

# Jogos com o tempo

*Ligia Cademartori*

Professora aposentada de Literatura / UnB

Convivem na narrativa brasileira contemporânea dois procedimentos quanto à ação, em princípio, opostos: um apoia-se na seqüência de episódios para compor uma história individual ou coletiva; o outro, ao contrário, evita a narração e a montagem de eventos segundo estratégias discursivas que têm em vista o desfecho.

A tradição narrativa de imitar uma ação completa e uma tem gerado múltiplas variações e, também, evitações. Evitar ou, ficando a meio caminho, sabotar a narração, não é apenas uma eleição formal. Trata-se de uma maneira de insinuar a descrença no mundo como um ordenado e conseqüente sistema de relações entre meios e fins. A recusa à narração deixa implícito que uma história bem acabada, do tipo que procura amarrar todos os fios que teceu, solapa a persistência do enigma.

*Motor da Luz* (1994) de João Almino é um texto que reflete a liberdade de estilo e composição desta época. Nele, nenhum evento dramático ganha primeiro plano e tampouco existe episódio principal. Os centros narrativos são apresentados com ambivalência e chega-se à última página sem que a narrativa se feche de modo conclusivo. Permanece o clima de incerteza e indefinição, a dúvida é estimulada.

A atitude do narrador é de reflexão permanente sobre seu modo de representação. Expõe uma situação de exílio irreversível. Não se trata, apenas, de expatriação, mas de uma condição ainda mais radical: o sujeito aparta-se do país, de qualquer objetivo e de si mesmo. Sendo assim, a dramaticidade do relato não se baseia em nenhum fato específico. Antes, reside na situação existencial que é apresentada, no grau de consciência de quem narra e na dor que causa sua lucidez: “O que é grande me ameaça, o que é pequeno me assusta e o resto não me basta”.

No texto *A céu aberto* (1996) de João

Gilberto Noll há, também, uma recusa a qualquer promessa de unidade. A narrativa desordena a automatizada percepção do cotidiano do leitor ao desvendar uma subjetividade regida por um princípio anárquico e banida do apaziguamento.

Rejeitando as formas tradicionais que privilegiam o acontecimento dramático, o autor investe na textualidade, na pele poética do texto. Não se furta, porém, ao diálogo com diversas formas narrativas e faz entrecruzarem-se no texto ecos de inumeráveis histórias de fonte erudita ou massiva. Nenhuma delas, no entanto, encaminha uma solução final.

É assim que João Gilberto Noll assume o desconforto diante da insuficiência das coisas e faz uma literatura da falta, da fissura, do enfrentamento da dor sem qualquer analgesia. Personagens, espaço, tempo, tudo é cambiante e impreciso. O narrador enquadra a intriga com o distanciamento de quem olha de esguelha para a cena que se oferece a seus olhos. É como responde a um real que não lhe basta. E, ao registrar a pobreza da experiência de seus protagonistas, destila a inconformidade com o fato de o destino humano ser muito menos do que poderia ser.

O modelo mais distante dos ambientes vagos e dispersos de narrativas como as de João Almino e João Gilberto Noll pode ser encontrado na ficção literária que conta uma ação una e conseqüente, balizada por marcos do tempo histórico, sobre um destino individual ou coletivo. Nela, o fio narrativo procura acompanhar como uma paralela os registros da História, e é assim que amplia os limites do tempo restrito à memória individual para abranger um período que foi vivido por diversas pessoas em época distinta daquela em que vive o autor.

Houve nos últimos tempos uma produção vigorosa de narrativas que revisitam tempos históricos. *Videiras de cristal* (1990) de Luiz Antonio de Assis Brasil centra-se em um evento

específico - a Guerra dos Muckers, movimento messiânico ocorrido numa colônia alemão do Rio Grande do Sul entre 1872 e 1874 - e renova a história do episódio mediante a problematização do enredo.

*Netto perde sua alma* (1995) de Tabajara Ruas conta a saga de um caudilho que protagonizou a Revolução Farroupilha na condição de general. O trabalho de recuperação histórica, ao se deixar acompanhar do conteúdo cognitivo da fantasia, atribui ao texto uma dimensão capaz de ultrapassar o meramente documental. O evento histórico faz-se base para a constituição de uma personagem complexa, flagrada em seus últimos dias de vida, circunstância que se presta a uma reflexão sobre o orgulho, o poder e as ilusões perdidas.

Se as narrativas de Assis Brasil e Tabajara Ruas circunscrevem a região e o tempo a partir dos quais falam sobre a contingência humana, em *Viva o povo brasileiro* (1984), João Ubaldo Ribeiro pretendeu moldar uma história do Brasil - na realidade, de um determinado Brasil - em um período que vai da colonização até a década de setenta de nosso século.

A obra de João Ubaldo, em seu processo narrativo, não atribui as transformações históricas às classes dominantes, mas às forças ignoradas e anônimas do povo. Reverte e altera, portanto, uma certa versão dos fatos. O autor baiano, embora se sirva de profecias, estabelece um começo para sua história, mas abre mão de fixar um fim. Desse modo, parece pretender imitar a epopéia em sua duração aparentemente ilimitada.

As narrativas ditas históricas são, talvez, as que mais nos podem ensinar sobre a distância entre o tempo dos calendários e o tempo da ficção. Antes de mais nada, por instaurarem um paradoxo, pois o histórico, sendo factual, opõe-se à ficção. Trata-se de um gênero que se assenta, portanto, em uma ambivalência. A armação da narrativa obedece a uma cronologia determinada e baseia-se em fatos e personagens históricos. Contudo, de modo inevitável, um outro tempo vem embaralhar e subverter a anterioridade histórica.

A relação que o narrador e os protagonistas estabelecem com as notações temporais é o que vai gerar a tensão, fazendo com que nas narrativas literárias que se inspiram na História, como em quaisquer outras, seja inevitável o conflito de tempos e a confrontação do provado com o possível. Apesar dos pontos de referência

cronológica facilmente identificáveis, de episódios, ambientes e personagens datados, o tempo histórico não logra jamais prevalecer sobre o tempo ficcional. A esse respeito, observou Paul Ricoeur:

Do simples fato de que o narrador e seus heróis são fictícios, todas as referências a acontecimentos históricos reais são despojadas de sua função de representância relativamente ao passado histórico e obedecem ao estatuto irreal dos outros acontecimentos<sup>1</sup>.

Os eventos históricos, no texto ficcional, não são, portanto, denotados, mas apenas mencionados. E o que constitui a relevância do recorte do mundo que operam reside, exatamente, na natureza da experiência fictícia com o tempo passado que estabelecem. Nos diferentes romances históricos, o que mais instiga o analista são as variações imaginativas pelas quais o narrador lida com a fenda irreduzível que separa o tempo mensurável daquelas experiências temporais que se processam pela ficção.

*Em liberdade* (1981) de Silviano Santiago é obra exemplar no que diz respeito às relações entre o ficcional e o histórico. O narrador finge obediência à escala da experiência temporal objetiva - alguns dias subsequentes à saída de Graciliano Ramos da cadeia em 1937 - para mesclar dados biográficos, crítica literária e ficção, e desenvolver, assim, uma reflexão filosófica sobre o intelectual e o poder.

Aparentemente, o texto capta um fragmento de tempo que a História poderia ter registrado, mas não registrou. A reconstituição desse determinado momento histórico, porém, relativiza a si mesma ao fundir uma personagem de uma época bem anterior - Cláudio Manuel da Costa - com Graciliano Ramos, figura com quem, por sua vez, irá se fundir o narrador que escreve sobre ele.

### **A fuga à narração**

A narração, procedimento representativo que relata os eventos e conflitos que compõem a ação, desempenha, nas formas narrativas tradicionais, papel de grande relevância. Não são tradicionais, apenas, as narrativas produzidas em período anterior às experiências feitas com o gênero neste século, mas, também, as que, mesmo sendo contemporâneas, se identificam com os padrões de tal estrutura.

Trata-se de uma modalidade do romance construída em função da busca de determinadas

respostas e de ensaios de resolução para certos problemas. Presidem, portanto, essas narrativas o que se poderia chamar de uma teleologia que leva a crer que tudo deve, e vai acabar chegando, a alguma solução.

À medida que a ficção foi refletindo sobre seu próprio estatuto, porém, os recursos formais empregados foram se distanciando dessas motivações realistas e fazendo prevalecer os artifícios de um jogo de representação. Uma ficção de vertente realista tende a simular que o fim da obra põe, também, um ponto final na trama enfocada e nos problemas que ela suscitou. Uma parte bem expressiva das narrativas contemporâneas, no entanto, por terem presente a natureza da configuração que fazem, marcam o fim da obra como sendo, apenas, aquele da representação fictícia.

Tal procedimento, todavia, não está isento de problematização. Um questionamento que pode ser feito a esse respeito é se o tom de irresolução dessas obras, ao originar-se na determinação de repetir na narrativa o caos da realidade, não se baseia em uma concepção do ficcional menos radical e revolucionária do que à primeira vista parece. Em alguns casos, a fuga à narração pode estar apelando a um conceito demasiado simples de *mimese*, aquele que se limita a replicar o real pela cópia. Para essa questão, um ponto de vista que parta da consideração da temporalidade ficcional pode trazer elementos novos.

A ficção contemporânea passou a ser um lugar de experimentação, o que a afastou de procedimentos convencionais que foram, durante muito tempo, aceitos e inquestionáveis. Isso faz parte da dinâmica própria dos gêneros. Contudo, algumas propostas experimentais podem desafiar a inteligência narrativa de um leitor que se formou na freqüentação de relatos tradicionais.

Os artifícios empregados na experimentação não podem perder de vista as condições para que o leitor se interesse pela obra. Não é possível romper de modo radical com as expectativas de um leitor de ficção, porque seria impedir as condições de adesão à obra. A tendência atual a escapar da narração e a esgarçar a intriga encontra seu limite no princípio de figuração temporal no qual toda história se assenta. É ele que impõe, diante da recusa do paradigma antigo, que se criem novas normas de convenção temporal para organizar o texto e garantir a recepção.

A intriga, ao extrair uma história de uma diversidade de incidentes, constitui uma definição formal inseparável da configuração do tempo e do movimento de transcendência pelo qual a obra projeta o mundo. A recusa à narração tem o poder de abalar tanto a intriga quanto a figuração do tempo, instância que modula a história humana, seja coletiva seja individual. É por isso que, como já afirmou Ricoeur<sup>2</sup>, as transformações da intriga consistem em investimentos sempre novos no princípio de configuração temporal.

As narrativas dão um conteúdo ao tempo. As experiências de configuração temporal por que passou o romance, no início do século, em obras como as de Virginia Woolf e Marcel Proust, introduziram convenções mais complexas e sutis nas fórmulas narrativas. Contudo, o tempo da narrativa de ficção sempre teve o poder de romper com o tempo linear.

Uma vez instalado o pacto ficcional, o tempo não pode mais ser marcado pelo relógio universal de Newton nem pelos possíveis relógios simultâneos de Einstein. Passa a ter vigência um tempo interior ao sujeito que não é coincidente com qualquer medida temporal objetiva. Nas experiências vividas com esse tempo, não há sequer uma referência unitária constante. O passado não difere do presente e os momentos se fundem, absorvendo a sucessão. O tempo da ficção, independente dos modelos, é sempre pluridimensional.

O folclórico “era uma vez”, com que se abrem narrativas de forma simples, antes de ser um indicador do passado, age como senha de ingresso ao regime da ficção, estado de suspensão da realidade. Pois, por meio do contrato ficcional, partilha-se uma vivência incomparável com as demais: a experiência fictícia de tempo.

É desse modo que o tempo constitui um aspecto privilegiado de reflexão sobre a natureza da narrativa e seus efeitos. Mendilow<sup>3</sup>, um clássico no assunto, distinguiu dois tipos de ficção: as que se constroem como fábulas do tempo e as que constituem fábulas sobre o tempo. Nas primeiras, segundo ele, predomina o esforço de alinhamento com o registro cronológico linear, enquanto nas segundas buscam-se aspectos mais profundos da experiência temporal, de tal modo que o próprio tempo entra em jogo nas transformações estruturais.

### **Conflito de tempos**

*Breve história do espírito* (1991) de Sérgio

Sant'Anna apresenta três situações banais: um candidato a emprego que precisa escrever uma redação sobre o tema "quem sou eu"; um professor que vai ter que dar uma aula que não preparou; um sujeito que faz uma festa de cinquenta anos. Os assuntos, triviais e efêmeros, são um quase nada e ficam muito aquém do grande tema ou do amplo panorama. O tempo exterior poderia medi-los em horas.

O narrador, no entanto, ao entrelaçar esses pequenos eventos cotidianos com a interioridade, amplifica o que conta, de modo que os episódios, apesar de sua relativa brevidade e importância menor, são distendidos, os instantes, alongados e cada coisa fica investida de uma gama de sentidos a princípio insuspeitos.

Os diferentes tratamentos do tempo na narrativa apresentam variações da duração, algo como diferenças de andamento, que ora recorrem ao sumário, ora ao seu oposto, o alongamento. *Lavoura Arcaica* (1975) de Raduan Nassar, versão maldita da parábola do filho pródigo, é eivada de revolta contra os ciclos ancestrais, contra o tempo que para o pai do protagonista era sagrado. A esse tempo, regular e medido, contrapõe-se, na narrativa, um tempo vertiginoso.

*Um copo de cólera* (1978), do mesmo autor, também alonga o instante. Nessa obra, porém, não ocorre simples prolongamento, mas uma resistência ao movimento temporal progressivo. Não havendo evolução ou resgate de alguma falta, a temporalidade torna-se cíclica. A personagem vive o ápice do drama e retorna ao ponto de partida.

O texto não confere privilégio ao acontecimento dramático nem oferece ao leitor elementos de marcação do tempo exterior. Não há notações que permitam saber se transcorreu uma hora ou muitos dias. O grau de cesura dificulta o estabelecimento de elos entre os eventos. O ritmo não representa apenas uma aceleração, mas o fluxo de um tempo que permanece, de certo modo, indomável pela consciência. A narração ora funde os momentos ora estabelece grandes elipses entre eles, e esse ritmo febril torna-se indissociável da situação existencial da personagem. Nos dois romances, porém, a temporalidade surge como questão temática de âmbito filosófico. São fábulas sobre o tempo, ambas.

O reencontro com o pai, morto ou distante, por via de uma nova constituição de sua figura, operação que só a perspectiva do tempo torna

possível, é o tema de obras como *Quase memória* (1995) de Carlos Heitor Cony, *Uma noite em Curitiba* (1995) de Cristóvão Tezza e *O cachorro e o lobo* (1997) de Antonio Torres. Um pacote recebido, cartas devassadas ou uma visita que por fim é feita desencadeiam emoções, lembranças e reflexões que são muito mais do que um retorno a etapas do passado familiar.

As seqüências rememorativas não constituem apenas o retorno a um tempo já remoto, porque o instante do pensamento em si, que vai construindo o relato, constitui um evento novo. É ele que torna possível a experiência temporal singular capaz de interferir, ampliar e reelaborar o tempo contado.

Do que se trata, nessas narrativas, é, antes de mais nada, de expor a experiência do pensamento com o passado. A peculiaridade reside no processo, feito de um modo tal que não pode ocorrer na memória involuntária. A densidade das personagens desses romances provém desse fluxo de dupla via, formado por algo que se conta no presente sobre um passado que se recorda, representação que toma forma sem que esses tempos se mantenham discerníveis.

As narrativas comprovam que as influências de uns - estejam mortos ou apenas distantes - sobre outros - capazes de pensarem sobre eles - não terminam. O movimento continua. O tempo e o afeto não se encerram, enquanto houver uma narração. Na busca do pai ou de si mesmo, o que o narrador persegue é uma dimensão do tempo.

Nesses relatos de história individual, como nos outros de história coletiva, não se trata, apenas, de recuperar o passado, mas de confrontá-lo com a mobilidade do presente narrado. Nessa medida, são sintomáticas as idas e vindas, as interrupções e retomadas, traços de estilo que indiciam a existência de algo arredo e, ao mesmo tempo, persistente em sua demanda por inserção em novas articulações. Pois são estas que irão agir sobre a experiência passada de modo a conferir-lhe o devir significativo.

Nos jogos com o tempo que a ficção possibilita, buscam, autor e leitor, uma dimensão que falta às experiências temporais fortuitas e involuntárias. Experiência não é, somente, o que pode ser localizado e quantificado. Também vivemos o incerto, o esquivo e o difuso e por eles somos constituídos. Cabe à literatura investigar essa zona de sombra, que tão facilmente resvala para o não-dito, e colocar o leitor diante de uma

dimensão da vida que, de outro modo, seria omitida ou desperdiçada.

O relato faz ver como o passado é instável e movediço, já que se mostra distinto a cada vez que é narrado. Naquilo que foi integra-se o que não foi e, também, o que, por força da narrativa, pode ainda vir a ser. Não importa se a narrativa é contada no tempo passado ou não, pois, como ensinou Émile Benveniste, o presente é o único tempo do discurso<sup>4</sup>.

Cada narrativa, resista à narração ou não, seja tradicional ou aberta às experimentações, projeta uma resposta possível diante da falha insuperável entre o tempo dos fatos - reais ou irreais - a que se refere e o tempo interior daquele que se refere a tais fatos. Buscando o passado da

História, as turbulências de um romance familiar ou o registro de uma errância incontrolável, a narrativa atesta a indomável pluralidade das significações do tempo. Por isso, é inevitável que cada uma, a sua maneira, torne liquefeitos os relógios, como num quadro de Salvador Dali.

#### Notas

<sup>1</sup> RICOEUR, Paul - *Tempo e narrativa*, vol. III. Campinas: Papirus, 1995, p. 220.

<sup>2</sup> Id., vol. II, p. 17.

<sup>3</sup> Cf. MENDILOW, A.A. - *Time and the novel*. New York: Humanities Press, 1972.

<sup>4</sup> Cf. BENVENISTE, Émile - *Le langage et l'expérience humaine: problèmes de linguistique générale*, vol. II. Paris: Gallimard, 1974.