica, principiam num momento avançado da ação principal, para depois recuarem à sua origem. Para citarmos somente o caso da *Odisséia*, o Canto I desse poema apanha o herói astucioso, Odisseus, “que muito peregrinou, dêz que esfz as muralhas sagradas de Tróia”, no meio de sua errância, quando detido pela ninfa Calipso, na companhia de quem passou sete anos, antes de poder reencetar a viagem de retorno a Ítaca. O recuo à origem da ação só ocorre no Canto IX, onde o próprio Odisseus relata ao rei Alcino as suas aventuras, desde o fim da guerra de Tróia até chegar à ilha de Calipso.

Uma das figuras da composição épica, esse procedimento, o começo *in media res*, prolongou-se na técnica do romance do século XIX. Lembremo-nos de *O guarani*, de José de Alencar, que principia, depois da descrição paisagística do cenário, narrando eventos de que participam Loredano e Peri, em 1604, para recuar depois, na segunda parte do romance, a fatos ocorridos um ano antes, que ligam

⁶ GENETTE, Gerard. Op. cit., p. 79.

⁷ Id., *ibid.*, p. 80.

ambos os personagens à ação principal. O retrospecto é feito numa *exposição separada* interrompendo a ação principal, que volta ao seu curso quando aquela termina. O *recuo* pela evocação de momentos anteriores, como também o avanço pela antecipação de momentos posteriores aos que estão sendo narrados, são denominados por Genette, respectivamente, de *analepse* (retrospecção) e *prolepse* (prospecção), enquanto “formas de discordância entre as duas ordens temporais”⁸ do *discurso* e da *história*. Quando minuciosamente analisadas em cada caso concreto, percebe-se que as antecipações e retrospectões diferem entre si quanto ao seu *alcance* (o período de tempo que ocupam a partir do momento em que começam) e a sua *amplitude* (a duração do evento que introduzem, alcançando ou não o evento principal), podendo interferir ou deixar de interferir, pelo aporte de um novo conteúdo, com a “narrativa primeira”, cujas lacunas servem, também, para completar.

Encontrando os seus correspondentes cinematográficos no *flash-back* e no *flashforward*, as *analepses* e *prolepses* efetuam-se, na narrativa literária moderna, por outras manobras, em lugar da *exposição separada*. Assim, a narrativa pode desenvolver-se na ordem inversa à cronológica, deixando em aberto seqüências posteriormente completadas num movimento para trás, à semelhança do procedimento usado por Joseph Conrad em *Nostromo*. O recurso mais comum é intercalar seqüências retrospectivas ou prospectivas às seqüências correspondentes ao momento narrado, sem quebra da continuidade do discurso, que evoca ou antecipa acontecimentos, de modo a deslocar a mesma ação ora para o passado ora para o futuro.

No romance de Autran Dourado, *Os sinos da agonia*, narrado na terceira pessoa, *analepses* ocorrem em função do estilo indireto livre, intercalando momentos anteriores, recordados, ao momento da descida de Januário, que vê da serra de Ouro Preto, Vila Rica adormecida, e que ouve os sinos da cidade: “Não agora de noite, antes: nos dias que a memória guardava”⁹. *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez, começa pela antecipação de um retrospecto (*prolepse analéptica*):

Muitos anos depois, diante do pelotão de fuzilamento, o Coronel Aureliano Buendía haveria de recordar aquela tarde remota em que seu pai levou-o a conhecer o gelo¹⁰.

⁸ Id., *ibid.*, p. 82.

⁹ DOURADO, Autran. *Os sinos da agonia*. Rio de Janeiro, Expressão e Cultura, 1974. p. 15.

¹⁰ MÁRQUEZ, Gabriel García. *Cien años de soledad*. 8. ed. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1968. p. 9.

Essas mudanças, que se coadunam com o foco narrativo, podem chegar a uma escala microscópica, no caso da narração em primeira pessoa, como *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, romance que serviu de modelo ao estudo de Gerard Genette, e no qual as *analepses* envolvendo *prolepses*, segundo a direção ao futuro que orienta o fluxo da recordação do narrador, criam a ubiqüidade *temporal* dessa obra.

O "feitiço hermético" Voltando uma vez mais a aproximar e a separar a música da narrativa, o texto de Thomas Mann, que nos tem servido de fio condutor, refere-se à diferença de que resultam as variações de *duração*, entre o tempo dos acontecimentos e o tempo despendido para narrá-los:

Uma peça de música, denominada "Valsa dos cinco minutos", dura cinco minutos; nisso e em nada mais consiste a sua relação com o tempo. Entretanto, uma história que abrangesse um lapso de cinco minutos poderia ter duração mil vezes maior, devido à extrema meticulosidade empregada na descrição desses cinco minutos e todavia parecer bem curta, embora fosse bastante longa em proporção ao seu tempo imaginário.

Em suma, a história que leva um tempo imaginário breve, cronologicamente delimitado, pode desenvolver-se num discurso longo, em desproporção com aquela, e ainda assim parecer de curta duração. No entanto, para compreendermos essa aparência, bem como o seu inverso, a longa duração de uma história, cronologicamente dilatada dentro de um discurso reduzido, teremos que abandonar o referencial quantitativo da extensão ou do comprimento (longo/curto) pelo qualitativo de *andamento*, que importa em diferença de velocidade (vagaroso ou lento/célere ou rápido). Pois quando o tempo *imaginário* curto não perde a sua brevidade no discurso longo, nem o tempo imaginário longo se encurta no discurso breve, é porque a brevidade daquele se combinou com a rapidez, e o alongado desse último com a lentidão dos acontecimentos selecionados. Sabe-o o próprio narrador de *A montanha mágica* ao dizer-nos que o tempo do conteúdo da história pode ultrapassar enormemente o da duração da narrativa, por uma espécie de exageração, semelhante ao processo mórbido, familiar aos tomadores de ópio, da passagem célere, em poucos minutos, de algumas dezenas de anos, e que é um "feitiço hermético" da arte de narrar.

A medição falha para esconjurar esse “feitiço hermético”, que se dá tanto por exageração quanto por redução, uma vez que não há igualdade ou *isocronia* rigorosa entre *discurso* e *história*. Como medir as variações de duração sobre esses dois eixos? A partir do grau zero de uma narrativa hipotética de “velocidade igual sem acelerações nem lentidão, em que o nexos duração da história/comprimento do discurso seria sempre constante”, responde Gerard Genette¹¹. Tratando-se de *constante de velocidade*, obteríamos a duração, sempre relativa, por duas unidades, uma espacial, a do texto, medida em linhas e páginas, outra temporal, a da história, medida em segundos, minutos, horas etc. Mas Genette apressa-se a acrescentar que a narrativa *isocrônica*, parâmetro de tal medição, existe só a título de experiência de laboratório. É fácil admitir um texto narrativo sem *anacronias*, e difícil imaginá-lo sem alguma espécie de variação de velocidade — sem *anisocronias*, ou seja, sem a diferença proporcional entre as escalas distintas de duração, a dos acontecimentos projetados e a do fluxo discursivo, que se manifesta por uma diferença de *andamento*, como preferimos dizê-lo, por analogia com o tempo da música.

Figuras da duração

Das cinco figuras que condensam ao nível das “grandes unidades narrativas”, as possíveis variações da duração, duas pelo menos, o *sumário* e o *alongamento*, guardam uma relação analógica com os movimentos da forma sonata, o *allegro* e o *andante* respectivamente. Balzac utiliza freqüentemente o *sumário*, recurso comum do romance tradicional, romântico ou realista, que abrevia os acontecimentos num tempo menor do que o de sua suposta duração na história, imprimindo, como neste trecho da parte final de *Eugénie Grandet*, rapidez à narrativa:

Cinco anos se passaram sem que surgisse uma novidade na existência monótona de Eugénia e seu pai. Sempre os mesmos atos conscientemente realizados com a singularidade cronométrica dos movimentos da velha pêndula¹².

¹¹ GENETTE, Gerard. Op. cit., p. 123.

¹² BALZAC. *Eugénia Grandet*. Trad. Gomes da Silveira. Edição organizada, prefaciada e anotada por Paulo Rónai. Rio de Janeiro, Artenova, 1976. p. 161.

Em momento crítico de *A educação sentimental*, de Flaubert, a rapidez alcança um grau de “terrível aceleração”¹³:

Ele viajou. Conheceu a melancolia dos transatlânticos, o amanhecer friorento sob as tendas, o estonteamento das paisagens e das ruínas, o amargor das simpatias interrompidas. Ele voltou. Frequentou a sociedade e teve ainda outros amores¹⁴.

O efeito oposto, de *alongamento* — então o discurso dura mais do que a história —, prepondera nos romances que juntam narração e digressão; um bom exemplo é *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, onde há inúmeras passagens em câmera lenta, em contraste com as aceleradas. Entre o *sumário* e o *alongamento*, intercala-se a figura da *cena*, não necessariamente dialogada: o discurso corresponde, aproximadamente, ao tempo dos acontecimentos, tal como no início do conto de Machado de Assis, “A causa secreta”.

Um movimento requer paragens e interrupções, assim como a narrativa, *pausas* e *elipses*. O tempo da história pára e o do discurso prossegue na *pausa* que corresponde à *descrição*, um quadro estático salientando o espaço na ficção realista-naturalista. Equivalente ao corte na linguagem cinematográfica, a *elipse* é um curto-circuito: anula o tempo do discurso enquanto prossegue o da história. Em *A tempestade de neve*, Púchkin omite o acontecimento culminante da ação dessa novela — o casamento acidental, por engano, de Maria Gravi-lovna com outra pessoa que não o noivo, pelo qual esperara em vão no interior de uma igreja escura —, apresentada na seqüência final que arremata o enredo. A elisão de parte de um episódio, assinalando-se a interrupção com reticências, é a chave do enredo da novela de Kleist, *A marquesa d’O*.

Pode-se ver, então, que o *sumário*, o *alongamento*, a *cena*, a *pausa* e a *elipse* são figuras retóricas avalizadoras do estatuto fictício do texto, na ordem dos efeitos estéticos decorrentes das diferenças de *andamento*, e que exercem, como mecanismos básicos da economia de tempo — da relação e do ajuste dos acontecimentos narrados —, uma função estruturante. Consideradas em conjunto com as mudanças operadas pelas *anacronias*, também mostram que uma das funções da narrativa, segundo afirma Christian Metz, é mudar (*mon-*

¹³ RICARDOU, Jean. Divers aspects du temps dans le roman contemporain. In: POIRER, René et Jeanne, dir. *Entretiens sur le temps*. Paris, Mowton, 1967. p. 251.

¹⁴ FLAUBERT. *L’éducation sentimentale*. Paris, Gallimard, 1965. p. 446-7.

nayer) um tempo por outro, e que por isso ela é, “antes de tudo, um sistema de transformações temporais”¹⁵.

Frequência Embora relacionado estreitamente com o emprego dos tempos verbais, que pudemos dispensar nas considerações anteriores, o caso da *frequência*, noção distinta das de *ordem* e *duração*, certamente não fica à parte desse sistema, porquanto se relaciona com a repetição, um dos dados preliminares da experiência comum do tempo, conforme ressaltamos no início do capítulo anterior. Aspecto essencial da temporalidade narrativa, a *frequência*, para Genette a capacidade do discurso de “reproduzir” os acontecimentos recorrentes, é condição da iteração generalizante, própria das formas verbais durativas, em que assenta um procedimento estilístico corrente, que depois de Flaubert Proust utilizaria, de maneira intensiva, no *Em busca do tempo perdido*.

A “embriaguez da iteração” dominante nas três primeiras seções da obra, *Combray*, *Un amour de Swann* e *Gilberte*, começa já pela famosa cena de abertura com a sua enfiada de imperfeitos:

Durante muito tempo, costumava deitar-me cedo. Às vezes mal apagava a vela, meus olhos se fechavam tão depressa que eu nem tinha tempo de pensar: “adormeço”. E meia hora depois, despertava-me a idéia de que já era tempo de procurar dormir; queria largar o volume que imaginava ter ainda nas mãos e soprar a vela¹⁶.

Cenas como esta, para descrevê-las com palavras de Mário Vargas Llosa a respeito do uso desse procedimento em *Madame Bovary*, “não exibem uma ação específica, mas uma atividade serial, recorrente, um hábito, um costume”¹⁷. Muitas noites singulares englobam-se nesta noite geral da infância do narrador de *Em busca do tempo perdido*, em que os mesmos olhos continuamente se fecham e rapidamente continuam a abrir-se meia hora depois. O imperfeito marca o prolongamento de um estado, como escreveu Proust a propósito da diferença dos modos de representar as ações e as coisas, que resultam

¹⁵ METZ, Christian. Remarques pour une phénoménologie du narratif. *Revue d'Esthétique*, 3-4, juil./dec. 1966. p. 335.

¹⁶ PROUST, Marcel. *No caminho de Swann. Em busca do tempo perdido*. Trad. Mário Quintana. Porto Alegre, Globo, 1948. p. 11.

¹⁷ LLOSA, Mário Vargas. *A orgia perpétua, Flaubert e Madame Bovary*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1979. p. 131.

da transição sutil, característica do subjetivismo de Flaubert em *A educação sentimental*, no emprego desse tempo em contraste com o presente do indicativo, o particípio presente e o pretérito perfeito. Esse último é o tempo canônico da narração, que singulariza as ocorrências.

Considera-se o pretérito a marca do recuo ao passado de toda a narrativa, estampado tradicionalmente no indicador folclórico de seu começo — o *Era uma vez...* dos racontos da Carochinha. Passemos a examinar essa questão.

4

Ó tempos! Ó verbos!

Intemporalidade da ficção?

Na correspondência que entretiveram sobre a teoria dos gêneros, hoje uma fonte histórica sobre esse assunto, Goethe e Schiller concordavam num ponto essencial: a mobilidade temporal do poeta épico, que pode atrasar, adiantar ou deter a narração, abrange aquilo que enfoca do ponto de vista do passado, enquanto o poeta dramático permanece imóvel diante da ação, por ele representada no presente. Aquele, dizia Goethe, “relata os acontecimentos como inteiramente passados...”¹.

Realmente, narramos no pretérito, o que importa em divisar uma ação transcorrida, e, portanto, de acordo com o sistema gramatical, em situá-la no passado, como fase do próprio tempo. Porém na ficção criamos personagens, Eus fictícios originais, que se movem num plano de existência estética, relativamente ao qual as enunciações perdem o alcance factual de registros da experiência. É a objeção de Kate Hamburger em *A lógica da criação literária*, defendendo, contra a interpretação gramatical, a função específica do pretérito épico, indicadora não do passado, mas do desligamento da ficção com o real,

¹ GOETHE. *Écrits sur l'art*. Présentation de Tzvetan Todorov. Paris, Klincksieck, 1983. p. 116.

em que implicam outros traços das obras literárias de cunho narrativo como, por exemplo, o emprego de verbos relativos a processos internos — pensar, refletir, julgar, crer, sentir, esperar, lembrar. Para falarmos de outras pessoas reais, não nos transferimos para a subjetividade delas, dizendo uma frase do tipo:

Frederico pensava no quarto que ele ocuparia lá, no projeto de um drama, em motivos de quadros, em paixões futuras².

Mediante esse uso, que leva ao discurso vivenciado (indireto livre), compreendemos a afirmativa de que o pretérito épico “torna-se uma forma sem sentido se compreendida como tempo do passado”³. Frederico é um Eu fictício, autônomo, para o qual se desloca o ponto zero de orientação tempo-espacial, e o pretérito indicar-nos-ia esse nível de existência não real na ficção épica, o único “lugar epistemológico” no qual a subjetividade “de uma terceira pessoa pode ser apresentada na terceira pessoa”⁴. Anular-se-ia a experiência do passado, própria de sujeitos reais, sem ser substituída por uma outra experiência do presente. Nenhuma fase temporal entra na vivência de um enredo, que absorve as indicações de tempo e de espaço. A ficção épica ocupa, portanto, uma região intemporal. Mas, por que, indaga Paul Ricoeur, se mantém a forma gramatical do passado nos verbos, quando a significação respectiva foi abolida?⁵

A resposta de Weinrich Num ensaio polêmico intitulado *Tempus*, Harald Weinrich diz que a forma gramatical exerce função diferente da que os gramáticos pensaram conectando os tempos verbais às divisões do tempo. Em vez de enquadrar-nos e localizarem as ocorrências numa dessas divisões, os tempos verbais situam o leitor ou o ouvinte no processo comunicacional da linguagem.

O pretérito perfeito, o imperfeito e o mais-que-perfeito indicam, pelo distanciamento e pelo curso livre que imprimem à linguagem, que estamos contando ou narrando. Configuram, por conseguinte,

² FLAUBERT. *L'éducation sentimentale*. Paris, Gallimard, 1965. p. 20.

³ HAMBURGER, Kate. *A lógica da criação literária*. São Paulo, Perspectiva, 1975. p. 58.

⁴ Id., *ibid.*, p. 59.

⁵ RICOEUR, Paul. La configuration dans le récit de fiction. In: —. *Temps et récit*; II. Paris, Seuil, 1984. p. 147.

uma situação de locução narrativa, ao contrário do presente, do passado composto e do futuro, que configuram uma situação de locução discursiva, de comentário. Esses tempos reclamam uma tensão no uso da linguagem, que aproxima o locutor do objeto. Orientam-nos no mundo do intercurso cotidiano, da ação e das decisões. Os do primeiro grupo orientam-nos no mundo narrado, no mundo das coisas distantes, não imediatas, fora das urgências do fazer, e que têm o seu paradigma nos contos infantis.

Sem serem estanques, as duas situações de locução, narrar e comentar, se interpenetram. Podemos narrar empregando o presente e discorrer no pretérito se nosso interesse é o de conhecer o passado. O pretérito assinala que há narrativa, e não o fato de que esta se realiza para trás no tempo que passou.

Se o pretérito tivesse esse compromisso com o passado, não se escreveriam nesse tempo as novelas de ficção científica e romances utópicos, como o *Admirável mundo novo* de Aldous Huxley, localizados no futuro, e nem se resumiriam no presente enredos de romances históricos, localizados em fases progressas, ou roteiros cinematográficos a serem realizados. E dá-se também que o pretérito pode referir-se a uma situação presente, como na seqüência do *Orlando* de Virgínia Woolf: “Na verdade, eram dez horas da manhã: Era o dia 11 de outubro. Era o momento presente”⁶.

O principal mérito da concepção de Weinrich é desvincular o tempo da linguagem do sistema de divisão gramatical pautado na equivalência do presente, do passado e do futuro com a ordem natural das coisas, em proveito da temporalidade própria do texto (*Textzeit*), sempre relacionado com o tempo de ação (*Aktzeit*), enquanto conteúdo de comunicação. O presente verbal denotaria o ponto zero de orientação no mundo comentado, como o pretérito no mundo narrado, enquanto os demais tempos firmariam, a partir daí, ora retrospectiva ora prospectivamente, uma perspectiva de locução. O imperfeito e o pretérito perfeito permitiriam variar a enfocação do conteúdo entre *aspectos de primeiro plano*, salientados pelo segundo, e *aspectos de fundo*, realçados pelo primeiro, num sentido semelhante à diferença nos modos de representar as coisas e as ações atribuídas por Proust ao efeito desses tempos verbais no estilo de Flaubert.

⁶ WEINRICH, Harald. *Tempus, estructura y función de los tiempos en el lenguaje*. Madrid, Gredos, 1974. p. 28.

As situações de locução, o *narrar* e o *comentar*, têm maior flexibilidade do que os conceitos correspondentes de *enunciação histórica* e *enunciação discursiva* (no sentido restrito da palavra *discurso*), distinguidos por Émile Benveniste. Aquela apresentaria, com base no pretérito perfeito e demais tempos verbais circunvizinhos, “um certo momento do tempo, sem nenhuma intervenção do locutor na narrativa”⁷, e essa última empregaria todas as formas de tempos verbais, excluindo o pretérito perfeito, com base em pronomes pessoais. Seria justamente pela impessoalidade do registro na primeira que os fatos podem ser apresentados como já produzidos, e por isso como pertencendo ao passado, quer num texto ficcional quer num texto narrativo não ficcional. O romance *Gambara*, de Balzac, e *A civilização grega*, de Glotz, fundar-se-iam, pois, no mesmo tipo de enunciação. Entretanto, do ponto de vista do passado, a *narrativa ficcional* separa-se da *narrativa histórica*.

Narrativa histórica e narrativa ficcional

Antes de esquematizarmos os motivos dessa separação, convém recordar ao leitor uma propriedade geral da narrativa e o caráter específico da História enquanto ciência.

Ainda quando verdadeira, seja em forma oral ou escrita, a narrativa, como seqüência fechada, com princípio, meio e fim, segundo a terminologia da *Poética* de Aristóteles, impõe à coisa-contada, em virtude da ordenação a que a submete, um outro regime de experiência que a desprende da realidade:

A realidade supõe a presença, que é uma posição privilegiada sobre dois parâmetros, espaço e tempo; somente o *hic et nunc* (aqui e agora) é plenamente real. Ora, a narrativa provoca, por seu próprio efeito, a defecção do *nunc* (narrativa da vida corrente) ou a do *hic* (reportagens ao vivo na televisão) e, na maioria dos casos, dos dois ao mesmo tempo (atualidades cinematográficas, narrativas históricas etc.)⁸.

Por definição, a História é ciência factual, e é, a esse título, diametralmente oposta à ficção; como ciência, deve formular enuncia-

⁷ BENVENISTE, Émile. La relation de temps dans le verbe français. In: —. *Problèmes de linguistique général*; I. Paris, Gallimard, 1966. p. 259.

⁸ METZ, Christian. Remarques pour une phénoménologie du narratif. *Revue d'Esthétique*, 3-4, juil./dec. 1966. p. 333.

dos explicativos acerca de eventos singulares, os fatos históricos, já decorridos, não mais existentes, pertencendo ao passado. Conhecemo-los de maneira indireta por meio dos *traços* (documentos) que deixaram. O primeiro divisor entre história e ficção é o recurso aos documentos, que avalizam a reconstrução do passado. Esse passado é real; firmado num cálculo cronológico, compreende medidas intervalares de duração variável (períodos, épocas), que se estendem às civilizações mais remotas, e depois, numa linha indefinidamente prolongada do tempo cósmico, que substitui a cronologia pela cronometria das grandes durações do mundo físico, a antecedentes pré-históricos (idades arqueológicas) e a antecedentes geológicos (idades da Terra). O passado histórico, real, escalona-se com o processo de mudança da natureza. Outros aspectos, que aproximam por um lado e separam por outro, do ponto de vista do passado real, a história da ficção, contrabalançam essa primeira diferença:

1. Recompostos com base no testemunho documental, os fatos históricos, datados, qualitativamente distintos como fatos humanos, conseqüentes a ações já transcorridas, articulam-se em *forma narrativa*, ainda que num grau mínimo. Os enunciados explicativos da História se aplicam à trama dos acontecimentos empiricamente validados como verdadeiros. A narratividade assinala a distância dos fatos históricos em relação ao *aqui e agora* que caracteriza qualquer acontecimento quando narrado; mas, em contrapartida, estando sujeita ao critério de verdade, a História, campo de interesse crítico, exige o comentário ou o discurso (no sentido estrito em que o toma Benveniste, no caso particular dos verbos), que implica uma situação de locução oposta à da narrativa. Em conclusão: o pretérito da narrativa histórica só indica o passado quando os fatos respectivos forem verdadeiros, mas, respeitada a lição de Weinrich, esse mesmo passado pode ser atualizado sem que tenhamos de narrá-lo, “e inversamente, podemos narrar o que não seja passado”⁹.

2. O complicador da questão vem da narrativa histórica ficcional, como bem exemplifica *O nome da rosa*, de Umberto Eco¹⁰, em sua ambivalência entre verdade empírica e ficção, para citarmos, dada a sua enorme repercussão, o caso desse romance. A estrutura da obra repousa numa armação temporal histórica: cronologia determi-

⁹ WEINRICH, Harold. *Tempus. Le Temps*. Paris, Seuil, 1973. p. 100.

¹⁰ ECO, Umberto. *O nome da rosa*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1983.

nada (o século XIV), esquema político-religioso da época (conflito entre o papado e o império, cisão interna da ordem franciscana) e *tempo litúrgico*, dividindo episodicamente, pelas horas monásticas, os sete dias da ação. O conteúdo romanesco cruza-se com o conhecimento do passado. Mas aqui, como em todo romance, a locução impessoal, objetiva, da narração, combina-se à locução interpessoal e subjetiva do discurso dos personagens, ambas condicionadas aos mecanismos da ficção (um dos quais, no texto de Eco, está em função dos registros de vários gêneros, do policial ou fantástico). Independentemente dos marcos cronológicos, o eixo do tempo lingüístico, que atravessa o discurso, garante a mobilidade do tempo interno de *O nome da rosa*, tanto retrospectiva quanto prospectivamente.

3. O conhecimento da Idade Média (passado real) contribui para intensificar e diversificar a fruição estética desse texto de Eco, não vedada, entretanto, por efeito dos mecanismos da ficção, a quem ignore o latim ou as disputas dos franciscanos e do papado naquela época. Como a narrativa em geral, esse romance distancia do real; porém “os tempos do verbo não dão ao leitor ou ao auditor nenhuma indicação sobre a verdade ou a ficção da narrativa”¹¹.

O quase-passado Mas como ficção, *O nome da rosa* é poético: apresenta ou presentifica, num momento do tempo imaginário, aquilo que representa. Na ficção, sem exceção a epopéia, capaz, segundo Schiller, de infundir presença nos acontecimentos do passado, o pretérito perfeito “só é romanesco na aparência; é preciso tomá-lo por um presente com *recoo estético*”¹². Do mesmo modo, não será descabido, aproveitando-se esse arguto reparo de Sartre, tomar o presente, quando o texto em que aparece tem efeito distanciador, por um falso pretérito, que permite efetuar o recoo estético em forma de aproximação dramática.

Veja-se o emprego desse tempo no romance de José Saramago, *Memorial do convento*, para narrar uma fábula do passado — precisamente o período do reino de D. João V, no século XVIII, por ordem de quem se constrói o convento de Mafra:

¹¹ WEINRICH, Harald. Op. cit., p. 102.

¹² SARTRE, Jean-Paul. À propos de John dos Passos. In: —. *Situations*; I. Paris, Gallimard, 1947. p. 16.

Vai sair a procissão de penitência. Castigamos a carne pelo jejum, maceremo-la agora pelo açoite. Comendo pouco purificam-se os humores, sofrendo alguma coisa escovam-se as costuras da alma. Os penitentes, homens todos, vão à cabeça da procissão, logo atrás dos frades que transportam os pendões com as representações da Virgem e do Crucificado. Seguinte a eles *aparece* o bispo debaixo do pálio rico, e depois as imagens nos andores, o regimento interminável de padres, confrarias e Irmandades...¹³

O mesmo efeito de aproximação dramática obtém, com o uso do presente, o *Stella Manhattan* de Silviano Santiago¹⁴, que não se enquadra no gênero da narrativa histórica ficcional (romance histórico), retratando, como por uma sucessão rápida de primeiros planos cinematográficos, momentos da intimidade doméstica do protagonista que dá nome ao romance, num local (Ilha de Manhattan) e num dia determinado (10 de outubro de 1959).

Mas por que a narrativa ficcional, até a que transpõe para o futuro, “conta o irreal como se o irreal fosse passado”?, pergunta Paul Ricoeur. Por que o passado subsiste e insiste na forma do pretérito? O pretérito guardaria esse privilégio devido à *voz narrativa*,

disfarce fictício do autor real. Uma voz fala contando aquilo que se realizou para ela. Ingressar na leitura é incluir no pacto entre leitor e autor a crença de que os acontecimentos reportados pela voz narrativa pertencem ao passado dessa voz¹⁵.

É pois o leitor a quem essa voz se dirige, que atualiza o passado épico como um *quase-passado*. Em última análise, o tempo da narrativa não decorre somente das relações entre o autor fictício e o texto, mas depende, também, das relações entre o texto e seu destinatário, o leitor.

Acronias Quando o pacto entre autor e leitor não comporta a crença de que acontecimentos narrados pertencem ao passado da voz que os enuncia, seja porque ela foi elidida ou silenciada, seja porque o narrador abstrai a diferença entre presente e passado, temos o caso dos *textos acrônicos*, neutros no plano do tempo imaginário.

¹³ SARAMAGO, José. *Memorial do convento*. São Paulo, Difel, 1983. p. 28.

¹⁴ SANTIAGO, Silviano. *Stella Manhattan*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985. p. 11.

¹⁵ RICOEUR, Paul. *Temps et récit*; III. Paris, Gallimard, 1985. p. 276.

Singularmente acrônicas são as narrativas de Kafka, em geral de andamento vagaroso, com raras seqüências retrospectivas, carecendo de especificações cronológicas. Assim em *O castelo*, cuja história, como a de *O processo*, não se situa numa época definida, as diferenças de tempo são mais atmosféricas, variações entre dia e noite, luz e sombra:

Era tarde quando K. chegou. Uma neve espessa cobria a vila. A colina estava escondida pela bruma e pela noite...¹⁶.

A permanente atualidade do narrar, encobrindo a voz do narrador, retira do pretérito épico a função indicativa da anterioridade da história, como passado para quem narra.

Um outro pendor distingue as "anacronias fortes"¹⁷ dos romances de Alain Robbe-Grillet. Em *Le voyeur* (A espreita) e, mais ainda, em *Dans le labyrinthe* (No labirinto), a construção de seqüências sem índices retrospectivos, embaralhando a distinção entre presente e passado no *tempo da história*, denuncia a intervenção do narrador. A mesma voz minuciosa na descrição dos objetos e dos atos do personagem é o que perturba o tempo. Na água do cais, onde aporta o vapor que o trouxe à cidade, Matias

procurou com os olhos o resto do maço de cigarros — sem saber qual a direção que devia ter tomado. Ele está sentado de frente para a janela, ao lado da pesada mesa embutida no vão da parede¹⁸.

As vivências do personagem, embora nítidas, são objetificadas, integrando um tempo parcelado, cujos momentos indefinidos caem na rede do presente. Trata-se, explica Gerard Genette, de uma narração

que só conhece um tempo único, o presente, e uma só linguagem, a da objetividade integral e uniforme. Isso pode ser um ato presente, aquilo uma recordação, isso ainda uma mentira, aquilo um fantasma...¹⁹.

¹⁶ Mesmo a passagem das horas é incalculável. No início do capítulo II, "K" constatou, com grande pasmo, que já era noite cerrada. Ausentara-se então durante tanto tempo? Entretanto, não tinham se passado senão uma hora ou duas de acordo com os seus cálculos: KAFKA, Franz. *Le chateau*. 15. ed. Traduction de l'allemand par Alexandre Vialatte. Paris, Gallimard, 1947. Cap. I, p. 7; cap. II, p. 23.

¹⁷ TORO, Afonso del. Estructura narrativa y temporal en *Cien años de soledad*. *Revista Ibero Americana*. v. L, jul./dic., n. 128/129, p. 967.

¹⁸ ROBBE-GRILLET, Alain. *A espreita*. Trad. Elisa Barreto. Rio de Janeiro, Inova, 1966. p. 18.

¹⁹ GENETTE, Gerard. Vertige Fixé, Alain Robbe-Grillet, *Dans le labyrinthe*. In: —. Op. cit., p. 287.

momento sem idade, do tempo cíclico, familiar aos primeiros filósofos gregos, base da idéia de “eterno retorno”, que Nietzsche colocou na boca de Zaratustra:

Em cada *agora* começa o ser: em torno do aqui rola a esfera do acolá. O meio está em toda parte. Recurvo é o caminho da eternidade²⁷.

“Toda linguagem é de índole sucessiva. Não é hábil para falar do eterno, do intemporal”, diz Jorge Luís Borges²⁸. As situações exemplares, imaginadas pelo escritor argentino, correspondem, muitas vezes, ou a uma redução do tempo a um momento instantâneo que resume o sentido de uma vida, como em *Tadeo Isidoro da Cruz*²⁹ ou à metamorfose da sucessão em simultaneidade, tal como na summa cabalística de todos os eventos passados, presentes e futuros num único ponto visível, em *El Aleph* (“O que meus olhos viram foi simultâneo; o que transcrevo, sucessivo, porque a linguagem o é”)³⁰.

Ficções ensaísticas e ensaios ficcionais, que comentam ao narrar e que narram ao comentar, para aplicarmos a terminologia de Harald Weinrich, essa dupla natureza dos escritos borgianos como que racionaliza o *fantástico* nesse jogo imaginativo com o tempo, travado, em outras formas, na novelística contemporânea, e do qual também participa, à sua maneira, Alejo Carpentier.

Alejo Carpentier prefere recortar temporalidades circulares dentro do tempo histórico retilíneo e progressivo. Em *Semelhante noite*³¹, um marinheiro miceniano que se apresta para a guerra da Tróia parte, em outro capítulo da mesma narrativa, para o Novo Mundo, no século XVI. O músico negro de *Concerto barroco* passa da companhia de Vivaldi, Haendel e Scarlatti na Veneza do século XVI à Paris do século XX, onde ouvirá Louis Armstrong.

Como não chegar, por esse deslocamento de planos temporais, à fábula da história às avessas, *Volta à semente*³², que toma o herói

²⁷ NIETZSCHE. *Assim falava Zaratustra, o convalescente*. Parte Terceira. C.f. Friedrich Nietzsche, *Also Sprach Zarathustra*, München, Wilhelm Goldmann Verlag, 1975, p. 168 (tradução nossa).

²⁸ BORGES, Jorge Luís. *Nueva refutación del tiempo*; obras completas. Buenos Aires, Emecê Editores, 1974. p. 757.

²⁹ Biografia de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874).

³⁰ BORGES, Jorge Luís. *El Aleph*; obras completas. Buenos Aires, Emecê Editores, 1974. p. 625.

³¹ CARPENTIER, Alejo. *Guerra del tiempo*; tres relatos y una novela, semejante a la noche. Santiago del Chile, Editorial Orbe, 1969.

³² Id. *Guerra del tiempo*; viaje a la Semilla. Santiago del Chile, Editorial Orbe, 1969.

no seu leito de morte e acompanha-o na travessia da velhice à infância, até o retorno ao ventre materno, enquanto, à contracorrente da irreversibilidade do tempo, os ponteiros de um relógio movimentam-se regressivamente?

Sujeita a regras como todo jogo, essa manipulação, que nos casos anteriores alcança o tempo fictício, com alterações de *duração* em Borges (privilegiando sumários e pausas) e de *ordem* em Alejo Carpentier (transgressões de encadeamento cronológico, sem a técnica moderna das alternâncias e cortes no plano do discurso), pode visar, diretamente, a relação dos dois tempos — o da *história* e o do *discurso* —, convertida no tema principal da narrativa. É o que faz *O emprego do tempo* (L'emploi du temps), de Michel Butor, romance das contingências da escrita romanesca na forma de *diário íntimo*.

Distribuídos ao longo de cinco meses, os registros nesse diário, sempre atrasados cronologicamente pela necessidade de recuperação do passado, que vai alterando o presente, configura, como ficção, o descompasso entre o tempo do discurso escrito e os dos vários acontecimentos a interligar nos limites de cada mês. A distância insuperável entre a *história narrada* e o *ato de narrar*, a discordância entre a temporalidade do narrador e o das ações de que o narrador pretende ser o “amanuense”, como diria Fielding, aparentam esse texto, por afinidade, com o *Tristram Shandy* de Sterne, onde o jogo análogo leva também em conta, explicitamente, a distância temporal que separa o narrador do leitor.

Num texto memorialístico, tal como *O doutor Fausto* de Thomas Mann, em que o tempo ficcional se alia ao tempo histórico real, o descompasso inevitável entre a história da vida do compositor Adrian Leverkühn, que durou de 1885 a 1941, e a narração propriamente dita, pelo seu amigo Serenus Zeitblom, iniciada em 1943, época da Segunda Guerra Mundial, e concluída um ano mais tarde, surte um efeito altamente dramático:

Há nisso um cruzamento de épocas muito singular, destinado, por sinal, a recortar-se com um terceiro período, quando o leitor quiser acolher o meu relato, que se liga, por isso, a um registro em três tempos: o seu próprio, o do cronista e o tempo histórico³³.

³³ MANN, Thomas. *Le docteur Faustus*; la vie d'un compositeur allemand Adrian Leverkühn racontée par un ami. Traduit de l'allemand par Louis Servicien. Paris, Éditions Albin Michel, 1950. p. 270.

Empenhado em construir instantes e intervalos sem referenciais extradiscursivos²⁰, o narrador está comprometido com toda uma problemática do tempo da narrativa que aflorou na forma romanesca moderna.

Leitura, espetáculo e cinema

Posso experimentar as ações narradas dentro e fora do passado, conforme a espécie de pacto proposto pelo narrador, em função dos diversos momentos do ato de leitura, seja esse ato contínuo ou descontínuo. Esses momentos são atuais e presentes na linha do meu tempo vivido. O ato de leitura, em que se funda a autonomia *sui generis* do tempo do discurso, ato que é uma travessia não apenas espacial mas também temporal do texto, no sentido do encadeamento do significado das frases, possibilita igualmente a flexibilidade do tempo da narrativa ficcional ou épica. O leitor nunca é servo do texto, assim como o espectador o é do drama que presencia.

Ao dizer-se que a “ação da obra dramática tem lugar no tempo presente do espectador, mesmo quando o tempo da obra se localiza no passado (caso do drama histórico)”²¹, o que se leva em conta é a realização cênica da obra, de que a leitura apenas alcança, como já foi dito, a figuração antecipatória abstrata. Passando para o palco, a ação dramática, que progride numa ordem temporal sucessiva, coincide com a duração do espetáculo, a qual se ajusta à “mesma realidade fisicamente determinada que a do espectador”²², preenchendo-lhe, perceptivamente, o tempo vivido. A duração do espetáculo, o tempo de encenação, fica ao nível do tempo que o espectador despense para acompanhar o drama, sem que se possa esquecer a advertência de Kate Hamburger de que “o palco é assim como um cenário narrado, um espaço imaginário, fictício”²³. Por isso, também é fictício, apesar de condicionado pela percepção física do espetáculo, o tempo de encenação. Correm paralelos, portanto, o tempo do espectador e o da ação, no teatro — paralelismo que não se coa-

²⁰ ROBBE-GRILLET, Alain. Temps et description dans le récit d'aujourd'hui. In: —. *Pour un nouveau roman*. Paris, Gallimard, 1963. p. 156-69.

²¹ MUKAROVSKY, Jan. O tempo no cinema. In: —. *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. Lisboa, Editorial Estampa, 1984. p. 211.

²² HAMBURGER, Kate. Op. cit., p. 141.

²³ Id., *ibid.*, p. 150.

duna com o ato eminentemente caprichoso da leitura, entramado ao tempo próprio, subjetivo, do leitor. Daí observar Jan Mukarovsky que o tempo em que a ação épica decorre

é totalmente isolado do tempo real vivido pelo leitor. A localização temporal do sujeito receptor é preconcebida na épica como uma presença indefinida, sem duração temporal, que se distingue do passado fluente em que a ação decorre²⁴.

Mas esse isolamento do tempo da ação em relação ao tempo real do leitor é o que favorece “a possibilidade — de um ponto de vista teórico infinito — de resumir a ação na épica”, porque abre espaço à interferência do mesmo leitor, que tanto supre as lacunas temporais da ação quanto, a partir do ponto zero do quase-passado, preenche as variações retrospectivas e prospectivas.

A questão é mais complexa relativamente ao tempo cinematográfico, aparentado ao tempo do drama e, portanto, à ordem temporal sucessiva do espetáculo teatral, aparentando-se igualmente ao tempo da narrativa na medida em que o cinema é capaz de resumir, alargar, repetir, interromper, fazer retroceder ou adiantar a ação (*flashback* e *flashforward*).

Mas aqui a arte de narrar, que se opõe à escala temporal do drama, redobra o seu “feitiço hermético” com os efeitos da imagem projetada na tela, dependente das condições físicas e técnicas do movimento filmico: primeiramente, o efeito da presença temporal envolvente da imagem que, acontecendo *aqui e agora*, num presente continuado — o presente do indicativo do cinema de que fala Alain Robbe-Grillet²⁵ —, interfere, como não o faz o espetáculo teatral, com o tempo vivido do espectador; em segundo lugar, o efeito do redobramento espacial dessa presença temporal, que pode, de resto, acomodar-se, por vários processos, à representação da simultaneidade; e, em terceiro, o efeito das virtualidades da sua dinâmica — *projeção lenta, projeção acelerada e projeção invertida* — que modificam o tempo da ação. Enfim, é do tempo da imagem, o tempo do signo cinematográfico para Jan Mukarovsky, do qual se originam os ritmos próprios do filme, que se avizinhara o romance, como o gênero literário de maior densidade e amplitude temporais.

²⁴ MUKAROVSKY, Jan. Op. cit., p. 211.

²⁵ ROBBE-GRILLET, Alain. Op. cit., p. 164.

5

A desenvoltura temporal do romance

Tempo e forma romanesca

No prefácio de *Roderick Hudson* (1947), Henry James escreveu que a questão do tempo é sempre colossal e está sempre presente

para o romancista,

insistindo no efeito de grandes lapsos e passagens, do "escuro e abismal recuo" em termos de verdade, e no efeito de compressão, de composição da forma, em termos de ordenação literária¹.

Da solução desses dois aspectos de uma mesma questão técnica e estética, depende o bom *andamento*, requisito do grande romance, que é aquele

em que o autor sabe em que momento deve acelerar, frear, e de que maneira usar um movimento de pedal².

Entretanto, o problema do tempo no romance não se restringe a essa questão. Muito mais amplo — devido à flexibilidade temporal dessa forma, capaz de admitir variações múltiplas no tratamento

¹ JAMES, Henry. *Roderick Hudson*. Prefácio do autor. John Lehmann, The Chiltern Library, 1947.

² ECO, Umberto. *Pos-scriptum ao romance da rosa*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985. p. 37.

da *ordem* e da *duração*, como também de aliar-se a diversas modalidades de tempo —, esse problema assume aqui uma certa radicalidade. O segredo estaria na raiz de sua forma, comprometida originariamente com o tempo, sem invocar o qual é por vezes difícil distinguir o *romance* do *conto* e da *novela*.

Costuma-se dizer que o *conto*, instantâneo de uma situação, é refratário às *anacronias* de alcance extensivo e de considerável amplitude; a *novela* abrange situações diversas, encadeadas cronologicamente ou por uma casualidade que pode ser rigorosa³. Dado o tronco comum da tradição oral de que essas formas procedem, é legítimo afirmar que a *novela* é uma composição maior do que o *conto*. Mas já seria falsear o *romance* considerá-lo apenas como sendo mais extenso do que a *novela*. Essas duas espécies de ficção, conforme mostrou o formalista russo B. Eikhenbaum, são heterogêneas.

Ao contrário da *novela*, que teve como matriz a *anedota*, o *romance*, de existência embrionária desde a Antiguidade, mas cujo desenvolvimento teria de esperar pela fase de ascensão da burguesia⁴, absorveu as expressões da cultura livresca — narrativas epistolares, relatos de viagens, crônicas históricas, estudos de costumes e investigações psicológicas das paixões e do caráter. A extensão da obra romanesca casa-se com o sincretismo ou o hibridismo de sua forma, que combina elementos díspares — digressões, comentário, expressão lírica e apresentação dramática — como diferentes “centros de interesses”, podendo narrar uma ou mais de uma história num discurso de andamento variável, que tende a continuar, ao contrário da *novela*, para além do ponto culminante da ação principal⁵.

De fato, o *romance* separa-se da *novela*, quanto à extensão, por uma diferença de princípio, condicionada à onicompreensividade de sua forma como “épica moderna da burguesia”, que absorveu, com a expressão da cultura livresca, em função da “riqueza e da multiplicidade de interesses, dos caracteres e das relações de vida”⁶ que o polarizaram, o contorno temporal e histórico da ação humana. O conteúdo de representação épica tornava-se prosaico e a sua forma converter-

³ MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. São Paulo, Cultrix, 1985. p. 64.

⁴ BENJAMIN, Walter. Le narrateur. In: —. *Oeuvres choisies*. Paris, Julliard, 1959. p. 298.

⁵ EIKHENBAUM, B. Sur la théorie de la prose. In: TODOROV, Tzvetan, org. *Textes des formalistes russes*. Paris, Seuil, 1965. p. 203.

⁶ HEGEL. *Estética, poesia*; a evolução histórica da poesia épica. Guimarães, Lisboa, s.d. v. VII, p. 254.

se-ia, aos olhos de Lukács, na trajetória “biográfica” de um herói problemático, em conflito com o mundo, trajetória na qual a passagem do tempo imprime seus sinais de inquietação, de mudança, de declínio e de conciliação. Sobre o herói problemático, o tempo, que poupa os heróis da antiga epopéia — Nestor é sempre velho, Helena é sempre bela, Ulisses é sempre astucioso —, “abate sua mão pesada”. Georg Lukács poderia concluir que no romance “o tempo se encontra ligado à forma”⁷. Essa ligação, contraída pelo mesmo viés que predispõe a forma romanesca a captar o confronto da subjetividade com o mundo, também entroncou-a, sob o primado do tempo cronológico, à narrativa histórica.

A época do romance é a época do surgimento da História moderna e, não por acaso, também aquela em que está começando a cronometria do trabalho e da produção, que levou o controle dos relógios mecânicos, depois que se tornaram mais precisos, a estender-se sobre toda a vida social.

No romance do século XIX, predominaria a temporalidade cronológica, que os textos de Balzac ilustram. O tempo dos personagens balzaquianos é sempre, com todos os seus recuos, o tempo dos relógios⁸. A subjetividade insatisfeita do herói problemático forçaria, porém, a abertura da narrativa romanesca ao tempo vivido, à duração interior, que foi a grande conquista da obra de Marcel Proust no início do século XX.

Recolhendo a herança dos mitos em sua estrutura profunda, o romance, capaz de mitificar o tempo real como força anônima do transitório e do mutável, também acompanhou a problematização filosófica dessa categoria. Problema eminente da filosofia desde o fim do século XIX, o confronto e o conflito entre os tempos, principalmente entre o tempo vivido e o tempo cronológico, acrescentar-se-á à tensão da forma romanesca, porosa ao dinamismo da imagem cinematográfica, mais apta a representar o simultâneo. A desenvoltura temporal do romance cruza-se, nesse ponto, com o tempo cinematográfico.

A simultaneidade Sujeita à linearidade do signo lingüístico, ao caráter consecutivo da linguagem verbal, a narrativa literária, que conta com a força do imaginário, mas

⁷ LUKÁCS, Georg. *Théorie du roman*. Paris, Gonthier, 1963. p. 121.

⁸ ZÉRAFFA, Michel. *Roman et société*. Paris, Presses Universitaires de France, 1971. p. 22.

sem a presença atual da imagem cinematográfica, inclusiva do espaço, só pode representar acontecimentos simultâneos na ordem sucessiva. Mais que o cinema, terá que criar, mediante artifícios ou convenções, a ilusão da simultaneidade, seja quando o tempo da história se desdobra no espaço (caso mais próximo de *simultaneidade* no sentido estrito), seja quando o enredo se constitui de múltiplas histórias, que se passam em diferentes unidades espaço-temporais.

No cinema, a representação mais convincente foi alcançada no *Napoleão* (1927), de Abel Gance, por efeito da projeção múltipla, em telas contíguas, de seqüências distintas de imagens ajustadas sincronicamente. No filme *Intolerância* (1916), Griffith narra quatro histórias — a morte de Cristo, a violenta repressão de uma greve, a noite de São Bartolomeu e a queda da Babilônia por um ato de traição — que guardam entre si unidade temática. O mesmo tema da intolerância, centrado numa única imagem (um berço de criança velado pela presença materna), reaparece periodicamente ao longo do filme, como símbolo da humanidade em perigo, unindo as três seqüências de eventos num só espaço-tempo. Aqui a simultaneidade no sentido amplo, metáfora da intolerância universal, em todas as partes e em todos os tempos, é sugerida pelo entrelaçamento das histórias por *alternância* de episódios ou de partes de episódios.

Os romances de ação do século XIX, a braços com intrigas complexas, valeram-se freqüentemente, para solucionar o problema correlato da continuidade, da técnica de entrelaçamento por *alternância* do discurso, com *efeito suspensivo*⁹: interrompido um episódio no momento culminante, de modo a criar-se a expectativa de sua continuação, passa-se a outro, em geral por meio de um advérbio ou de uma indicação cronológica (*enquanto isso, no mesmo momento, naquele dia*), e volta-se, por mecanismo análogo, ao anterior. Em tal caso, a ilusão de simultaneidade está nos pontos de entrelaçamento das diversas linhas de ação interrompidas que os protagonistas centralizam.

No romance moderno, estimulado pelo dinamismo da arte cinematográfica, a mesma técnica pode proporcionar, mediante a junção de episódios cronologicamente demarcados, e que diferem segundo o modo de representação (descrição, dialogação), o relato de acontecimentos ao longo de várias gerações, num tempo histórico dilatado, como em *O tempo e o vento*, de Érico Veríssimo.

⁹ Criando a expectativa temerosa do leitor quanto à situação do personagem, provoca o *suspense*.

Quando completamos a leitura corrente desse texto, se o considerarmos na ordem inversa, do fim para o princípio, as cadeias de acontecimentos, equivalentes a diversas histórias ou linhas de ação, parecem seccionar um mesmo *continuum* tempo-espacial, por onde desfila, do passado ao presente, a multidão dos personagens. Estamos diante de uma simultaneidade imprópria, que é apenas outra denominação para a dimensão configurante de um enredo complexo, harmonizando diversas linhas de ação. Caso análogo apresenta-se na narrativa de tipo *estereoscópico*, que harmoniza as diferentes versões de um mesmo evento, segundo a visão de cada personagem, como em *Contraponto*, de Aldous Huxley, ou ainda, de acordo com as variações de foco e de modo de apresentação, como em *Os moedeiros falsos* de André Gide.

Não se deve atribuir a uma só causa — a influência do cinema — a dilatação espaço-temporal do romance moderno, que é concorde com o sistema cubista das perspectivas múltiplas nas artes plásticas e com o primado do tempo no pensamento teórico. Mas há entre o desenvolvimento da forma romanesca, que se relaciona com a quebra da ordem cronológica da narrativa e a conquista pelo cinema de uma linguagem própria (cortes, planos, angulações), uma impressionante convergência¹⁰.

Paralelo 42 (1930), de John dos Passos, pode ser considerado tanto um romance de estilo cubista (pelo uso de perspectivas múltiplas) quanto um romance cinematográfico (pelo uso de processo análogo ao de montagem). Por intermédio de histórias heterogêneas, autonomamente desenvolvidas — uma das quais narrada em primeira pessoa (“Camera Eye”), todas interligadas pelo registro repetido de eventos internacionais sob forma de noticiário avulso —, essa obra integra, parte que é de uma trilogia — U.S.A.¹¹ — um gigantesco painel social. A técnica de montagem aqui empregada se diversificou pela sincronização, utilizada por Jean-Paul Sartre em *La mort dans l'âme* (Com a morte na alma) e que consiste em ajustar, por uma data ou pelo registro das horas, seqüências narrativas com os diversos personagens vivendo situações diferentes em lugares diferentes (re-
cuando de 25 de junho de 1940, dia da queda de Paris, a 16 de junho,

¹⁰ Conforme o estudo de MAGNY, Claude-Edmonde. *L'âge du roman américain*. Paris, Seuil, 1948.

¹¹ U.S.A.: *The 42 Parallel* (1930), *Nineteen nineteen* (1932), *The Big Money* (1936).

o romance passa de Boris em Marselha, às 14 horas, a Matieu em Padou, às 3, e a Daniel, em Paris, às 4 desse mesmo dia).

A ilusão da simultaneidade no sentido estrito (o tempo de uma história ou de uma seqüência narrativa desdobrada no espaço), produziu-a Flaubert em *Madame Bovary* na cena famosa do comício agrícola de Yonville. Enquanto Emma e Rodolfo conversam, ouvem os oradores da festa que vieram assistir. Como numa interferência do que está ocorrendo perto deles, frases soltas, pronunciadas pelos oradores, intercalam-se no diálogo dos amantes:

“E ele tomou-lhe a mão; ela não a retirou.”

“Um conjunto de bons terrenos”, gritou o presidente.

“Ainda há pouco, por exemplo, quando vim à sua casa...”

“Para o senhor Binet, de Quincampoix.”

“Adivinhava que iria acompanhá-la?”

“Setenta francos”¹².

Essa ousadia de Flaubert é precursora de um procedimento dos nossos dias, a *montagem de diálogos*, largamente utilizada por Mário Vargas Llosa em *A casa verde*. Consiste em intercalar partes de um diálogo a partes de outro entre os mesmos personagens, em situações temporal e espacialmente distintas, e que, assim justapostas, fundem momentos de história com momentos do discurso, apagando a diferença entre presente e passado.

Mas as técnicas simultaneísticas modernas enxertam-se na forma romanesca temporalmente desenvolva, já aberta ao tempo vivido.

Fintas de Sterne Para essa desenvoltura, muito importou que o ato de escrita e o ato de leitura fossem vistos como acontecimentos internos à criação ficcional, concorrendo com a história narrada. Um dos caminhos da autonomia artística da forma romanesca — conquista que não se fez num dia nem foi palmilhada em linha reta —, tal ocorrência teve em Sterne, no século XVIII, e em Machado de Assis, entre os séculos XIX e XX, os seus grandes promotores isolados.

Em 1749, Henry Fielding moldou a *História de Tom Jones* na forma de uma crônica. Talvez tenha sido ele o primeiro a aperceber-

¹² FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Livre de poche. Librairie Générale Française, 1961. p. 182.

se da importância da cronologia para a narrativa tradicional. Mas, atinando com a diferença entre a ficção e a crônica, aproximadas no título dessa obra (*History of Tom Jones*, e não romance ou novela), Henry Fielding prevenia o leitor de que, pelo seu método, contrário ao do cronista, “obrigado a andar a par do tempo cujo amanuense é”, dispensará o registro, “com os pormenores de meses e anos em que nada de notável ocorreu”, para realçar, em capítulos mais longos, relativos a dias, os “assuntos de importância, e em capítulos mais curtos, relativos a um espaço de anos, os períodos vazios, em que nada acontece”¹³.

Uma década depois, nos nove livros de *Vida e opiniões de Tristram Shandy* (*The life and opinions of Tristram Shandy*), Laurence Sterne embaralharia esse método, zombando

das convenções de enredo, com as suas exigências especiais e arbitrárias do começo, meio e fim; da seqüência cronológica da ação que coíbia a fórmula artística em conjunto; do princípio da casualidade, que envolvia uma seleção e economia rígidas de incidentes no interesse de uma padronização artificial da ação¹⁴.

No fundo, Sterne responde com humor ao próprio desafio do tempo, que zomba do narrador quando o narrador se faz personagem: a vida de Tristram Shandy começa com o seu nascimento há quarenta anos de distância do momento em que o mesmo personagem escreve, e a uma distância incalculável do momento indeterminado do leitor hipotético do texto a quem se dirige.

Anunciado no capítulo 5 do volume I, o episódio do nascimento do narrador-personagem é interrompido por outros episódios, continuando no capítulo 8 do volume II, por motivos que o capítulo 6 do volume I explica:

No começo do capítulo anterior, informei-vos quando exatamente eu nasci: — mas não vos informei como. Não; esse particular estava inteiramente reservado para um capítulo em separado; — além disso, senhor, como somos de certo modo perfeitos estranhos um para o outro, não teria sido de bom tom fazer-vos saber, de uma só vez, tantas circunstâncias comigo relacionadas. — Deve o senhor ter um pouco de paciência. Propus-me, como sabe, a escrever não apenas minha vida mas igualmente minhas opiniões:...

¹³ FIELDING, Henry. *A história de Tom Jones, um enjeitado*. Porto Alegre, Globo, 1949. Livro II. cap. I.

¹⁴ MENDILOW, A. A. *O tempo e o romance*. Porto Alegre, Globo, 1972. p. 189.

¹⁵ STERNE, Laurence. *A vida e opiniões de Tristram Shandy*. Trad. José Paulo Paes. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984. p. 53.

Ao chegar ao volume IV, já um ano mais velho do que há doze meses atrás, o narrador, que ainda não ultrapassara a narração de seu primeiro dia de vida, tem mais outro período de 364 dias para escrever:

E como, neste passo, viverei 365 vezes mais depressa do que escrevo, — segue-se, se vossas senhorias me permitem dizê-lo, que quanto mais escrevo, mais terei de escrever — e, por conseguinte, quanto mais vossas senhorias lerem, mais vossas senhorias terão de ler¹⁶.

O tempo do ato de escrever é tão fugidio como o tempo cronológico, que se desloca de um ponto a outro — nisso consistindo a técnica do *salto temporal* (*time-shift*), gerador de *anacronias*, sem preenchimento dos períodos vazios, usada mais tarde por Joseph Conrad, com extrema mestria, sobretudo em *Nostramo*. As *anacronias* em série de *Vida e opiniões de Tristram Shandy* complicam-se, ainda, em decorrência do recorte do tempo cronológico pelo tempo vivido, que contrasta, por sua vez, com o tempo do ato de escrita, que contrasta com o presente da narração, que contrasta com a temporalidade do leitor... A essa zombaria do tempo, o narrador opõe as fintas do discurso, legitimando o seu relato pelo efeito humorístico da trama temporal de uma narrativa episódica “digressiva e progressiva” que, sem ter propriamente um enredo, enreda, conjuntamente, narrador e leitor.

Machado dribla Como Sterne, Machado de Assis ousa fintar a fugacidade do tempo, com a diferença de que o dribla em lances mais extensivos, como em *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), contando uma história a partir do fim, da morte do narrador para trás. Para trás caminha o Bentinho de *Dom Casmurro* (1899), num movimento de vaivém.

Basta recordar, a propósito desse último romance, o ziguezague iniciado no capítulo 3, “A denúncia”, que relata incidente fundamental para a compreensão do enredo (o agregado José Dias denuncia à D. Glória, mãe de Bentinho, o namoro deste com Capitu). Inicia-se aí uma seqüência (Bentinho ouve escondido aquela conversa), retomada no capítulo 9 (quando ele, sobressaltado, deixa o esconderijo).’

¹⁶ Id., *ibid.*, p. 294.

Quatro desses seis capítulos intercalam eventos anteriores àquele episódio, introduzindo José Dias, Seu Cosme e Dona Glória. O oitavo remete à própria narração (“Mas é tempo de tornar àquela tarde de novembro...”), e o nono a desvia para um momento posterior ao presente do narrador (Ópera).

Aquela seqüência interrompida, menos longa do que o discurso intercalar, retém, por efeito de sua suspensão, o sobressalto que reanima a memória de Bentinho ao narrá-la¹⁷. Na trama temporal em que não se enreda, o personagem-narrador tenta recompor o traçado de sua história — “atar as duas pontas da vida...” — que emerge, sinuosa, do passado.

Jogando com o tempo, Machado transformou-o num tema de reflexão em várias passagens de sua obra¹⁸.

Romances de fluxo É difícil separar, em obras como as de Laurence Sterne e Machado de Assis, a reflexão sobre a realidade temporal, muitas vezes de teor filosófico, da *tematização propriamente dita do tempo*, integrada, como matéria, à forma narrativa. Mas, no ciclo das mudanças que o romance experimentou nas duas primeiras décadas do século XX, essa tematização específica ocorreu paralelamente a um processo de modificação do enredo, conseqüente à passagem da consciência individual ao posto de *centro mimético* da narrativa, e foi correlata ao realce do tempo humano nas correntes de pensamento que mais se avizinham da literatura, como as filosofias de Bergson, Husserl e Heidegger.

Seja que se o considere o pivô de uma revolução da forma romanesca ou o ponto de maturação artística do romance, o certo é que depois do realismo naturalista, inclusive psicológico, da segunda metade do século XIX, que procurou legitimar a ficção pela verossimilhança das situações, fundada no conhecimento de leis naturais, o centro mimético na consciência individual exigiu a compreensão introspectiva do personagem e a vivência dos acontecimentos exteriores. Isso aliviou e em alguns casos liberou o enredo da obediência ao princípio da causalidade estrita, indissociável do *tempo físico*.

¹⁷ ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro, José Aguilar, 1962. 1 t., cap. II, “Do livro”.

¹⁸ RIEDEL, Dirce Cortes. *O tempo no romance machadiano*. Rio de Janeiro, Livraria São José, 1959. p. 161.

É claro que, tendo o privilégio de empregar os verbos relativos a processos internos, a narrativa ficcional nunca descuroou da subjetividade, a que se inclina, por vocação, o romance. Enquanto, porém, os grandes ficcionistas dos séculos XVIII e XIX, como um Goethe, um Dickens, um Balzac, um Zola, “interpretavam com segurança objetiva as ações, estados e caracteres de seus personagens”¹⁹, um Proust, descendo através da memória ao passado do narrador, ou uma Virgínia Woolf, adentrando-se na intimidade dos personagens — dos quais narra as mínimas alterações de pensamento —, interpretam ações, caracteres e estados pelo ângulo oscilante e incerto da experiência interna, a partir do qual as situações externas e objetivas se ordenam. O fluxo de consciência — *the stream of consciousness*, expressão de William James — será, na criação romanesca, o eixo principal da transformação do enredo.

Esgarçado ou aparentemente anulado, o enredo, antes de outras metamorfoses mais recentes, como a que o transferiu para o processo da própria criação romanesca, continuaria subsistindo “nas mudanças puramente internas relacionadas com o próprio curso temporal das sensações, das emoções, e, eventualmente, num nível menos organizado e menos consciente que a introspecção pode atingir”²⁰. Subjacente ao conteúdo da narrativa, à sua trama feita de momentos imprecisos, expandidos na direção do passado ou do futuro, à custa de um discurso sinuoso, esse curso temporal justifica a denominação genérica de romances do *fluxo da consciência* para aqueles que, como os de Marcel Proust e Virgínia Woolf — independentemente do encaminhamento diverso que deram à tematização do tempo e ao *ponto de vista* que adotaram —, incorporam à sua trama as mudanças da *duração interior*.

A contrastação da duração interior com a impessoalidade e a objetividade do tempo cronológico é um dos principais condutos da tematização do tempo no romance.

Bergson: duração interior (*la durée*)

Essa contrastação, com o sentido de um antagonismo radical, inerente à própria realidade, é também o fulcro da filosofia de

¹⁹ AUERBACH. *Mimesis*; la realidad en la literatura occidental. México, Fondo de Cultura Económica, 1950. p. 501-10.

²⁰ RICOEUR, Paul. La configuration dans le récit de fiction. In: —. Op. cit., p. 21.

Henry Bergson, que encontrou no tempo psicológico a antecâmara da liberdade, como resposta ao determinismo das teorias evolucionistas vigentes na segunda metade do século XIX. A permanente descoincidência desse tempo com as medidas temporais objetivas corresponde a uma diferença de natureza. Seus momentos imprecisos, inseparáveis dos estados mutáveis da consciência, que se interpenetram, formam, à semelhança da unidade múltipla de uma melodia, composta de sons heterogêneos, a sucessão pura, interior, irreduzível à sucessão no movimento físico, decomponível em intervalos homogêneos exteriores. Enquanto a última obedece a um encadeamento causal rigoroso (determinismo), aquela, movimento progressivo da *duração interior*, entrando o passado ao presente e preparando o futuro, atesta, porque tudo é novo na consciência, a liberdade do nosso Eu.

Mas a *duração interior* (*durée*) é, para Bergson, o tempo verdadeiro — *élan* evolutivo criador na ordem natural orgânica — que a intuição capta no relance da experiência interior liberada da dominância dos fins práticos da ação. Não chega até essa realidade intuitiva, absoluta, também experiência pessoal do sujeito reconhecendo-se livre, o conhecimento intelectual, relativo e prático, somente capaz de abranger a contrafação da *durée* projetada no espaço, dividida em unidades intervalares iguais que os ponteiros do relógio percorrem.

A montagem de dois pequenos trechos de *Os dados imediatos da consciência* (*Les données immédiates de la conscience*), publicado por Bergson em 1889, mostra-nos bem a relação entre *durée* e *liberdade*, uma das trilhas da busca proustiana do tempo:

A duração completamente pura é a forma que a sucessão dos nossos estados de consciência toma quando o nosso Eu se deixa viver, quando ele se abstém de estabelecer uma separação entre o estado presente e os estados anteriores [...]

Nossa existência se desenvolve [...] muito mais no espaço do que no tempo: vivemos mais para o mundo exterior do que para nós [...] “somos agidos” mais do que agimos. Agir livremente é reempossar-se de si, é recolocar-se na duração pura²¹.

²¹ BERGSON. *Les données immédiates de la conscience*. 8. ed. Paris, Presses Universitaires de France, 1958. p. 74-5 e 174.

6

A tematização do tempo

Fenomenologia: Husserl e Heidegger

O assunto deste capítulo exige que continuemos a incursão filosófica anterior, expondo alguns aspectos da descrição

do tempo na fenomenologia de Husserl e no pensamento de Heidegger, que nos permitem corrigir e ampliar, em função de outra ordem de questões e por outro método, a concepção de Bergson.

A descrição fenomenológica consiste em explicitar o sentido dos atos intencionais da consciência. Edmund Husserl descreveu por esse ângulo, a experiência do tempo, o conjunto de suas vivências, valendo-se de um exemplo que passamos a resumir¹.

Quando ouvimos uma melodia, nossa atenção retém os momentos sonoros consecutivos. O primeiro compasso não cai imediatamente no passado; permanece retido atencionalmente e gera a expectativa do seguinte. Como fenômeno, é o ponto emergente de um *agora*, deslocado por outros *agora*, todos porém interligados na vivência do presente. Assim como o momento retido ainda não é passado, aquele na direção do qual a expectativa se lança ainda não é o futuro.

O deslocamento característico do passado é aquele que faz da melodia percebida, melodia recordada; cada som estará, por assim

¹ Este exemplo se encontra em *Preleções sobre a fenomenologia da consciência do tempo imanente* (Vorlesungen zur Phenomenologie des inneren Zeitbewusstseins) (1924).

dizer, a maior distância daqueles que foram ouvidos, como se dá quando rememoramos um trecho de música sob o efeito da percepção atual de outro. Mas as vivências do passado também se encadeiam segundo distâncias variáveis, uma recordação podendo focalizar os momentos de outra recordação. Esses momentos se articulam como presente dentro do passado.

Apesar da distância, o presente, o passado e o futuro formam, para Husserl, um *continuum*, como dimensão imanente à consciência.

Dando à descrição fenomenológica dos atos intencionais um sentido ontológico, que desborda a consciência, Martin Heidegger (*Ser e tempo*, 1927), mostrou que o tempo imanente é apenas, como o *tempo físico*, uma escala de nossa experiência temporal, que pressupõe o intercurso cotidiano com os outros e o trato com as coisas do mundo que servem de instrumento à nossa atividade prática. Lidamos com o curso dos astros já entendendo as suas alternâncias como regulação instituidora de divisões exteriores, coletivas ou públicas. Esse entendimento, que manifesta a presença antecipada do tempo que nos preocupa, por nós referida, lembre-se o leitor, no capítulo 2, depende da estrutura projetiva do existente humano transcendendo as coisas singulares, sempre adiante de si mesmo, mas finito em sua incompletude de ser-no-mundo (*Dasein*), sujeito à morte.

O movimento de transcendência, que vai do futuro como possibilidade ao passado e ao presente, sem que essas dimensões possam separar-se, é a *temporalidade* na acepção própria da palavra, origem das diversas espécies de tempo, e que faz do homem um ser histórico. Daí dizer Heidegger que o existente humano não está no tempo: ele se temporaliza².

A concepção heideggeriana, assim apresentada de maneira esquemática, tem afinidade estreita com a resposta que Santo Agostinho deu a um problema que o deixou perplexo. Para o pensador das *Confissões*, a *distenção da alma* (*distentio animi*), antecipando pela expectativa o futuro que ainda não existe, reatualizando pela memória o passado que deixou de existir, e conservando o presente pela atenção, explicaria o tempo, ou ainda, explicaria a origem que sua compreensão previa por nós³.

² Ver § 65 de *Ser e tempo*.

³ Detendo-se em exemplo semelhante ao de Husserl, a audição de um hino, Santo Agostinho descreve, com outros termos, a temporalidade na acepção heideggeriana: "Mas essa voz... ressoa e ressoará. Porque a parte que esmoreceu sem dúvida já recuou, enquanto a presente atenção do espírito vai lançando o futuro para o passado. Com a diminuição do futuro, o passado cresce até o momento em que tudo seja pretérito pela consumação do futuro". AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Livro XI, p. 363.

Essa dialética da *temporalização*, espécie de *concordia discors*, de concordância discordante entre presente, passado e futuro, nos planos individual, cultural e histórico da existência humana, é a incidência comum às várias direções da tematização do tempo no romance, conforme adiante se verá.

A busca proustiana do tempo

Desde a primeira página de *Em busca do tempo perdido* (*À la recherche du temps perdu*), Marcel, o narrador, assume a posição do Eu que se deixa viver, levado, de lembrança em lembrança, da cena de seu despertar (“Durante muito tempo costumava deitar-me cedo...”) ao “paraíso perdido” de sua infância, vedado à inteligência e à memória voluntária, e que só casualmente se abria.

Tomando, certa vez, uma xícara de chá, Marcel sente um prazer delicioso, isolado, sem noção de sua causa. Em vão se esforça por identificar esse estado desconhecido, que lhe traz o apelo de uma reminiscência. E já desistira de procurar a causa que lhe escapava, quando uma lembrança súbita veio superpor-se, como resposta, à sensação de prazer remanescente:

Aquele gosto era o do pedaço de madalena que nos domingos de manhã em Combray (pois nos domingos eu não saía antes da hora da missa) minha tia Leônclia me oferecia, depois de o ter mergulhado no seu chá da Índia ou de tília, quando ia cumprimentá-la em seu quarto [...] E mal reconheci o gosto do pedaço de madalena molhado no chá que minha tia me dava (embora ainda não soubesse, e tivesse de deixar para muito mais tarde tal averiguação, por que motivo aquela lembrança me tornava tão feliz), eis que a velha casa cinzenta, de fachada para a rua, onde estava o seu quarto, veio aplicar-se, como um cenário de teatro, ao pequeno pavilhão que dava para o jardim...⁴

A sensação atual desencadeava imagens vivas da lembrança espontânea, trazendo de volta, como se o presentificasse, um trecho do passado do narrador, com o espaço que o circundara.

Descurado pela filosofia bergsoniana, que separou o espaço do tempo, esse fio da rememoração inconsciente conduzirá o narrador ao termo de sua busca, como se lê no episódio da *matinée* da residên-

⁴ PROUST, Marcel. *No caminho de Swann. Em busca do tempo perdido*. Trad. Mário Quintana. Porto Alegre, Globo, 1948. p. 47.

cia da princesa de Guermentes, na parte final da obra, “O tempo reencontrado” (*Le temps retrouvé*).

Desviando-se de um carro, Marcel tropeça nos paralelepípedos desnivelados do pátio da residência. E experimenta a mesma felicidade “que sentira ao comer o bolinho, e de cujas causas profundas adiará até então a busca”⁵. O passo em falso que redesperta a sensação, lhe devolve, assim como o gosto da madalena lhe devolvera Combray, o momento longínquo de sua visita a Veneza, em que pisara duas lajes desiguais do batistério de São Marcos. E numa terceira revelação dessa manhã, o atrito de uma colher contra um prato transporta-o ao interior fumarento do comboio, onde, há muitos anos, ouvira o barulho de um martelo batendo sobre uma das rodas do trem.

Esse episódio esclarecia-lhe finalmente — e era este o motivo de sua felicidade — que o momento dessas iluminações, reunindo o presente ao passado num só instante, absorvia a sucessão, suspendia a marcha do tempo fugaz. A busca do tempo perdido ultimava-se no tempo reconquistado, nem presente nem passado, nem fusão dos dois, mas algo que, “comum ao presente e ao passado, é mais essencial do que ambos”⁶. Ao apropriar-se livremente da *duração interior*, o narrador reapossava-se de si mesmo, do seu Eu profundo, e, na certeza da *intemporalidade* essencial das coisas, confirmava, também, a vocação artística que o destinaria a escrever aquela obra, agora a caminho de seu termo, para narrar essa mesma descoberta que o libertara do temor da morte:

Mas que um som já ouvido, um olor outrora aspirado, o sejam de novo, tanto no presente como no passado, reais sem serem atuais, ideais sem serem abstratos, logo se libera a essência permanente das coisas, ordinariamente escondida, e nosso verdadeiro eu, que parecia morto, por vezes havia muito, desperta, anima-se ao receber o celeste alimento que lhe trazem. Um minuto livre da ordem do tempo recriou em nós, para o podermos sentir, o homem livre da ordem do tempo⁷.

A revivescência do passado no presente retira o presente do fluxo do tempo.

A “ubiquidade temporal” da narrativa proustiana — repleta de *anacronias*, e da qual desaparecem, como notou Genette, o esque-

⁵ PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido. O tempo reconquistado*. Porto Alegre, Globo, p. 121.

⁶ Id., *ibid.*, p. 124.

⁷ Id., *ibid.*, p. 125.

matismo do *sumário* e o caráter estático da *pausa descritiva*, em proveito da *iteração (frequência)* preponderante — constitui igualmente a ambigüidade do tempo reencontrado, como sentido da existência. Pois se a busca suspende a dominância do tempo cronológico pela *durée*, o momento do reencontro parece interromper o fluxo da consciência, paralisada num momento de êxtase, sem passado e sem futuro. “Negado enquanto fragmento cronológico, valorizado enquanto meio de acesso ao ser, o *momento* toma no romanesco uma importância psicológica, filosófica e estética fundamental”⁸.

O presente intemporal Esses aspectos da experiência temporal aparecem, através de um foco narrativo diferente do de Proust, nas novelas de Virgínia Woolf, principalmente *Mrs.*

Dalloway e *Viagem ao farol* (To the lighthouse), em que se alternam, sempre sob a interferência da voz do narrador, numa forma de “representação pluripessoal da consciência”⁹, as vivências recônditas de vários personagens, que escapam do conflito entre o tempo cronológico e o tempo vivido pela fresta do presente imóvel, intemporal.

A mesma romancista figura alegoricamente a intemporalidade na vida trans-histórica, multissecular do personagem de *Orlando*, que muda tanto de época como de sexo. Premido pelo “extraordinário desacordo entre o tempo do relógio e o tempo do espírito”¹⁰, o protagonista dessa novela transita, às vezes bruscamente, do passado ao presente, como no trecho, do qual transcrevemos um fragmento do capítulo 4, em que o verbo no pretérito assinala o momentâneo:

Orlando pulou como se houvesse levado uma pancada na cabeça. *Na verdade eram dez horas da manhã. Era o dia 11 de outubro de 1928. Era o momento presente.*

Ninguém se assombre de Orlando ter um sobressalto, levar a mão ao coração e empalidecer. Pois que revelação mais terrível que a de sentir que este é o momento presente? Se sobrevivemos ao choque é apenas porque o passado nos ampara de um lado e o futuro do outro¹¹.

⁸ ZÉRAFFA, Michel. *La Révolution romanesque*. Paris, Ed. 10/18, 1972. p. 239.

⁹ AUERBACH. *Mimesis*; la realidad en la literatura occidental. México, Fondo de Cultura Económica, 1956. p. 514.

¹⁰ WOOLF, Virgínia. *Orlando*. São Paulo, Abril Cultural, 1972. p. 253.

¹¹ Id., *ibid.*, p. 388-9.

Em *As ondas* (The waves), Virgínia Woolf tematiza o tempo num estilo singular de narrativa dramática. Cenas sucessivas combinam diálogos, que também são monólogos entrecruzados de diversos personagens que se relacionam entre si da infância à velhice. A diferente sorte desses amigos e companheiros de geração, em cada fase da vida, contrasta sempre, dentro do quadro das variações sazonais da natureza, com o ritmo sempiterno das ondas do mar. O ciclo geracional conflui com os grandes ciclos naturais, assim como confluem, intersubjetivamente, nos diálogos, os tempos vividos dos personagens. Também cada cena, acentuando a atualidade da narração, do ato de narrar, fixa no presente a experiência rememorada. As situações se desatam progressivamente, mas voltam a essas intersecções do presente, por onde recomeçam para recuarem ao passado, já mudadas pelo curso dos anos. Os comentários de um dos amigos, Bernard, servem de contraponto reflexivo às mudanças de todos:

Terça-feira vem depois de segunda; depois vem quarta. A mente cresce em anéis; a identidade se robustece; a dor é absorvida no crescimento. Abrindo e fechando, fechando e abrindo, com crescente rumo e intensidade a pressa e a febre da juventude trabalham até que todo o ser pareça expandir e encolher-se como a mola principal de um relógio. Como flui depressa a torrente de janeiro a dezembro. Somos impelidos à frente pelo fluxo das coisas que se tornam familiares a ponto de já nem lançarem sombras¹².

Nesse estilo dramático, a narração se transfere ao personagem, que fala para si mesmo, e a sua interferência contrapontística apresenta a celeridade e a continuidade de um *monólogo interior*.

A sintonia no monólogo interior

Monólogo autocitado na classificação de Dorit Cohn¹³, assim distinguindo-se daquela intervenção monológica que o nar-

rador cita, o *monólogo interior* sintoniza a palavra com o pensamento fluente, espontâneo, reflexivamente encadeado, do personagem, seja o encadeamento intelectual e lógico, seja afetivo e ilógico, no rastilho de imagens ou idéias associadas.

¹² WOOLF, Virgínia. *As ondas*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980. p. 191-2.

¹³ COHN, Dorit apud RICOEUR, Paul. *Temps et récit*, cit., p. 134.

James Joyce radicalizou essa última forma no *Ulisses*, abrindo para William Faulkner o caminho que lhe apontara Edouard Dujardin, o primeiro a utilizar o *monólogo interior* do princípio ao fim de uma curta narrativa romanesca, *Os loureiros estão cortados* (*Les lauriers sont coupés*). As frases curtas, ritmadas, os períodos elípticos, em geral utilizando o presente verbal, fundem aí um enredo amoroso às percepções, desejos e expectativas do personagem-narrador¹⁴.

Nesse texto pioneiro já se destaca a espécie de temporalidade indivisa da *história* e do *discurso*, as seqüências de ambos formando uma só pauta textual, que predelineia o movimento de leitura. Ao contrário dos casos em que o *andamento* se alonga, ou daqueles em que se abrevia em relação à duração do conteúdo, o *monólogo interior* os iguala, ajustada a consciência do personagem-narrador à consciência do leitor, as vivências de um devendo ser as do outro. Assim, a utilização desse recurso parecerá a Jean Pouillon

o esforço mais adequado à eliminação da diferença entre o romance e a vida real no que esta tem de temporal, visto como, para ser lido, deve ele ocupar a própria vida do leitor sem acelerá-la nem retardá-la¹⁵.

Se essa diferença fosse eliminada, o leitor não seria mais leitor nem o romance literatura...

James Joyce variou a forma do *monólogo interior*, empregando o encadeamento afetivo, ilógico, por associação de idéias em ritmo contínuo, na última parte de *Ulisses* (a fala de Molly). William Faulkner utilizou o mesmo processo para aguçar a absorção do presente pelo passado em personagens sobre os quais, como a estirpe dos Jason e Quentin de *Som e fúria* (*Sound and fury*), pesa uma trágica consciência de culpa¹⁶.

Utilizando o monólogo autocitado de maneira parcimoniosa, em combinação com o "estilo direto livre" em *Perto do coração selvagem*, Clarice Lispector, que levou ao extremo, na literatura de ficção em língua portuguesa, a polarização subjetiva do romance, chegaria, depois de *A paixão segundo G. H.*, a uma forma monológica de narrativa, temporalmente densa que tendeu a

¹⁴ DUJARDIN, Edouard. *Les lauriers sont coupés*. Préface de Valéry Larband. Paris, Le Chemin Vert, 1981.

¹⁵ POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. São Paulo, Cultrix, 1974. p. 13.

¹⁶ SARTRE, Jean-Paul. La temporalité chez Faulkner. In: —. *Situation*; I. Paris, Galilimard, 1947. p. 71.

fundir o tempo da história ou da ficção com o tempo da escrita ou da narração, e se não fosse impossível, com o tempo da leitura¹⁷.

É um caso extremo da experiência temporal na arte de narrar — que indica, também, o limite do “feitiço hermético” do texto romanesco quando tematiza o tempo, com a intenção de retê-lo no presente imóvel de uma súbita iluminação ou *epifania* para a consciência individual.

Tempo e mito Outro limite temporal na arte de narrar, transubjetivo e impessoal, é alcançado quando o romance estende seu enredo ao plano dos mitos.

Na tetralogia de Thomas Mann, *José e seus irmãos*, construída em torno da história bíblica de José, que Goethe ambicionara desenvolver, esse plano sobressai para além do tempo histórico a que se acha estreitamente associado. Como desenvolver a história de José sem aprofundar as suas nascentes bíblicas, e como aprofundá-las sem que o romancista desça, ainda que de maneira irônica e distanciada, como o fez Thomas Mann, à origem da tradição do povo hebreu na aliança com Jeová? Nessa origem, dentro e fora do tempo, temporal e eterna, é difícil separar o mito da História. Pois se a história do povo hebreu começa em Ur, na Caldéia, a sua trajetória mítica principia no jardim do Éden. Esse outro começo recobre o primeiro com a marca de uma origem perene, que o passado mais longínquo não absorve. Qualquer momento posterior da História, como processo de mudança, remontará a esse tempo primordial enfeixado pelo mito, e que subsiste, em estado puro, na tradição religiosa.

A rigor não há um tempo mítico, porque o mito, história sagrada do cosmos, do homem, das coisas e da cultura, abole a sucessão temporal¹⁸. O que quer que o mito narre, ele sempre conta o que se produziu num tempo único que ele mesmo instaura, e no qual aquilo que uma vez aconteceu continua se produzindo toda vez que é narra-

¹⁷ SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis/Lorena, Fatea/Vozes, 1979. p. 96.

¹⁸ Convém manter a distinção entre o *tempo do mito*, tal como agora definido, e o *mito do tempo*, isto é, o tempo mitificado enquanto potência criadora e destruidora afim à marcha da Justiça (Diké), para a antiguidade grega, nos termos da invocação do Coro no Édipo-Rei de Sófocles: “O tempo vê tudo; à tua revelia, o tempo te desmascara, denunciando o passado...”

do. Será mais correto dizer que o mito relata um acontecimento genérico que não cessa de produzir-se: uma origem coletiva — tal o drama do Éden — e a repetição dessa origem — a nostalgia do *paraíso perdido* num presente intemporal, que se insinua na linha mutável da vida individual.

Assim escavando o passado de José, o romancista depara com as idéias ancestrais, arquetípicas, que os antepassados transmitiram às gerações futuras:

Profundo é o poço do passado. Não se deveria dizer que é insondável?... Nossa sonda tocou o fundo do poço dos tempos sem que seja atingida a meta final e inicial que propúnhamos. A história do homem é mais antiga que o mundo material, que é obra de sua vontade, mais antiga do que a vida que depende de sua vontade¹⁹.

Nesse poço, a sonda da ficção só pode encontrar a fonte de outros enigmas, a própria alma humana, de onde os mitos manam continuamente.

Explorando o *tempo vivido*, o romance contemporâneo descobrirá os arquétipos inconscientes, elementos intemporais da conduta humana entremados à *duração interior*. Em sua dupla natureza, masculina e feminina, em sua vida trans-histórica, o protagonista do *Orlando*, de Virgínia Woolf, não é um tipo e sim um arquétipo, condensando quatro séculos de cultura. A estrutura romanesca do *Ulisses* de Joyce assenta em mitos recorrentes, moldados nas figuras dos poemas homéricos e implantados num tempo e num espaço histórico determinado — a Dublin do século XX, como *urbe* moderna.

Romance exemplar de uma época, o *Ulisses* concretiza uma síntese das forças contraditórias da cultura ocidental, que aí se espelham na diversidade dos estilos literários empregados para narrar uma aventura do cotidiano: os feitos de Stephan Dedalus, Leopold Bloom e sua mulher Molly. Submetidos a minucioso cálculo cronológico, os acontecimentos que informam a ação duram, ao todo, dezesseis horas da vida dos personagens num único dia do ano de 1905, repartido por incidentes triviais, dentro do espaço urbano que Stephan e Bloom percorrem.

Dezesseis horas da vida descritas em 1 200 páginas equivalem a 75 páginas por hora, quer dizer, mais de uma página por minuto, ou seja, uma linha por segundo, aproximadamente...²⁰,

¹⁹ MANN, Thomas. *José e seus irmãos*; les histoires de Jacob. Paris, Gallimard, 1935. p. 7 e 34.

²⁰ BROCH, Hermann. James Joyce et le temps present. In: *Création littéraire et connaissance* (Dichten und Erkennen). Paris, Gallimard, 1966. p. 194.

comenta Hermann Broch, apontando-nos o entrosamento do *tempo da história* com o *tempo do discurso* nesse romance. O discurso de *Ulisses* recebe a enxertia extensiva do *tempo vivido*, principalmente através do monólogo interior, já tantas vezes referido.

Mas os 18 episódios de que se compõe a obra, e que marcam as estações do itinerário dos heróis urbanos — “dezoito episódios, dezoito momentos, dezoito estilos ou procedimentos...”²¹ —, repetem etapas da viagem do herói astucioso de Homero. Esse enquadramento alegórico, colocando a existência humana, situada historicamente, no horizonte de um passado inesgotável que cada instante da ação reflete, enfeixa uma imagem temporal de caráter cíclico do cosmos e da cultura, que Joyce hauriu em Vico. Somos contemporâneos da idade dos nossos mitos, como Bloom e Dedalus são contemporâneos do Ulisses homérico.

Outros romances modernos marcantes também buscaram em fontes míticas diferenciadas — a *Bíblia* para *Berlin Alexanderplatz*, de Alfred Doblin, a lenda medieval do *Fausto* para *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa — os temas articuladores do enredo²². Desse ponto de vista, porém, a incidência reiterada, ao longo da trajetória dublinese, dos temas homéricos, empregados como *leitmotiv*, imprime ao enredo do *Ulisses* uma linha musical, sinfônica, de articulação.

Essa vinculação intencional com o tempo da música também ressalta da obra de Hermann Broch, *A morte de Virgílio* (*Der Tod des Vergil*), que, com o mesmo objetivo estético de Joyce, narra as dezoito últimas horas da vida do poeta romano na forma de um monólogo lírico, interligando vários temas de ordem geral — o destino da poesia, a arte, a morte — de modo a “reduzir a uma unidade a sucessão das impressões e da experiência”²³. A narrativa numa linguagem ritmada não deixa de atender, visando esse tipo de unidade coesiva, a uma exigência da simultaneidade²⁴, como no romance joyceano.

Não é de estranhar, por isso, que um texto de porte lírico, como *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar, tão musical no andamento

²¹ BUTOR, Michel. Joyce et le roman moderne. *L'Arc*. Revue Trimestrielle Chemin de Repentance. Joyce. Aix-en-Provence, 36, s.d.

²² ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: —. *Texto/Contexto*. São Paulo, Perspectiva, 1969. p. 89.

²³ BROCH, Hermann. Joyce et le temps present. In: *Création littéraire et connaissance*, cit. p. 196.

²⁴ Id., *ibid.*, p. 96.

pulsante de seu discurso, que une em sua história o mito do filho pródigo aos arquétipos primordiais do incesto e da sanção paterna, redunde numa suspensão do movimento temporal progressivo em proveito da temporalidade cíclica — mais compatível com a sombria fatalidade do destino que a invocação exaltada do personagem-narrador à força trágica, versátil e lúdica do tempo justiceiro e reparador, prenuncia²⁵.

Paradoxal, a tematização do tempo na ficção pode negar a ordem temporal sucessiva e convertê-la na figuração oposta da eternidade.

Jogando

com o tempo

Essa figuração que revira o tempo no seu oposto, como se a narrativa se platonizasse — restituindo-nos a intuição do tempo como “imagem movente da eternidade” —, é, em *A montanha mágica*, o resultado irônico da suspensão das atividades práticas, em função das quais se estabelece a vigência dos calendários, para os internados no sanatório de Davos. Sob o efeito da rotina cronométrica de longos períodos de repouso ou de recreação durante o dia, do isolamento nas alturas da região alpina, da atmosfera rarefeita da montanha que esse romance de Thomas Mann descreve, em contraposição à planície citadina e buliçosa, as horas do relógio tornam-se intervalos equivalentes sem progresso, e

dias, meses, mesmo anos inteiros, perdem o seu valor independente, fundem-se e se dispersam em um vazio no qual o tempo deixa de ter significação, e portanto, de existir²⁶.

Na verdade, porém, esse vazio, até a descida do protagonista, Hans Castorp, arrebatado no final do romance, quando começa a Primeira Guerra Mundial, pela avalanche do *tempo histórico*, será ocupado pelos ritmos orgânicos, pelos movimentos periódicos dos astros e pelas variações sazonais da natureza, que compõem, em conjunto, a imagem, exterior e impessoal, a cada momento nova e a cada

²⁵ “O tempo, o tempo é versátil, o tempo faz diabruras, o tempo brincava comigo, o tempo se espreguiçava provocadoramente, era um tempo só de esperas, me aguardando na casa velha por dias inteiros, era um tempo também de sobressaltos, me embaralhando ruídos, confundindo minhas antenas, me levando a ouvir claramente acenos imaginários, me despertando com a gravidade de um julgamento mais áspero...” *Lavoura arcaica*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1975. p. 90.

²⁶ MENDILOW. Op. cit., p. 151.

É esse vulto do leitor futuro, em potencial, que se antecipa na figura do ouvinte inominado, um senhor, a quem se dirige o relato oral de Riobaldo em *Grande sertão: veredas*, cuja rica tematização do tempo, sob o estímulo do motivo central do enredo, o pacto com o Demônio, que é o mesmo de *O doutor Fausto*, liga o tempo vivido, a *duração interior*, a busca proustiana do passado, ao tempo do mito — da mão invisível do destino — de que a travessia do sertão constitui o correspondente espacial simbólico.

Quanto a esse terceiro aspecto, a temporalidade do leitor, que é extratextual, externa à narrativa, já depende das circunstâncias da história cultural e, portanto, do tempo histórico real que condiciona a recepção e assegura a fortuna interpretativa das obras literárias. Mas só através do ato de leitura se consuma a reatualização da narrativa e, conseqüentemente também, a incorporação do jogo com o tempo no texto à temporalidade própria do leitor.

7

Tempo ficcional e experiência do tempo

Voltando ao começo

Depois da leitura do capítulo anterior, não mais parecerá insana a tentativa de narrar o tempo. Nem a nós nem ao narrador de *A montanha mágica*, que retificou a idéia pela qual começamos este livro:

Embora seja exagero afirmar que se pode narrar o tempo, não constitui certamente empresa tão absurda, como nos parecia de início, a de querer narrar *coisas do tempo*.

Mas não será essa empresa, a tematização do tempo, uma decorrência das potencialidades da narrativa ficcional para reconfigurar o mundo real no mundo da obra, que desvenda aspectos comumente despercebidos de nossa experiência, inclusive e principalmente temporais?

Com o fim de responder a essa última questão, tentemos concatenar as conclusões sobre a significação e a função do tempo na narrativa literária, que podemos inferir de nosso percurso.

Significação do tempo

Na teoria clássica dos gêneros, que se prolonga na concepção de Lessing, o tempo é tomado ora por um nexos com a ação humana, através da sucessão,

e daí a ordem natural dos acontecimentos, ora por um nexos não aclarado com a linguagem, através dos sons articulados, que aquele crítico alemão considerou signos conaturais à representação da atividade humana. Um tempo único externo, homogêneo, constitui o pressuposto tácito dessa significação.

A teoria da literatura dispensaria esse pressuposto ao explicitar o tempo como categoria da narrativa literária, por força do princípio do sentido intrínseco ou imanente do texto, de valor essencialmente conotativo, que adotou. Sob a influência do estruturalismo lingüístico, refratário ao conceito de *mimesis*, ela amarrou esse valor à lógica da narrativa, como uma especificação de funções, desamarrando, no texto, a referência da linguagem ao real.

Nessas condições, o tempo é apenas um termo semântico: significa a sucessão dos fatos (história) e as seqüências do discurso, como elementos de um sistema de signos. A vantagem dessa posição foi grande: desconectando a referência do discurso com as coisas e, portanto, com o tempo real, cronológico, permitiu que se discernisse a dupla temporalidade interna da narrativa.

A desvantagem foi anular, em proveito da explicação sistemática, o vínculo da ficção com o real¹.

Embora a palavra "tempo" tenha o pendor para significar uma única realidade singular, não é menos um termo polissêmico com que se harmoniza a conceituação de um tempo plural, como conjunto de relações variáveis entre acontecimentos, com apoio na experiência interna ou externa, na cultura ou na vida social e histórica (capítulo 2).

Essas mesmas relações variáveis integram o mundo das obras literárias com o estatuto irreal que a descrição fenomenológica de Roman Ingarden lhes atribui. Porém esse estatuto, tomado ao pé da letra, é insuficiente, uma vez que os textos narrativos, que tivemos preferentemente em vista, são *textos ficcionais*. A ficção combina o imaginário, como distanciamento do real imediato, com o poético, que altera, modifica, reorganiza, sob nova perspectiva, as representações da realidade. O nível ficcional do texto, fundado na elaboração poética da linguagem, corresponde a uma variação possível do mundo real. Em vez de demitir o mundo, a ficção o reconfigura.

¹ Mediante um modelo analítico, de caráter semiótico, como seguimento ao de Propp, o de Claude Bremond, baseado nos papéis dos personagens, e o de Greimas, baseado em papéis actanciais (*actantiels*) decorrentes da estrutura da língua (relações de desejo, de comunicação e de ação), a explicação sistemática é *acrônica*. Dispensando o tempo, esses modelos descronologizam a narrativa.

Assim é preciso acrescentar à descrição fenomenológica que o tempo ficcional reconfigura o tempo cronológico, que é, conforme vimos, a representação dominante do tempo real. Mas na ficção narrativa há uma dupla temporalidade. Como, então, falar de um tempo ficcional? É o que precisamos considerar, revendo a função dos dois tempos, o real do discurso e o imaginário da história.

Função do tempo e leitura

Relacionando *história e discurso* no capítulo 3, constatamos que as relações entre *duração* e *ordem* são procedimentos qualificados de

técnica narrativa. Alterações da ordem cronológica, maior ou menor velocidade do *andamento*, bem como as figuras da *duração*, constituem, também, um rol de expedientes retóricos, avalizadores da natureza fictícia do texto, funcionando, portanto, como indicadores do pacto entre o autor implicado e o leitor².

Mas é pela leitura que se concretiza a função do tempo na narrativa, visto ser o destinatário da ficção que reatualiza o processo de reconfiguração do real que a obra literária de caráter épico cristaliza.

Seria errôneo entender a leitura, o ato de ler, como uma travessia puramente linear do texto. O percurso nas palavras, de linha a linha, não se limita a reproduzir, aditivamente, o enunciado das frases, dispostas em seqüência. De frase a frase se opera uma *síntese memorial*, que retém os significados anteriores, e que, com base neles, propende aos seguintes. Uma reserva de “experiência conteudística e estilística” vai se acumulando à medida que se exerce, em cada nova frase, o mecanismo da experiência lingüística³.

Ora, essa *síntese memorial*, que torna compreensível o reconhecimento de elementos de conteúdo e de estilo, que abre certas possibilidades e exclui outras, de acordo com as particularidades da linguagem, e fechando-se quando o texto termina, também abrange os atos de preenchimento dos *indicadores* ou *registros* que orientam

² O sinal de ficção no texto designa “o contrato entre o autor e leitor cuja regulamentação o texto comprova não como discurso, mas como ‘discurso encenado’”. ISEK, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: *Teoria da literatura em suas formas*. Seleção, introdução e revisão técnica de Luís Costa Lima. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1983. v. II, p. 397.

³ SEGRE, Cesare. *As estruturas e o tempo*. São Paulo, Perspectiva, 1986. p. 24-6.

a leitura, e que se destinam a concretizá-la: os dêiticos e locuções verbais do tempo propriamente lingüístico, segundo o foco ou ponto de vista da narração, as *perspectivas* da locução⁴ (pretérito perfeito, imperfeito, mais-que-perfeito, futuro etc.), a localização da *voz do narrador* como ponto zero da mobilidade presentificante, retrospectiva e prospectiva dos tempos verbais. Finalmente, a dinâmica dos atos de preenchimento, que corre pelas trilhas do discurso, ajusta o tempo vivido, extratextual do leitor, com a suma de sua experiência cultural e social, em que se incluem as convenções literárias, as oscilações temporais do texto entre presente, passado e futuro. É o leitor que abre essa rede temporal do discurso, malha de muitos fios reais, no plano do imaginário, efetuando, com o mundo da obra que reconfigurou o mundo real, a dimensão do tempo fictício⁵.

Conclusão: o privilégio da narrativa

Mas essa efetuação tem um constante mediador, que interfere em cada um dos pontos de incidência do preenchimento formal dos indicadores: os acontecimentos, o conteúdo da história, que o *enredo* interliga numa totalidade temporal.

Parece-nos que foi essa mediação do enredo o que o narrador de *A montanha mágica* teve em vista ao afirmar que o tempo, elemento da narrativa, é por ela preenchido com a matéria dos acontecimentos, organizados numa forma determinada que permitirá divisá-lo. Dito isso, damos por esclarecido o paradoxo do início do primeiro capítulo, para voltarmos ao *enredo*, tal como foi então considerado.

Aí tomamos o *enredo* em consonância com a interpretação dada por Paul Ricoeur à idéia aristotélica de *mímesis* como ato de ordenação (*mise en intrigue*), que extrai, dos acontecimentos transformados em história, a “unidade de uma totalidade temporal”⁶. Em conseqüência, o *enredo* sintetiza duas dimensões discordantes da narrativa: a *episódica* dos acontecimentos, requerendo a ordenação cronológica a que a história, isolável num resumo, sempre remete, e a *configurante*, não cronológica, fundada no discurso enquanto forma

⁴ Conforme a distinção de Weinrich exposta no capítulo 4.

⁵ Sendo a ficção uma “configuração apta para o uso do imaginário”, os atos do leitor são atos de preenchimento ao encontro da intencionalidade do texto. ISER, Wolfgang. Problemas da teoria da literatura atual: O imaginário e os conceitos-chave da época. In: *Teoria da literatura em suas fontes*, cit. v. II, p. 379.

⁶ RICOEUR, Paul. *Temps et récit*, cit., t. I, p. 103.

de expressão, que responde pela obra enquanto todo significativo, com princípio, meio e fim. Essa discordância se manifesta na aptidão da história para ser seguida, e se resolve, dialeticamente, no ato de leitura.

Seguir uma história é avançar em meio a contingências e peripécias sob uma conduta de expectativa que encontra o seu cumprimento na *conclusão*. Esta conclusão não é logicamente implicada por algumas premissas anteriores. Ela dá à história um “ponto final”, que, por sua vez, fornece o ponto de vista pelo qual a história pode ser percebida como um todo⁷.

Ao chegar à conclusão, a inteligência narrativa do leitor, que avança de seqüência a seqüência, esperando a complementação da anterior pela seguinte, pode retomar a história na direção inversa à da ordem cronológica, apreendendo-a do fim para o começo, já no plano abstrato dos temas gerais que ela incorpora e dos motivos subjacentes ao seu desenvolvimento. A partir desse plano, abrem-se os caminhos de uma segunda leitura: ou o interpretativo, temático, do texto como um todo, ou o explicativo, que tenta deduzi-lo de um modelo analítico, construído na base da sistematização lógica dos motivos ou funções da linguagem narrativa.

A inteligência narrativa do leitor, que avança no texto seguindo a história, é de tipo análogo à inteligibilidade prática, relativa à ação: os personagens atuam, relacionam-se entre si mediante atos recíprocos, de que são agentes ou pacientes. O acento forte da *mímesis*, que é para Aristóteles *mímesis praxeos*, recai diretamente sobre a ação humana. Somente através desta a obra épica ou dramática representaria a realidade. Não é por acaso que as frases narrativas mínimas são frases pragmáticas.

Assim a mediação do *enredo* na efetuação da leitura é a mediação de uma forma compreensiva da ação humana. Desse ponto de vista, Paul Ricoeur poderá afirmar que a “obra narrativa é um convite para ver a nossa práxis como ordenada por tal ou qual enredo articulado em nossa literatura”⁸. Conseqüentemente, esse mesmo pensador admitirá que a narrativa, como forma de linguagem, é um equivalente simbólico da ação e do tempo humano correlato. Essa função simbólica alcançaria o seu maior grau de complexidade nos romances que tematizam o tempo, que narram “coisas do tempo”. Neles,

⁷ Id., *ibid.*, p. 104.

⁸ Id., *ibid.*, p. 124.

as variações da ação, interiorizadas nuns, mítica ou historicamente amplificadas noutros, corresponderiam a *variações imaginárias* das relações temporais. Essas *variações imaginárias*⁹, no mundo da obra, que reconfigura o mundo real, implicam um desvendamento das modalidades do tempo humano, como as que devemos ao romance moderno, de Proust a Guimarães Rosa, de Thomas Mann a Alejo Carpentier.

A figuração do intemporal e do eterno a que se pode chegar tematizando o tempo na narrativa — nosso segundo paradoxo — é o limite pensável da experiência temporal, que a narrativa, ao contrário da música, tem o privilégio de articular.

Contando histórias, os homens articulam sua experiência do tempo, orientam-se no caos das modalidades de desenvolvimento, demarcando com intrigas e desenlaces o curso muito complicado das ações reais dos homens. Desse modo, o homem narrador torna inteligível para si mesmo a inconstância das coisas humanas, que tantos sábios, pertencendo a diversas culturas, opuseram à ordem imutável dos astros¹⁰.

Esse privilégio, que distingue a narrativa dentre as formas de linguagem, não deixa de ser um tanto paradoxal. Paciência, caro leitor! Já é tempo de findar. O paradoxo é a sorte lógica do pensamento quando se ocupa do tempo e da linguagem.

⁹ Ricoeur emprega a expressão “*variations imaginatives*” como variedades da experiência temporal “que somente a ficção pode explorar e que se oferecem à leitura para que se configure a temporalidade ordinária”. *Temps et récit*, cit., t. II, p. 151-2.

¹⁰ RICOEUR, Paul. Introduction. In: —. *Le temps et les philosophies*. Paris, Payot/Unesco, 1978. p. 16.

8

Vocabulário crítico

Ação: objeto de imitação ou representação (*mimesis*) comum à tragédia e à epopéia. Cf. *Poética*, de Aristóteles.

Acronias: do grego *acronos* (*a* + *cronos*) — sem tempo. O que não é cronológico nem anacrônico. Atemporal, temporalmente neutro, isento de tempo como sucessão. Para Genette, inclui tanto os eventos desprovidos de referência temporal quanto os relacionados espacial ou tematicamente.

Anacronia: de acordo com o significado etimológico de *anacrônico* — do grego *ana* (contra, através) + *cronos*. Discordância entre a ordem da *história* e a do *discurso*, com diferentes formas analépticas e prolépticas, que podemos detectar pelo confronto da disposição dos eventos ou segmentos de uma ordem com a disposição dos eventos e segmentos da outra. Ver *analepse* e *prolepse*.

Analepse: do grego *analepsis* (ação de retomar). Preferido por Genette em lugar da retrospectção. Evocação, logo depois do ponto da história em que estamos, de acontecimento anterior.

Andamento: variação de velocidade caracterizando os movimentos de uma peça musical: *andante*, quando moderado ou vagaroso; *adagio*, quando lento, e *allegro*, quando rápido ou animado.

Anisocronia: o contrário de *isocronia* (igualdade de tempo). Diferença proporcional entre a duração dos acontecimentos e a duração do fluxo do discurso. Ver *andamento*.

Comentar: por oposição ao *narrar*, situação de locução que deriva do emprego dos verbos no *presente*, *passado composto* e *futuro*, que nos orientam no mundo do intercurso cotidiano (Besprochenewelt). Cf. Weinrich.

Dêiticos: expressão cujo sentido decorre de seu uso no discurso pelos interlocutores. Pronomes da primeira e segunda pessoa, bem como advérbios (agora, neste momento etc.). O mesmo que *shifters* e *embrayeurs*.

- Discurso:** seqüência de enunciados interligados como forma de expressão da história. Também a enunciação, que remonta ao ato de narrar.
- Efetuação:** completção da obra pelo ato de leitura, realizando os preenchimentos dos vazios e indeterminações do texto, segundo as indicações deste. A leitura transforma o texto em obra literária. Cf. Paul Ricoeur, Roman Ingarden e Wolfgang Iser (*Der Akt des Lesens*).
- Enredo:** dimensão configurante da narrativa que dos diversos acontecimentos extrai a “unidade de uma totalidade temporal”. Cf. Ricoeur. Por oposição à *história* ou *fábula*, o conteúdo na ordem em que é apresentado.
- Epifania:** do grego *epiphanei*: manifestação, aparição. No sentido religioso, manifestação da divindade no mundo sensível para os olhos espirituais. Termo generalizado poética e esteticamente como iluminação súbita, instantânea, fora do tempo.
- Eternidade:** para a filosofia grega, de Parmênides a Platão, atributo do ser imutável e, nesse sentido, o extremo oposto à temporalidade. A teologia cristã transferiu-o ao estado de Deus, aceitando a conceituação de Boetio: posse inteira, simultânea e perfeita de uma vida interminável (*interminabilis vitae tota simul et perfecta possessio*). Sem passado nem futuro, essa vida é um presente contínuo, *nunc stans*.
- Fenomenologia:** o sentido, o *logos* dos fenômenos. Como método, a descrição do que aparece *nas* ou se manifesta *às* vivências quando apreendido em sua essência, intuitivamente (*Wesenschau*), abstraído o grau de existência empírica. A fenomenologia husserliana, que firmou esse método, não visa a explicar mas a compreender, segundo o princípio da *intencionalidade*, adotado por Husserl: a consciência, como série escalonada de atos direcionados para objetos. A fenomenologia se completa como filosofia da consciência com a prática da *redução fenomenológica*, que consiste na *epoché*: suspender, metodologicamente, a atitude natural, neutralizando, em consequência, para apreender as conexões entre os atos e os objetos, como partes da consciência pura ou transcendental, a crença no real e na existência empírica, pressuposto dos juízos científicos.
- Freqüência:** iteração generalizante própria das formas verbais durativas.
- Funções:** motivos ou constantes como unidades narrativas mínimas.
- História:** designa, com letra maiúscula, a ciência da História ou Historiografia. Com minúscula, significa sempre o conteúdo, a matéria da narrativa. Como relação de fatos em ordem sucessiva ou ordenados cronologicamente, a história é o que pode ser narrado por vários meios, verbais e não-verbais.
- Jogo com o tempo:** expressão utilizada por Paul Ricoeur para significar o desdobramento da narrativa em *enunciação* e *enunciado*. Empregamo-la num sentido semelhante ao *jogo de linguagem* em Wittgenstein: uma variação do tempo, de acordo com a variação das regras da linguagem narrativa.
- Lógica (da narrativa):** conjunto de correlações, motivos ou funções e estruturas que identificam a narrativa. Principal objeto da *narratologia*, que tem por base sistemas semióticos como os de Propp, Brémond e Greimas.
- Mimesis:** segundo a *Poética* de Aristóteles, “imitação” da ação (*mimesis praxeos*). Na interpretação de Paul Ricoeur, a estrita correlação entre *míme-*

- sis* e *mythos* autorizaria a completar a representação da ação pela idéia de “agenciamento dos fatos numa história” (*mise en intrigue*, enredo).
- Narrar:** por oposição a *comentar*, situação de locução que deriva do emprego dos verbos no *pretérito perfeito*, *imperfeito* e *mais-que-perfeito*, que nos distanciam do intercurso cotidiano, indicando que estamos num mundo narrado (*Erzählwelt*). Cf. Weinrich.
- Obra** (mundo da obra): o que a obra narrativa ficcional mostra ou exhibe do mundo para o qual se abre “como uma janela”. Também *mundo do texto* quando este se organiza em obra. A palavra *texto* refere-se à produção do discurso (unidades significativas maiores que a frase), e *obra* ao fazer literário de acordo com os padrões históricos dos gêneros.
- Paradoxo:** opinião incomum, tese não aceitável para os padrões de pensamento vigentes numa época. Empregamos o termo particularmente na acepção lógica de afirmativa que redundando em contradição, petição de princípio ou círculo vicioso.
- Prolepse:** do grego *prolepsis* (antecipação). Preferido por Genette em lugar de movimento prospectivo. Narração ou evocação de um acontecimento ulterior em relação ao ponto da história em que estamos.
- Ritmo:** tempo diferenciado ou duração qualificada na repetição de um movimento, segundo a alternância entre intervalos — breves ou longos — ou entre momentos fracos e fortes.
- Segmento:** parte do discurso correspondente a uma seqüência narrativa. A divisão do texto em segmentos correspondendo a frases (microestruturas) ou a episódios é uma técnica preliminar da metodologia no estudo das relações temporais da obra.
- Sentido ontológico:** relativo à compreensão do ser. Para Heidegger, que reinterpretou a Fenomenologia de Husserl como ontologia, essa compreensão define o alcance da *intencionalidade*. Além de ontológica, a fenomenologia heideggeriana é hermenêutica, na medida em que aplica a descrição para explicitar a compreensão do ser inerente ao existente humano, como objeto da Analítica de *Dasein* em *Ser e tempo*, desenvolvida a título de passagem metodológica para a questão do sentido do ser em geral.
- Simultaneidade:** relação temporal básica. Intersecção do tempo com o espaço (Bergson). Para a narrativa, desdobramento espacial do *tempo da história* projetado na sucessão do discurso. Cf. Ducrot.
- Tempo musical:** não se esgota com os aspectos correlatos de *ritmo*, *compasso* (unidades métricas), *tempo*, como acentuação fraca e forte dentro de um compasso, e *andamento*. Também compreende as modificações dos acentos e outros desvios de *ritmo*, o movimento de tons, acordes e frases, estancamentos e pausas (silêncio).
- Temporalidade:** em sentido geral, como muitas vezes empregado, a condição do que é temporal. Em sentido estrito (cf. *Ser e tempo*), a estrutura fundamental do ser-no-mundo, que resulta do Cuidado (*Sorge*), como um *ek-statikon*: o estar fora de si da existência humana enquanto futuro, passado e presente. Componentes de um só movimento extático, cada uma dessas dimensões implica as outras. Tanto quanto o termo *Dasein*, a noção de temporalidade em Heidegger sintetiza várias linhas de pensamento da filosofia moderna, particularmente do idealismo germânico a partir de Kant.

9

Bibliografia comentada

- BAL, Mieke. *Narratologia*; les instances du récit. Paris, Klincksiek, 1977.
Estuda a relação da *técnica do tempo* (ordem, duração, frequência) com a temática temporal no romance de Marguerite Duras, *L'après-midi de monsieur Andesmas* na Quarta Parte — *Durées* (Problèmes de temporalité narrative).
- BARQUERO GOYANES, Mariano. *Estructuras de la novela actual*. Barcelona, Planeta, 1970.
Recomenda-se a leitura do capítulo XIII, “La novela, ‘escritura desatada’”, que trata da “abolição do tempo” no romance contemporâneo. Do mesmo autor, leia-se *Tiempo y “Tempo” en la novela* (in: GULLON, H. & GULLON, Agnes. *Teoría de la novela*; aproximaciones hispánicas. Madri, 1974) para a questão do *andamento*.
- BOURNEUF, Roland & REAL, Quelet. *L'univers du roman*. Paris, Presses Universitaires de France. Edição em português: *O universo do romance*. Coimbra, Almedina, 1976.
Interessa o capítulo IV, como visão panorâmica atualizada das variações do tempo no romance, aplicando três eixos temporais — o da aventura, o da escrita e o da leitura.
- CHATMANN, Seymour. *Story and discourse*; narrative structure in fiction and film. Cornell, Cornell University Press, 1978.
Contém uma seção, “Time and plot”, que resume e generaliza, estendendo ao cinema, a conceptualística de Gerard Genette.
- DEL TORO, Afonso. Estructura narrativa y temporal en *Cien años de soledad*. *Revista Iberoamericana*, 128/129, jul.-dez. 1984. p. 957-78.

A parte introdutória deste artigo interessa do ponto de vista teórico, na medida em que considera “o tratamento do tempo em textos poéticos narrativos como um instrumento de estratégia narrativa...”. Tentativa de ampliação do sistema de Genette.

DUBOIS, J. et alii. *Rhétorique générale*. Paris, Larousse, 1970.

Útil consultar as partes 2.1 e 2.2 do capítulo II da Segunda Parte, “Figures de la narration”, para o entendimento da interpretação retórica da *ordem* e da *duração*.

DUCROT, Oswald & TODOROV, Tzvetan. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris, Seuil, 1972.

Merecem leitura dois verbetes elucidativos do ponto de vista lingüístico: *Texte e Temps du discours*.

GENETTE, Gerard. Discours du récit; essais de méthode. In: —. *Figures III*. Paris, Seuil, 1972.

Indispensável para as noções de *ordem*, *duração*, *freqüência*, formuladas, principalmente, em função de uma análise minuciosa, tanto de *segmentos* (microestruturas) como de episódios de *À la recherche du temps perdu*, e do ponto de vista do estruturalismo lingüístico. O leitor encontrará nele os fundamentos da análise temporal da narrativa por segmentação do texto. O Autor discute as objeções aos conceitos dessa obra em *Nouveau discours du récit*, Seuil, 1983.

MENDILLOW, A. A. *Time and novel*. Peter Nevill Ltda., 1952. Edição em português: *O tempo e o romance*. Trad. Flávio Wolf. Porto Alegre, Globo, 1972.

Um clássico no assunto, estendendo-se do estudo dos valores temporais na ficção romanesca à localização temporal do leitor e do escritor. Termina com uma aplicação da parte teórica à análise do *Tristram Shandy* de Sterne. Supervisão, prefácio e nota final de Dionísio de Oliveira Toledo.

METZ, Christian. Remarques pour une phénoménologie du narrative. *Revue d'Esthétique*. Nouvelle série, 3-4, juil./dec. 1966.

Artigo de caracterização geral da narrativa como seqüência temporal. Incluído em *A significação do cinema*. São Paulo, Perspectiva.

MEYERHOFF, Hans. *O tempo na literatura*. Trad. Myriam Campello. São Paulo, McGraw-Hill, 1976.

Partindo da concepção de tempo, com base na reflexão sobre os limites cognoscitivos desse conceito na Física, expõe as variantes do tempo humano na literatura. Exemplos tomados ao romance moderno.

POMIAN, Krzysztof. *L'Ordre du temps*. Paris, Gallimard, 1984.

A ordem do tempo é a hierarquização das diversas modalidades temporais na escala da cultura ocidental. As concepções filosóficas da realidade temporal não podem ser mutuamente excludentes, dada a pluralidade do tempo. Obra essencial para o aprofundamento das distinções estabelecidas no capítulo 2 deste livro.

- POUILLON, Jean. *Temps et roman*. Paris, Gallimard, 1946. Edição em português: *O tempo no romance*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo, Cultrix, 1984.
Baseado no método fenomenológico e aplicando a concepção sartreana do tempo, que deriva da de Heidegger, o autor examina o *enredo* no romance como uma forma de experiência temporal.
- POULET, Georges. *Études sur le temps humain*. Rocher, 1952-8. 4 v.
Muito amplo como reflexão sobre o tempo humano, numa linha ensaística. Ver, sobretudo, os ensaios relativos a Balzac, Flaubert e Proust.
- RICARDOU, Jean. Divers aspects du temps dans le roman contemporain. In: POIRIER, René & Jeanne, dir. *Entretiens sur le temps*. Mouton, 1967. p. 249-59.
Embora restrito ao *nouveau roman*, é útil pela tentativa de esquematizar graficamente as variações mútuas entre os dois planos temporais (*história e discurso*), que o autor denomina de *tempo da ficção* e *tempo da narração*, respectivamente.
- RICOEUR, Paul. *Temps et récit*. Paris, Seuil, t. I, 1983; t. II (La configuration du temps dans le récit de fiction), 1984; t. III (Le temps raconté), 1985.
Obra fundamental, abrangente, que analisa, a partir do conceito aristotélico de *mimesis*, e das particularidades da *narrativa histórica* (t. I), as teorias estruturais e semióticas (t. II), para conceituar a reconfiguração da experiência do tempo humano, como o privilégio da narrativa (t. III). O processo de narrar e a experiência temporal, tal como descrita por Santo Agostinho e pela fenomenologia, se aparentariam. A tese de Ricoeur é que a experiência temporal, fenomenologicamente descrita, apresenta dificuldades lógicas insuperáveis (aporias), que só poeticamente se resolvem, no plano da ficção, dado o caráter narrativo dessa mesma experiência, análoga à estrutura da ação e da existência humana. A ficção torna-se, desse modo, um pensamento exploratório do tempo: a literatura iluminando a filosofia.
- SEGRE, Cesare. *As estruturas e o tempo*. São Paulo, Perspectiva, 1986.
O primeiro trabalho dessa coletânea de ensaios críticos discute a questão da segmentação da análise textual, propondo a leitura como uma "partitura de registros", que por vezes acompanham, por vezes também podem dominar a própria narração, substituindo um enredo de acontecimentos por um enredo de tonalidades estilísticas (p. 43).
- WEINRICH, Harald. *Tempus*. Stuttgart, W. Kohlhammer Verlag, 1964.
Essencial para o estudo do alcance dos tempos verbais na narrativa. Edição francesa: *Le temps* (Le récit et le commentaire), Seuil, 1973. Difere, na disposição dos capítulos, da edição espanhola da mesma obra: *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*. Madrid, Gredos. 1974.