

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA – UFBA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA.**

MARILIA DANIELLE SANTOS CERQUEIRA

**CONFLUÊNCIAS TEMPORAIS EM CLARICE LISPECTOR: Análise de
“Uma Aprendizagem” e “Água Viva”.**

Salvador
2013

MARILIA DANIELLE SANTOS CERQUEIRA

**CONFLUÊNCIAS TEMPORAIS EM CLARICE LISPECTOR: Análise de
“Uma Aprendizagem” e “Água Viva”.**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, da Universidade Federal da Bahia – UFBA, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Literatura e Cultura.

Área de concentração: Teorias e Crítica da Literatura e da Cultura.

Linha de Pesquisa: Estudos de Teorias e Representações Literárias e Culturais.

Orientador: Prof. Dr. Igor Rossoni.

Sistema de Bibliotecas da UFBA

Cerqueira, Marília Danielle Santos.

Confluências temporais em Clarice Lispector : análise de "Uma aprendizagem" e "Água viva" /

Marília Danielle Santos Cerqueira. - 2013.

107 f.

Orientador: Prof. Dr. Igor Rossoni.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2013.

MARILIA DANIELLE SANTOS CERQUEIRA

**CONFLUÊNCIAS TEMPORAIS EM CLARICE LISPECTOR: Análise de
“Uma Aprendizagem” e “Água Viva”.**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura e Cultura.

Aprovada em _____, pela Banca Examinadora abaixo assinada:

Prof. Dr. Igor Rossoni, DSc – orientador.
Instituto de Letras, UFBA.

Prof.^a Dr.^a Lígia Guimarães Telles, DSc.
Instituto de Letras, UFBA.

Prof.^a Dr.^a Maria das Graças Meirelles Correia, DSc.
Departamento de Letras e Artes, UEFS.

Coordenador do PPGLL – UFBA.

Salvador, março/2013.

AGRADECIMENTOS

A Deus;

Ao meu orientador, o professor doutor Igor Rossoni, pelo apoio, ensinamentos, paciência e especial competência;

Aos professores do curso de Mestrado em Literatura e cultura.

Ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia – UFBA.

Aos colegas da turma de mestrado e outros do curso de doutorado, nas disciplinas cursadas em comum, os quais colaboraram no intercâmbio de conhecimentos formais e informais.

À minha família e amigos pela presença contínua e incondicional em todas as etapas.

*És um senhor tão bonito
Quanto a cara do meu filho
Tempo, tempo, tempo, tempo
Vou te fazer um pedido
Tempo, tempo, tempo, tempo.*

*Compositor de destinos
Tambor de todos os ritmos
Tempo, tempo, tempo, tempo
Entro num acordo contigo
Tempo, tempo, tempo, tempo.*

*Por seres tão inventivo
E pareceres contínuo
Tempo, tempo, tempo, tempo
És um dos deuses mais lindos
Tempo, tempo, tempo, tempo.*

[...]

*De modo que o meu espírito
Ganhe um brilho definido
Tempo, tempo, tempo, tempo
E eu espalhe benefícios
Tempo, tempo, tempo, tempo.*

[...]

*Ainda assim acredito
Ser possível reunirmo-nos
Tempo, tempo, tempo, tempo
Num outro nível de vínculo
Tempo, tempo, tempo, tempo.*

*Portanto peço-te aquilo
E te ofereço elogios
Tempo, tempo, tempo, tempo
Nas rimas do meu estilo
Tempo, tempo, tempo, tempo.*

(Velloso, Caetano. **Oração ao tempo.**)

RESUMO

Apresenta reflexões acerca da questão do tempo em representações literárias, com ênfase à narrativa de Clarice Lispector. Nesta perspectiva, observa-se que o tempo condiciona-se a estados psíquicos das personagens e narrador; e por isso, verifica-se instável, fragmentado e sem linearidade. É corrente a utilização retórica da movimentação temporal proeminente do fluxo da consciência no desenvolvimento da estratégia discursiva. Porém, a experiência da sucessão do tempo pode se apresentar por meio de aspectos objetivos, caracterizados como cronológicos, ou pela sensação psíquica de transição temporal. Assim, por intermédio de seleção e estudo de referencial teórico sobre Clarice Lispector e a questão do tempo, identifica-se a ligação entre manifestações temporais cronológicas e psicológicas, verificáveis tanto na estrutura da narrativa, a qual infere ilusão de fluxo temporal, quanto no tema, devido às reflexões empreendidas a respeito da relação entre “ser” e tempo. É perceptível, de modo geral, inquietações a respeito da influência temporal na literatura e vivência humana, dentre filósofos e críticos literários. Deste modo, evidenciam-se concepções como as de Bergson (1988), Heidegger (1989), Paul Ricoeur (2010) e Benedito Nunes (2002), com objetivo de sustentar argumentos. Neste sentido, a análise reflexiva das obras, “Uma aprendizagem” e “Água viva”, identifica e expõe recursos retóricos de manipulação temporal, além de desenvolver comentário crítico a respeito da utilização de estratégias e técnicas discursivas na composição literária de Clarice Lispector, as quais comprovam a manifestação de confluências temporais.

Palavras-chave: Clarice Lispector. Tempo. Aspectos cronológicos e psicológicos. Estratégias discursivas.

ABSTRACT

It presents reflections about issue of the time in literary representations, with emphasis on the narrative of Clarice Lispector. In this perspective, it is observed that the time depends on psychological states of characters and narrator, and therefore time becomes unstable, fragmented and non-linearity. It is common to rhetoric use of the time liked to the consciousness temporal flow in the development of discursive strategy. But experience of the succession of time can present itself through objective aspects, characterized as chronological, or the psychic sense of temporal transition. Thus, through selection and theoretical study about Clarice Lispector and the question of time, it identifies the link between temporal manifestation chronological and psychological verifiable such in the structure of the narrative, witch infers illusions of temporal flux, as the theme, because the reflections about the relationship between “being” and time. It is noticeable, in general, concerns about the temporal influence on literature and human experience, among philosophers and literary critics. Thus, it shows the concepts of Bergson (1988), Heidegger (1989), Paul Ricoeur (2010) and Benedito Nunes (2002), with the goal of supporting arguments. In this sense, reflective analysis about the works, “Uma aprendizagem” e “Água viva”, identifies and exposes rhetorical handling time, and develops critical commentary about the use of discursive strategies and techniques in literary composition of Clarice Lispector, which prove the manifestation of temporal confluences.

Keyword: Clarice Lispector. Time. Chronological and psychological aspects. Discursive strategies.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1. NO PRINCÍPIO SE FEZ O TEMPO	13
1.1 O tempo físico	16
1.2 O tempo vivencial.....	19
1.3 A fugacidade do tempo na literatura	23
1.4 A representação do tempo: literatura e temporalidade.....	26
2. O TIN-DLEN DO TEMPO EM CLARICE LISPECTOR	33
2.1 Os instantes.....	38
2.2 A eternidade	42
2.3 O tempo figurado.....	45
2.4 Confluências temporais	51
2.4.1 Presente/passado/futuro	51
2.4.2 Tempo cronológico/tempo psicológico	54
3. O TEMPO DE UMA APRENDIZAGEM	56
3.1 Sem princípio e sem fim: apenas "o meio".....	59
3.2 Figuras: tempo da espera.....	68
3.3 As badaladas do relógio da Glória	74
4. A ÁGUA VIVA DO TEMPO	80
4.1 Sob o fluir do momento presente	85
4.2 Metáforas do instante	90
4.3 "Mas existe o ribombo"	94
CONSIDERAÇÕES FINAIS	100
REFERÊNCIAS	104

INTRODUÇÃO

Esta dissertação avança no tempo; e o cronômetro é disparado a partir de “agora”. A escrita preserva; mas a leitura reacende impulsos, renova discussões, atualiza tudo o que a palavra escrita mantém petrificado. No entanto, as características contrárias tornam o ato de escrever e a respectiva recepção, por meio da leitura, práticas indissociáveis. No momento em que se lê, é sempre tempo presente, e a releitura proporcionará atualidade ao texto. Neste sentido, a análise que se desencadeia, a cada palavra subsequente, é conduzida por intermédio do tempo e privilegia o estudo de questões temporais em representações literárias. Destacam-se obras da escritora Clarice Lispector, com o intuito de investigar a respeito da presença do tempo, na estrutura narrativa – a qual infere ilusão de fluxo temporal – e no tema a ser discutido, pois se observam na produção clariciana, reflexões acerca de questões que envolvem a relação do ser com o tempo.

Afinal, existe realmente o tempo, que como Deus direciona o destino da humanidade? E o significado da existência humana depende do tempo? O relógio contabiliza medidas temporais, de modo exato? O sentido da palavra exatidão é o mesmo para todos os indivíduos, em diversas situações? Tempo e espaço se relacionam, ou são objetos distintos? Por que os acontecimentos especiais permanecem nítidos na memória, embora ocorra a impressão de que os períodos de tempo dos momentos felizes transitam mais rapidamente do que instantes de dor e sofrimento? Tais questionamentos constituem motivação para esta análise. No entanto, as respostas poderão ser insuficientes, pois os contextos socioculturais modificam-se, inclusive em sociedades impulsionadas por intensas transformações tecnológicas. Em meio às inovações, outros questionamentos se delineiam, e antigos modos de concepção da realidade renovam-se, constantemente.

Nesta perspectiva, a escritura de Clarice Lispector se autoidentifica como produção literária que promove intensas reflexões íntimas, por intermédio de entrega a desconhecido universo de pulsações interiores. Entende-se que são empreendidas buscas por compreensão da complexidade do ser e por tender a desvendar mistérios intrínsecos das coisas – objetos, animais, vegetais, aromas, que perfazem a realidade concretizada e despertam intensas sensações. Tendo em vista que os fatos exteriores apresentam-se apenas como meio para se alcançar possíveis fins, o tempo – manifestação relativa da consciência – é concebido a partir de múltiplas perspectivas. Há, neste sentido, a ênfase por promover contraposição entre diferentes modos de manifestação do tempo: a temporalidade física, ou cronológica, e a

sensação de tempo vivido, que singulariza a percepção psicológica de transições temporais. O intuito é identificar a confluência, ou espécie de fusão, entre as perspectivas temporais – exteriores e interiores – nos romances da autora.

É perceptível na narrativa clariciana a tendência em valorizar a instabilidade própria dos estados psíquicos. Desse modo, mundo exterior espelha realidade interior, e vice-versa. A utilização retórica de movimentação temporal proeminente do fluxo da consciência se constitui exercício constante nesta espécie de representação literária. No entanto, é possível notar que as delimitações cronológicas de tempo não se afastam totalmente, já que são recorrentes dados temporais concretos: especificação de datas, horas, meses, e a presença frequente dos relógios. Diante de tal constatação, pretende-se comprovar a hipótese de que o tempo cronológico e o psicológico se confluem, nas manifestações temporais desencadeadas, ao longo da narrativa de Clarice Lispector. Além de refletir acerca dos sentidos produzidos pela referida confluência.

Tendo em vista a importância de estudos voltados à compreensão da peculiar literatura, produzida pela autora, entende-se que a análise se justifica por promover exposição crítica, baseada em bibliografia especializada, a respeito do processo de manipulação retórica. Em face da comprovação da hipótese de que a autora promove, em seus empreendimentos estéticos, a confluência entre modalizações temporais, pretende-se realizar análise literária – baseada em identificação e seleção de referencial teórico – acerca dos questionamentos suscitados, e investigação detalhada dos romances: *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1969) e *Água Viva* (1973)¹. Deste modo, a dissertação desenvolve percurso, que se inicia com capítulo responsável por expor o enigma do tempo, reflexão que apresenta debate, desencadeado por críticos literários e filósofos, a respeito da influência das movimentações temporais na literatura e na vida. No segundo capítulo, discorre-se sobre as principais características temporais da obra de Clarice Lispector, por intermédio de referencial teórico que compreende os principais estudiosos preocupados com o assunto. Os capítulos finais referem-se à análise das obras que constituem o corpus da presente investigação, por meio da utilização de método semelhante, mas respeitando os respectivos aspectos individuais. Assim, o terceiro capítulo analisa o romance *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*; e o último privilegia *Água Viva*, obra caracterizada como monólogo interiorizado acerca do tempo.

No princípio, Deus criou o tempo, ou o mesmo preexistia? Este é o principal questionamento, responsável por introduzir o primeiro capítulo. A partir desta reflexão,

¹ Datas referentes à primeira publicação das obras.

desenvolve-se cadeia ininterrupta de indagações – perguntas que geram perguntas. Desse modo, o tempo é concebido como mistério a ser desvelado. Como possível resposta, de início, insere-se o mito de *Cronos* no intuito de demonstrar o pensamento na Grécia antiga a respeito do tempo. Em seguida, é tecida percurso diacrônico que compreende desde Platão (429 a. C.), Plotino (205 d. C.) e Santo Agostinho (398 d. C.) até as mais recentes análises filosóficas acerca do tempo, como Bergson (1988) e Heidegger (1989). Devido à pluralidade de aspectos e perspectivas temporais passíveis de estudo, empreende-se a divisão do capítulo em diferentes subtítulos a fim de promover sistematização do conteúdo. Os subcapítulos referem-se às variadas perspectivas depreendidas do tema: manifestações físicas do tempo e sensação psicológica do fluxo temporal, em consonância com respectivos modos de representação do tempo em produções literárias. Reflete-se também sobre a impressão de fluxo acelerado, comum em sociedades de intenso progresso tecnológico; além da ressonância deste contexto no âmbito da literatura. Por fim, evidencia-se o envolvimento entre literatura e temporalidade, com ênfase às concepções de Ricoeur (2010) e Benedito Nunes (2002), que compreende a produção de sentidos relacionados aos valores temporais, em textos de ficção; além de destacar, a utilização de técnicas discursivas capazes de produzir impressão de fluxo temporal; e a criação de imagens sensoriais e psíquicas, por meio da manipulação de recursos retóricos.

O segundo capítulo contempla exposição detalhada de características elementares do conjunto de obras de Clarice Lispector. Sob o título “O *tin-dlen* do tempo em Clarice Lispector”, pretende-se ressaltar a ideia de que obra e vida se assemelham. Em análises mais apuradas de obras e biografias, é possível perceber que, por mais que a autora insista em se manter neutra nas composições, são verificáveis indícios de literatura produzida a fim de preencher vazios existenciais e compreender a própria vivência cotidiana. Deste modo, desenvolve-se análise comparativa entre trechos de biografias e temas, ou inquietações, suscitados em romances e contos. Os assuntos aqui destacados são recorrentes nos empreendimentos literários de Clarice Lispector: os instantes, a eternidade, a produção de figuras imagísticas e o entrelaçamento de características sensoriais (aromas, sons, sabores, sentimentos), por intermédio de jogo com a linguagem, e fusão² entre perspectivas temporais. Trata-se da exposição de temas, constantes, referentes às experiências temporais evidenciadas

² Termo utilizado por Olga de Sá (1978) e apropriado para esta pesquisa, com intuito de salientar a estrita junção entre passado, presente e futuro nas narrativas de Clarice Lispector.

na escritura; e que também fazem parte de aspirações ou questionamentos na vida da escritora.

Em “O tempo de *Uma aprendizagem...*”, capítulo responsável por iniciar a investigação das características temporais das obras, postas em destaque para a pesquisa, empreendem-se reflexões, que proporcionam ligação estreita entre temporalidade e o tema central da referida narrativa – a aprendizagem a respeito da vida e do amor. Assim, o terceiro capítulo inicia-se por meio de contextualização do romance, que compreende datas e curiosidades sobre a produção, e entendimento do sentido essencial emanado pela obra. Em seguida, analisam-se as características temporais da estrutura da narrativa e os recursos retóricos de manipulação do discurso, no subcapítulo, denominado “Sem princípio e sem fim: apenas o meio” – índice que salienta a subversão das regras de início e fim da narrativa, observável em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. No subcapítulo: “Figuras: tempo da espera”, apresentam-se trechos que demonstram o jogo com figuras de linguagem, que possibilita a criação de imagens relativas às noções de temporalidade; para, enfim, em “As badaladas do relógio da Glória”, empreender identificação de trechos que indiquem confluência entre tempo cronológico e psicológico, e os sentidos produzidos por meio do respectivo empreendimento estético.

No último capítulo, denominado “A *Água viva* do tempo”, evidencia-se homologia entre fluxos de águas e do tempo, e a ininterruptão que os caracteriza. O estudo de *Água Viva* proporciona exposição de inquietações, de modo explícito, relacionadas às questões temporais; no entanto, permite ainda compreensão de temas variados: alegria de viver, medo da morte, a onipresença de Deus, descobertas íntimas reveladas pelo silêncio e desejo por alcançar a impessoalidade. A metodologia empreendida na análise não difere da que se estabelece no capítulo anterior, mas, pelo motivo de se tratar de narrativa isenta de enredo e personagens, certos recursos retóricos são identificados com restrição. As reflexões apresentam-se, também, divididas em subcapítulos que demonstram as principais características da obra. Em “Sob o fluir do momento presente”, evidenciam-se elementos responsáveis por atribuir sentidos temporais à narrativa. Deste modo, entende-se que os verbos desempenham função primordial ao situarem a temporalidade dos enunciados em narrativas ficcionais. No subcapítulo: “Metáforas do instante”, selecionam-se as imagens produzidas a fim de representar velocidade, instabilidade e fugacidade dos instantes, além de evidenciar outras figuras referentes às noções temporais. No subtítulo final, observa-se apropriação de trecho da obra: “Mas existe o ribombo...”, utilizado com o objetivo de demonstrar a insistente presença do tempo cronológico – caracterizada pela imagem acústica

do “ribombo oco” (*Água Viva*, 2006, p. 34.), emitido pelos relógios –; e nesta perspectiva, possibilita-se identificar os momentos de confluência psicológica e cronológica.

Em consonância, antes que o tempo acabe e as horas findem, este texto convida a adentrar-se em atmosfera de pulsações interiorizadas, proporcionada pela literatura de Clarice Lispector. Para isso, torna-se necessário entregar-se plenamente ao momento e empreender viagem por entre tempos, a fim de desvendar enigma capaz de unir sentimentos opostos, pois representa misto de repulsa e sedução. Verifica-se, assim, o desejo de compreender o significado da temporalidade para a existência. E, se acaso as respostas apenas incitarem outras indagações, é devido à impossibilidade de paralisar o fluxo e analisá-lo mais detidamente; vez que o tempo inevitavelmente segue.

1. NO PRINCÍPIO SE FEZ O TEMPO

Ao se considerar a ideia de princípio para todas as coisas, instaura-se a noção de temporalidade à existência, à vida, ao mundo, ao ser. Entende-se o tempo como indissociável ao fluxo existencial. O ato da escrita sugere curso conduzido por instância temporal, pois à medida que as palavras cumpram a missão a que se destinam é preciso que haja tempo, impulsionando-as, a fim de que, em meio às últimas linhas, possam compor o todo e deem vida ao texto. Assim, no intuito de fomentar os questionamentos sobre aspectos temporais na literatura, é necessário esquivar-se de certos sentidos depreendidos do vocábulo tempo.

Por ser intrinsecamente ligado à vida, vulgarizou-se no uso cotidiano, desse modo, abarcou muitas e diferentes acepções: transformou-se em sinônimo de variações climáticas (tempo quente / tempo frio / tempo estável), período frutífero (tempo de morangos³), momento propício a investimentos financeiros (perder tempo = perder dinheiro), dentre outras. No entanto, o que aqui se evidencia é o fluxo contínuo, responsável por fazer seguir a vida e movimentar o mundo. Neste sentido, desde o momento em que os primeiros homens a habitarem a terra perceberam a importância de se observar os fenômenos da natureza, o indivíduo se reconheceu como ser temporal. A partir de então, o tempo transformou-se em constante preocupação humana. As formas iniciais de medir o passar do tempo se caracterizavam em observar os dias e as noites, a movimentação do sol no firmamento, as fases da lua, as estações do ano, a posição dos astros, a variação de marés e desenvolvimento das colheitas. Sob tal perspectiva, iniciam-se os questionamentos e inquietações a respeito da influência positiva, negativa ou necessária que o fluxo temporal exerce sobre a natureza, o comportamento humano, a vida e – atendendo ao propósito desta investigação – a arte, como veículo estético de representação da realidade vivencial. Não apenas em termos cronológicos, mas se considerarmos a experiência temporal humana interna, caracterizada como a consciência de tempo vivido, a qual é variável e se apresenta em ritmos diferentes para cada indivíduo, as inquietações em torno da questão se amplificam.

Na antiguidade clássica greco-latina, buscava-se compreender o enigma do tempo por meio do mito do deus Cronos, que se caracterizava como uma explicação possível para a crença humana na possibilidade de eliminar as fronteiras entre o início e o fim das coisas, o nascimento e a morte; que se constitui no desejo de eternidade. O mito de Cronos apresenta

³ Expressão retirada do último parágrafo de *A hora da estrela*, edição: LISPECTOR, C. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 2006, p.108.

possíveis explicações para a origem do tempo, pois se acreditava que na Idade Dourada⁴ o deus do tempo reinava em absoluto, durante período de grande prosperidade. No entanto, Cronos tinha o reinado ameaçado por uma profecia:

[...] segundo a qual seria destronado por um de seus filhos. Temendo a profecia, devorava todos os filhos que lhe dava sua mulher, Réia, tal como o tempo devora todos os instantes. Até que esta o enganou e conseguiu salvar Zeus, seu sexto filho, ocultando-o em uma caverna na ilha de Creta, dando ao marido para comer uma pedra embrulhada em um pano, que ele devorou sem nada perceber. Quando Zeus cresceu, conseguiu libertar os ciclopes, seus tios, que se juntaram a outros deuses, e fez Cronos vomitar todos os outros filhos. Zeus o expulsou do Olimpo. E assim como o pai simbolizava o tempo, ao derrotá-lo, Zeus transformou os deuses em imortais. (BULFINCH, 2006, p.16-17).

Uma das leituras existentes para o mito do tempo, é que, na medida em que o pai devora o próprio filho, há a determinação, por parte do tempo, do começo e do fim de todas as coisas. No momento que Cronos é derrotado a imortalidade é concedida. Nesse sentido, pode-se compreender a preocupação constante do ser em transpor as barreiras criadas pelo tempo.

Verificam-se reflexões com relação à temporalidade e aos efeitos sobre a vida humana, desde os primeiros pensadores como Platão (429-354 a.C.), Aristóteles (385-322 a.C.) e Plotino (205-270 d.C.). As ideias apresentadas por Platão partem do princípio de que o tempo é cópia de modelo perfeito – a eternidade. Assim, por se constituir mimeses da eternidade, o tempo é caracterizado como cópia imperfeita – em face da evidente hierarquia, criada pelo filósofo, entre a perfeição, contemplada pela alma no mundo das ideias, e a imagem que se repercute, oriunda dessa vivência sublime. O eterno é concebido como valor temporal supremo, pois o tempo humanizado é considerado incapaz de transmitir significado, pelo motivo de estar sujeito a movimentações transitórias. Se o tempo nasce e morre constantemente, compreende-se que este se encontra em posição inferior à eternidade. Diante desta perspectiva, quando o “Ser supremo” criou o mundo:

[...] pensou em compor uma imagem móbil da eternidade, e, ao mesmo tempo em que organizou o céu, fez da eternidade que perdura na unidade essa imagem eterna que se movimenta de acordo com o número e a que chamamos tempo. E como antes do nascimento do céu não havia nem dias nem meses nem anos, foi durante aquele trabalho que ele cuidou do seu aparecimento. (PLATÃO, 2001, p. 73-74, 37d-e.).

⁴ Período que corresponde, na mitologia grega, aos primeiros tempos, logo depois de povoado o mundo, considerados como uma era de inocência e ventura, segundo Thomas Bulfinch, em *Mitologia: histórias de deuses e heróis* (2006, p.14-16).

E, para que o tempo adquirisse existência, se fez necessário o surgimento dos astros, de transformações atmosféricas em dia e noite, da divisão das estações do ano, dos meses, das horas. Desse modo, segundo Platão, a divindade criou em primeira instância o mundo, a fim de que o tempo pudesse existir.

Em contraposição às concepções platônicas – que tendem a inferir valor apenas ao que preexiste no mundo das ideias – Aristóteles reconhece a importância do tempo na vida humana, partindo de perspectiva lógica e concreta. Na concepção do filósofo, o ato de contar o tempo caracteriza-se como capacidade singular ao homem, e que constitui traço fundamental para a distinção entre os seres humanos e os animais. O tempo tende a ser analisado com base em aspectos quantitativos. Por se caracterizar algo que transita entre o antes e o depois, é visto como movimento suscetível a divisões, e assim passível de ser medido. Conceitua-se, então, o tempo como “o número do movimento segundo o anterior-posterior.” (ARISTÓTELES, 1995, 216b). E o movimento padrão para quantificar o tempo é o percurso circular que caracteriza a movimentação dos astros. Diante de tal perspectiva, observa-se a importante influência das ideias de Aristóteles no que diz respeito às concepções acerca de noções temporais e medida do tempo. No entanto, os questionamentos e reflexões não se extinguem; pelo contrário, adquirem maior complexidade. Ao tomar consciência de si, como ente espiritual, o indivíduo começa a se questionar sobre o sentido da experiência temporal. O que conduz muitos pensadores e estudiosos a buscarem respostas. Plotino, na trilha das mesmas inquietações, promove congruência entre a teoria de Platão e a de Aristóteles. O filósofo reinterpreta e adequa a noção aristotélica do tempo, como movimento, à percepção platônica, que também compreende a relação entre tempo, movimento e número, mas continua a atribuir superioridade às criações da providência divina, sinônimo de beleza e perfeição, às quais – por essa razão – não cabem questionamentos. A eternidade caracteriza-se como algo sublime e o tempo é concebido como projeção do que a Alma⁵ contemplou no mundo inteligível:

A alma fez o mundo sensível tomando a imagem do mundo inteligível, mas o fez móvel, mas não com o movimento daquele, senão com um movimento que se

⁵ Como Plotino sacia-se na mesma fonte de Platão, a Alma é caracterizada por ser dotada de experiência e perfeição. Essa Alma comanda o mundo e caracteriza-se, por essência, como eterna, assim: “a divindade criou a alma antes do corpo, e, quanto à origem, mais velha e mais excelente do que ele, por estar ela destinada a dominar e comandar; e ele, a obedecer”. (PLATÃO, 2001, p.70-71, 34c e 35a). Entende-se que tal concepção tende a obedecer a, mencionada, hierarquia, que posiciona o tempo em situação de inferioridade com relação à eternidade da Alma – sinônimo de perfeição.

assemelha e que quer ser sua imagem. Em primeiro lugar, a Alma se fez temporal e produziu o tempo em lugar da eternidade; [...]. (PLOTINO, 1965, p.202-203).

Entende-se que a noção de movimento é percebida com destaque e o elo com a concepção platônica do mundo vivencial, compreendido como cópia de realidade sensível, se mantém. O diferencial é que, ao se humanizar, o tempo se difere do movimento da eternidade e ganha características próprias. Desse modo, o enigma adquire maior complexidade, pois une elementos que, até então, se constituíam concepções contrárias. O que faz surgir outros questionamentos: afinal, o fluxo temporal é percebido de forma tão objetiva como a mensuração matemática apresentada por Aristóteles, ou é algo pessoal e subjetivo? O movimento do Sol, da lua e dos astros constitui medida exata para se contar o tempo? Diante de tantas indagações, por volta dos anos 397-398, Santo Agostinho (1999), em análise filosófica sobre a essência do tempo, desencadeia outras reflexões ao apontar para a sensação íntima de duração. Segundo o pensador, não pode haver medidas temporais baseadas em fatos passados, pois os mesmos não existem mais, nem com relação ao futuro se ainda não passam de expectativas. E o presente, denominado como agora, é impossível capturá-lo, pois no mesmo instante não passa de rápida iminência e a seguir transforma-se em passado.

1.1 O tempo físico

Os relógios demarcam o tempo mecanicamente e controlam a cotidianidade das relações humanas. Com vistas aos fenômenos naturais, convencionou-se delinear o movimento temporal em percursos circulares. Assim como o movimento dos astros, em volta do sol, e do planeta terra, em torno de si, de modo semelhante gira o ponteiro do relógio. Denomina-se tempo físico a percepção temporal caracterizada como a “experiência do movimento exterior das coisas.” (NUNES, 2002, p.18) Observa-se a estrita ligação entre o tempo cronológico, responsável por registrar acontecimentos e acionar o cronômetro das experiências vividas socialmente, e a temporalidade física. Nesta perspectiva, as relações temporais não estão sujeitas a interferências da percepção humana. Segundo Aristóteles, em *Física* (1995, livro IV, cap. XI-XIV), o tempo está condicionado à percepção do agora, que produz continuidade e se divide, a partir do deslocamento entre o antes e o depois; o tempo seria concebido como número do movimento:

O tempo medirá o movido e o que repousa, a um na medida em que é movido e ao outro na medida em que repousa, já que neste caso medirá a quantidade de movimento e no outro a quantidade de repouso, logo estritamente falando, o movido não é mensurado pelo tempo que tiver alguma quantidade senão só na medida em que seu movimento tem alguma quantidade. [...] ser no tempo é ser medido pelo tempo e o tempo é a medida do movimento e do repouso. (ARISTÓTELES, 1995, cap. XII, 221b).

Compreende-se, neste sentido, que a existência do tempo, na concepção de Aristóteles, está condicionada ao fato do mesmo ser mensurável. Assim, apenas constitui tempo aquilo que pode ser medido. Entende-se que o filósofo concebe o fluxo temporal como algo que se identifica de modo objetivo. Pode haver simultaneidades de movimentos, ou a rapidez ou a lentidão, no que se refere à percepção do passar do tempo; no entanto, a medida não se modificará. O tempo é o mesmo em todos os lugares, pois o número não se altera; e o movimento circular, pelo caráter uniforme, é o modo de medida por excelência. Aristóteles (1995, cap. XIV, 223a) sugere ainda relações entre o tempo e a alma: “[...] existiria ou não o tempo se não existisse a alma? Porque se não pudesse existir alguém que numere tampouco poderia haver algo que fosse numerado [...]”. Somente a inteligência da alma, isto é, seres dotados da capacidade de raciocínio podem numerar a quantidade de tempo. Deste modo, é possível compreender a relação de dependência entre o tempo e a alma, pelo motivo do primeiro necessitar do segundo, na forma de agente com capacidade intelectual para medir. O que conduz ao entendimento de que, nesta concepção, cérebro e alma não se distinguem.

Em direção similar ao expresso na *Física* de Aristóteles, o matemático e físico, Isaac Newton (1990) argumenta sobre a precisão em medida temporal. Neste sentido, o tempo absoluto é concebido como a medida de duração verdadeira:

O tempo absoluto (*tempus absolutum*), verdadeiro e matemático, por si mesmo e da sua própria natureza, sem relação com qualquer coisa externa (*in se & natura sua sine relatione ad externum*), flui uniformemente (*aequaliter fluit*) e é também chamado de duração (*duratio*); o tempo relativo, aparente e vulgar é alguma medida de duração perceptível e externa [...] que é obtida através do movimento e que é normalmente usada no lugar do tempo verdadeiro [...]. (NEWTON, 1990, p. 7).

A temporalidade flui de modo uniforme, sem que haja interferências que lhe seja externa. Tal concepção viria a ser questionada no início do século XX, com a emergência da teoria de

Albert Einstein que aplica as leis relativas à resolução de problemas; assim, a mudança de um referencial para outro conduziria também à mudança de perspectivas. No que tange ao tempo, Einstein rejeita a ideia de tempo universal e entende que para se determinar a duração é necessário que haja um ponto de referência. São originários de mesmo princípio, conceitos como os de multiplicidade e simultaneidade temporais, os quais atestam que determinações de medidas temporais “[...] só t[ê]m sentido quando se indica o corpo de referência ao qual esta indicação se refere.” (EINSTEIN, 1999, p. 28). A medida obtém caráter preciso quando se indica o objeto, em movimento e contexto determinados. Desse modo, as concepções se entrelaçam ou se afastam, para que novos paradigmas sejam estabelecidos; no entanto o enigma permanece, de modo contínuo, cada vez mais latente.

Na literatura, o tempo físico ou cronológico é determinado por estabelecimento de datas, meses, anos, ou momentos do dia em que se passa a história. O enunciador indica previamente, ou no decorrer da narração, o período do dia, a quantidade de horas ou minutos dos acontecimentos. O fluir narrativo poderá ter também aparência precisa por obedecer a lógica de causalidade; em vista disso os fatos transcorrerão por meio do modo natural de sucessão, na relação entre causa e efeito. Contudo, o tempo em obras literárias é fictício e parte de plano imaginário:

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. Conjuga-se segundo registros peculiares, que decorrem de sua apresentação na linguagem [...]. (NUNES, 2002, p.24).

Observa-se que a linguagem é plenamente responsável, no texto de ficção, por criar o tempo, cronológico ou psicológico. A limitação em representar o fluxo temporal é inevitável, tornam-se necessários espíritos dotados de imaginação, tanto na criação como na recepção da obra. O tempo não existe na narrativa ficcional, senão por meio de registros que o identifique: como a sequência lógica dos fatos, de causa e consequência, ou de antes e depois; além do uso de expressões temporais (pela manhã, neste momento, meses depois...). Assim, Mendilow (1972, p.79) denomina o tempo cronológico como “duração pseudocronológica”, por ser este vivido na imaginação e, conseqüentemente, produzido por intermédio da ilusão de tempo real e concreto. Trata-se de representação mimética, pois parte da tentativa de se criar espécie de cópia do tempo objetivo, mensurável por relógios e calendários.

1.2 O tempo vivencial

A vivência temporal subjetiva ou a sensação de tempo vivido pauta-se em fluxo que se encontra em desacordo com a indicação dos ponteiros do relógio. Por mais que se tente contar o tempo, a medida não condiz com o modo pelo qual o indivíduo o apreende. Há impressão de que os momentos da vida passam em fração de segundos; ou se arrastam longamente, envolvidos pelo tédio. A interferência das sensações humanas é evidente; e a teoria da relatividade de Einstein pode ser aplicada em sentido amplo e diverso, pois a percepção do passar do tempo é subjetiva, de caráter múltiplo; e se modificará conforme o indivíduo, a faixa etária, a personalidade ou a importância que se confere a determinado evento. O tempo, nestes termos, só seria mensurável por meio do espírito, na sensação de distância temporal que permanece gravada na memória: “Em ti, ó meu espírito, meço os tempos! [...]. Meço a impressão que as coisas gravam em ti à sua passagem, impressão que permanece, ainda depois de elas terem passado.” (AGOSTINHO, 1999, p.336). A percepção do fluxo temporal se apresenta de maneira distinta entre diferentes indivíduos, ou de acordo com o estado de espírito de único indivíduo. Santo Agostinho, em *Confissões* (1999), reflete acerca do enigma do tempo, no que tange ao aspecto psicológico, por intermédio da sensação de duração, apreendida por seres humanos. O pensador questiona a ideia de que o tempo seria mensurável conforme o movimento dos astros: “[...] Porque não seria antes o movimento de todos os corpos? Se os astros parassem e continuasse a mover a roda do oleiro, deixaria de haver tempo [...].” (p.330). Observa-se que as explicações caracterizadas por sustentar as teorias de Platão e Aristóteles não encontram sentido, diante de reflexões como as de Agostinho. Assim, compreende-se que o tempo não depende do movimento, mas em sentido contrário, para haver durações de movimentos é necessário tempo. Do mesmo modo, sugere-se ser possível mensurar distâncias temporais, apenas por intermédio da alma. Quando a duração de determinado evento é medida por meio da percepção psicológica, torna-se necessário estabelecer comparações entre diferentes intervalos de tempo. Para assim, de certo modo com imprecisão, afirmar-se a durabilidade de movimentos em espaços diferenciados – o que determinará se a distancia temporal de um é superior a de outro. No entanto, será impossível obter-se medidas exatas. De acordo com as inquietações suscitadas por Agostinho, a temporalidade existe porque há espíritos capazes de mensurá-la e apreendê-la:

Mas como diminui ou se consome o futuro, se ainda não existe? Ou como cresce o pretérito, que já não existe, a não ser pelo motivo de três coisas se nos depararem no espírito onde isto se realiza: expectação, atenção e memória? Aquilo que o espírito

espera passa através do domínio da atenção para o domínio da memória. (AGOSTINHO, 1999, p.337).

A medida do tempo, diante de tal concepção, apresenta-se de modo subjetivo, segundo a importância que se atribui aos fatos. Assim, se o passado é compreendido como período de longas atribuições, ou se há perspectivas de futuro, marcado por breves momentos de alegria, apenas por meio da impressão gravada no espírito será possível empreender avaliação.

O tempo existe independente de sujeito ou objeto, porém a percepção do fluxo temporal somente se determinará por meio da alma (intuição)⁶. Esta é a argumentação de Immanuel Kant, em *Crítica da Razão Pura* (2001), com vistas à exposição de conceitos voltados a fenomenologia e a lógica transcendental. Entende-se, nesse sentido, que o tempo é dotado de dupla faceta: há elementos externos que o caracterizam, e apenas se pode vivenciá-lo interiormente:

O tempo é, pois, simplesmente, uma condição subjectiva da nossa (humana) intuição (porque é sempre sensível, isto é, na medida em que somos afectados pelos objectos) e não é nada em si, fora do sujeito. [...] todas as coisas, enquanto fenómenos (objectos da intuição sensível), estão no tempo, [assim] o princípio adquire a conveniente validade objectiva e universalidade *a priori*. (KANT, 2001, p.74).

A respeito do conceito de mudança e simultaneidade, o estudioso ainda apresenta algumas contribuições. Para exemplificar, pode-se depreender da leitura da obra que não é o tempo que se modifica, mas o que está no tempo, suscetível e sensível ao movimento. Com relação à noção de simultaneidade temporal, observa-se que há apenas uma dimensão do tempo, por isso há durações sucessivas e não simultâneas. Para Henry Bergson (1988), quando se trata do tempo, é comum representar-se, por meio de uma linha contínua no espaço, fatos passados guardados na consciência. Se houver intensidade de sentimentos em determinados momentos da vida, é possível concretizar o tempo, de modo linear, e justapor acontecimentos. Apenas desse modo seria possível calcular medidas temporais. A sensação de tempo vivido é privilegiada por Bergson. No entanto, também demonstra que, em atividades cotidianas, é

⁶ De acordo com a Lógica Transcendental, a intuição atuará, no entendimento científico, apenas na medida em que o objeto (de estudo) afetar o espírito. Evidencia-se, desse modo, a sensibilidade no que se refere à compreensão de determinado fenômeno (objeto sujeito à intuição empírica). (KANT, 2001, 61-62).

evidente a possibilidade de medir as durações de acontecimentos. Para isso, relaciona, em sua teoria, tempo e espaço, quando se pretende determinar medidas: “[...] pode presumir-se que o tempo, entendido no sentido de um meio em que se distingue e onde se conta, é apenas espaço.” (BERGSON, 1988, p.67). O tempo pode ser percebido como meio homogêneo no qual os estados de consciência se apresentam. Assim, o filósofo contempla a existência da “duração verdadeira”, distinta daquela que poderá ser mensurada e espacializada. Tal duração, considerada “pura”, se constitui a sucessão de “mudanças qualitativas” que oscilam, se fundem, se penetram, sem precisão, e por isso caracterizada pela heterogeneidade. Nessa perspectiva, significa dizer que:

[...] Dentro de mim, prossegue-se um processo de organização ou de penetração mútua dos factos de consciência, que constitui a verdadeira duração. [...] ficará apenas a duração heterogênea do eu, sem momentos exteriores uns aos outros, sem relação com o número. Assim, em nosso eu, há sucessão sem exterioridade recíproca [...]. (BERGSON, 1988, p. 77).

A ideia de exterioridade recíproca refere-se à consciência de que existe uma temporalidade externa, “fora do eu”, que relaciona os fatos e os encadeia, de modo a identificar acontecimentos presentes e passados; e a temporalidade interna, vivenciada pelo eu, a qual não pode ser medida. Compreende-se que há intercâmbio entre o tempo interno, “sucessão sem exterioridade”; e o externo, “exterioridade sem sucessão”, quando se consegue relacionar momentos marcantes, vividos de modo intenso pelo íntimo, com datas ou referências temporais externas. A percepção de temporalidades, interna e externa, se condiciona a estados de consciência, que se relacionam com fatores emocionais, afetivos, e com a importância ou desinteresse, atribuídos ao que se vivencia.

Diante da relação dialógica estabelecida entre mundo exterior e interior, sob o calor das emoções, é possível perceber discordância entre o tempo dos relógios e a sensação de tempo vivido; o que gera estranhamento:

A explicação é que enquanto estamos vivendo através de períodos de tédio e vazio ou aguardando impientemente alguém ou algo desejado com ansiedade, o tempo parece arrastar-se pela falta de pontos de interesse para prender a atenção. Poucos eventos – mentais ou físicos – são oferecidos para que a eles a consciência se prenda [...]. (MENDILOW, 1972, p.133-134).

A tendência é que os questionamentos a respeito de noções temporais se amplifiquem, pois as perspectivas abstratas, que envolvem o tema, fomentam debates. Se em uma direção a temporalidade apresentada por meio de relógios e calendários se constitui realidade concreta e palpável, outro percurso aponta para a sensação de não exatidão temporal; assim confrontam-se os que estão em busca de explicações de cunho existencial e os que se contentam com a percepção objetiva do tempo. Segundo Martin Heidegger (1989, p.14), a “pre-sença”⁷ implica temporalidade. Neste sentido, é possível compreender que o ser somente atribui significado à existência, se possui consciência da respectiva realidade temporal: “O projeto de um sentido do ser em geral pode-se realizar no horizonte do tempo”. Há, necessariamente, estrita relação entre interpretar, de modo temporal, a vida humana e encontrar sentido para a existência.

Quando se tratam de narrativas ficcionais, o tempo psicológico pode ser adotado por escritores que intencionam descrever experiências internas de narrador e personagens; ou essa estratégia de criação temporal surgirá em certos momentos, alternando-se objetividade e subjetividade temporais. Nos discursos literários, constituídos por temporalidade permeada de sensações, lembranças, devaneios, prevalece a manifestação da consciência do narrador e dos personagens. No capítulo, intitulado “A meia marrom”, de *Mimesis* (1971), Auerbach analisa a narrativa de Virgínia Woolf e evidencia o caráter psicológico dos textos da autora, nos quais privilegia-se a representação do tempo da consciência: “[...] O escritor, como narrador de fatos objetivos, desaparece quase que completamente; quase tudo o que é dito aparece como reflexo na consciência das personagens do romance.” (AUERBACH, 1971, p. 469). Neste sentido, o tempo psicológico varia de acordo às circunstâncias; e os sentimentos ressoam também em concordância com a vivência temporal. Trata-se de produzir a impressão de que o tempo transita do modo apreendido por personagens, assim o leitor tende a acompanhar os pensamentos e as impressões sensoriais do eu fictício. Assim, “[...] a ficção psicológica está melhor preparada para veicular a verdadeira qualidade e o ritmo da mente do personagem.” (MENDILOW, 1972, p. 147). A ordem das vivências temporais se apresenta em desacordo com a lógica sequencial, o que produz discursos isentos de linearidade, repletos de movimentos anacrônicos e, muitas vezes, imbuídos na impressão de suspensão temporal. Segundo Rosenfeld (2006), a vida humana é condicionada a realidade temporal, e o romance,

⁷ Significa o próprio ser, diante da existência: “Liberar o horizonte em que o ser em geral é, de início, compreensível equivale, no entanto, a esclarecer a possibilidade da compreensão do ser em geral, pertencente à constituição desse ente que chamamos de pre-sença.”(HEIDDEGER, 1989, P.9-10).

como representação artística da vivência humana e temporal, necessita manifestar percepções temporais. No entanto, no que diz respeito ao romance moderno, o tempo psicológico se caracteriza como o modo mais adequado de representar o tempo, por oportunizar ao leitor a participação na experiência da personagem: “A consciência da personagem passa a manifestar-se na sua atualidade imediata, em pleno presente, como um Eu que ocupa totalmente a tela imaginária do romance.” (ROSENFELD, 2006b, p. 84). Assim, no intuito de romper com moldes clássicos, o narrador moderno se omite para dar voz às personagens e altera a ordem lógica dos acontecimentos, além de modificar noções de tempo, espaço e casualidade.

1.3 A fugacidade do tempo na literatura

Com o desenvolvimento dos meios tecnológicos e a acelerada dinâmica econômica, política e social do século XX, as barreiras tornaram-se cada vez mais estreitas. Observa-se diante de tal contexto, segundo Mendilow (1972, p.11-17.), uma espécie de “obsessão pelo tempo”, como consequência do acelerado ritmo das transformações sociais e transitoriedade das relações. As mudanças produzem sentimentos de incerteza e incompreensão diante da fugacidade temporal, que se transforma em temática constante na literatura e nas inquietações do homem moderno. Em âmbito geral, pode-se dizer que há tendência à negação do realismo e da arte como representação mimética da realidade. A tentativa de dar expressão a estados psíquicos também caracteriza a arte moderna. Representações da vida psíquica estabelecem uma ordem para a narrativa que já não corresponde à realidade palpável. O tempo, forma relativa da consciência, permeia por terrenos pouco nítidos, e a ordem cronológica dos acontecimentos se confunde com os fatos e o fluxo da consciência. O monólogo interior se torna o mais eficiente meio para reproduzir a experiência psíquica e a supressão da ordem temporal é inevitável. O romance moderno chega ao grau extremo quando ultrapassa o limite da consciência e envereda pelos labirintos do inconsciente: “A narração torna-se assim padrão plano em cujas linhas se funde, como simultaneidade, a distensão temporal.” (ROSENFELD, 2006b, p.83). Ao acompanhar o fluxo da consciência, o tempo da história narrada parece se unir ao tempo do discurso, assim caracteriza-se por lentidão no ritmo e as ações se camuflam em descrições de estados da alma.

Rosenfeld (2006b) aponta para um processo de desmascaramento. As “aparências exteriores” como o tempo cronológico, o espaço e a noção de causalidade se decompõem no

romance. Por outro lado, essa maneira de representação da realidade passa a reproduzir a impressão do real, o fluxo da vida absorve totalmente o mundo; e a relação do homem com o mundo caracteriza-se por cisão e distanciamento. Ao penetrar nos mistérios do inconsciente, o romance psicológico revela as inquietações do ser humano, transcendendo o próprio indivíduo e a humanidade:

O tempo linear, cronológico, se apaga como mera aparência no eterno retorno das mesmas situações e estruturas coletivas. Na dimensão mítica, passado, presente e futuro se identificam: as personagens são, por assim dizer, abertas para o passado que é presente que é futuro que é presente que é passado – abertas não só para o passado individual e sim o da humanidade; [...]. (ROSENFELD, 2006, p.89-90).

Numa tentativa de superar a realidade sensível para alcançar a essência das coisas, ultrapassa-se a mera aparência. No entanto, a impressão de fluxo acelerado, que caracteriza as sociedades impulsionadas por desenvolvimento intenso, se constitui consequência da rapidez das transformações que impede a permanência dos fatos passados na memória, o que gera sensação de fugacidade temporal. Nesse contexto, o tempo, especificamente, relaciona-se de modo direto ao lucro: “Nossa realização é avaliada em termos do tempo utilizado para conseguir nossas aspirações, porque tempo é dinheiro, e num universo em mudança não há tempo para gastar ou perder.” (MENDILOW, 1972, p.11). O momento de realizações é o presente, o qual deve ser vivido de forma intensa, pois os acontecimentos, e as relações interpessoais caracterizam-se como fugazes. As manifestações artísticas, que se desenvolvem sob tal perspectiva, representam:

Uma época com todos os valores em transição e por isso incoerentes, uma realidade que deixou de ser “um mundo explicado” [...]. De qualquer modo desapareceu a certeza ingênua da posição divina do indivíduo, a certeza do homem de poder constituir, a partir de uma consciência que agora se lhe afigura epidérmica e superficial, um mundo que timbra em demonstrar-lhe, por uma verdadeira revolta das coisas, que não aceita ordens desta consciência. (ROSENFELD, 2006b, p.86-87).

Transformações como estas dominam o mundo em grandes proporções, de maneira que o homem se vê submerso em fluxo temporal acelerado, sem capacidade de acompanhá-lo. O

tempo é visto, assim, sob o estigma da velocidade, que domina as mais variadas formas de manifestação artística:

A preocupação pelo tempo revela-se em tôda a arte, nos andamentos inquietos, ágeis e sincopados do jazz, e na libertação do acento da estrutura do compasso na música moderna. Está presente na busca dos poetas por ritmos mais livres em distinção aos padrões comparativamente fechados dos metros e estrofes tradicionais. Há artistas que tentaram veicular as impressões do tempo passando na pintura. Isto é, do processo de movimento [...]. (MENDILOW, 1972, p.13).

Há a ênfase por questões temporais, tanto na técnica de composição artística quanto em tema a ser expresso, isto é, na forma e no conteúdo.

Por intermédio da percepção temporal moldada por mecanismos do inconsciente, observa-se a discordância entre o tempo cronológico, possível de ser mensurado, e o tempo psicológico, que pressupõe temporalidade pautada em fluxos da consciência. No tocante à representação romanesca, desaparece por vezes, quando determinado pela estratégia narrativa, a figura do narrador a fim de se manifestar o fluxo psíquico da personagem: “desaparece também a ordem lógica da oração e a coerência da estrutura que o narrador clássico imprimia à sequência dos acontecimentos”. (ROSENFELD, 2006b, p. 84). O tempo é percebido por intermédio da lógica interior, em que se aglutinam presente, passado e futuro.

Diante da percepção de que o tempo, delimitado por meio dos relógios, se diferencia da temporalidade da consciência humana, a filosofia de Bergson observa que o indivíduo vive uma sucessão ininterrupta de momentos qualitativos, indivisíveis entre si. Assim, o tempo percebido interiormente é impossível de ser mensurado. No momento em que se delimitam horas, minutos, segundos, dias, meses e anos, ocorre, como se apresentou anteriormente, uma espacialização do tempo. Então, para medir os instantes é necessário haver:

[...] uma continuidade de tempo real, ou seja, de duração, e um tempo espacializado, ou seja, uma linha que, descrita por um movimento, tornou-se por isso simbólica do tempo: esse tempo espacializado, que comporta pontos, ricocheteia no tempo real e faz surgir nele o instante. (BERGSON, 2006, p. 62).

Observa-se que em contexto social impulsionado pela velocidade nas transformações, a sensação de instabilidade e de rapidez no fluxo temporal está relacionada ao tempo qualitativo, percepção temporal pautada na “duração”. Assim, a sensação de rapidez de fluxo temporal surge da impressão de que as vinte e quatro horas de um dia estão, cada vez mais, preenchendo espaço mínimo no conjunto temporal de uma vida. Imersos na cotidianidade, os indivíduos não conseguem visualizar os acontecimentos por inteiro, enxergam apenas parcialidades do todo. Se a existência só tem sentido porque o ser está inserido em temporalidade, como apresentara Heidegger (1989), então se torna necessário compreender o tempo e vivenciá-lo, plenamente. Quando os afazeres do cotidiano encobrem a percepção temporal, há a sensação de perda do tempo e o “ente” não consegue ter consciência de si:

Justo no “ir vivendo” inerente à ocupação cotidiana, a pre-sença nunca se compreende como o transcurso ao longo de uma sequência contínua e duradoura de puros “agora”. Com base nesse encobrimento, o tempo que a pre-sença se dá também tem brechas, por assim dizer. É freqüente não se conseguir recompor o “dia”, recorrendo-se ao tempo “utilizado”. (HEIDEGGER, 1989, p. 220, grifo do autor).

Entende-se o “agora” como fenômeno temporal que se prolonga no tempo, ao contrário do instante, que não se caracteriza como temporal, pois é imperceptível, e só “se temporaliza a partir do porvir em sentido próprio.” (HEIDEGGER, 1989, p.135). É possível representar o tempo, diante dessa afirmação, como fluxo contínuo de “agoras”. Cada ser optará por modos possíveis, nos quais a “pre-sença se dá” e “se deixa tempo”. Diante da velocidade de transformação, em sociedades que vivem sob o estigma da fugacidade nas relações, a “existência imprópria” produz a sensação de que se perde tempo; e as durações da atualidade (os agoras) são sempre insuficientes.

1.4 A representação do tempo: literatura e temporalidade

A estrutura da narrativa literária presume temporalidade que perpassa a história. Desse modo, o tempo se constitui mecanismo fictício que atribui sequencialidade às ações. Sem a presença temporal, os fatos narrados pareceriam quadros estáticos e não encadeados entre si. A lógica da narrativa exige a presença do tempo a fim de atribuir sequência aos fatos.

Entretanto, é necessário esquivar-se do tratamento dado ao tempo por Aristóteles, em *Poética*, no que diz respeito à composição da intriga, por apenas mencionar a importância de obedecer à linearidade na ordenação dos fatos, a fim de atender a premissas estéticas a narrativa precisa compor-se por: “[...] uma ação completa formando um todo [...]. Todo é o que tem princípio, meio e fim.” (ARISTÓTELES, 2003, p.39). Entende-se que a sucessão causal remete à ideia de tempo, mas o filósofo não considera outras características temporais e as exclui da composição dos gêneros narrativos. É de fundamental importância atribuir relevância às contribuições aristotélicas, no âmbito literário, pois, por meio destas, se desencadeiam iniciativas precursoras no que se refere ao desenvolvimento de pressupostos teóricos, voltados à literatura. Porém, as regras estabelecidas para composição de textos narrativos apresentam-se, na *Poética*, de modo insuficiente. E, com relação à temporalidade, verifica-se atendimento primordial a interesses que, ante a eminência da modernidade e pós-modernidade, se caracterizam como obsoletos. Inclusive, de acordo com Ricouer (2010, Tomo I, p.71), há desinteresse pela questão temporal: “Aristóteles não demonstra nenhum interesse pela construção do tempo que possa estar implicada na construção da intriga.” Assim, a fim de atender aos princípios de verossimilhança e necessidade, Aristóteles enumera diversas exigências, que restringem a criatividade do escritor. Dentre as quais, determina-se que o gênero narrativo deve privilegiar unidade, mas sem desobedecer a limites de extensão, e curso ordenado dos fatos: “[...] Com efeito, o belo tem por condições uma certa grandeza e ordem.” (ARISTÓTELES, 2003, p. 39). Subentende-se que as noções de grandeza e ordem referidas têm relação direta com o tempo. No entanto, desconsideram-se as demais qualidades temporais presentes na narrativa. Desse modo, esquivam-se de considerar as informações a respeito de em que época se passa a história, a duração do enredo ou de cada acontecimento, as referências de datas, meses, anos, e as noções de passado, presente e futuro, ou de começo, meio e fim, como marcas da presença do tempo na narrativa.

A despeito da ausência de preocupação com o tempo na narrativa, em Aristóteles, Ricouer (2010, Tomo I, p.93), afirma que tanto a identidade estrutural, quanto o caráter verossímil da narrativa exigem a experiência temporal: “[...] o tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo, e a narrativa alcança sua significação plenária quando se torna uma condição da existência temporal.” Desse modo, é possível perceber a interdependência que existe entre a narrativa e a representação do tempo.

A articulação das instâncias temporais na narrativa dependerá da habilidade do escritor em utilizar os recursos retóricos mais eficientes na produção de sentidos. E a lógica de tal

articulação será conduzida pelo autor: “Alterações da ordem cronológica, maior ou menor, velocidade do andamento, bem como as figuras de duração, constituem também um rol de expedientes retóricos, avalizadores da natureza fictícia do texto.” (NUNES, 2002, p.75). Desse modo, por se tratar de texto de ficção, há a liberdade em criar o tempo sob perspectivas diferenciadas, as quais não se comprometem na aproximação com o real. No entanto, o grau de distanciamento da história fictícia com a realidade é determinado pelo escritor. Assim, a narrativa pode apresentar temporalidade pautada em termos cronológicos, definindo datas, período histórico, noções de dias e noites; ou optar por não linearidade na sequência dos fatos, imprecisão, e valorização da sensação interior de tempo vivido. Tanto o tempo cronológico quanto o psicológico são partes do que Benedito Nunes chama de “tempo do discurso”, que é conduzido pela linguagem, por meio das técnicas de escrita do autor.

No que se refere à representação temporal no texto de ficção, compreende-se que o escritor parte de noção de tempo pautada em realidade verossímil. Desse modo, ao delimitar objetivos na composição de determinada obra, torna-se necessário o desenvolvimento de técnicas discursivas a fim de produzir a temporalidade:

A ilusão de acabamento e continuidade, de presença e presente, e a troca imaginativa do leitor, de seu próprio presente cronológico para o passado ficcional em que os romances são escritos, êle mesmo traduzido, em reverso, para um presente fictício, dependem do modo com que êsses valores são manipulados pelo romancista [...]. (MENDILOW, 1972, p.70).

Constata-se, neste sentido, que o romance depende da manipulação de técnicas a fim de se criar espécie de ilusão temporal. Por isso, compreende-se que o tempo, em si, não existe no interior da obra literária, como é evidenciado ainda por Mendilow (1972), pelo motivo de a linguagem constituir-se de unidades limitadas, não seria possível representar, de modo idêntico, algo ilimitado e contínuo como o tempo. Observa-se o desafio que encontra o escritor ao empreender a produção de um romance. É necessário criatividade no trato com a linguagem para criar a ilusão de continuidade inerente ao tempo e ainda possuir a habilidade em transmitir o modo com que as qualidades temporais são percebidas e sentidas pelos personagens: “Mas o que é este tempo senão o momento furtivo de convergência entre o tempo do poeta e o da linguagem [...]” (BARBOSA, 2005, p. 16). Por se tratar de representação, o romance constitui-se produção artística que parte do trabalho de moldar a

linguagem, com intuito de que efeitos de realidade sejam produzidos. Trata-se de escrita que conta, inclusive, com a cumplicidade do leitor disposto a aceitar as ilusões como verdade; vez que, ao compreender o romance como ficção, o leitor entende que terá que compactuar com a liberdade imaginativa do escritor.

Em *Discursos da narrativa* (1972), Gerárd Genette apresenta certos elementos temporais da narrativa, dentre eles, as figuras de duração, o andamento, as anacronias e acronias. No que se refere às variações de duração, a narrativa literária pode representar o tempo por meio do alongamento, em que o discurso dura mais que a história. Assim, acontecimentos que poderiam ser narrados em curtos períodos de tempo se amplificam, por intermédio de descrições de ambientes, manifestação de pensamentos dos personagens. Do mesmo modo, fatos ocorridos em uma vida inteira podem ser expressos, na narrativa, em poucos segundos. Quanto ao andamento, que corresponde à velocidade, o que se observa é o ritmo temporal, o qual varia entre rapidez e lentidão. As anacronias se caracterizam como ruptura na ordem cronológica das ações, as quais se distinguem, segundo Genette, entre analepses (*flashbacks*), movimentos de volta ao passado, ou prolepses (*flashforward*), que antecipam fatos do futuro. E ainda, pode haver na narrativa a utilização do recurso denominado de acronia, caracterizada como ausência de temporalidade ou tempo em suspensão.

Nos estudos relacionados à temporalidade narrativa, é possível constatar que os principais teóricos, preocupados com a questão, concordam no que se refere à pluralidade de tempos que se configuram no texto de ficção. Mendilow (1972) compreende que no romance existem múltiplos valores e perspectivas temporais consideráveis. Por isso, em análises, é imprescindível atentar-se ao tempo do leitor, ao tempo ficcional, que se divide entre o tempo cronológico e psicológico, e ao tempo da escrita. Tal variedade temporal não se apresenta de modo dissociado, mas mantém relações de complementariedade. O tempo do leitor diz respeito à consciência da recepção, como por exemplo, as impressões de temporalidade que devem ser transmitidas, ou a previsão do tempo que será gasto para a leitura. O tempo da escrita corresponde à época em que o romance foi produzido, isto é, às circunstâncias do momento da composição. É por meio do tempo ficcional que a obra literária adquire semelhanças com o real, pois “a realidade não pode ser expressa ou veiculada – apenas a sua ilusão.” (MENDILOW, 1972, p.92). Entende-se que representar a realidade vivencial por intermédio da linguagem é tarefa impossível, mas devido ao auxílio de técnicas, artifícios ou recursos retóricos alcançam-se ilusões de realidade.

Em considerações que se assemelham com a concepção de Mendilow, Paul Ricoeur, em *Tempo e narrativa* (2010), obra composta em três tomos, aponta para temporalidade múltipla, a qual leva em consideração noções temporais que preexistem à composição, o tempo ficcional da narrativa e a temporalidade que envolve o leitor. Desse modo, argumenta que a relação existente entre narrativa e tempo só pode ser compreendida a partir da articulação entre os três momentos da mimesis: “Seguimos, pois, o destino de um tempo prefigurado a um tempo refigurado pela mediação de um tempo configurado.” (RICOEUR, 2010, Tomo I, p. 95). A tripla relação é vista como solução para os problemas e questionamentos a respeito do tempo, pelo menos no que se refere à composição do texto literário. A narrativa ficcional implica envolvimento entre a temporalidade do escritor – em que se delineiam estilo, interesses e intenções, estratégias e recursos retóricos a empreender –; do tempo narrado, caracterizado como instância configurada, por isso fictícia; e do tempo refigurado, que corresponde aos sentidos temporais apreendidos no ato de leitura:

Considero estabelecido que mimesis II constitui eixo da análise; por sua função de corte, ela abre o mundo da composição poética e institui, como já sugeri, a literariedade da obra literária. Mas minha tese é que o próprio sentido da operação de configuração constitutiva da composição da intriga resulta de sua posição intermediária entre as duas operações que chamo *mimesis I* e *mimesis III* e que constituem o antes e o depois de *mimesis II*. (RICOEUR, Tomo I, 2010, p. 94).

Nesta perspectiva, a composição da intriga desempenha papel mediador entre tempo e narrativa, no processo mimético; e na análise da narrativa, torna-se necessário considerar as três instâncias da mimesis. Cabe salientar, a ênfase atribuída ao leitor por refigurar a narrativa e operar as relações entre os momentos da mimesis, além de atribuir unidade à tripla relação.

De modo similar, segundo NUNES (2002), estão envolvidos na narrativa inicialmente, pelo menos, três tempos: “o da história, do ponto de vista do conteúdo, o do discurso, do ponto de vista do modo de expressão, e o da narração, do ponto de vista do ato de narrar.” (p. 27). O tempo da história é pluridimensional (os fatos podem ocorrer simultaneamente), não havendo uma sequência lógica, muito menos formas de medi-lo. Enquanto o tempo do discurso, criado pelo narrador, tende a ordenar os acontecimentos e se compõe de manobras retóricas. Já o tempo da narração se relaciona com a quantidade de páginas, linhas dispensadas para a produção literária, a qual pode ser caracterizada como uma narrativa longa ou de curta duração. O que significa dizer que o estatuto de irrealidade é conferido a narrativa

ficcional por intermédio do tempo da história; em que prevalecem mundos imaginários, nos quais tipos humanos, também irrealis, estão suscetíveis à temporalidade fictícia. E o discurso, se responsabiliza por produzir concatenação entre as múltiplas perspectivas temporais que perfazem a produção e recepção de textos literários.

Devido ao percurso paralelo desenvolvido pela multiplicidade de tempos, torna-se necessária a utilização de manobras retóricas, por parte do escritor na manipulação discursiva, a fim de transformar o todo heterogêneo em conjunto inteligível. Em outros termos, é possível depreender que, ao anunciar previamente a ocorrência de determinado evento da história, entende-se que os fatos já ocorreram, ou ocorrem simultaneamente, em âmbito imaginário; no entanto, o modo e instância de desencadeamento dos fatos na narrativa dependerão da manipulação do discurso. Enquanto, o tempo do ato de narrar refere-se ao espaço temporal concreto de manifestação da escrita: “[...] de seguimento das linhas e páginas (cantos na epopeia, livros ou capítulos na novela e no romance) [...] dependendo, de certa maneira, do ato de leitura [...]” (NUNES, 2002, p.28). Trata-se de temporalidade externa, pois condiz ao caminho percorrido pelo leitor, no momento de recepção da obra.

Gérard Genette (1995, p.31) aponta que o tempo ficcional constitui-se em sequência duas vezes temporal, pois representa o tempo da “coisa-contada” e o tempo da narrativa. Assim, esta dualidade permite distorções na representação do tempo: como por exemplo, muitos anos de vida de um personagem sintetizados em cinco linhas de um romance, em um ato de uma peça teatral, ou em alguns planos de uma montagem de cinema. Considera também o tempo da leitura:

[...] necessário para a “consumir” é aquele que é preciso a *percorrer* ou *atravessar*, como uma estrada ou um campo. O texto narrativo, como qualquer outro texto, não tem outra temporalidade senão aquela que toma metonimicamente de empréstimo à sua própria leitura. (GENETTE, 1995, p. 32-33).

Diz respeito à temporalidade tecida na duração do ato de ler, conduzido pelo encadeamento linguístico no percurso narrativo, que vai do início ao fim do texto. Nessa perspectiva, a análise temporal precisa contemplar a variedade de aspectos a serem observados que perfazem a temporalidade em narrativas literárias.

Como se apresentou, o texto de ficção se faz no tempo e necessita de tempo, tanto na composição quanto na recepção, cria o “pseudotempo”, que se divide entre o tempo da história contada e do discurso produzido; além de, muitas vezes, apresentá-lo como tema a ser debatido. Assim, em vistas dos pressupostos teóricos evidenciados, sobre a representação do tempo, empreende-se a tarefa de analisar a narrativa de Clarice Lispector, no intuito de reforçar a hipótese da existência de tempos que confluem, na ilusão ficcional que une percepção cronológica e psicológica; e passam a fluir em direção ao autoconhecimento e à busca existencial.

2. O “TIN-DLEN”⁸ DO TEMPO EM CLARICE LISPECTOR

Na representação da vida imersa em atmosfera de devaneios e vivência interior, Clarice Lispector instaura as nuances temporais da narrativa ao empreender a escritura da obra *Perto do coração selvagem* (publicado pela primeira vez em 1943). É possível ouvir, por vezes, o som mecanicamente compassado do tempo, por entre tantos outros sons:

A MÁQUINA DO PAPAÍ batia tac-tac... tac-tac-tac... O relógio acordou em tinden sem poeira. O silêncio arrastou-se zzzzz. O guarda-roupa dizia o quê? roupa-roupa-roupa. Não, não. Entre o relógio, a máquina e o silêncio havia uma orelha à escuta [...]. (p.19).

Oriundas da realidade concreta, em certos instantes, as imagens acústicas começam a se distanciar e ficar cada vez mais inaudíveis. A partir daí, o relógio para. No entanto, o tempo segue, em fluxo repleto de variações, saltos para frente e para trás, passado e futuro se alternam em aparente desordem, profundos espaços vazios e fragmentações.

Compreende-se que a não exatidão do tempo se apresenta de modo arbitrário às engrenagens cronológicas. A percepção temporal representada na narrativa clariciana pauta-se, desse modo, em realidade interior. Além disso, no conjunto de produções da autora, são verificáveis momentos de reflexão a respeito da tessitura literária, em exercício metalinguístico; os quais irrompem em meio à narração: “Enquanto eu tiver perguntas e não houver resposta continuarei a escrever. Como começar pelo início, se as coisas acontecem antes de acontecer? [...]” (*A hora da estrela*, 2006, p. 9)⁹. Sugere-se, deste modo, ser a escrita concebida como meio de desvendar mistérios, de compreender o que insiste em preservar a própria incomunicabilidade. Há o interesse em apreender qualidades temporais: como noções de começo e fim; ou sensações íntimas de tempo vivido. O narrador-personagem de *A hora da estrela* entende que vive e escreve no tempo; por isso inquietações a respeito de questões temporais costumam perfazer as consciências projetadas na literatura de Clarice Lispector. A

⁸ Expressão que remete ao parágrafo inicial de *Perto do coração selvagem*. Nesta análise a edição referenciada é: LISPECTOR, Clarice. **Perto do coração Selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p.19.

⁹ Deste ponto em diante os trechos das obras de Clarice Lispector serão referenciados no texto por título, data e página, com intuito de melhor identificá-los e diferenciá-los.

escrita reflexiva produz, nesse sentido, temporalidade singular, na qual o fluxo temporal segue o meandro dos pensamentos.

Ao transpassar a obra e direcionar olhar a Clarice Lispector – em atuação vivencial de mãe, jornalista e escritora – compreende-se haver estreita implicação entre vida e escritura, por – de certo modo – alcançar transcendência a meras questões de verossimilhança. As experiências vividas e o modo de ser no mundo se confundem com as reflexões tecidas em produções literárias da autora. O que pode ser observado por meio de enunciada consciência: “Essa capacidade de me renovar toda à medida que o tempo passa é o que eu chamo de viver e escrever.” (GOTLIB, 1995, p.34). A expressão, emitida pela autora, demonstra que a vida se constitui ato de escrita e vice-versa. Desse modo, deixar de escrever se assemelha à própria morte, o que se justifica em outra afirmação de Clarice Lispector: “Escrevo simplesmente. Como quem vive. Por isso todas as vezes que fui tentada a deixar de escrever, não consegui. Não tenho vocação para o suicídio.” (BORELLI, 1981, p.24). Pelo motivo da escrita se relacionar de modo intrínseco à busca por vida em intensa pulsão, as reflexões tecidas nas escrituras podem se caracterizar como recursos para autocompreensão de desejos, aspirações e inquietudes desconhecidas da autora. Neste sentido, para Clarice, escrever sugere atitude de aprendizagem contínua de si; portanto, entende-se que a escritura ultrapassa representações miméticas. Assim, o fato que se agrega a tal ação enunciativa, implica em – simultaneamente – dispor-se no caminho de comungar com aprendizagem sobre si e sobre o outro, como idêntico – em fundamento.

Os questionamentos acerca da vivência temporal, que tanto intrigam a humanidade, refletem-se na literatura, no que concerne ao tema a ser discutido e na busca por produzir narrativa capaz de apreender e representar o instante transitório. Observa-se, neste sentido, incessante desejo de encontrar explicações acerca de mistérios existenciais, o que implica em compreender o já mencionado enigma do tempo, presente também nas indagações do filósofo Santo Agostinho (1999, p.322): “O que é, por conseguinte, o tempo? Se ninguém me perguntar, eu sei; se o quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei.” Concebe-se o tempo, em si, como mistério desafiador, em face da extrema dificuldade de defini-lo por intermédio da linguagem. Em Lispector, ao invés de motivo de indagações, a compreensão acerca de questões temporais constitui busca empreendida na “escrita-vida”: “Quando a conheci, estava perplexa com a multidão de coisas que exigem explicação e exibem sua mensagem sem deixarem qualquer indício do seu significado.” (BORELLI, 1981, p.15).

Desse modo, depoimentos dos que conviveram com a escritora reforçam esta tendência em apreender a essencialidade das coisas.

Nas entrevistas e biografias de Clarice Lispector torna-se recorrente associar a autora com tudo o que omite mensagem secreta. Benjamin Moser, escritor da biografia *Clarice, uma biografia* (2011), descreve a atmosfera de mistério em torno da autora ao evidenciar espécie de afrontamento ante a Esfinge, em viagem ao Egito: “*Não a decifrei*, escreveu a orgulhosa e bela Clarice. *Mas também não me decifrou.*” (MOSER, 2011, p. 12, grifo do autor). Nesta perspectiva, impõem-se reflexões nas quais a própria escritora compreende-se como enigma. Assim, o decifrar pode ser concebido como percurso em direção ao autoconhecimento e a aprendizagem acerca do ser e dos mistérios da vida – o que implica também compreensão a respeito do tempo: “Estive à beira de compreender o tempo, [...]. Mas logo em seguida ao leve vislumbre, tive uma espécie de medo de penetrar sem nenhuma lógica na matéria que me pareceu de súbito sagrada: [...]” (BORELLI, 1981, p. 15). Assim, o passar do tempo e a percepção da duração de momentos vividos ou sentidos são parte das reflexões da “escritora-personagem”; e se constituem, por isso, tema constante na “obra-vida”.

Desde o primeiro romance, a escritura imprime tom diferenciado e linguagem capaz de produzir imagens mentais a partir de sensibilidade singular, em oposição a todo o arsenal e estilos literários existentes no Brasil até o período. O ritmo de busca¹⁰ interior e as características temporais da produção clariciana demonstram a consciência de uma personalidade autoinvestigadora, que – mais por atitudes intuitivas – constrói o caminho a trilhar: “[...] mesmo quando não lhe doía nada, se ficava defronte do relógio espiando, o que ela não estava sentindo também era maior que os minutos contados no relógio.” (*Perto do coração selvagem*, 1997, p. 22). A percepção da discordância entre tempo físico e duração interior é sugerida, além do desejo de desvendar; de compreender fenômenos físicos e existenciais. Como é possível observar em uma das primeiras e mais importantes críticas a respeito deste modo de produção romanesca:

O tempo cronológico perde a razão de ser, ante a intemporalidade da ação, que foge dele num ritmo caprichoso de duração interior. [...] A intensidade com que sabe

¹⁰ Termo utilizado por Igor Rossoni (2002, p. 20), e comungado por outros críticos que se debruçam sobre a escritura da autora, ao afirmar a respeito de Clarice Lispector: “a obra lhe é o meio; a vida original, a meta à qual se lança em busca de si mesma.” Entende-se, assim, a literatura como forma de “conhecimento/aprendizado”, em que Clarice: “revisita e se busca no próprio ato de fazer”.

escrever e a rara capacidade da vida interior poderão fazer desta jovem escritora um dos valores mais sólidos e, sobretudo, mais originais da nossa literatura... [...]. (CÂNDIDO, 1970, p. 129 e 131).

Verifica-se, após setenta anos¹¹ da referida consideração, que a análise de Antônio Cândido pode ser concebida como presságio, comprovado pelo sucesso e popularidade que Clarice Lispector alcançou e continua conquistando no contexto literário nacional e, mais recentemente, internacional. É notável que a publicação de *Perto do coração selvagem*, no ano de 1943, determinou estilo, ritmo e inovações na estrutura da narrativa ficcional, que se mantiveram ao longo do percurso escritural da autora. Apenas constata-se aprofundamento de aspectos e entrega plena à busca, empreendida desde os primeiros textos, mas conduzidos ao extremo em introspecções, ao penetrar por terrenos movediços e desconhecidos da mente, como atesta Benedito Nunes (1988, p.24), na introdução à Edição Crítica de *A Paixão Segundo G.H.*:

[...] ingressa nesta coleção não só como o livro maior de Clarice Lispector – maior no sentido de ser aquele que amplia os aspectos singulares de sua obra, extremando as possibilidades que nela se concretizam [...]. É uma lente de aumento reveladora que também abre para o leitor e para o crítico, pelo poder de envolvimento da narrativa, a fronteira entre o real e o imaginário, entre a linguagem e o mundo, [...].

Há, deste modo, exacerbação de características elementares: linguagem que se revela por intermédio de ideias contrárias; a introspecção; emoções intensas; desorganização do fluxo temporal e do personagem-indivíduo, enquanto ser; percurso espiritual por intermédio de sacrifício. Elementos essenciais que se metamorfoseiam em *A Paixão Segundo G. H.* (1964) e adquirem maior intensidade: “Loucura, inferno, prazer infernal, vida crua, orgia de Sabath [...] qualificam a metamorfose de G. H., marcam também a metamorfose da narrativa, convertida, à beira do nada, inenarrável [...].” (NUNES, In: **Remate de Males**, 1989, p.67). A busca se direciona, desse modo, ao inexpressivo, ao neutro, ao silêncio.

O tempo, na realidade vivencial, apresenta-se sempre envolto por sentimentos e sensações, por isso percebido de modo indefinido: “O que sinto é no sem-tempo e no sem-

¹¹ Antônio Cândido foi o responsável por manifestar uma das primeiras, e mais importantes, críticas a respeito da escritura de Clarice Lispector, sob o título: *No raiar de Clarice Lispector*, publicada pela primeira vez no ano de 1943.

espaço.” (BORELLI, 1981, p. 17). Há recusa da referência temporal cronológica, pois se rejeita, essencialmente, a delimitação de tempo e espaço, além da exatidão do movimento percorrido pelos ponteiros do relógio. E que também se verifica nas produções literárias, devido à instabilidade no fluxo temporal e à imprecisão da duração de eventos – transmitidas por meio da obra –, as quais se ajustam a movimentos que buscam capturar expressividades interiorizadas:

E assim continuou. Quanto tempo? Não sei. Ela sabia que era tempo indefinido, **enquanto o fel não escorresse todo do seu corpo grosso**. [...] “E você **fica com o livro por quanto tempo quiser**”. Entendem? Valia mais do que me dar o livro: “**pelo tempo que eu quisesse**” é tudo o que uma pessoa, grande ou pequena, pode ter a ousadia de querer. (*Felicidade clandestina*, 1998, p. 10-11, grifo meu).

A percepção temporal, que envolve o momento, é metaforizada, por meio de imagens que transmitem a experiência do “passar do tempo”, a qual pode ser de cruel lentidão: *enquanto o fel não escorresse todo do seu corpo grosso*, ou de prolongamento da sensação de alegria e prazer: *fica com o livro por quanto tempo quiser*. Observa-se ainda a valorização do sentimento interior de transição temporal, determinada pela importância que se dá aos fatos: *pelo tempo que eu quisesse*; o período temporal transmite a ideia de momento de vivência plena; assim a narrativa clariciana transforma-se em produto palpável das angústias e inquietações a respeito da relação do ser com a temporalidade. O tempo é, nesta perspectiva, concebido diante da necessidade de intensificar momentos; e o desejo de transmitir o presente – instante de vida plena – sugere ajustar-se à busca em ultrapassar os limites da linguagem: “[...] aquilo que capto em mim tem, quando está sendo transposto em escrita, o desespero das palavras ocuparem mais instantes que um relance de olhar [...].” (*Água viva*, 2008, p.15). Tenta-se exaustivamente capturar as mínimas unidades de tempo, no entanto entende-se empreender uma busca vã.

Como é possível perceber, a representação temporal faz parte da obra e, além de ser utilizada como recurso discursivo, manipulado estrategicamente, se constitui – na maioria das produções da autora – tema, em reflexões de personagens e narrador. O tempo torna-se, também, personagem em *Água viva*, obra publicada pela primeira vez em 1973, e que representa a entrega total ao monólogo interior, o qual prima por reflexões sobre variados assuntos, e de modo fundamental o tempo: “Meu tema é o instante? Meu tema de vida.

Procuo estar a par dele, divido-me milhares de vezes em tantas vezes quanto os instantes que decorrem, fragmentária que sou [...]” (*Água viva*, 2008, p. 10). Segue na busca em perpetuar a intensidade de cada instante e a vida é referida como intrinsecamente ligada à produção literária. Por esse motivo, Massaud Moisés (1967, p. 192) entende que “Clarice representa na atualidade literária brasileira [...] a ficcionista do tempo por excelência: para ela, a grande preocupação do romance (e do conto) reside no criar o tempo, criá-lo aglutinado às personagens.” Neste sentido, em consonância à consideração de Moisés (1967), entende-se – diante da premissa de que Clarice constitui-se na “obra-vida” – ocorrer, além do entrelaçamento de tempo e personagem no desenvolvimento do discurso ficcional, intersecção entre escritora e tempo.

A percepção da transitoriedade do tempo evidenciada na escritura, de modo geral, é concebida como imensurável; além de manifestar, por meio de personagens, a sensação de discordância entre tempo cronológico e tempo vivencial. Nas fortes digressões, identifica-se a tentativa de capturar os instantes e representar o fluxo temporal; para isso lança mão de recursos retóricos, como linguagem figurada, jogo de palavras contrárias, desordem na sequência dos fatos. Deste modo, no intuito de criar terreno propício para empreendimento fundamental – a busca por autoconhecimento – a autora institui narrativa que sugere temporalidade singular, promovendo união e fusão de passado, presente e futuro. Insere-se também, em perspectiva temporal, a valorização do presente, na busca por apreender os instantes fugidios; a noção de eternidade; e a sensação de fluxo paralisado – produzida por intermédio das estratégias de linguagem – que sugere a ideia de ausência de temporalidade, ou tempo em suspensão. Todas as qualidades temporais pautam-se, assim, em tempo interiorizado.

2.1 Os instantes

É perceptível, de modo recorrente em obras da autora, o desejo em sentir o momento presente, o *pingo de tempo*¹², entendido como instante de vivência plena. Diante dessa perspectiva, é possível compreender que, por mais que a escritora tente aprisionar momentos da vida física e da vivência espiritual, os quais passam junto com o tempo, não consegue controlar a fugacidade:

¹² Expressão retirada do romance de estreia de Clarice Lispector, *Perto do coração selvagem*, referenciado aqui por meio da edição de 1997, p. 20.

Estou tentando capturar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidio não é mais, porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais. Cada coisa tem um instante em que ela é. Quero apossar-me do é da coisa. Esses instantes que decorrem no ar que respiro: em fogos de artifício eles espocam mudos no espaço. Quero possuir os átomos do tempo. E quero capturar o presente que pela sua própria natureza me é interdito: o presente me foge, a atualidade me escapa [...]. (*Água viva*, 2008, p. 9).

Entende-se a necessidade de viver de forma intensa o presente, caracterizado pelo momento exato em que as coisas acontecem. No entanto, a própria condição de linguagem transforma-se em empecilho: pelo imutável caráter póstumo em relação aos acontecimentos; e a si mesma, por ter ritmo e, portanto, só ocorrer no tempo.

Como personagem na própria vida, Clarice transmitia, para os que a acompanhava de perto, a incapacidade de vivenciar o presente: “Eu só sei viver as coisas quando já as vivi. Não sei viver, só sei lembrar-me.” (BORELLI, 1981, p.17). O instante é caracterizado como imperceptível, pois a vivência interior só consegue traduzir o que está retido na mente e, uma vez memorizado, já se constitui fato passado. Assim, os instantes são também motivos da busca – por escrita que possa representar este ínfimo interstício de tempo – a qual mesmo ocorrida de modo transitório revela intensos momentos de descobertas: “Momento privilegiado sob o aspecto de descortínio da existência, maldição e fatalidade sob o aspecto da ruptura, esse instante assinala o clímax do desenvolvimento da narrativa.” (NUNES, 1995, p. 86). Em sua maioria, as epifanias¹³ vivenciadas por personagens claricianas ocorrem nestes instantes, de aspectos simples e cotidiano.

De modo geral, a temporalidade da narrativa deságua na profundidade mística experimentada no instante, que contém a essência e finalidade desta escrita capaz de sondar a alma humana. Os momentos de epifania constituem característica fundamental da obra, pois, por um lado – sendo o tempo posto em suspensão, o que gera a impressão de fluxo paralisado e desordenado aparentemente – apenas possibilitam turvar as razões, por outro, suscitam e iluminam a vivência de outras revelações. Deste modo, o processo encaixa-se em formato

¹³ Em *Análise estrutural de romances brasileiros* (1975, p. 187), Affonso Romano de Sant’ana, conceitua o termo epifania aplicado à literatura como “o relato de uma experiência que a princípio se mostra simples e rotineira, mas que acaba por mostrar toda a força inusitada de uma revelação”.

completamente coerente. Em semelhante perspectiva, é possível aplicar as considerações de Igor Rossoni (2002, p. 93), ao afirmar que o estado de desorganização é apresentado como necessário, com função de: “desorientar o curso relativo das coisas para que a compreensão absoluta se aposse [...] e proporcione a equidade de si com a natureza, do modo mais simples, repentino, direto e perspicaz possível.” Assim, a simplicidade é o fio condutor do momento de revelação. Como no conto *A legião estrangeira* (In: **Felicidade clandestina: contos**, 1998, p. 63-80), em que a personagem narradora desencadeia o itinerário em busca da absolvição por ter sido cúmplice de um crime de amor, no frívolo momento que se depara com animal de aparência frágil, semelhante ao instante – o pinto: “Então estendi a mão e peguei o pinto. Foi nesse instante que revi Ofélia. E nesse instante lembrei-me de que fora a testemunha de uma menina...” (p.66). Ocorre, desse modo, salto temporal em direção a acontecimentos passados; no entanto, as lembranças sucedem a espécie de mergulho no presente enunciativo: “Porque é de noite, porque estou sozinha na noite de outra pessoa.” (*A legião estrangeira*, 1998, loc. cit.). A partir daí, a narrativa conduz a atmosfera movediça e as referências temporais são imprecisas e entrecruzadas. Há construção de sentidos por recursos de aparentes desequilíbrios na sequência dos fatos, procedimentos enunciativos que, em visão primeira, tendem a devaneios, porém desencadeiam novas e diversas instâncias.

Reafirma-se a preferência pelo tempo presente, como momento intenso de vida; e desenvolvimento de escritura que investe em aproximar-se o quanto possível do fluxo do pensamento. A narrativa sugere capturar o pensamento profundo no momento em que escreve; por isso, mesmo que os verbos indiquem tempo passado, o relato parece sempre atual. Há, na narração em terceira pessoa, interrupções para transmitir ideias de outro eu, que não é a personagem descrita – seria aquele que narra ou o que escreve? Não se sabe ao certo: “Ninguém em casa. E de tal modo ninguém **dentro de si** mesma que podia ter os pensamentos mais desligados da realidade, se quisesse. Se eu me visse na terra lá das estrelas **ficaria só de mim.**” (*Perto do coração selvagem*, 1997, p.30-31, grifo meu). Envolve-se sensações íntimas daquele que narra com as de quem é narrado, em alternância entre terceira e primeira pessoa, a fim de transmitir inquietações que ultrapassem a história; e produzam a sensação de cumplicidade entre narrador e personagem. A autorreflexão ocorre em instantes vividos com plenitude; porém, a busca de escrita concomitante ao que se sente não é totalmente concretizada, pois o relato jamais será contemporâneo de si mesmo.

Produz-se, nesta perspectiva, outro estigma: “[...] o enigma do instante [...]. Este instante [...] não está entretanto encenado, representado no texto; ele é antes a eclipse de toda

cena: desfalecimento da consciência (da narrada narradora), branco da narração.” (PRADO, In: **Remate de Males**, 1989, p.23). Trata-se de momento revelador; o qual apenas será apreendido fora do texto. Segundo Nunes (1969, p.132-133), o conflito se dá devido à necessidade do ser de viver e, ao mesmo tempo, compreender e expressar o que se vive. Esta é uma das inquietações representadas na obra de Clarice Lispector:

A realidade alcançada agora mostra-se depois como aparência – a única aparência possível no instante em que a engendramos e que outro instante revogará. [...] O ser que conquistamos não é, pois, aquele para o qual o nosso desejo tende, mas aquele que a expressão capta e constrói, e que é, de qualquer modo, uma realidade provisória, mutável, substituível, [...]. (NUNES, 1969, p.133).

A dificuldade está representada pelo desejo de expressar o que se sente por meio da linguagem. Nesse sentido, a escritura clariciana busca o inatingível: além de expressar vivências sensoriais, almeja-se fazê-lo no instante em que se está vivendo. Por isso, verifica-se a necessidade em reter os instantes que, devido à própria natureza, são transitórios e fogem às amarras da linguagem: “[...] Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas – volto com o indizível.” (*A paixão segundo G. H.*, 1998, p. 176). Tanto a busca quanto os obstáculos – fracasso da linguagem – são, de modo fatídico, imprescindíveis.

O tempo em que se vive é o presente; e por isso o instante se torna valoroso. É o momento “já”, de ter consciência da fugacidade temporal e de compreender os mistérios da existência: “Não esquecer: hoje é agora. Ressoam os tambores anunciando o sem-começo e o sem-fim. Abrem-se as cortinas.” (BORELLI, 1981, p.15-16). O ser vivencia o presente; no entanto, a representação desse momento por meio da linguagem torna-se desafio, empreendido por Clarice Lispector, que ao primeiro passo depara-se com: “a presença finita do *Instante* contra o qual se debate o ato de escrever, maximamente agônico, antecipadamente fadado ao silêncio.” (NUNES, 1995, p. 159, grifo do autor). Contudo, o paradoxo direciona a narrativa, por intermédio do embate entre a vontade de paralisar o fluxo e a inevitável transitoriedade temporal.

2. 2 A eternidade

Outro tema frequente em Lispector é a contrastante relação entre eternidade e morte, constituindo assim ilusão projetada na vivência temporal da narrativa: “[...] faz com que eu sinta que a morte não existe porque na verdade já estamos na eternidade, [...]” (*Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, 1998, p.56). A eternidade se relaciona com o instante, mesmo atribuindo evidência ao que os une por oposição, porque o eterno só é vislumbrado quando se transforma instantes fugidios em momento absoluto. É possível perceber que situações enlevadas por sentimentos e emoções intensas permitem a vivencia da sensação de eternidade. Assim, o eterno só pode ser identificado no tempo presente, por intermédio da ideia de duração transmitida por estados psicológicos inebriados pelo próprio fluir; no instante em que: “o nosso eu se deixa viver, quando não estabelece uma separação entre o estado presente e os anteriores.” (BERGSON, 1988, p. 72). Em outros termos, a eternidade é a duração irreparável do instante em absoluto. Desse modo, enquanto a morte é sentida como caminho em direção à eternidade, que presume temporalidade contrária ao tempo referencial, os momentos vividos são concebidos como intensos e perpétuos.

Olga de Sá (1978), ao analisar o tempo na obra inaugural de Clarice Lispector, entende que o eterno é percebido como sucessão e permite o prolongamento do “agora”. Há fusão entre eternidade e instante – experiência fundamental no processo epifânico – pois é no momento de aparência transitória que a mente liberta-se das amarras da temporalidade e vivencia a sensação do fluir contínuo: correspondente ao sentimento de eternidade. “Captar o eterno sob o fluir, eis uma [das] ocupações favoritas” (SÁ, 1978, p. 105), da personagem Joana em *Perto do Coração Selvagem*:

Definir a eternidade como uma quantidade maior que o tempo e maior do que o tempo que a mente humana pode suportar [...] Sua qualidade era exatamente não ter quantidade, não ser mensurável e divisível porque tudo o que se pode medir e dividir tinha um princípio e um fim. Eternidade não era quantidade infinitamente grande que se desgastava, mas era a sucessão [...]. (*Perto do Coração Selvagem*, 1997, p.53).

É observável a distinção, apresentada pela narrada consciência, entre noção temporal pautada em mecanismos quantitativos, e a que tende a repercutir instância interior, identificada por meio da sensação de tempo vivido; além de oferecer o entendimento de que a eternidade se

caracteriza como qualidade de tempo imensurável e representada por movimentos sucessivos. Observa-se que a ideia de sucessão temporal, na escritura de Clarice Lispector, pode ser compreendida em conformidade com a teoria de Bergson (1988, p. 66-73) a respeito da *durée*. Para o estudioso, é possível conceituar duas formas de duração; uma quantitativa e divisível, que se concretiza de modo espacial, por meio da justaposição de acontecimentos; e outra qualitativa relacionada com a sensação de duração percebida pela consciência dos estados de alma, representada por fluxo contínuo e sucessivo.

A supremacia do mundo subjetivo produz narrativa de ritmo lento, a fim de representar a intensidade das emoções capazes de fazer com que os instantes perdurem. Se tudo aquilo que não contém começo nem fim é eterno então, em vivência cotidiana, Clarice afirmava: “Minha vida começa pelo meio como eu sempre começo pelo meio, aí vai o meio.” (BORELLI, 1981, p.15), e ratificava em manifestação estética: “Minha cabeça tão limitada estala ao pensar em alguma coisa que não começa nem termina – porque assim é o eterno.” (*Água viva*, 2008, p. 25). Compreende-se o desejo íntimo da eternidade como qualidade temporal relacionada à perfeição, em que a exaustiva busca remonta a essencialidade primeira, em período de existência atemporal. O tempo físico, desse modo, responsável por delimitar, medir e quantificar, se contrapõe com a noção de eterno.

Em vista do paradoxo verificado diante da sensação de eternidade, a qual compreende a fusão entre o instante ínfimo e a imensurável dimensão do eterno, cria-se, em produções claricianas, impressão de tempo paralisado, conduzido pelo próprio fluir. A suspensão temporal sugere que a enunciação deságua no vazio e no silêncio, fundamentais para instaurar momentos de revelação, expressos por intermédio de estratégias discursivas que criam *ilusões*¹⁴ de ausência de tempo, espaço, sentido e organização:

[...] reduzindo-se o enredo à trama cogitativa cada vez mais abstrata em que suas personagens mergulham a consciência; a extrema lentidão narrativa, responsável por um ritmo pausado e denso – outra vez: para reter o tempo, para adensar o fluxo temporal, para eternizar os instantes; para encontrar, em suma, aquela dimensão da essencialidade, [...] (MOISÉS, In: **Remate de males**, 1989, p. 156).

¹⁴ Como é explicitado por João Alexandre Barbosa (*Ilusões da Modernidade*, 2005) na poesia, também percebido no romance na concepção de Mendilow (*O tempo e o romance*, 1972), a ilusão depende da manipulação de técnicas e recursos expressivos, por parte do escritor, a fim de produzir sentidos, sentimentos e sensações, que serão transmitidos por meio de estratégias de linguagem.

Entende-se que a escrita clariciana rompe com convenções do gênero romance e da estrutura narrativa ficcional, no que tange ao empreendimento de estilo caracterizado por completa dissolução de personagens, enredo, ação, mundo físico. Há transcendência a realidade objetiva, o que desencadeia a entrega total ao paradoxo, ao desconhecido, à pura abstração.

A eternidade é concebida como modo sublime de representação do tempo, pois produz impressão de prolongamento do presente, além do que desta sensação decorre essencialmente a epifania. Neste sentido, remete-se à concepção platônica acerca da eternidade, em que o tempo humano seria cópia imperfeita de um modelo perfeito: a eternidade (PLATÃO, 2001, 37 a, b e c, p.72-73); e possibilita depreender sentido similar, evocado na escritura de Clarice Lispector, em que a eternidade é percebida como temporalidade ideal: “[...] era a sua vida tão eterna que hoje mesmo ela já existia e já era.” (*Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, 1998, p.116). A escritora demonstra o desejo de eternizar momentos e sugere descrever a sensação do eterno, no interior dos instantes que lhe escapam; o que é constatado, também, na análise de Olga de Sá (1978, p.105): “A eternidade não é algo de abstrato e frio, [...] **[é] um agora permanente**, que anulando o próprio tempo pela presentificação quase confere a memória o fluir da própria duração.” (grifo meu). Talvez por esse motivo Lispector tivesse criado, na infância, “uma história que não acabava nunca”¹⁵, e que segundo a autora, em entrevista realizada pela TV Cultura, tratava-se de sua primeira produção literária, a qual havia sido rasgada, sem que fosse levada à publicação.

Os momentos intensificados por intermédio do sentimento de eternidade se constituem experiências ocasionadas de modo inusitado, porém revelam mudanças de atitudes capazes de repercutir por toda a existência. A circularidade com que a vida é conduzida sugere sentimentos infinitos, transmitidos por meio do recurso da repetição. É comum que a história expresse a ideia de recomeço e renovação, como espécie de ciclo ininterrupto; além da compreensão de morte como percurso em direção à eternidade:

[...] não haverá nenhum espaço dentro de mim para notar sequer que existe tempo, os homens, as dimensões, não haverá nenhum espaço dentro de mim para notar sequer que estarei criando instante por instante, não instante por instante: sempre fundido, porque então viverei, só então viverei maior do que na infância [...] de qualquer luta ou descanso levantarei forte e bela como cavalo novo. (*Perto do coração Selvagem*, 1997, p. 224).

¹⁵ Trecho de entrevista concedida ao jornalista Júlio Lerner, em 1977, gravada e exibida para o Programa Panorama, TV Cultura, São Paulo.

A morte é vista como sinônimo de vida nova, e presume temporalidade semelhante à sensação de eternidade, na qual as delimitações de espaço e tempo são dispensáveis. Entende-se que o ontem e o amanhã também perdem valor, pois a fusão entre os tempos sugere prolongamento e superioridade do instante em que se vive. As reflexões acerca de questões temporais também espelham, de modo preponderante, vivência interior.

2.3 O tempo figurado

O domínio de recursos retóricos, que possibilitam a produção de figuras, demonstra habilidade no trato com a linguagem. As figuras permitem a manifestação do jogo com os diversos sentidos que determinada palavra pode evocar. Há, nessa estratégia discursiva de valor poético, criação de elo entre a palavra e o sentido metafórico; este último se refere à modificação do significado produzida por meio de comparação implícita ou associação de ideias, e ainda na utilização de vocábulo rotineiro em contexto não habitual: “[...] – as constelações silenciosas e o espaço que é tempo [...] O cantar de galo na aurora sanguinolenta dava um sentido fresco à sua vida murcha.” (*A hora da estrela*, 2006, p.35) As imagens produzidas envolvem noções de tempo e percepções sensoriais que se confundem: sons, cores, sabores, emoções adquirem a capacidade de traduzir sentimentos.

Em *Arte Poética* (2003), Aristóteles atesta a importância da metáfora e dos escritores capazes de produzi-la. Para o filósofo, a linguagem metafórica é concebida como artifício de valor supremo na composição literária. Nos capítulos XXI e XXII, intitulados: *Das formas do nome; das figuras e Das qualidades da elocução*, verificam-se postulações acerca do modo mais adequado de se empregar metáforas. A princípio, define-se o recurso poético como: “[...] a transposição do nome de uma coisa para outra, transposição do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou de uma espécie para outra, por via de analogia.” (ARISTÓTELES, 2003, p. 74-75). Mas adverte acerca das consequências do uso inadequado, pois se torna necessário primar por clareza, sem que se utilizem apenas vocábulos triviais. Porém, em direção inversa, a presença excessiva das metáforas, em textos literários, pode comprometer o entendimento e atribuir tom enigmático; além de haver risco de se configurar empreendimento que beira ao ridículo: “[...] servir-se fora de propósito de metáforas, de termos dialetais e de formas análogas, é chegar ao mesmo resultado que provocar propositadamente o riso.” (ARISTÓTELES, 2003, p. 78). Por isso, torna-se fundamental mesclar manifestação de linguagem clara e vulgar, e emprego de vocábulos ornamentais,

metáforas, expressões utilizadas de modo inusitado. Na obra, *A metáfora viva* (2000), Ricoeur conceitua metáfora, com ênfase às características apontadas por Aristóteles, porém diferente do tom didático e impositivo observado em *Arte Poética*. Entende-se que a linguagem constitui-se meio com o qual e pelo qual o sujeito apresenta compreensão sobre si e o mundo. Neste sentido, a produção de metáforas permite a articulação com sentidos apreendidos dos vocábulos: “[...] cuja dinâmica arranca os significados já constituídos da sua situação ordinária e os transfere para um novo campo referencial.” (RICOEUR, 2000, p.37, introdução). Há, assim, na criação de figuras imagísticas, a manipulação das palavras e sentidos de modo extremamente subjetivo.

No que se refere às imagens temporais produzidas na obra de Clarice Lispector, observa-se a representação de aspectos relativos ao tempo, por intermédio de linguagem capaz de projetar na realidade vivencial figuras transmutadas pela consciência. Além de evidenciar inquietações acerca da relação entre o ser e o tempo, já apresentadas; como a incoerência perceptível entre a sensação de tempo vivido e as referências cronológicas:

De manhã, ao atravessar os portões da escola, pura como ia com meu café com leite e a cara lavada, era um choque deparar em carne e osso com o homem que me fizera devanear por **um abismal minuto** antes de dormir. **Em superfície de tempo fora um minuto** apenas, mas **em profundidade eram velhos séculos** de **escuríssima doçura**. (*Os desastres de Sofia*, In: **Felicidade clandestina: contos**, 1998, p. 99, grifo meu.).

A reflexão enunciada diz respeito à incompatibilidade entre a sensação psíquica de transição temporal e delimitações cronológicas. Assim, de modo superficial, seria possível contabilizar a duração do ato de adormecer: *Em superfície de tempo fora um minuto*, no decurso cronológico; porém imersa na profundidade interior de emoções intensas o tempo se torna algo impossível de delimitar: *eram velhos séculos*. A sensibilidade em aguçar os sentidos, ao envolver visão e paladar: *escuríssima doçura*, ou permitindo a fusão de noções opostas, como as de amplitude e limitação, em: *abismal minuto*, reforça a constatação da capacidade singular de produzir imagens sensoriais.

Ao compreender o tempo como intrinsecamente ligado, não apenas à narrativa ficcional, mas em essência, à vida, verificam-se reflexões sobre a percepção temporal humana por intermédio de comparações: “Analisar instante por instante [...]. Possuir cada momento, ligar a consciência a eles, como pequenos filamentos quase imperceptíveis mas fortes. É a

vida?” (*Perto do coração selvagem*, 1997, p. 80). A vivência plena só pode ser alcançada quando cada minuto transborda em sentimentos intensos. Entende-se que, deste modo, a associação entre tempo e vida é necessária para que o ser atribua sentido à existência errante. No entanto, a unificação ocorre quando há vivência física e emotiva, pois as emoções são responsáveis por manter a fusão (tempo/vida) impressa na consciência.

Em *Zen e a poética auto-reflexiva de Clarice Lispector* (ROSSONI, 2002, p.80), verifica-se a ênfase à capacidade singular da escritura clariciana em produzir figuras metafóricas: “É importante mencionar o apreço que Lispector nutre pela metáfora. [...] o texto se vê completamente envolto pelo jogo metafórico que parece nunca terminar.” As metáforas¹⁶ permitem, além de manifestar a função poética da obra literária, expressar às percepções temporais, e, como já fora mencionado, o tempo se aglutina às personagens: “Ainda era cedo para acender as lâmpadas, o que pelo menos precipitaria uma noite. **A noite** que não vinha, não vinha, não vinha, que era impossível. E o seu amor que agora era impossível.” (*Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, 1998, p.22, grifo meu). Observam-se sentimentos de ansiedade e desejo, em que a expressão *A noite*, como perspectiva temporal, representa o homem amado, e ao mesmo tempo, o momento tão esperado de concretização amorosa.

Metáforas relacionadas à transitoriedade do instante apresentam-se nos textos da autora e contém forte carga poética:

Mas o instante-já é um pirilampo que acende e apaga, acende e apaga. O presente é o instante em que a roda do automóvel toca minimamente no chão. E a parte da roda que ainda não tocou, tocará num imediato que absorve o instante presente e torna-o passado. (*Água viva*, 2008, p.15).

A imagem criada é enriquecida por comparações inusitadas, mas que transmitem a ideia de velocidade e de movimento natural dos acontecimentos, os quais emergem no presente e transitam para o passado. O discurso figurativo conduz a que se imagine algo, por intermédio de ideia semelhante; assim cria-se imagem simbólica que remete a sentimento ou objeto de igual aspecto.

¹⁶ Segundo Ricoeur (2000), a metáfora, ao preservar e desenvolver a potência criadora da linguagem, apresenta-se como uma estratégia de discurso e ainda: “é o processo retórico pelo qual o discurso libera o poder que algumas ficções tem de redescrever a realidade. Ligando dessa maneira ficção e redescrção, restituímos sua plenitude de sentido à descoberta de Aristóteles, na *Poética*, de que a *poiesis* da linguagem procede da conexão entre *mythos* e *mimesis*.”(p.13-14).

O escritor português Carlos Mendes Sousa, em estudo acerca das figuras apresentadas por meio da escrita de Clarice Lispector, identifica imagem temporal que denomina: *A Noite da Escrita*; pelo motivo da insistente presença da noite que irrompe mesmo durante o dia: “[...] a noite é circunscrita pelo texto clariciano de modo a ser lida não apenas como um fenômeno temporal, mas dentro do próprio dia [...].” (CULT, nº 167, Ano 15, 2012, p.27). Trata-se de temporalidade interior, relacionada às sensações evocadas pelo anoitecer. A despeito do significado de noite, enquanto momento de concretização do amor, presente em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, é comum associá-la a sentimentos de solidão, mistério, pesadelo, fascínio e medo: “[...] aquilo que acontecia no escuro da própria noite, também acontecia ao mesmo tempo nas minhas próprias entranhas, [...] a vida secreta da noite em breve se reduzia na boca ao gosto de um pesadelo [...].” (*A paixão segundo G. H.*, 1998, p. 77-78). A vida descrita em atmosfera de sonho atribui importância ao que o lado secreto da noite pode oferecer.

No conjunto de obras claricianas, observa-se que a narrativa se organiza por intermédio de imagens referentes às percepções psíquicas: “[...] cuja busca para a autêntica auto-realização transforma o mundo narrativo de ação e acontecimento em poema, numa rede de imagens e metáforas unida pelo fio da narrativa, [...].” (FITZ, in: **Remate de Males**, 1989, p. 32). O discurso narrativo transcende as próprias convenções; e privilegia o jogo poético entre as palavras e respectivos múltiplos sentidos:

Que horas seria? Ninguém podia viver no tempo, o tempo era indireto e por sua própria natureza sempre inalcançável. Eles já estavam com as articulações inchadas, os estragos roncavam nos estômagos cheios de terra, os lábios túmidos e no entanto rachados – eles subiam a encosta. As trevas eram de um som baixo e escuro como a nota mais escura de um violoncelo. (*Onde estiveste de noite*, 1999, p. 45).

É possível constatar que Clarice cria universo transfigurado por experiências psicológicas. A indeterminação temporal é instaurada, a fim de transportar o leitor para mundo repleto de odores fortes, coisas podres, cores exóticas e sons que alternam entre o silêncio e a estridência. O espaço e a paisagem, junto com o tempo, se constituem reflexo da vida interior. Deste modo, prevalece a fusão entre o ser humano e o mundo imaginário que se descortina diante dos olhos; característica fundamental de composições líricas, como ressalta Rosenfeld (2006a, p.23): “[...] a natureza, os deuses, são apenas evocados e nomeados para, com maior

força, exprimir a tristeza, a solidão ou a alegria da alma que canta.” A exterioridade é apenas pretexto para expressão dos sentimentos íntimos do personagem ou narrador.

O dom da poesia faz surgir narrativa que se reconhece poema; aspecto evidente devido às pausas, frases curtas, reticências, pontuação que segue o ritmo da respiração, escrita de fragmentos. O exercício sinestésico evidencia o lirismo conquistado “a flor da pele”: “[...] O tempo freme como um balão. O ar fertilizado e arfante. Até que num hino nacional a badalada das onze e meia corte as amarras do balão. [...] chegaremos ao meio-dia. Que será verde como agora.” (*A Paixão Segundo G.H.*, 1998, p.80). A temporalidade alcança destaque na escritura clariciana porque, do mesmo modo que é dado físico e exterior importante para a vivência cotidiana, repercute outra espécie de tempo, aquele que entra em consonância com os estados de alma.

O modo de composição individualiza a escrita da autora que inova na produção das imagens sensoriais. Segundo Lakoff e Johnson, em *Metaphors we live by* (1980), a consciência humana cria relações entre conceitos e produzem espontaneamente metáforas, presentes nas mais ordinárias situações. Diante da constatação, é possível afirmar que a tendência rotineira atinge valor artístico, quando – na construção poética – exprime ideias e imagens mentais originais e inusitadas. Assim, além da associação entre a palavra e o novo sentido, alcançado pela evidência às semelhanças, a narrativa de Clarice Lispector se vale em demasia dos oxímoros, espécie de metáfora criada por compatibilidade contraditória e simultânea entre vocábulos. Por intermédio de noções opostas, a escritora: “[...] potencializa a nova imagem que a figura criada passa a vivenciar. Assim, os elementos metafóricos se apresentam estranhados e contundentes.” (ROSSONI, 2002, p.80) A intensidade das emoções suscitadas permite a união de forças antagônicas que desencadeia espécie de metamorfose das palavras: deste modo, ao mesmo tempo, o amor em excesso se transforma em ódio, a paciência em ira, melancolia em felicidade, ou em direção inversa.

A busca acompanhada do desejo de penetrar os mistérios do ser, da existência e mesmo dos objetos inanimados caracterizam “o fascínio da coisa.” (NUNES, 1995, p. 113). Para compreender é preciso se transformar no próprio objeto a ser contemplado:

As coisas, que não se esgotam como símbolos, são o que há de mais vivo, de mais afirmativo. Uma a uma, cada qual com sua individualidade, o seu peso, a sua consistência, a sua presença compacta, todas se apresentam ao homem como uma

força alucinatória, que pressiona a consciência, fascinando-a de modo irresistível. (NUNES, 1969, p. 123).

Presume-se a existência de enigma a ser decifrado, por intermédio de olhar investigativo. A respeito do tempo, o relógio se constitui objeto que sugere representação imagística capaz de expressar mensagem secreta, mesmo em presença cotidiana: “Os objetos são tempo parado? Continua a lua cheia. Relógios pararam e o som de um carrilhão rouco escorre pelo muro. Quero ser enterrada com o relógio no pulso para que na terra algo possa pulsar o tempo.” (*Água viva*, 2008, p. 34). O movimento mecânico do passar do tempo é imagem constante em Clarice Lispector. Ainda que, diante do mergulho interior, os relógios parem, o tempo é contínuo. Isso porque, verifica-se plurivalência sensorio-temporal compreendida entre os extremos: o tempo interno e o tempo externo. Assim, enquanto a imersão no fluxo da consciência ocorre; do lado de fora o relógio insiste em contabilizar momentos.

Em *Perto do coração selvagem* (1997), Joana escuta, ao retornar dos recônditos da imaginação infantil, o “tin-dlen sem poeira” (p. 19) do relógio. De modo semelhante, ocorre com a personagem adulta de *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1998), que inebriada pela atmosfera de satisfação plena da realização amorosa, ouve da casa de Ulisses, “o badalar translúcido do relógio da Glória” (p.103). E a Rádio Relógio que oferecia à Macabéa “hora certa e cultura” (p. 43), em *A Hora da Estrela* (2006). Compreende-se que o fascínio do relógio envolve misto de repulsa e atração, com intuito de evidenciar a dualidade sensorial imposta pelo tempo ao ser humano.

Para Benedito Nunes (1995), o modo de olhar o mundo e olhar-se apresentado por personagens claricianas infere que a possibilidade de ver e ser visto ocasiona “modo exteriorizado” de perceber a realidade. A partir do momento que o indivíduo é contemplado, se torna objeto; por isso o interesse da escrita em buscar a essência das coisas e do ser, por intermédio do olhar; e a observação penetrante na realidade objetiva conduzir a instante de epifania: “essa experiência subtrai o sentido do mundo, para estabelecer, por meio do êxtase místico, [...] uma relação de participação entre o sujeito humano e a realidade não humana: a coisa [...]” (NUNES, 1995, p.122) O que possibilita tanto a concretização de tal experiência, por meio da linguagem, quanto a criação de figuras retóricas: metáforas, comparações diretas, sinestésias, personificações, criadas de modo a promover fusão entre características humanas, elementos da natureza, como plantas e animais, e funcionalidade de objetos.

2.4 Confluências Temporais

Em vista da, mencionada, pluralidade de tempos envolvidos nas narrativas ficcionais, entende-se que Clarice Lispector instaura temporalidade própria, com intuito de enfatizar incansáveis buscas. Assim, empreende-se, não a busca do *Tempo Perdido*, semelhante a que ocorre no romance de Marcel Proust (1913), mas o desejo de viver intensamente o agora; a valorização do presente, representada, também, por ânsia de apreender os instantes por intermédio da linguagem. A tendência da escritura é transgredir convenções da estrutura narrativa, como a casualidade e linearidade dos fatos, a fim de promover fusões entre perspectivas temporais. Entende-se que o ser atribui sentido a existência quando está consciente de tudo o que viveu e, ao mesmo tempo, possui expectativas e objetivos a vivenciar; o que só é possível ocorrer no “instante já”. Desse modo, é inevitável que, ao aprofundar-se nos mistérios da mente humana e em reflexões existencialistas, se valorize a junção entre passado e futuro, no presente enunciativo.

É preponderante na narrativa de Clarice Lispector a preferência por representar o tempo, mediante perspectiva psicológica. As variações de humor e a instabilidade do fluxo da mente determinam a percepção da transitoriedade temporal, em face da projeção de consciências, tanto de personagens quanto do narrador. Neste sentido, sugere-se optar por imprecisão de datas e de duração de eventos, no intuito de manifestar experiências psíquicas. O fluxo da consciência tende a ser representado de modo a unir presente, passado e futuro; e, em perspectiva de comprovação da presente análise, observa-se o constante envolvimento entre os tempos, cronológico e o psicológico.

2.4.1 Presente/passado/futuro.

A força da temporalidade é sentida na escritura clariciana por meio da fusão entre passado, presente e futuro. Desse modo, ao compreender a importância do tempo para que o ser imprima sentido a existência, é possível apreender implicações entre a manifestação de consciências, representada em produções de Clarice Lispector e concepções de cunho existencialista, como as de Heidegger (1989). Para o filósofo: “[o] fundamento ontológico originário da existencialidade da pre-sença é a temporalidade.” (p.13). O que demonstra a interdependência entre estar consciente de “ser-no-mundo” (p.149) e a percepção temporal:

[...] A busca pela verdade da existência humana e por uma autêntica identidade pessoal é um processo psicológico e temporal quer dizer, uma questão não só do futuro, mas duma combinação orgânica do nosso passado, presente e futuro, como é para personagens como Martim, G.H. e a presença em *Água viva* [...]. (FITZ, In: **Remate de Males**, 1989, p. 34).

Assim, o passado concebido de modo isolado, ou o futuro, impossibilitam atribuir sentido a existência; torna-se necessário haver entrelaçamento entre as perspectivas temporais. Mesmo que, em *Lispector*, sugere-se empreender busca por compreensão existencial, desde o início, destinada ao fracasso, pois o mais importante é lançar-se ao desconhecido: “O tempo é o sentido das horas e da vida. Para senti-lo é preciso se purificar no nada.” (BORELLI, 1981, p.17). Por meio de reflexões de aparência ambígua, a escritora evidencia o desejo de atingir metas inalcançáveis.

A transitoriedade do instante impede a sensação de vivência temporal plena; neste sentido, a intersecção entre o passado e o futuro, no presente, permite percepção mais nítida da temporalidade. Em *O ovo e a galinha* (In: **Felicidade clandestina: contos**, 1998, p.49-59), o momento em que se vê o ovo “se torna ter visto o ovo há três milênios” (p. 49), devido às rememorações provocadas por meio da imagem visual. E ainda: “Ver o ovo é a promessa de um dia chegar a ver o ovo.” (loc. cit.). Neste trecho, a noção de futuro é percebida por intermédio do sentimento de dúvida; aspirações; objetivos a concretizar; de intuições e pressentimentos:

[...] enquanto eu falava sobre o ovo, eu tinha esquecido do ovo. **“Falai, falai”**, instruíram-me eles. E o ovo fica inteiramente protegido por tantas palavras. Falai muito, é uma das instruções, estou cansada. Por devoção ao ovo, **eu o esqueci**. Meu necessário esquecimento. Pois **o ovo é esquivo**. Diante de minha adoração possessiva ele poderia retrair-se e nunca mais voltar. Mas se ele for esquecido. Se eu fizer o sacrifício de viver apenas a minha vida e de esquecê-lo. **Se o ovo for impossível**. (*O ovo e a galinha*, 1998, p. 59, grifo meu).

Observa-se a produção de discurso que promove a confluência entre perspectivas temporais, por intermédio da mudança brusca dos verbos no mesmo parágrafo. De maneira aleatória, introduz-se discurso direto, de vozes que não têm origem definida: “*Falai, falai*”; no presente da enunciação: *o ovo é esquivo*, que remete ao passado: *eu o esqueci*, e imediatamente impõe questionamentos ao futuro: *Se o ovo for impossível*. Produz-se a ilusão de pensamentos

incoerentes, que tendem ao devaneio. Segundo Sá (1978, p.100): “o presente transformado já em futuro, por sua vez, se torna passado, num fluir incessante. De modo que o próprio passado já não tem explicação cabal, contamina-se pelo mistério do futuro, sempre contido em seu bojo.” Semelhante ao que ocorre com os pensamentos – a narrativa desenvolve-se de maneira que pareça reproduzir o fluxo da mente – as lembranças surgem no presente, por meio de imagens, cheiros, sons ou acontecimentos, e transportam a personagem ao passado; ao mesmo tempo em que a expectativa diante do que poderá acontecer a lança para o futuro.

A literatura nestes moldes tende a fazer com que o leitor também participe da experiência vivenciada pelo personagem; pois é produzida, por intermédio de estratégias discursivas, a ilusão de fluxo natural de pensamentos, no qual inexiste a separação entre as três perspectivas temporais básicas:

A irrupção, no momento atual, do passado remoto e das imagens obsessivas do futuro, não pode ser apenas afirmada como um tratado de psicologia. Ela tem de processar-se no próprio contexto narrativo em cuja estrutura os níveis temporais passam a confundir-se sem demarcação nítida entre passado, presente e futuro. (ROSENFELD, 2006b, p. 83).

Assim, em única frase é possível constituir-se os três tempos: “E terminara, também eu toda imunda, por desembocar através dela para o meu passado que era o meu contínuo presente e o meu futuro contínuo [...]” (*A paixão segundo G.H.*, 1998, p.65). Tal mobilidade temporal apenas reforça a ilusão própria dos textos ficcionais, produzindo desligamento entre o tempo da linguagem e o sistema de divisão gramatical em presente, passado e futuro.

O tempo linguístico, neste sentido, não possui a intenção de direcionar a narrativa, mas o de instaurar a ideia de suspensão natural dos pensamentos: “O presente 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.” (NUNES, 2002, p.40). Caracterizam-se, deste modo, os sentidos produzidos por meio das classificações temporais dos verbos, que serão moldados pelo escritor na criação de textos ficcionais. Diante dessa perspectiva, o narrador clariciano instaura temporalidade que entra em consonância com o ritmo da consciência enunciada.

2.4.2 Tempo cronológico/tempo psicológico

Mesmo com a predominância da subjetividade temporal, a representação cronológica do tempo não se afasta totalmente. Entende-se como necessário manter certa concreticidade temporal. Na narrativa clariciana, as modulações temporais, cronológica e psicológica, se tocam com frequência. O tempo físico permanece presente no discurso literário, a fim de assegurar o retorno ao mundo objetivo e evitar uma possível entrega total aos devaneios e percursos interiores:

Nesta manhã de dia 7, o êxtase inesperado para o seu tamanho pequeno corpo. A luz aberta e rebrilhante das ruas atravessava a sua opacidade. Maio, mês dos véus de noiva flutuando em branco. [...] Maio, mês das borboletas noivas flutuando em brancos véus. Sua exclamação talvez tivesse sido um prenúncio do que ia acontecer no final da tarde [...]. (*A hora da estrela*, 2006, p.50).

A delimitação de dias e horas torna-se necessária, pois caracteriza o tempo externo que também perfaz a consciência humana. Observa-se que a objetividade cronológica simboliza temporalidade vazia de sentido, em termos afetivos e emocionais; entretanto a percepção da vivência temporal subjetiva consegue preencher os espaços vazios que o tempo físico produz. Bergson (1988, p. 78) argumenta a respeito da união entre dois modos de conceber a realidade temporal, um interior e outro exterior:

Há um espaço real sem duração, mas onde fenômenos aparecem e desaparecem simultaneamente com os nossos estados de consciência. Há uma duração real, cujos momentos heterogêneos se interpenetram, podendo cada momento aproximar-se de um estado do mundo exterior que é dele contemporâneo e separar outros momentos por efeito dessa aproximação.

A temporalidade psicológica sugere maior envolvimento com emoções e por isso permite sentir a duração dos eventos. Com isso, o tempo cronológico adquire importância já que possibilita a formação de espécie de elo entre o mundo exterior e a realidade dos estados de alma. No que se refere à narrativa de Clarice Lispector, entende-se que – devido ao fascínio transmitido por objetos e à necessidade de compreender “as coisas” do mundo físico – a

realidade exterior se constitui meio para se alcançar determinado fim, o qual dependerá de mergulho no mundo psíquico.

Pretende-se, nesta perspectiva, confirmar a hipótese de que Clarice Lispector, receosa em se perder por entre intensos devaneios e digressões, mantém a temporalidade física sempre à espreita, como âncora a impedir total submersão e perda de consciência. Assim como em *A paixão segundo G.H.* há a solicitação, por parte da narradora-personagem, da presença da mão que lhe acompanhe: “nessa pequena luta por não perder a consciência e entrar no mundo maior – muitas vezes, antes de ter a coragem de ir para a grandeza do sono, finjo que alguém está me dando a mão e então vou [...]” (*A paixão segundo G.H.*, 1998, p.17-18), o tempo físico, ou cronológico, também oferece a mesma segurança da mão imaginária, pois se constitui elemento de realidade concretizada. Observa-se, por intermédio de técnicas discursivas, a intenção de promover a confluência entre o tempo psicológico e o cronológico; como se intenciona confirmar por meio de análise das obras, *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1998) e *Água Viva* (2008).

3. O TEMPO DE *UMA APRENDIZAGEM*

É necessário tempo para aprender. Esta é a lição básica apreendida da leitura do romance *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres* (1969)¹⁷, da escritora Clarice Lispector. Nesse sentido, sugerem-se possíveis indagações a respeito da obra: trata-se de uma lição, um aprendizado, um aventurar-se por entre caminhos que conduzem a descoberta de si, do significado da vida e do amor? A resposta torna-se irrelevante. O que essencialmente torna-se imprescindível é a busca, que motiva a autora a se perscrutar ao longo da narrativa. O romance apresenta o descobrir-se da personagem Lóri, professora primária dedicada, tímida e de convivência restrita, que após conhecer Ulisses, professor de Filosofia, empreende a difícil e árdua tarefa de aprender a ser. Como é natural durante todo processo de aprendizagem, Ulisses – empenhado em ensinar – de repente, também irrompe em aprender; juntos, mas individualmente, a ser homem e mulher: “Ficaram calados como se os dois pela primeira vez se tivessem encontrado. Estavam sendo.” (*Uma aprendizagem*, 1998, p.72) Durante a busca, Lóri vê-se impaciente, pois Ulisses, com tranquilidade, espera – e conseqüentemente a faz esperar – o momento em que os dois estejam preparados para entregarem-se sem reservas um ao outro, por amor.

A narrativa é produzida com intuito de romper com a rotina e a cotidianidade do relacionamento a dois. Apresenta também, em desacordo às produções romanescas anteriores que salientam conflitos existenciais de único eu, tendência em evidenciar a importância da alteridade na aprendizagem. Entende-se que não se aprende apenas de maneira solitária, mas principalmente no embate com o outro; o qual instiga, aconselha, contraria, ensina e aprende. A protagonista do romance humildemente entende a superioridade do homem, que desempenhando o papel do outro – de modo pedante – se reconhece na posse de conhecimento que Lóri precisa adquirir. Ao mesmo tempo em que se considera experiente e pronto, Ulisses compreende que a aprendizagem não pode ser transmitida; Lóri aprenderá sozinha “a ser”:

¹⁷ Data referente à primeira publicação da obra. Deste ponto em diante, se fará referência apenas ao primeiro título da obra: *Uma aprendizagem*, seguido da página onde se localiza a citação. As citações utilizadas, ao longo da análise, pertencem a edição: LISPECTOR, Clarice. **Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

[...] como se lhe levasse uma flor, ela escreveu num papel algumas palavras que lhe dessem prazer: “Existe um ser que mora dentro de mim como se fosse casa dele, e é. Trata-se de um cavalo preto e lustroso que apesar de inteiramente selvagem – pois nunca morou antes em ninguém nem jamais lhe puseram rédeas nem sela [...]. (*Uma aprendizagem*, p.28).

Nesta perspectiva, a mulher se reconhece – no mais profundo íntimo – por meio da figura de cavalo selvagem em início de domesticação; concomitante, quer ser livre, pois tem consciência de que necessita de liberdade para adquirir confiança e aprender a ser, por intermédio de plena entrega a outro ser.

O tempo relaciona-se ao sentimento de espera e ansiedade, por parte da personagem feminina, a fim de se concretizar a entrega amorosa. No entanto, antes é necessário aprender. O mundo exterior se apresenta por intermédio da contradição entre o cotidiano banal e a realidade sublime, captada em meio à rotina diária: “A ironia reside neste impasse entre uma realidade, a mais banal, e a realidade a mais sublime, que tem, cada uma, uma outra face. Paralelamente, em contraste irônico [...]” (GOTLIB, In: NUNES, 1988, p.182). Esta dupla faceta é sugerida em momentos de intensa reflexão, nos quais Lóri parece se perder e se reconstruir, ao mesmo tempo. Em trechos da obra, observa-se que cotidiano banal e realidade sublime se manifestam nos instantes de vivência plena: “da voracidade de viver” (*Uma aprendizagem*, p.15). Há entrega ao cotidiano, de aparência banal, em que – por entre idas ao supermercado, preocupações devido às ausências frequentes da empregada, dentre limpezas e serviços domésticos a fazer – epifanias se desencadeiam.

A respeito da produção do romance, é verificável, por intermédio de informações tolhidas em biografias de Clarice Lispector, que a primeira publicação ocorre em 1969, porém não se sabe, exatamente, quando a obra fora escrita. Apenas é mencionado o período de tempo em que a escritora passou se dedicando à composição do livro: nove dias. Sabe-se, ainda, que a obra teria sido rejeitada por Lispector, que na ocasião teria afirmado não saber mais escrever, devido: “a inclusão de tantas anedotas pessoais, de tantos trechos tirados de suas colunas de jornal.” (MOSER, 2011, p.534) De certo modo, *Uma Aprendizagem* apresenta-se com tendências autobiográficas, o que talvez justificasse a insatisfação da autora: “Não vou ser autobiográfica. Quero ser “bio.” (*Água viva*, 2008, p.33). Mesmo assim, a obra manifesta êxito entre público e crítica:

[...] [o romance] transfigura essa simples experiência em sagrado rito de iniciação, no sentido maior de amar, expressar-se, comunicar-se com, inventar o outro e a si mesmo. Se examinado no seu conjunto, o romance narra a história da aprendizagem dos sentidos: sentir o outro, que é o amado/amada, o homem/a mulher, Ulisses/Lóri, o Mundo. (GOTLIB, 1995, p. 389).

Observa-se a ênfase à invenção de modo superior de amar, por meio da aprendizagem que se realiza em conjunto, que se constitui no se descobrir por intermédio do outro. O ato de aprender ocorre, de certo modo, individualmente, pois é vivenciado durante a espera, compreendida como tempo da, e para a, aprendizagem. No entanto, há troca de experiências entre as personagens, na qual um contraria, e na mesma medida, complementa o outro. Em oposição à tendência de Clarice Lispector ao monólogo interior e manifestações da consciência do eu em confronto com o mundo, a ação neste romance centra-se no embate entre duas narradas consciências, o eu e o outro:

[...] a protagonista percorre da solidão à comunhão, do auto-isolamento ao abandono na pessoa do outro que a identificará consigo mesma, põe face a face, em vez de uma protagonista e um mediador externo, duas consciências que se reconhecem, a princípio de maneira reticente, para se comunicarem em seguida através do silêncio e da palavra, da carne e do verbo. (NUNES, 1995, p.79).

Deste modo, instaura-se a temporalidade por intermédio do tom de expectativa; o homem à espera da mulher, que – mesmo após conhecerem-se – precisa estar pronta para nova aprendizagem: compreender-se só e, ao mesmo tempo, na convivência com o outro.

Há presença, ao longo da narrativa, do discurso direto, observado em diálogos travados entre Lóri e Ulisses, mas também é perceptível o caráter auto-reflexivo e “monologal”¹⁸ (NUNES, 1995, p.77) da obra, permeada por divagações intensas, lembranças e, principalmente, sentimento de expectativa pela concretização do momento esperado: “[...] às vezes me parece que estou perdendo tempo, às vezes me parece que pelo contrário, não há modo mais perfeito, embora inquieto, de usar o tempo: o de te esperar.” (*Uma aprendizagem*, p.53). O tempo ganha importância por caracterizar a espera; assim, o intervalo de tempo, que

¹⁸ Nunes (1995) salienta que o diálogo, presente em *Uma aprendizagem* caracteriza-se como algo “realmente novo” na escritura da autora e que a narrativa oscila entre “unidades monológicas e unidades dialógicas.” (p. 77-79).

compreende o interstício entre o desejar e o ter, não se torna vazio; pelo contrário, institui-se espaço de descobertas e evolução interior.

No que tange aos desdobramentos temporais, o romance *Uma Aprendizagem* pauta-se em vivência interior. Promove-se ruptura na linearidade e na sequência cronológica dos fatos. A narrativa é produzida com intuito de criar ilusões de tempo que acompanhe o ritmo dos pensamentos da personagem principal e, em vista disso, se constitui por intermédio de oscilações entre passado, presente e futuro, além de fragmentações na sequência dos fatos.

3.1 Sem princípio e sem fim: apenas “o meio”

“Minha vida começa pelo meio como eu sempre começo pelo meio, aí vai o meio.” (BORELLI, 1981, p.15). De modo similar à enunciação de Clarice Lispector – indivíduo, em reflexões –, a respeito da vida, a história em *Uma aprendizagem* inicia-se pelo meio. Tanto Lóri quanto Ulisses, antes de se conhecerem, haviam vivido outras experiências amorosas, entretanto sugere-se ser necessário experimentar nova maneira de amar, que se torne consequência de árduo, e ao mesmo tempo natural, processo de aprendizagem e evolução interior. Em primeira incursão no romance, é possível identificar que se trata de história que produz a ilusão de ausência de marcação cronológica inicial, pelo motivo de começar por intermédio de uma vírgula: “[...], **estando** tão ocupada, viera das compras de casa que a empregada fizera às pressas porque cada vez mais matava serviço [...]” (p.13, grifo meu.). A inovação, criada a partir de pontuação fugidia às regras da gramática convencional, tanto pode sugerir a imprecisão de dados cronológicos, do momento exato em que se emerge a aprendizagem, quanto para produzir a ilusão de que o transcorrer da aprendizagem, e a busca, desde sempre tivessem existido.

O meio compreende período de reflexões existenciais, elucidativas acerca da relação do indivíduo consigo, com o mundo e em confronto com o outro. Com exceção do aspecto dialogal da obra, a narrativa acompanha os mesmos empreendimentos da autora, desde o primeiro romance, por meio de recorrentes questões a refletir e das já mencionadas buscas. Segundo Nunes (1995, p. 81), em comentário crítico a respeito de *Uma aprendizagem*:

Percebe-se o reflexo, o eco de G.H. sobre Lori: introspecção abismal, sensibilidade para o nada, envolvimento pelo silêncio, sedução do indizível e do ser impessoal, conceituação de Deus como pura identidade e totalidade cósmica. [...]. E a condição essencial de sua humanidade é a linguagem. Mal pode Lori imaginar como seriam as coisas sem as palavras. [...].

Verifica-se que o crítico literário salienta os ecos da personagem G.H. (*A paixão segundo G.H.*), da obra que precede a publicação de *Uma aprendizagem*, sobre Lóri. O que pode se estender a outras personagens, como Joana (*Perto do coração Selvagem*), Martin (*A maçã no escuro*), Rodrigo S. M. e a projeção da própria consciência em Macabéa (*A hora da estrela*). A temporalidade, em *Uma aprendizagem*, também se apresenta do modo habitual ao estilo clariciano. Voz narrativa e reflexões da personagem se fundem, assim como as perspectivas temporais, presente/passado/futuro, e as percepções do tempo produzidas pelo discurso ficcional: tempo cronológico e tempo psicológico. Ocorre, deste modo, ausência de linearidade narrativa, pois se inserem trechos dialogais a reflexões do presente que remetem ao passado; e a ansiedade da protagonista por aprender e sentir-se pronta para entrega amorosa, direciona o discurso ao futuro.

A fim de representar estados mentais e manifestações de pensamentos por intermédio da linguagem, além da utilização de recursos retóricos, há a estratégia de rompimento com regras gramaticais no intuito de produzir sentidos. A transgressão à estrutura narrativa e às convenções da própria composição textual pode ser observada na pontuação feita de modo inusitado: o primeiro parágrafo do romance inicia-se por uma vírgula, que introduz o leitor diretamente no cotidiano de Lóri, já em andamento; e na sequência, dá-se forma a parágrafo de vinte e nove linhas, com frases encadeadas apenas por meio de vírgulas. No final do primeiro parágrafo, há encerramento por intermédio de vírgula.

Dentre as cento e cinquenta e cinco páginas que perfazem a totalidade da obra, observam-se: capítulo composto por uma única palavra: “Luminescência” (p. 31) – clarão, dentro da narrativa, sugerido pelo significado da palavra e pelo branco do papel, que compreende quase que a página por inteiro –; capítulos longos, intercalados por outros curtos de três a quatro parágrafos; até a vigésima primeira página, final do capítulo introdutório, os parágrafos se apresentam de modo inconstante: alguns finalizam por meio de vírgula, e outros iniciam com letra minúscula; há trechos, em que os capítulos são introduzidos por intermédio de travessão (sem haver indício de manifestação de diálogo), ou apenas, terminam com: “, **então**” (p. 14, grifo meu). A ausência de pontuação simétrica e o desacordo às convenções linguísticas sugerem a ilusão de que se pode transmitir, por meio de sinais gráficos e palavras

expostas com certa incoerência, o desequilíbrio interior vivenciado pela personagem. Entende-se que existe algo se transformando: pode ser a narrativa ou a consciência de Lóri, em processo de aprendizagem, que aos poucos está se moldando, adquirindo forma e agregando descobertas:

[...] durante o sábio descontrolo de Lóri ela tivera para si mesma agora as vantagens libertadoras vindas de sua vida mais primitiva e animal: apelara historicamente para tantos sentimentos contraditórios e violentos que o sentimento libertador terminara desprendendo-a da rede, na sua ignorância animal ela não sabia sequer como, estava cansada do esforço de animal libertado. (*Uma aprendizagem*, p.15).¹⁹

A narrativa, semelhante à consciência da personagem, transita de um estado a outro: da não compreensão a compreensão, do descontrolo ao autocontrolo, do perder-se ao encontrar-se, da solidão ao embate com “o outro”.

De modo similar à imprecisão de início, o final também se mantém em suspensão, pois os dois pontos que encerram a última frase sugerem o prenúncio de algo mais a dizer: “– Eu penso, interrompeu o homem e sua voz estava lenta e abafada porque ele estava sofrendo de vida e de amor, eu penso **o seguinte:**” (*Uma aprendizagem*, p.155, grifo meu). Assim, o último capítulo é constituído, em maioria, por meio do discurso direto, compreendido por diálogo entre Ulisses e Lóri, ele e ela; o eu e o tu, alternando-se as vozes. Entende-se, deste modo, que as técnicas de ficção, que manipulam rupturas nos regimentos temporais e nas convenções linguísticas, constituem fator primordial para a composição de discursos que visam a surpreender o receptor.

Como salienta Ricouer (2012, Tomo II, p.104-105), na configuração da narrativa é imprescindível a presença do tempo, o qual pode ser percebido, de imediato, devido aos recursos que o sistema de tempos verbais proporciona. Em oposição, a temporalidade ficcional independe do sistema convencional de divisão dos verbos em passado, presente e futuro. Isso porque, ao invés da divisão verbal servir para situar acontecimentos no tempo e no espaço, apenas “situam o leitor ou o ouvinte no processo comunicacional da linguagem.” (NUNES, 2002, p. 39). O escritor, ao perseguir metas na composição de determinada obra, produz o tempo conforme a realidade que deseja criar, de modo autônomo. Porém, por mais

¹⁹ Na citação, objetiva-se reproduzir o modo inusitado com o qual a escritora constrói os parágrafos em *Uma aprendizagem* – por intermédio de assimetria que se estende até o final do primeiro capítulo. Observa-se que a primeira parte do trecho parece inconclusa por terminar com vírgula, ao invés de ponto final; inclusive o parágrafo subsequente, de apenas uma linha, inicia-se com letra minúscula.

inusitada que seja a representação, sempre mantém relação com a experiência fenomenológica do tempo – aquela isenta de empreendimento ficcional:

[...] o sistema dos tempos verbais, por mais autônomo que seja com relação ao tempo e a suas denominações correntes, não rompe em todos os aspectos com a experiência do tempo. Dela procede e a ela retorna, e os signos dessa filiação e dessa destinação são indelévels na distribuição tanto linear quanto paradigmática. (RICOUER, 2012, Tomo II, p. 125).

Assim, por intermédio da relação entre os tempos verbais e a experiência humana da temporalidade, identificam-se no discurso ficcional certas perspectivas temporais: o tempo básico, que é o passado simples, pois – em geral – ao gênero narrativo, pressupõe-se enunciador que narra fatos já vivenciados; verificam-se ainda duas espécies de passado, o remoto e o próximo; além do tempo presente e do futuro que configuram situação de comentário: o primeiro reflete atitudes e acontecimentos, enquanto o segundo é sugerido por meio de expectativas.

Em *Uma aprendizagem*, os tempos verbais mais utilizados são: o presente contínuo, o pretérito mais-que-perfeito, pretérito imperfeito e o presente simples. Em maioria, os verbos se apresentam no pretérito imperfeito, que enfatiza a duração lenta de eventos: “[...] Era cruel o que **fazia** consigo própria: aproveitar que **estava** em carne viva para se conhecer melhor, já que a ferida **estava** aberta.” (p. 28, grifo meu.). Como se observa também nos trechos: “Não **era** a toa que ela **entendia** os que **buscavam** caminho.” (p. 56, grifo meu.); “E enquanto se **aproximava** em direção dele, [...]” (p. 88). Há evidência à necessidade de sentir o transcorrer do tempo, o qual representa o desabrochar da aprendizagem. Verifica-se o uso, em demasia, de perspectiva temporal capaz de sugerir fatos em curso, pois a noção de continuidade infere existência de ação, desencadeada no passado – que não se sabe ao certo quando começou, ou se fora concluída –, e imprecisão de término. Contudo, a temporalidade varia constantemente ao longo de toda narrativa:

[...], sobretudo, nas primeiras páginas que constituem a apresentação de Lori, pela variação do discurso indireto, com sua desigualdade rítmica e seu espaçamento, aquela e este correspondendo a uma diferenciação de temporalidade, desde o passado remoto e impessoal, de onde a personagem vem, ao passado próximo de um acontecimento que a instala em sua intimidade pessoal. (NUNES, 1995, p.80).

Na narrativa clariciana, principalmente em *Uma aprendizagem*, o passado remoto não apresenta nenhuma espécie de impessoalidade; pelo contrário, a narradora transporta a personagem principal à infância, ou à adolescência, com tamanha intimidade e clareza de detalhes, de modo a sugerir impressão de que os acontecimentos estão em plena ocorrência presente. Assim, do mesmo modo que Olga de Sá observa, em *A escritura de Clarice Lispector* (1978), com relação ao romance *Perto do coração selvagem*, é possível afirmar que, com relação a *Uma aprendizagem*, identificam-se também diferentes perspectivas temporais: “passado e presente ‘caminham em ondas concêntricas’, adequando-se ao tempo remoto, menos remoto e cada vez mais próximo – [...]” (SÁ, 1978, p.111, grifo do autor). Entende-se que Clarice Lispector, ao empreender a escritura, percorre caminho inverso, no qual o passado mais remoto se transmuta em atualidade e, ao aprofundar-se nos meandros da consciência das personagens, torna-se momento de vivência plena no presente.

O pretérito mais-que-perfeito infere acontecimentos anteriores ao evento principal – narrado por meio da ilusão de presente. Trata-se de delimitação temporal ambígua, pois tanto pode representar passado muito próximo: algo ocorrido minutos ou segundos antecessores ao presente enunciativo: “viera das compras de casa que a empregada fizera às pressas.” (p. 13); quanto situar fatos, em termos temporais, mais distantes: alguns meses ou anos anteriores ao que se narra: “Fora então que Ulisses aparecera casualmente na sua vida. Ele, se interessara por Lóri apenas pelo desejo, [...]” (p.40). A utilização do mais-que-perfeito sugere fatos passados, porém sem precisão cronológica. É possível identificá-la também em certos trechos da narrativa na forma composta, como locução verbal, ou por intermédio do uso de terminação, “-ra”:

Lóri **havia contado** a Ulisses sobre o tempo que, em Campos, os pais eram ricos e viajavam, [...] ao mesmo tempo que a mãe **morrera**, a fortuna se **reduzira** a um terço. Ulisses, apesar de nunca **ter viajado** senão pelo Brasil, jamais lhe **fizera** perguntas turísticas [...]. **Dissera** pouco mas ele, pela atenção que lhe **dera**, parecia **ter ouvido** além do que ela **contara**. (p.45, grifo meu).

A narração se concentra no passado, porém há, ao mesmo tempo, o encadeamento entre o advérbio temporal: *agora*, e o verbo no pretérito mais-que-perfeito, a fim de imprimir ilusão de presente, concomitante ao tempo da escrita: “[...] é que **chegara agora** a poder amar.” (p. 27). E também: “Sobretudo **aprendera agora** a se aproximar das coisas [...]” (p.35, grifo meu). O dêitico *agora* reafirma o presente, mesmo que os verbos acompanhantes estejam no

pretérito imperfeito ou mais-que-perfeito. Por motivo da utilização excessiva dos dêiticos delimitadores do tempo presente: *agora, hoje*, verifica-se a incansável busca em apreender os instantes, que simbolizam o presente enunciativo.

O uso do presente simples reafirma a ideia de que Lispector promove “presentificações” (SÁ, 1978, p.105) em seus textos. A fim de atribuir realce a acontecimentos passados, o presente do indicativo promove a impressão de eventos em ocorrência simultânea ao ato narrativo. Enquanto o pretérito perfeito orienta a narração, atribuindo sequência, e indica a quebra do discurso indireto para o direto. Assim, em *Uma aprendizagem* os instantes de mergulhos interiores, nos quais se vislumbram epifanias, reflexões e desvelamento de mistérios, geralmente apresentam-se no presente do indicativo:

Lóri **está** sozinha. O mar salgado não é sozinho porque **é salgado** e grande, e isso é uma realização da Natureza. A coragem de Lóri é a de, não se conhecendo, no entanto prosseguir, e agir sem se conhecer **exige** coragem. Vai entrando. **A água salgadíssima é de um frio** que lhe arrepia e agride em ritual as pernas. (p.79, grifo meu).

Nestes momentos de entrega ao desconhecimento, ao mistério que instiga e seduz, observa-se que a narração se concentra em descrever. Desse modo, prevalece o uso de verbos de ligação, ser e estar, no presente do indicativo, associados a predicativos: *Lóri está sozinha; A água salgadíssima é de um frio [...]*. Em outros trechos: “[...] o mundo está todo grosso [...] A dor é o mistério. [...] O mundo é uma festa.” (p.108). Os momentos em que a narradora se vale de recursos descritivos inferem sensação de ausência de movimentos temporais. Trata-se da impressão de fluxo paralisado, com intuito de concentrar esforços na vivência plena dos instantes, de modo, aparentemente, contemplativo; que, em verdade, se constituem momentos nos quais o olhar penetrante se direciona para além das aparências das coisas, do mundo, e do ser:

Até que se descobre, Ulisses – nem a tua indignidade ele quer. Ele é o Silêncio. Ele é o Deus? Pode-se tentar enganá-lo também. Deixa-se como por acaso o livro da cabeceira cair no chão. Mas – horror – o livro cai dentro do silêncio e se perde na muda e parada voragem deste. [...] Então, se há coragem, não se luta mais. Entra-se nele, vai-se nele para o Inferno? Vai-se com ele, nós os únicos fantasmas de uma noite em Berna. Que se entre. Que não se espere o resto da escuridão dele, só ele próprio. (p.38).

Com verbos no modo reflexivo cria-se a ilusão de tempo parado. Nestes momentos de reflexão, inserem-se também desejos, dúvidas, perspectivas e questionamentos com relação ao futuro. Assim, os verbos no futuro do presente e no futuro do pretérito são empregados com a finalidade de fomentar reflexões. No caso específico de *Uma aprendizagem*, o futuro representa a concretização do objetivo, almejado ao se empreender a espera, ou da realização do ato de entrega amorosa: “Encherei de rosas o meu quarto e quando murcharem antes de você ir, comprarei novas rosas. Você pode vir quando quiser.” (p.136). Neste sentido, a narrativa se concentra para o tempo futuro, pois trata-se de enredo que evidencia a espera, a aprendizagem em desenvolvimento, o descobrir-se por intermédio do outro. A ideia do porvir se relaciona ao alcance do objetivo principal: a concretização do amor; além da expectativa pelo momento em que Lóri e Ulisses possam estar prontos para iniciação de nova forma de amar.

A disposição dos tempos verbais, ao longo da narrativa, não é estanque, pois há entrelaçamento entre as perspectivas temporais, sugerindo a fusão entre passado, presente e futuro:

Deve ser de muito longe o trovão. Ao mesmo tempo o ar tem um cheiro adocicado de elefantes grandes, e de jasmim adocicado na casa ao lado. A Índia invadindo o Rio de Janeiro com suas mulheres adocicadas. Um cheiro de cravos de cemitério. Irá mudar tão de repente? Para quem não tinha nem noite nem chuva nem apodrecimento de madeira na água – para quem não tinha senão pérolas, será que a noite vai chegar? (p.24-25).

Observa-se composição de discurso que beira à incoerência, devido à mobilidade dos tempos verbais. Muitas vezes, em única frase englobam-se as três noções temporais básicas: “Sentia **hoje**, e também mordente, uma espécie de **lembrança** ainda **vindoura** do dia de **hoje**.” (p.114, grifo meu.). Presente, passado, futuro e novamente presente se alternam com intuito de produzir a ideia de fusão entre os tempos. É possível destacar trechos semelhantes em diversos momentos do romance: “O cão livre hesitava na praia, o cão negro. Por que é que um cão é tão livre? Porque ele é o mistério vivo que se indaga. A mulher hesita porque vai entrar.” (p.78). Na própria constituição da frase presume-se existência de tempo, pois o verbo semanticamente possui a função de determinar perspectivas temporais. No entanto, a manipulação por parte do escritor é o que produz significações próprias a cada contexto enunciativo. Clarice Lispector amplia o sentido do verbo ao promover a fusão entre passado,

presente e futuro, assim ocorre espécie de metamorfose, na qual o discurso adquire formas semelhantes às manifestações da consciência humana.

Além do jogo com tempos verbais, a fim de atribuir características temporais à narrativa, é possível lançar mão de recursos retóricos para produzir, por intermédio da linguagem, ilusões de movimentação temporal. Gérard Genette, em *Discursos da narrativa* (1995), apresenta sistematização de certos recursos retóricos que geralmente podem ser identificados em narrativas ficcionais. Verificam-se em *Uma aprendizagem* exemplos de figuras de duração, variações de andamento, anacronias e acronias. No que se refere às alternâncias de duração, o alongamento, em que o discurso dura mais que a história, é perceptível no trecho:

E enquanto se aproximava em direção dele, devagar, pausada como sempre, viu que aquilo que ela vira em Ulisses e lhe dera a impressão de ser fulgurada em plena piscina ainda continuava, já agora ameno a ponto de permitir-lhe pensar que Ulisses – apesar de não poder ser chamado de equilibrado por causa da liberdade que nele tomava o ar de originalidade audaciosa – Ulisses era um homem despojado, inclusive isento do pecado do romantismo. Quando afinal chegou à mesa – [...]. (p. 88).

Observa-se que a passagem narra encontro marcado entre Lóri e Ulisses, no momento em que ela aproxima-se da mesa, onde ele está a esperá-la. Mesmo tratando-se de movimentos que podem ter ocorrido em poucos segundos, a ilusão que se instaura é de tempo maior, pois a narrativa segue o ritmo da consciência, os pensamentos misturam-se a sensações do instante e de fatos passados. Por se tratar de monólogo interior, e as ações se manifestarem também no âmbito dos pensamentos, o tempo da história e o tempo do discurso se igualam, assim têm-se a ilusão de que a narração é simultânea aos fatos. Quanto ao andamento, que corresponde à velocidade, no romance analisado, o ritmo temporal é lento, pois está ligado ao fluxo da consciência, caracterizado por busca constante, divagações e epifanias, que correspondem ao aprendizado.

A anacronia é o que Genette (1995) denomina de analepses (também conhecidas como *flashbacks*) e prolepses (antecipações ou avanços). Em *Uma Aprendizagem* é comum a ruptura da sequência dos acontecimentos, que sugere, por meio de lembranças, a ilusão de volta ao passado. Esse recurso, muito utilizado no cinema, imita a capacidade do pensamento de transitar em diferentes lugares e tempos, em frações de segundos:

De repente deixou-se deitar na cama de bruços, com o rosto quase enterrado no travesseiro: a dor voltara. [...] Lembrou-se de uma vez, de férias numa fazenda, deitara-se de bruços numa clareira do matagal, encostando o peito na terra, os membros na terra, só o rosto virado para o chão [...]. (p.63-64).

Ao se perceber na mesma posição em que se encontrava num momento já vivido, a personagem é transportada em pensamentos a outro ambiente, em um passado que se presentifica nas sensações de Lóri e na temporalidade da narrativa. Quanto às prolepses (ou *flashforward*) – outro tipo de anacronia – é possível identificá-las no romance em menor ocorrência, como por exemplo, em ocasião de Lóri ter sido convidada para um coquetel e ter pedido conselho a uma amiga cartomante:

– Naquela festa de Maria, disse-lhe a cartomante, eu te vi entrar na sala onde todos os que ali estavam eram teus conhecidos. E nenhum dos presentes, por um acaso, chegava aos teus pés em matéria de talento didático, em matéria de compreensão intuitiva, e mesmo de graça feminina. E no entanto você entrou tímida como ausente, como uma corça de cabeça baixa. (*Uma aprendizagem*, p.82).

Os fatos são narrados como se já tivessem acontecido, porém se constituem previsões para o futuro; avança-se, deste modo, para momentos posteriores, o que causa um corte no fluxo temporal. Diante de tal perspectiva, no caso específico do romance analisado, as anacronias não surgem como momentos estanques, pois do mesmo modo que já fora apresentado aqui, há a fusão entre passado, presente e futuro ao longo de todo o romance. É possível perceber, também, o recurso denominado acronia, o qual, segundo Nunes (2002, p.44), ocorre quando a narração se encontra neutra no plano imaginário, pois o pacto entre autor e leitor não é o bastante para manter a crença de que os fatos narrados pertencem ao passado do enunciador. Assim, os dias e horas caracterizam-se como indefinidos. O que permite instaurar, em uma perspectiva de recepção, ilusões de atualidade: “**Algumas noites depois** estava dormindo. E embora parecesse contradição, suavemente de repente o prazer de estar dormindo a acordara [...]” (p. 139, grifo meu). Neste caso, a expressão, *Algumas noites depois*, sugere a não exatidão do tempo cronológico. E, por meio de temporalidade indefinida, a obra poderá ser lida em qualquer época sem que se afete o caráter atual.

3.2 Figuras: tempo da espera

Em maioria, as imagens produzidas em *Uma aprendizagem*, se referem ao sentimento de expectativa; de ansiedade, representada por sensação de lentidão e calor, que se caracteriza pela ânsia por água, a fim de aliviar a sede (desejo), ou por chuva que amenize o incômodo ocasionado pelo clima quente: “E lá fora só voavam pássaros de penas empalhadas. [...] era um calor visível, só então vinha a alucinação lenta simbolizando-o: via elefantes grossos se aproximarem, elefantes doces e pesados, de casca seca [...]” (p. 22). As figuras da espera conduzem a manifestação psíquica de sentimentos desagradáveis, relacionados à sensação de cansaço, frustração, esgotamento. No entanto, ao mesmo tempo em que a espera é árdua, apresenta-se como algo *doce* e sutil, porque é necessária:

Por seco e calmo ódio, quero isso mesmo, este silêncio feito de calor que a cigarra rude torna sensível. Sensível? Não se sente nada. Senão esta dura falta de ópio que amenize. [...]. Quero esta espera contínua como o canto avermelhado da cigarra, pois tudo isso é a morte parada, é a Eternidade de trilhões de anos das estrelas e da Terra, é o cio sem desejo, os cães sem ladrar. (p.24).

Por meio de representações imagísticas, a narradora continua a evidenciar o sentimento da espera, por intermédio de palavras contraditórias; assim, produzem-se sentidos ambíguos, pois a expectativa se caracteriza, do mesmo modo, como esforço árduo e realização íntima ansiada. Contradição esta que se justifica pela busca incansável por compreensão maior do ser, e do estar “sendo” (*Uma aprendizagem*, p.72).

O jogo com a linguagem que Clarice Lispector empreende produz narrativa capaz de aguçar sentidos, por intermédio de figuras, ideias contrárias, comparações e embates sinestésicos: “Entre os sentidos. Rebentando as categorias sensoriais, Clarice, usando a sinestesia, tenta **fotografar o perfume** ou ouve o **assobio** duma flor no escuro [...]” (VARIN, In: *Remate de Males*, 1989, p.59, grifo do autor). Evidencia-se aqui a sensibilidade singular da autora em promover exercício poético. Neste sentido, na narração de *Uma aprendizagem*, empreendem-se reflexões que privilegiam mais o fluir imaginativo das imagens sensoriais que a significação vulgar evocada pelas palavras. Lóri, nos instantes de ser, vislumbra elefantes pesados, lentos que invadem a cidade em pleno verão de calor escaldante. Assim, o sentimento de ansiedade é aludido por intermédio de imagens que se relacionam a ambiente quente, parado, a fim de evidenciar a lentidão do passar do tempo.

Nesta perspectiva, as figuras da espera despertam sentidos que captam sensações de calor, secura, ódio e a necessidade urgente de saciar a sede (desejo). Observa-se ânsia para que algo aconteça, ou que ocorra algum tipo de transformação, simbolizada por imagens que remetem a sensação de imobilidade, ao silêncio, ao desejo de amor carnal: “E não chove, não chove. Não existe menstruação. Os ovários são duas pérolas secas.” (p.24). O tempo é metaforizado por meio de figuras referentes a fluxo parado. Deste modo, o mundo exterior sofre mutações a fim de se equiparar à consciência da personagem. A linguagem é manipulada por meio da produção de novos sentidos suscitados por palavras de aparência simples e corriqueira, como se observa na seguinte consideração:

[...] a escritura de Clarice não é caracterizada pela ênfase ao significante [...] mas nasce sob o signo do significado. [...] onde a própria palavra torna-se inadequada e polissêmica, enche-se de luz e significados diversos, enxerta-se metaforicamente sobre outros troncos do significado. (PICCHIO, In: *Remate de Males*, 1989, p. 17).

Promove-se, assim, embate entre os inúmeros significados que determinado significante pode originar. Entende-se que, no romance em análise, Lóri imerge para a realidade de estados de alma e a narrativa manifesta transmutações na realidade circunstancial, por meio da produção de imagens que transmitem a impressão de atmosfera metamorfoseada por sentimentos e emoções. No final do segundo capítulo, verifica-se enunciação de súplica por transformações, pois se produz ilusão de tempo paralisado, em que sugere necessitar, no mínimo, da mudança de um estado para outro – em que o sólido se liquefaça, e o calor se abrande com o cair da chuva: “Mas não suporta a espera de uma passagem, e antes da chuva cair, o diamante dos olhos se liquefaz em duas lágrimas. E enfim o céu se abrandando.” (p.25) O contexto externo criado repercute a realidade dos estados de alma; de modo que vivências interiores refletem a exterioridade, e vice-versa.

O período de espera também se relaciona ao silêncio, que se vincula à busca da palavra; e ao embate da linguagem a fim de revelar sentimentos por meio do código verbal:

Pois quando menos se espera pode-se reconhecê-lo – de repente. Ao atravessar a rua no meio das buzinas dos carros. Entre uma gargalhada fantasmagórica e outra. Depois da palavra dita. Às vezes no próprio coração da palavra se reconhece o Silêncio. (p.39).

Observa-se a importância da quietude surgida em meio a sons estridentes e do que não pode ser pronunciado por meio de palavras. Em outros termos, o silêncio revela tudo o que permanece submerso, pois só adquire ressonância e significação no íntimo do ser, após se dizer ou se ouvir algo. Neste sentido, compreende-se que o tempo da aprendizagem é demorado; e intercalado dentre profundos instantes de silêncio, que se apresentam sob a forma de confronto entre a possibilidade do dizível e o indizível²⁰.

No transcorrer da aquisição dos conhecimentos necessários, Lóri torna-se mais suscetível ao aprendizado, o qual mesmo doloroso oferece prazer. Assim, a espera não é mais concebida como árdua, mas imprescindível para evolução interior. A aprendizagem compreende o entendimento de mistérios existenciais, como a onipresença de Deus: “chegara ao ponto de acreditar num Deus tão vasto que ele era o mundo com suas galáxias: isso ela vira no dia anterior ao entrar no mar deserto sozinha.” (p.81) O que faz de Lóri alguém que acredita nas coisas com base em experiências vivenciadas. Ao refletir a respeito da impessoalidade de Deus, entende que se agregando a Ele tem a possibilidade de ser grande e vasta também. Outros temas são transmutados durante o desenvolvimento da consciência enunciada: o sentimento de amor e ódio, o medo da morte e a alegria de viver; após aprender a ser.

As figuras demonstram, por meio de imagens evocadas pelo silêncio, a incomunicabilidade de Deus, capaz de incitar descoberta de mistérios: “Ele é o silêncio. Ele é o Deus?” (p.38); o que se constitui etapa essencial da aprendizagem: descobrir o sentido de se acreditar em Deus, de modo verdadeiro e consciente – ao contrário de como Lóri aprendera, desde a infância. Sobre o sentimento de amor, produzem-se imagens de forte carga emotiva: “E ‘eu te amo’ era uma farpa que não se podia tirar com uma pinça. Farpa incrustada na parte mais grossa da sola do pé. [...] Pensar no seu homem? Não, era a farpa na parte coração dos pés.” (*Uma aprendizagem*, p.23, grifo do autor). O amor é evidenciado por meio da sensação de dor contínua, mas quase imperceptível, com o que a personagem convive e se adapta aos poucos. Em outro trecho a autoconsciência de ser é comparada aos milagres inexplicáveis da natureza:

²⁰ Benedito Nunes, em *O drama da linguagem* (1995), enfatiza que o embate dos significantes que se dispersam e se convergem, paralelamente, produzem significado fugidio, beirando ao indizível. Em outros termos, Clarice promove espécie de saturação da palavra que conduz ao “nada”: “metáfora de metáfora, cuja saturada expressividade, pela intenção do dizer que sustenta, tem servido à mística e à teologia para assinalar o limite que separa o dizível do ser indizível.” (p.125).

Ele era um homem, e ela era uma mulher, e milagre mais extraordinário do que esse só se comparava à estrela-cadente que atravessa quase imaginariamente o céu negro e deixa como rastro o vívido espanto de um Universo vivo. Era um homem e era uma mulher. (p.27).

Observa-se que a personagem capta o extraordinário no interior de coisas simples ou rotineiras. A simplicidade e os aspectos sublimes da vida são agregados a fim de transmitirem as descobertas de Lóri; como se estivesse nascendo novamente e despertando sentidos ainda não aguçados: “Um direito-de-ser tomou-a, como se ela estivesse acabado de chorar ao nascer. Como? Como prolongar o nascimento pela vida inteira?” (p.128). Assim, Lóri aprende que para viver é necessário morrer e nascer diariamente.

Diante do despertar de Lóri – pois a aprendizagem é concebida como redescoberta – observa-se que tanto a espera quanto a solidão são imprescindíveis neste processo:

E agora era ela quem sentia a vontade de ficar sem Ulisses, durante algum tempo, para poder aprender sozinha a ser. Já duas semanas se haviam passado e Lóri sentia as vezes uma saudade tão grande que era como uma fome. [...] Ela se controlava, não telefonava, feliz em poder sentir. (p.119).

O prolongamento da promessa torna-se algo prazeroso; e o que a personagem mais valoriza nesta etapa é a espera, que adquire novos sentidos: “Muito antes de vir a nova estação já havia o prenúncio: inesperadamente uma tepidez de vento, as primeiras doçuras do ar. Impossível! Impossível que essa doçura de ar não traga outras!” (p.114). Diante do prenúncio de primavera, a personagem modifica conceitos relacionados ao período de expectativa, o qual se torna veículo propulsor de sentimentos agradáveis e sugere presságios positivos. Entende-se que os aspectos sensoriais se sobrepõem ao enredo da obra, transformando-a em narrativa de sentidos:

Aspirou de novo a morte viva e violentamente perfumada dos peixes azulados, mas a sensação foi mais forte do que pôde suportar e , ao mesmo tempo que sentia uma extraordinariamente boa sensação de ir desmaiar de amor, sentiu, já por defesa, um esvaziamento de si própria. (p. 99).

Observam-se percepções sensoriais desencadeadas por meio da manipulação das palavras, com objetivo de criar ilusão de sentidos intensamente aguçados; deste modo, audição, olfato, paladar, visão são estimulados em demasia e, na maioria das vezes, se amalgamam na produção de figuras imagísticas e sensoriais.

Devido às redescobertas e evolução interior – provenientes da aprendizagem – manifestarem-se no tempo, são perceptíveis, ao longo da obra, diversas figuras temporais: “A melhor luz de se viver era na madrugada, leve tão leve promessa de manhãzinha. [...]. Como para um pintor que escolhe a luz que lhe convém, Lóri preferia para a descoberta do que se chama viver essas horas tímidas do vago começo do dia.” (p.34). O período inicial do dia, como perspectiva temporal, representa a ideia de promessa da manhã, e de novo modo de vida, que se descortina. Enquanto a noite representa a concretização da entrega amorosa: “A noite que não vinha, não vinha, não vinha, que era impossível. E o seu amor que agora era impossível [...]” (p. 22). Entende-se também que o lado noturno da vida suscita medos, e reforça mistérios: “E houve a noite de terror. Ela ouvia passos indo e vindo.” (p.33). As imagens da noite remetem a desejos ocultos e emoções negativas.

Em alguns trechos, é possível identificar descrição poética da alteração atmosférica, na transição temporal da tarde para a noite:

Até que a luz que precedia o crepúsculo foi se esgarçando entre penumbras e maiores transparências, e o céu ameaçava uma revelação. A luz se espectralizou em quase ausência, sem que aquela espécie de neutralidade fosse ainda tocada pela escuridão: não parecia crepúsculo e sim **o mais imponderável de um amanhecer.** (p.72, grifo meu.).

O mundo exterior é metamorfoseado por emoções que envolvem o momento, assim as noções de tempo se apresentam de modo contraditório, a fim de fazer ecoar a instabilidade interior. Em pleno prenúncio de anoitecer, as sensações evocadas se assemelham com *o mais imponderável de um amanhecer*. Compreende-se, deste modo, que os sentidos transmitidos pelo período inicial do dia são sempre envoltos por atmosferas de leveza e esperança.

O mar se constitui imagem constante nas produções claricianas, e no instante em que Lóri se entrega à vastidão das águas marinhas, e bebe o líquido salgado, realiza ritual que a conduz em tempos primórdios: “O cheiro é de uma maresia tonteante que a desperta de seu mais adormecido sono secular.” (p.79). O sentido secreto emitido pelo mar possibilita o retrocesso ao princípio da vida e permite intensas revelações. Em *Uma aprendizagem*, fortes

revelações são instauradas, principalmente, no capítulo em que Lóri empreende o confronto “corpo a corpo” com o mar; deste modo:

[...] a **Aprendizagem** é uma demanda. Mas seu roteiro, do não ser ao ser, da inconsciência à consciência, é um caminho rumo à alegria e à vida, volta ao Éden dos humanos, aprendizagem do prazer e dos sentidos, através da água lustral do banho marinho. (PICCHIO, In: *Remate de Males*, 1989, p. 19, grifo do autor.).

Por intermédio da intensidade do gosto, do cheiro da maresia, da violência com que as ondas tocam o corpo e do barulho quase ensurdecido, proporcionados pelo mar, os momentos epifânicos se amplificam, por possibilitar a fusão entre mistérios: “Ela e o mar. Só poderia haver um encontro de seus mistérios se um se entregasse ao outro: a entrega de dois mundos incognoscíveis feita com confiança [...]” (*Uma aprendizagem*, p.78). Observa-se que a epifania se instaura por meio da relação metafórica produzida entre a imagem da entrega ao mar e a do encontro erótico entre homem e mulher.

Há, frequentemente, em produções da autora, elemento capaz de estimular mergulhos interiores, porém com relação ao contato direto entre a consciência enunciada e o mar, é possível perceber que diversos sentidos são aguçados e desencadeiam intensas epifanias. O contato com o mar apresenta-se como meio de suscitar instantes epifânicos, que se sobrepõem uns aos outros, de maneira simultânea. Assim, por intermédio do banho marinho, sugere-se que a consciência é projetada, em perspectiva temporal ao passado, por meio de visões, experimentadas em instantes fugazes, mas que a transportam em tempos remotos: “Já não precisa de coragem já é antiga no ritual retomado que abandonara há milênios.” (p. 79). Presume-se ocorrer retrocesso à ancestralidade – busca primordial empreendida por Clarice Lispector, que se caracteriza pelo desejo de descoberta do sentido maior da existência, a qual oportuniza equiparar seres humanos, vegetais e animais –, a fim de encontrar possíveis respostas. Diante de tal reflexão, compreende-se que o mergulho no mar impulsiona a fusão entre perspectivas temporais, pois significa entrega a mistério, do momento presente, intensificada por meio de estimulação em demasia de percepções sensoriais que envolvem o instante; e proporciona o retorno a tempo remoto, devido às vivências ancestrais que o mar resguarda e, do mesmo modo, revela.

Percebe-se também metáfora referente à percepção do aspecto fugaz dos momentos de epifanias: “É claro que tudo isso não era pensado: era vivido, com uma ou outra passagem

de luz de holofote na noite iluminando o céu por um átimo de segundo de pensamento a escuridão.” (p.43). Produzem-se figuras temporais relacionadas à velocidade da passagem do tempo, ou a imensurável sensação de eternidade, que caracteriza o sentido maior dos instantes de revelação: a possibilidade de vivência plena e esclarecedora independente da instabilidade temporal. Inclusive, é perceptível o medo de que todo o tempo empreendido para a aprendizagem tenha sido em vão: “como uma fruta que não é colhida a tempo e cai apodrecida da árvore para o chão.” (p.69). Lóri sente-se insegura, pois não tem garantias do que o futuro reserva para o relacionamento entre ela e Ulisses. Só que a ansiedade, quanto ao futuro, se esvai e, em meio às emoções suscitadas pelo processo de aprendizagem, as epifanias conduzem a personagem, na maioria das vezes, ao passado; como ocorre no instante em que Ulisses se ajoelha diante da mulher amada: “[...] era depois de grandes jornadas que um homem enfim compreendia que precisava se ajoelhar diante da mulher como diante da mãe.” (p.144). Assim, sugere-se reviver o sentimento ancestral das mulheres em reencontro com os respectivos amantes, ou filhos, após longo período de espera, ao retornarem de intensas jornadas – caçadas, ou períodos de guerras. No entanto, semelhante às buscas, a espera é contínua: “Mesmo que nunca mais fosse sentir a grave e suave força de existir e amar, como agora, daí em diante ela já sabia pelo que esperar, esperar a vida inteira se necessário, e se necessário jamais ter de novo o que esperava.” (p.149). Entende-se que o ato de esperar, e conquistar o objetivo ansiado, proporciona prazer; mas a ênfase se aplica de modo primordial ao sentimento de expectativa, do qual apreende-se o significado mais profundo da aprendizagem.

3.3 As badaladas do relógio da Glória

O tempo na ficção é produzido com a finalidade de adequar a linguagem a valores temporais. No entanto, há autonomia, por parte do escritor, para criar os próprios valores e padrões de tempo. Esta liberdade determinará a originalidade de expressão, que constitui o diferencial de cada compositor de texto fictício: “Qualquer um em ficção, como na vida, carrega seu próprio sistema de tempo em volta de si [...]” (MENDILOW, 1972, p.36). E devido à multiplicidade de valores temporais, o escritor precisa moldar a linguagem de modo que a expressão se torne mais adequada ao empreendimento primordial.

Os romances de Clarice Lispector privilegiam a representação do tempo pautada em realidade consubstanciada por meio de estados de alma, tanto de personagens quanto narrador. Assim, mesmo a percepção cronológica do tempo se contamina pela subjetividade e pessoalidade da sensação psíquica de tempo vivido, que caracteriza o tempo psicológico. Pode-se, normalmente, diferenciar sujeito de objeto; e neste sentido, o tempo psicológico se relaciona com o sujeito – materializado por intermédio da voz enunciativa – e o cronológico com objeto: “[...] era madrugada com lua-cheia.” (p.34). Observa-se que a referência temporal torna-se imprecisa, por sujeitar-se a mutações devido às influências de processos internos vivenciados pela personagem.

A perspectiva temporal cronológica é visível ao longo do romance: “[...] no fim de cinco minutos de rodagem [...]” (p.50), “[...] uma semana depois [...]” (p.58), “Uma hora e meia depois [...]” (p.67). No entanto, observa-se rompimento com a objetividade – característica principal do tempo físico: “[...] Olhou o relógio: eram cinco e dez **da manhã clara e límpida**. A praia ainda estaria deserta e ela ia aprender o quê? Iria como para o nada.” (p.76, grifo meu); a presença de percepções sensoriais, como: *da manhã clara e límpida*, demonstra que o tempo objetivo se contamina por emoções suscitadas pelo instante de vivência plena, onde se manifesta espécie de troca entre exterioridade e mundo interior. Para produzir tal impressão, a escritora promove a confluência entre demarcações de tempo cronológico, e sensações psíquicas de distâncias temporais:

E ela? Que fazia como o exercício profundo de ser uma pessoa? **Fazia o mar de manhã...** Antes não ia à praia por indolência e também porque lhe desagradava a multidão. Agora ia sem preguiça **às cinco da manhã**, quando o cheiro do mar ainda não usado a deixava tonta de alegria. [...] Ia as cinco da manhã **porque era a hora da grande solidão do mar**. (p.110, grifo meu).

Percebe-se que não há intenção de demarcar o horário exato do evento ocorrido – como se observa em narrações que privilegiam representar a exatidão do tempo –, mas existe o intuito de preservar a objetividade, semelhante à âncora que impede o mergulho total nos meandros da mente. Assim, sugere produzir o envolvimento entre realidade exterior e interior.

Os momentos de confluência cronológica e psicológica ocorrem, geralmente, por meio do seguinte percurso: desencadeia-se estágio pré-epifânico, que tende a intensos mergulhos interiores, nos quais se manifesta a epifania; em seguida, retorna-se ao modo inicial:

Uma hora e meia depois [...] ela já estava de roupa mudada na cabine, e sem coragem de sair. Envolveu-se no roupão e foi encontrá-lo sentado à borda da piscina. [...] como é que explicaria a ele, mesmo que quisesse, e não queria, o longo caminho andado até chegar àquele momento possível em que suas pernas se balançavam na piscina. [...] A um movimento seu, que era o de jogar os cabelos para trás, viu de num relance o rosto dele, percebeu que ele a olhava e que a desejava. [...] Ao perceber muito claro o próprio desejo, tornou-se arisca e dura, e ficaram em silêncio o resto da tarde. [...] **Há quanto tempo estavam em silêncio?** [...] Ela olhou-o. E àquela hora vinha dele uma irradiação luminosa. Depois Lóri percebeu que esse fulgor eram reflexos do sol antes definitivamente de morrer. Olhou as mesinhas com pára-sol dispostas em torno da piscina: pareciam sobrepairar na homogeneidade do cosmo. [...] Pela primeira vez então olhou-o sob o ponto de vista de beleza estritamente masculina, e viu que havia nele uma calma e virilidade. Sob a nova luz, Ulisses estava irreal e no entanto verossímil. Irreal pela sua espécie de beleza, que agora flutuava com as flutuações últimas do sol. [...] **Ficaram calados como se os dois pela primeira vez se tivessem encontrado. Estavam sendo.** [...] Ela se despediu de Ulisses quase correndo: ele era o perigo. (p.67-73).

A consciência enunciada demarca, de início, cronologicamente o instante: *Uma hora e meia depois*; em seguida inicia-se processo de transmutação da realidade exterior, devido a desencadeamento de percepções interiorizadas, em estado de transformação por causa do contato com estados de alma, que envolvem o momento. A partir daí, observa-se que os sentidos são aguçados e a realidade ao redor das personagens se altera ante ao olhar penetrante. Inebriados por sensações suscitadas pelo instante de vivência plena e ampla, adentra-se em instância atemporal representada por sentimentos de duração indefinida: *Há quanto tempo estavam em silêncio?* Deste modo, a consciência inicia descrição e reflexão acerca do que vê, sente e ouve. No caso específico deste romance, o diálogo e a troca de olhares também se tornam meio de, por intermédio do olhar e compreensão do “outro”, a consciência olhar a si e compreender-se. No retorno à instância inicial, mesmo de “mãos vazias”, observam-se mudanças de perspectivas: *como se os dois pela primeira vez se tivessem encontrado. Estavam sendo.* O mundo exterior é vislumbrado, após processo de epifania, sob prima diferente; além de se produzir impressão de que houve aquisição de conhecimentos, imprescindíveis para aprendizagem e desenvolvimento da auto compreensão.

É comum na narrativa clariciana a descrição de experiências que revelam “o fascínio da coisa”²¹, em que o ser humano promove intercâmbio entre emoções e objetos – por meio do olhar –, ao mirá-los detidamente, obtêm-se a possibilidade de desvendar o sentido secreto das coisas e compreender-se, por intermédio desta troca entre realidade concreta e mergulho interior:

²¹ Refere-se ao “êxtase místico”, experimentado pela consciência ao defrontar-se com animais, vegetais e objetos, por meio do qual as personagens claricianas demonstram estranhamento com relação ao que é humano, e fascínio “por aquilo que lhe é estranho e oposto.” (NUNES, 1995, p.116-118).

Os gestos, as atitudes e os sentimentos humanos contrastam, pelo seu aspecto grotesco, deslocado e estranho, com as qualidades sensíveis e densas dos objetos, com a segura permanência de animais e vegetais, com o estatuto sereno das coisas propriamente ditas. (NUNES, 1995, p.116).

Assim, para Clarice Lispector, o fascínio pela “coisa” faz com que o aspecto material da vida adquira importância e transmita o respectivo mistério: “[...] – É perto do relógio da Glória. Quando estou em casa, ouço de quinze em quinze minutos uma espécie de badalar translúcido do relógio que canta devagar marcando o tempo. É muito bom.” (*Uma aprendizagem*, p.103). Observa-se que “as badaladas do relógio da Glória” despertam Lóri para realidade interior; e se caracterizam como elemento propulsor para mergulho em êxtase epifânico – sugere-se assim espécie de epifania desencadeada por intermédio de despertar sonoro.

Neste sentido, o romance *Uma aprendizagem*, reafirma a forte presença do relógio, como objeto de demarcação temporal; além de se observar a produção de trechos responsáveis por inserir referência de tempo na narrativa: “Era nove de fevereiro. [...]” (p. 46), ou: “Uma semana depois [...]” (p.63). Deste modo, a autora sugere manifestar a importância da ligação entre o tempo físico, demarcado por relógios e calendários, e o tempo psicológico:

Foi dessa vez que, se encaminhando para o bar sem que ele já a tivesse visto, foi **depois de seus dias de desencadeamento de dor**, que ao vê-lo sentado junto ao copo de uísque [...]. Parou um instante estupefacta. Parecia **assustada por estar avançando dentro de si talvez depressa demais** e com todos os riscos – em que direção? (p. 87).

Reforça-se, novamente, a imprecisão do tempo físico, mediante percepção psicológica: *depois de seus dias de desencadeamento de dor*. Não se sabe ao certo a duração do período de tempo, em referência, mas atribui-se ênfase ao processo necessário, que implica sacrifícios e gera insegurança: *Parecia assustada*; por empreender busca em caminhos desconhecidos: *avançando dentro de si*. Mesmo ao perceber que datas e quantidade de horas, ou dias dispensados para a aprendizagem não importam, entende-se que o ser humano necessita de consciência do tempo percorrido, em acontecimentos importantes da vida; e do tempo que há ainda por esperar, para se concretizar desejos; vez que o tempo sempre se apresenta de modo intrinsecamente ligado à vida. Assim, o prazer da consciência do passar do tempo acompanha sensações de vivência plena de acontecimentos; ou carência de sentido que precisam ser

reparadas. Trata-se de reflexão importante para o processo de aprendizagem e *desencadeamento de dor*, que proporcionam evolução interior e destinam ao autoconhecimento.

A consciência de que o tempo é extremamente imprescindível para a aprendizagem é evidenciada:

Só sabia que já começara uma coisa nova e nunca mais poderia voltar a sua dimensão antiga. E sabia também que devia começar modestamente, para não se desencorajar. E sabia que devia abandonar para sempre a estrada principal. E entrar pelo verdadeiro caminho que eram os atalhos estreitos. (p.126).

Por meio de constante “narrar-se”²², o narrador clariciano produz intensas reflexões a respeito da discordância entre o tempo mensurado pelos relógios e a sensação íntima de transição temporal: “Haviam-se passado momentos ou três mil anos? Momentos pelo relógio em que se divide o tempo, três mil anos pelo que Lóri sentiu quando com pesada angústia, toda vestida e pintada, chegou à janela. Era uma velha de quatro milênios. [...]” (p. 22). Esta incoerência inquieta e instiga o ser, pois a vivência interior de transições temporais pode se prolongar, ou ser imperceptível, a ponto de se ter a impressão de se viver *milênios* em furtivos minutos. Isso ocorre, principalmente, quando se compara o tempo medido e fragmentado mecanicamente, com a continuidade simultânea do tempo psicológico.

A relatividade temporal permite compreender que a vivência plena, ou vazia, de acontecimentos é sentida de modo subjetivo, em que noções de antes e depois, início e fim, ou dia e noite se confundem, diante de parâmetros psíquicos: “E às seis horas da tarde fazia meio-dia.” (p. 23). Nesta perspectiva, único dia pode ser comparado à vida inteira: “[...] chegara a conclusão de que ela não tinha um dia-a-dia mas sim uma vida-a-vida.” (p. 35). O que se refere à intensidade com que a personagem mergulha em vivência interior, com as respectivas dores, alegrias, sentimentos extremos, superações; mas que constituem parte da evolução empreendida. Os instantes de introspecção – os quais são prolongados pela intensificação de estados de alma – são entendidos como momento em que se compreende o “estar sendo”; que se caracteriza como o desvendar da plena consciência de ser: “[...] ser era

²² Verifica-se, na narrativa clariciana, que, ao se empreender a narração, o ato volta-se para si mesma, que ao narrar, narra-se. Isso ocorre porque “a consciência que se debruça sobre as coisas para apreender-lhes a essência, está na verdade tentando apreender a essência de si mesma”. (MOISES, In: **Remate de Males**, 1989, p.155).

infinito, de um infinito de ondas do mar.” (p.72). Infere-se que a dificuldade em mensurar grandezas, ou distâncias temporais, aumenta quando o ser, representado por personagens claricianos, está absorto em incursões internas, em que a vida é experienciada, sob fortes emoções; assim, estados de alma se intensificam, pois repercutem instantes de epifanias. Ou ainda, em momentos de solidão a dois: “Há quanto tempo estavam em silêncio?” (p. 69). Observam-se, em diversos trechos da obra, questionamentos acerca do sentimento de inexatidão das noções temporais. O que se manifesta em consonância com momentos de intensas epifanias, capazes de transmutar a exterioridade e produzir realidade singular, na qual tempo e espaço estão sempre atrelados às circunstâncias internas. Deste modo, o tempo se apresenta de modo anacrônico e durador; e as reflexões suscitadas destinam-se a compreensão desta incompatibilidade entre cronologia exterior e tempo vivenciado pela consciência.

A aprendizagem se manifesta, assim, por meio do amadurecimento interno, em que as reflexões paralisam o tempo físico e seguem o fluir da consciência. No entanto, tais manifestações temporais permanecem unidas, em constante intercâmbio. Assim, após a concretização amorosa entre Lóri e Ulisses, as duas personagens percebem que, mesmo quando se tem consciência do “estar sendo” no mundo, há ainda uma pergunta impossível de se responder: “quem eu sou”. E por isso a aprendizagem constitui-se na vertigem do sempre-recomeço: “[...] – Não sei, meu amor, mas sei que meu caminho chegou ao fim: quer dizer que cheguei à porta de um começo. [...]” (p.155). Ao findarem a etapa inicial da aprendizagem, entende-se que é necessário compreender que outras etapas apresentam-se. Por este motivo, o final é posto em suspensão: “[...] Eu penso, interrompeu o homem e sua voz estava lenta e abafada porque ele estava sofrendo de vida e de amor, eu penso **o seguinte:**” (p.155, grifo meu). Desse modo, a obra sugere, por meio dos dois pontos, no último período, a incompletude e continuidade do ato de aprender.

4. A *ÁGUA VIVA* DO TEMPO

Em *Água viva*, a narradora clariciana entrega-se totalmente ao monólogo interior, que pode também ser concebido como expressão dialogal entre narrador e narratário: “Agora te escreverei tudo o que me vier à mente [...]” (*Água viva*, 2008, p. 76) Observa-se que se instaura a ilusão de conversa, na qual o emissor sugere a existência de cumplicidade e compreensão no que se refere à receptividade do discurso.

Trata-se de romance produzido por meio de fragmentos; espécie de colcha de retalhos composta, em formato de mosaico, por trechos de obras da autora. Publicada, pela primeira vez, no ano de 1973, *Água viva* representa a consagração de propostas iniciadas em romances anteriores: manifestações de estados da consciência, reflexões acerca de temas diversos, realidade íntima unilateral, mas que se traduz na universalidade do “ser”: “Esta minha capacidade de viver o que é redondo e amplo [...]” (*Água viva*, 2008, p.22)²³. Os temas de vida não se caracterizam como restritos a consciência enunciada, mas demonstram a intenção de repercutir em larga abrangência. Compreende-se que, nesta produção, a escritora dá vazão total a antigas tendências, de modo surpreendente e inovador. Assim, sugere retórica que visa a romper radicalmente com estruturas elementares da narrativa – apenas se atribui foco à consciência – que narra a si em tom poético, sempre a beira do devaneio e submersa nas águas mais profundas do íntimo: a narrativa apresenta-se exclusivamente no plano dos pensamentos, sem a representação humana de personagens ou encadeamentos de fatos. O intuito é discutir temas, perscrutar-se internamente e refletir o ato da escrita: “O que te escrevo é sério. Vai virar duro objeto imperecível.” (*Água viva*, p.40). Observa-se constatação a respeito da possibilidade de eternizar-se por intermédio da escrita, e demonstra a contraposição entre o objeto livro que é perecível e a ressonância do que está contido nele – capaz de perdurar.

Por intermédio do título, sugere-se tanto a ideia de escritura semelhante a nascente de água, que brota, segue o ininterrupto fluxo, e oferece vida, quanto o parentesco com animal marinho, parado, flutuante, mas que concentra energia vital: a água viva. Antes da primeira publicação da obra, sabe-se que Clarice havia escrito versão mais ampla e com dois diferentes

²³ Todas as citações, da obra em análise neste capítulo, doravante se referem à edição: LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. São Paulo: Prumo, 2008.

títulos: *Objeto gritante* e *Atrás do pensamento*, mas após “enxugar” o livro a autora decide-se por *Água Viva*:

O que as palavras do título sugerem em primeiro lugar, mais do que nascente ou fonte, é uma medusa marinha. Não era este último o sentido que Clarice pretendia – “Eu prefiro Água viva, coisa que borbulha. Na fonte” –, mas para a obra sem enredo ou história, a sugestão de algo invertebrado e flutuante é especialmente adequada. (MOSER, 2011, p. 542, grifo do autor).

No que se refere ao título “*A Água Viva do tempo*”, empregado analogamente para esta análise, a acepção preferida por Clarice Lispector torna-se mais adequada, pois a incansável e frustrante busca clariciana por capturar os instantes, posta em ato primordial na obra, incita a se criar analogia entre tempo, de fluxo constante, e água, viva e corrente, brotando da terra, a fim de seguir o curso natural que também não para; além de que, no romance: “[...] a linguagem liquidifica-se em substância viva.” (GOTLIB, In: NUNES, 1988, p. 188). Observa-se, diante desta perspectiva, que a ausência de enredo e personagens permite a criação de temporalidade fluida, desordenada, sem rédeas provenientes do mundo físico. O tempo apresenta-se transmutado pela consciência, com intuito de privilegiar a realidade íntima e se fazer ouvir a voz protagonista da narradora, no embate com a linguagem, durante o ato de escrever. Verifica-se, neste sentido, a presença de respectivo antagonista, o qual se constitui, do mesmo modo, fio condutor e empecilho no decorrer da narrativa – o tempo:

Nesse texto, sem dúvida mais do que em qualquer outro, a escritura se debruça sobre si mesma, se volta o tempo todo sobre o presente de sua própria apresentação sobre o “instante-já” em que a frase vem – que resta no entanto inapreensível, inapresentável. [...]. O que “se passa” aí não é então história alguma, mas finalmente o próprio passar do tempo, o pulsar dos instantes, palpitação que a cada lance ameaça – mas “ao mesmo tempo” reassegura – o fio e a continuação do que se escreve. (PRADO, In: **Remate de Males**, p.22, grifo do autor).

Revela-se, por meio da busca em apreender o *instante-já*, o desejo de sentir o momento presente. A principal meta da voz narradora de *Água viva* é criar a ilusão de que a temporalidade da enunciação se constitui a mesma do universo ficcional produzido e, inclusive, da leitura. Apesar de ser comparado a fluxo de águas, e por estar em direção a, o

romance não é sequencial. É possível abrir o livro e, ao acaso, começar a ler qualquer página sem perder o sentido, pois cada parágrafo possui autonomia que engloba a totalidade da obra.

Água viva é uma narrativa curta, sem divisão de capítulos. O que a torna extensa é a eternidade contida nas entrelinhas, pois transcende, de forma plena, a realidade tangível. As características físicas e dados exteriores à voz que narra são desconhecidos, apenas se sabe que são instauradas reflexões e devaneios de uma pintora; e que se evidencia o confronto e a troca entre diferentes manifestações artísticas: literatura, música e artes plásticas: “[...] isto tudo não acontece em fatos reais mas sim no domínio de – de uma arte? sim, de um artifício por meio do qual surge uma realidade delicadíssima que passa a existir em mim: [...]” (*Água viva*, p. 19) Por este motivo, em certos trechos, a narrativa produz ilusões de que a escritora se vale do pincel para compor a “narrativa-quadro”, por meio da descrição de cores, formas e imagens:

[...] É um largo afresco. Nascer é assim: Os girassóis lentamente viram suas corolas para o sol. O trigo está maduro. O pão é com doçura que se come. Meu impulso se liga ao das raízes das árvores. Nascimento: os pobres têm uma oração em sânscrito. Eles pedem: são pobres de espírito. Nascimento: os africanos têm pele negra e fosca. Muitos são filhos da rainha de Sabá com o rei Salomão [...]. (p.39).

Sugere-se visualização de cena estática, descrita de modo a criar impressão de que se percorre com os olhos uma tela. Além de recorrer a recursos retóricos capazes de produzir ilusão de pintura, a composição da obra literária também adquire tom musical e se assemelha ao improviso: “Sei o que estou fazendo aqui: estou improvisando. Mas que mal tem isto? Improviso como no jazz improvisam música, jazz em fúria, **improviso diante da plateia.**” (p.21, grifo meu.). Há o desejo de criar ao acaso, lançar-se ao destino, como quem improvisa, também na literatura. Assim, intenciona-se transmitir algo que pareça estar sendo escrito e lido, paralelamente; nos termos utilizados pela narradora, trata-se de: *improviso diante da plateia*. Sugere-se ainda a entrega aos instantes, sem compromisso com normas ou estruturas. Desse modo, os temas surgem de maneira aleatória, como evidencia Benedito Nunes:

Água viva não tem outra história senão a do fluxo de uma meditação errada, apaixonada, ao sabor da variação de certos temas gerais. A maneira que a romancista chamara de “estilo de humildade” torna-se aqui um improviso, no sentido musical do termo. (NUNES, 1995, p. 157, grifo do autor).

O improviso artístico caracteriza-se pelo desejo de arriscar-se, mas de modo a utilizar as possibilidades que a linguagem oferece. O objetivo parece ser o de surpreender, pois ao improvisar, o artista inova e renova-se por intermédio da própria arte.

Dentre os assuntos abordados, além do desejo de capturar o momento presente, é possível destacar a expectativa da escritora de produzir narrativa que transforme pessoal em impessoal, evidenciada por intermédio da utilização de termo em língua inglesa, o pronome *it*, como síntese da busca em expressar o inexplicável, a essência das coisas e do ser; e que caracteriza a eterna busca clariciana, em desvendar:

[...] os mistérios do mundo e do ser para além do pensamento, lá onde só as palavras conseguem penetrar. Sondagem interminável, mil vezes repetida em renovados arremessos de infrutíferas consequências, por onde não soa eco nem vislumbra fundo e que, no entanto, deixa a alma exangue pelo esforço despendido. (SEVERINO, In: **Remate de Males**, 1989, p. 115).

O *it* representa a principal meta da escritura, que se caracteriza em lançar-se ao desconhecido. Entretanto, apesar do esforço despendido retorna-se sempre de “mãos vazias”. O *it* sugere também a ilusão de impessoalidade, pois pressupõe manifestação de experiência intrínseca ao ser e às coisas. Deste modo, o que poderia ser concebido como particular torna-se universal, pois dentro do *it* cabe o mundo: “O *it* vivo é o Deus [...] o Deus é o mundo.” (*Água viva*, p. 28). Concentra-se, nesta mínima palavra, o instante fugidio, a eternidade, a epifania, alimento para corpo e alma, Deus, a existência, o impronunciável, o medo da morte e a alegria da vida: “A minha única salvação é a alegria. Uma alegria atonal dentro do *it* essencial.” (p.85). Trata-se do sentido secreto emitido por tudo o que existe; o *it* é a essência primeira das coisas e dos seres.

Ao objetivar a impessoalidade, a autora depara-se com reflexões pessoais, pois o ato de escrever torna-se algo intrínseco à vida de Clarice Lispector; e revela as respectivas crenças e necessidades existenciais:

Às três e meia da madrugada acordei. E logo elástica pulei da cama. Vim te escrever. Quer dizer: ser. Agora são cinco e meia da manhã. De nada tenho vontade: estou pura. Não te desejo esta solidão. Mas eu mesma estou na obscuridade criadora. Lúcida escuridão, luminosa estupidez. (*Água viva*, p. 33).

Compreende-se a importância da escritura como meio de se manter viva. Assim, o sentido da obra espelha consciência pessoal, de modo que Clarice usufrui do próprio empreendimento estético. E, nos períodos de interstício entre produções, nos quais não estava escrevendo, a escritora afirmava se considerar morta, como é possível observar em entrevista concedida a programa de televisão:

[...] **Júlio Lerner:** Mas você não renasce e se renova a cada trabalho novo?

Clarice Lispector: Bom, eu (...) agora eu morri (...). Vamos ver se eu renasço de novo. Por enquanto eu tô morta (...). Tô falando de meu dom. [...]. (LERNER, **Entrevista: Programa Panorama**, TV Cultura, 1977).

Na entrega ao desconhecido, Lispector busca sentido para o ofício e a existência; em contrapartida, a autora alcança a universalidade, por intermédio de reflexões que partem do individual e repercutem nos seres, em geral.

Há, nesta perspectiva, em *Água viva* profundos questionamentos sobre a criação literária. Revela-se, ao longo da obra, o modo de composição, as ideias surgidas ao acaso ou premeditadas; ou ainda, recomendações sugeridas ao leitor, com relação a assuntos que precisam ser debatidos e explicações sobre algo mencionado:

Agora vou escrever ao correr da mão: não mexo no que ela escrever. [...] Porque não posso mais carregar as dores do mundo. Que fazer quando sinto totalmente o que as outras pessoas são e sentem? Vivo-as mas não tenho mais força. Não quero contar nem a mim certas coisas. Seria trair o é-se. Sinto que sei de umas verdades. (*Água viva*, p.49).

A aparente incoerência, produzida por meio do jogo com palavras contrárias, desencadeia sentidos impronunciáveis, tão plenos de significados que se aproximam do incompreensível. A literatura clariciana pode, por este motivo, ser considerada de difícil apreensão, pois promove o esvaziamento da palavra, por intermédio da contraposição de sentidos; e assim, do não entendimento depende-se intenso trabalho de busca por revelação íntima.

4.1 Sob o fluir do momento presente

Água Viva é narrativa que busca representar o passar do tempo, de modo a criar ilusões de escrita simultânea à leitura: “Escrevo-te na hora mesma em si própria. Desenrolo-me apenas no atual.” (p.24). Assim, o principal tema a ser discutido é o embate entre escritor e linguagem, diante do desafio de criar noções temporais em textos de ficção. O instante é celebrado, com o intuito de evidenciar a energia vital contida nesta experiência temporal fugaz e, ao mesmo tempo, enriquecedora. Como Santo Agostinho (1999, p.326), antecipadamente constata, salienta-se que o único tempo que realmente pode existir é o presente, pois:

[...] a minha infância, que já não existe presentemente, existe no passado que já não é. Porém a sua imagem, quando a evoco e se torna objeto de alguma descrição, vejo-a no tempo presente, porque ainda está na minha memória. [...] Por conseguinte, quando se diz que se vêem os acontecimentos futuros, não se vêem os próprios acontecimentos ainda inexistentes [...] mas sim as suas causas, ou talvez os seus prognósticos já dotados de existência. Portanto, com relação aos que os vêem, esses acontecimentos não são futuros, mas sim presentes.

No entanto, só é possível empreender tal constatação, ao se considerar a percepção de tempo conduzida pela alma humana. Clarice Lispector também destaca a importância do presente, como única temporalidade de existência plena, e evidencia em *Água Viva* a peculiaridade dos “instantes-já”:

O que falo é puro presente e este livro é uma linha reta no espaço. É sempre atual e o fotômetro de uma máquina fotográfica se abre e imediatamente fecha, mas guardando em si o flash. Mesmo que eu diga “vivi” ou “viverei” é presente porque eu os digo já. (p.17).

Do mesmo modo que, para a realidade psíquica, o passado e o futuro se presentificam, por intermédio da atualização feita pela memória, reflete-se acerca da capacidade que tem a leitura em atualizar qualquer espécie de relato. Neste sentido, por mais que os tempos verbais ou recursos retóricos indiquem tempo passado ou futuro, diante dos olhos e da imaginação do leitor é sempre presente. Segundo Mendilow (1972, p.110), trata-se de “presente fictício”:

“[...] alguém pode estar lendo hoje um romance escrito [...] num certo dia do ano de 1789, e sentir como se estivessem acontecendo agora neste momento de leitura, na sua presença e presente.” Desse modo, cria-se a ilusão de temporalidade imediata e direta na mente do leitor.

Quanto à duração concreta da leitura, *Água Viva* pode ser caracterizado como romance de curta extensão, devido ao número de páginas (oitenta e sete, na edição em análise). No entanto, os sentidos produzidos transcendem a própria obra. Não há divisão de capítulos, o que, em linguagem teatral, poder-se-ia afirmar que se trata de livro escrito em único ato. Em essência, questiona-se e reflete-se sobre o tempo, como é possível verificar em: “[...] alegria é matéria de tempo e é por excelência o instante. E no instante está o é dele mesmo. Quero capturar o meu é. [...]” (*Água viva*, p.10). Ou, mais especificamente: “[...] canto a passagem do tempo: [...]” (p.23). Observa-se que a escritora conduz a leitura da obra, por meio da delimitação de temas discutidos, de diálogos que rompem a linearidade do discurso – ao se produzir a impressão de que o narrador paralisa o relato a fim de conversar com o leitor –, além de privilegiar a autorreflexão do fazer-literário.

O tempo verbal predominante é o presente do indicativo, devido à busca em fotografar os instantes e vivenciar os momentos. Em poucos trechos utiliza-se o pretérito imperfeito, para se referir ao passado recente; e pretérito perfeito para delimitar o passado remoto. No entanto, a insistência em privilegiar o tempo presente torna as incursões, pelo passado e futuro, raríssimas. Nesta perspectiva, o presente do indicativo é utilizado: “[...] para realçar os fatos passados, como se estivessem ocorrendo no momento em que se fala.” (SÁ, 1978, p.112). Em *Água Viva*, observa-se a produção de discurso que manifesta a ilusão de escrita simultânea à leitura. É possível identificar reflexões sobre o passado e o futuro, no entanto os verbos instauram a impressão de momento presente: “Nova era, esta minha, e ela me anuncia para **já**. Tenho coragem? Por enquanto estou tendo: porque venho do sofrido longe, venho do inferno de amor mas **agora** estou livre de ti.” (*Água viva*, p.15, grifo meu). A utilização de termos, como: *agora*, *já*, reforçam a ilusão de atualidade; e o tempo, que se constitui passado ou expectativa futura, é caracterizado de modo indefinido. O futuro se constitui tema a ser debatido e sugere a continuidade do presente: “O que vai ser já é. O futuro é para frente e para trás e para os lados. O futuro é o que sempre existiu e sempre existirá.” (p.34). Enquanto que o tempo passado, em maioria, é representado por meio de memórias, semelhante à atmosfera de sonho. Neste sentido, verifica-se desequilíbrio na ordem casual dos fatos; e o suposto tempo presente apresenta-se de modo fragmentado, por lembranças e *flashes* de memória:

Aqueles que nos temem e à nossa alquimia desnudavam feiticeiras e magos em busca da marca recôndita que era quase sempre entrecortada embora só se soubesse dela pelo olhar pois esta marca recôndita que era indescritível e impronunciável mesmo no negrume da Idade Média – és a minha escura subjacência e ao clarão das fogueiras os marcados dançam em círculos cavalgando galhos e folhagens [...]. (*Água viva*, p. 24).

Há mudança brusca entre perspectivas temporais, intercalando-se verbos que indicam tempo passado e presente; o que faz de *Água Viva* romance capaz de romper totalmente com a causalidade, pois o modo de desencadeamento de reflexões rejeita a lógica, e prima por acompanhar o fluxo de pensamentos emaranhados: “O mundo não tem ordem visível e eu só tenho a ordem da respiração. Deixo-me acontecer.” (p.22). Além disso, o discurso, em certos trechos, é totalmente voltado para o presente, o que atribui ao texto aspecto de escrita dialogal (ilusória), entre narradora (escritora) e possíveis leitores.

A aparente conversa estabelecida entre narradora e leitor produz discurso atemporal. Em sua maioria, a narrativa apresenta fluxo fragmentado por pausas, descrições de cenas estáticas ou reflexões sobre tempo físico e a relação entre tempo e vida. Questiona-se a respeito de Deus, de flores, da morte e da eternidade. Deste modo, instaura-se impressão de que o tempo para, a fim de permitir que o suposto diálogo ultrapasse a temporalidade:

Escrevo-te este fac-símile de livro, o livro de quem não sabe escrever; mas é que no domínio mais leve da fala quase não sei falar. Sobretudo falar-te por escrito, eu que me habituei a que fosses a audiência, embora distraída, de minha voz. Quando pinto respeito o material que uso, respeito-lhe o primordial destino. Então quando te escrevo respeito as sílabas. (*Água viva*, p.50).

Ao mesmo tempo em que se escreve, reflete-se acerca do próprio fazer-literário: “A escritura clariciana é um modo de autoreflexão permanente sobre o que se sente e sobre a forma de dizê-lo, sem traí-lo. Ela vem continuamente meditar sobre si mesma [...]” (PRADO, In: **Remate de Males**, 1989, p. 24). O exercício metalinguístico apresenta-se de modo constante em *Água Viva*. Assim, a história ou o enredo, que minimamente se desenrolam, surgem em meio à intensas reflexões: “Estou ouvindo agora uma música selvática, quase que apenas batuque e ritmo que vem de uma casa vizinha onde jovens drogados vivem o presente.” (*Água viva*, p.18). São momentos que se assemelham a pequenos saltos para fora da realidade da alma. Inserem-se trechos que transmitem a impressão de instantes de lucidez, os quais servem

como âncora para a narrativa. “De vez em quando te darei uma leve história [...] para quebrar este meu quarteto de cordas: um trecho figurativo para abrir uma clareira na minha nutridora selva.” (p.31). Trata-se de espécie de fio condutor imperceptível, ao qual a narradora se vale, para não se perder, em incursões para dentro e fora de si. No entanto, é perceptível a preferência por mergulhos interiores.

O entrelaçamento entre os tempos, passado e futuro, no presente, também é verificável: “[...] **sou ainda a rainha dos medas e dos persas** e sou também a minha lenta evolução que se lança como uma ponte levadiça **num futuro** cujas névoas leitosas **já respiro hoje.**” (*Água viva*, p.23, grifo meu). Entende-se que Clarice Lispector, sob projeção da voz que narra, concebe o tempo de modo unificado, pois o ser, em consciência do tempo presente, não afasta da memória fatos passados ou necessidades futuras. Em outros termos, pode-se afirmar que o presente engloba como totalidade as três perspectivas temporais: “Sou um ser concomitante: reúno em mim o tempo passado, o presente e o futuro, [...]” (*Água viva*, p.21). Neste sentido, o intuito de produzir narrativa capaz de representar – o mais próximo possível – a mente humana tende a promover, inevitavelmente, fusão entre as modulações temporais.

Com relação aos recursos retóricos capazes de produzir ilusões de temporalidade, observáveis na obra, percebe-se que a preferência por enfatizar o discurso impede o desenvolvimento da história. Neste sentido, pelo motivo da ausência de personagem, delimitação de tempo e espaço, ordem cronológica ou sequencial de fatos e insuficiência de acontecimentos geradores de clímax e desfecho, *Água Viva* pode ser identificada como narrativa de descrição de sentimentos e de comentários reflexivos a respeito de diversos temas. Há escassos momentos de narração de eventos. Assim, figuras de duração, andamento e frequência não se delineiam plenamente. É possível identificar exemplos de *analepses* em lembranças, mas este recurso não afeta a sequência da narrativa – do modo que ocorre geralmente, semelhante a rompimento da ordem lógica ou cronológica –, pois não há fatos encadeados, mas pensamentos e reflexões que surgem de maneira aleatória; como se observa em:

Quero pôr em palavras mas sem descrição a existência da gruta que faz algum tempo pinteí – e não sei como. Só repetindo o seu doce horror, caverna de terror e das maravilhas, lugar de almas aflitas, inverno e inferno, substrato imprevisível do mal que está dentro de uma terra que não é fértil. [...]. (*Água viva*, p.15).

Apenas é possível verificar recordações de sentimentos e lembranças sensitivas; no entanto não há ordem narrativa a ser alterada. As *prolepses* também surgem em meio às reflexões; entretanto, apresentam-se com maior frequência, pois a narradora tende a antecipar sensações e transformações psíquicas, ou conduzir a leitura: “[...] É que passarei por causa do ritmo em seu paroxismo – passarei para o outro lado da vida. Como te dizer? É terrível e me ameaça.” (*Água viva*, p.18). Segundo GENETTE (1995, p. 66), esse recurso é bastante comum quando a voz narrativa prevalece em primeira pessoa:

A narrativa “na primeira pessoa” presta-se melhor que qualquer outra à antecipação, pelo próprio facto do seu declarado carácter retrospectivo, que autoriza o narrador a alusões ao futuro, e particularmente à situação presente, que de alguma maneira fazem parte do seu papel. [...]. (grifo do autor).

O que se contrapõe, em partes, ao empreendimento enunciativo em *Água Viva*, porque neste o narrador em primeira pessoa é único personagem da história, por meio da qual narra a si próprio. Além disso, a insistência por manter o discurso no tempo presente transforma o romance em experimento de vida e de fazer-literário.

No que tange às figuras de duração, o *alongamento* é privilegiado devido às intensas digressões e ao fato de minimizar a história em função de evidenciar o discurso. As pausas para descrições também são constantes e colaboram para atribuir lentidão e prolongamento à narrativa: “Gosto é das paisagens de terra esturricada e seca, com árvores contorcidas e montanhas feitas de rocha e com uma luz alvar e suspensa. Ali, sim, é que a beleza recôndita está.” (*Água viva*, p.36). Os momentos de descrição sobrepõem-se à própria narrativa. Além de que, o aparente diálogo que se estabelece, de modo recorrente, entre narrador e leitor, mencionado, contribui com a ilusão de ausência de tempo no plano imaginário, o que produz trechos acrônicos. Deste modo, as delimitações cronológicas e sequências retrospectivas são raras, observam-se apenas algumas datas, variações atmosféricas entre dia e noite, e sensações evocadas por tais mudanças temporais.

4.2 Metáforas do instante

Água Viva é construída, essencialmente, por intermédio de metáforas. E, em maioria, as imagens produzidas se referem ao instante. As produções claricianas apresentam intenso trato com a linguagem, a fim de produzir imagens sensoriais. Criam-se ideias mentais que se assemelham a aromas, sabores, cores, paisagens; no entanto: “se existe um elemento icônico na metáfora, é igualmente claro que o ícone não é representado, mas simplesmente descrito; nada é, portanto, mostrado em imagens sensoriais; tudo se passa na linguagem”. (RICOEUR, 2000, p.282). O jogo com os sentidos das palavras empregadas em contexto não habitual possibilitam a produção de sentidos múltiplos, que reiteram o exercício poético: “Estas minhas frases balbuciadas são feitas na hora mesma em que estão sendo escritas e crepitam de tão novas e verdes. Elas são o já. Quero a experiência de uma falta de construção.” (*Água viva*, p.25). Os vocábulos renovam-se devido à produção de metáforas.

Compreende-se que a autora se vale essencialmente do lirismo poético na composição da narrativa. Segundo Staiger (1975) o tom lírico, em seu sentido original, é produzido pela fusão entre a música e as palavras e na composição poética torna-se comum a preferência à musicalidade, inclusive o poeta: “sente-se quase inclinado a dedicar uma certa primazia à parte musical” (p.24). Por meio da sonoridade, a poesia consegue atingir com maior eficácia a alma humana, devido ao poder que o lirismo tem de despertar emoções e sentimentos. Com isso, observa-se que mesmo se tratando de texto em prosa, o romance em questão evidencia em diversos momentos a presença de sons; da musicalidade presente em meio ao cotidiano; ritmos que transportam a consciência para o outro lado da vida – o da subjetividade psíquica: “[...] Estou ouvindo agora uma música selvática, quase que apenas batuque e ritmo que vem de uma casa vizinha [...]. É que passarei por causa do ritmo em seu paradoxismo – passarei para o outro lado da vida.” (*Água viva*, p.18). Entende-se, desse modo, que na composição lírica, a música e a poesia estão intrinsecamente unidas.

A narração clariciano é produzida em formato de prosa; no entanto, o modo com que a escritora manipula a linguagem confere a obra traços poéticos. Em *Este ofício de poeta* (2010, p.46), de Jorge Luis Borges, há discussão a respeito da tendência atual de se considerar poesia apenas notas líricas, porém verifica-se evidência à possibilidade de se contar uma história em tom poético: “[...] E se, a par do prazer de nos contarem uma história obtivermos o prazer adicional da dignidade do poema, algo de grande terá acontecido.” Em outros termos, além da poesia, outras manifestações literárias podem abrigar o lirismo. Não é necessário primar-se

por suposta pureza de gênero, como se observa em enunciação no romance *Água viva*: “Estou atrás do pensamento. Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais.” (p.13). Subvertem-se convenções, pois se sugere haver liberdade criativa e autonomia, já conquistadas.

A descoberta do mistério que os instantes resguardam constitui a principal finalidade em *Água Viva*, perceptível na imagem: “E aos instantes eu lhes tiro o sumo de fruta. Tenho que me destituir para alcançar cerne e semente de vida. O instante é semente viva.” (p. 12). Relacionado às ideias de *cerne* ou *semente de vida*, o instante, que simboliza o tempo, está diretamente ligado ao sentido de viver; vida plena de significado. Assim, os sentimentos perseguidos pela humanidade na busca por vivenciar momentos singulares, de modo intenso, se concretizam neste ínfimo interstício temporal:

[...] no amor o instante de impessoal **joia** refulge no ar, glória estranha de corpo, matéria sensibilizada pelo arpeio dos instantes – e o que se sente é ao mesmo tempo que imaterial tão objetivo que acontece fora do **corpo, faiscante no alto**, alegria, [...]. (p. 10, grifo meu).

Entende-se que para o amor o tempo se constitui preciosidade, pois as emoções evocadas por tal sentimento transformam instantes fugazes em sensação de eternidade. As emoções adquirem tamanha força que transcendem a subjetividade e se materializam, sob a forma de imagens visuais e táteis: *joia, corpo, faiscante no alto*. O que instiga é a dualidade compreendida no instante, o qual se caracteriza como frágil, porém completo em sentido, já que abriga no âmago o respectivo início e fim: “Fixo instantes súbitos que trazem em si a própria morte e outros nascem – fixo os instantes de metamorfose e é de terrível beleza a sua sequência e concomitância.” (p.13). Esta figura capaz de unir noções contrárias é utilizada a fim de evidenciar a admiração pelo instante e a ânsia por paralisar o fluxo contínuo: “Fotografo cada instante.” (loc. cit.). Desse modo, em *Água Viva*, a narrativa direciona-se para esta ínfima experiência temporal com o intuito de capturá-la.

A presença do instante é furtiva; o que gera a sensação de fugacidade do tempo. Trata-se de transição temporal representada por figuras imagísticas relacionadas à rapidez, à velocidade e à instabilidade:

Mas o instante-já é um pirilampo que acende e apaga, acende e apaga. O presente é o instante em que a roda do automóvel em alta velocidade toca minimamente no chão. E a parte da roda que ainda não tocou, tocará num imediato que absorve o instante presente e o torna passado. Eu, viva e tremeluzente com os instantes, acendo-me e me apago, acendo e apago, acendo e apago.” (p.15).

Devido à dificuldade em apreender o “instante-já” – que é essência do tempo presente – a busca clariciana se evidencia. O desejo de alcançar o inatingível do tempo se concretiza na forma de imagens mentais e sensações psíquicas: “O instante é o vasto ovo **de vísceras mornas.**” (p.39). Produz-se alusão a outro texto de Clarice Lispector, o conto “O ovo e a galinha”, que desperta inúmeras reflexões, ao apresentar dilemas do ser e da vida cotidiana, no instante em que o narrador-personagem depara-se com o ovo branco sobre a mesa. Do mesmo modo, o fluxo temporal, simbolizado pelos instantes que passam continuamente, em *Água Viva*, resguarda infindáveis mistérios; e a expressão: *de vísceras mornas*, reforça o calor vital contido no instante.

Na afirmativa: “Mais que um instante quero o seu fluxo.” (*Água viva*, p.15), compreende-se que os instantes nascem e morrem, de modo sucessivo e ininterrupto. No entanto, a busca empreendida tende a perseguir objetivos contrários, porque, ao mesmo tempo, que deseja paralisar o tempo, tem-se a consciência de que é importante deixá-lo fluir livremente. A dificuldade em apreender os instantes é também expressa por imagens de carga emotiva intensa, relacionadas às noções de impedimento e sacrifício: “Sei o que estou fazendo aqui: conto os instantes que pingam e são grossos de sangue.” (p.21). De modo similar, o instante remete a ideia de leveza e sutil presença, ao se estabelecer comparação com pássaro, ao tentar fugir de mãos que intencionam prendê-lo:

Segurar passarinho na concha meio fechada da mão é terrível, é como se tivesse os instantes trêmulos na mão. O passarinho espavorido esbate desordenadamente milhares de asas e de repente se tem na mão semicerrada as asas finas debatendo-se e de repente se torna intolerável e abre-se depressa a mão para libertar a presa leve. [...] Pássaros – eu os quero nas árvores ou voando longe de minhas mãos. Talvez certo dia venha a ficar íntima deles e a gozar-lhes a levíssima presença de instante.” (p.45-46).

Assim, as metáforas do instante, produzidas em *Água Viva*, enfatizam frequentemente a rapidez e instabilidade vivenciada na experiência temporal do presente: “[...] É história de

instantes que fogem como os trilhos fugitivos que se veem da janela do trem.” (p.67). Neste sentido, há a representação da necessidade de sentir os momentos com maior intensidade, pois são transitórios.

Outras figuras imagísticas relacionadas às perspectivas e vivências temporais se referem aos sentimentos evocados pelo domingo: “[...] dia de ecos – quentes, secos, e em toda parte zumbidos de abelhas e vespas, gritos de pássaros e o longínquo das **marteladas compassadas** – de onde vêm os ecos de domingo? Eu que detesto domingo por ser oco.” (p.16, grifo meu.). As *marteladas compassadas* se referem ao passar do tempo, medido pelos relógios, o qual é sentido no dia de domingo – devido ao ócio e ao vazio que caracterizam tal referência temporal. As impressões transmitidas pelos dias da semana podem ser verificadas: “[...] quinta-feira é um dia transparente como asa de inseto na luz. Assim como segunda-feira é um dia compacto. No fundo, bem atrás do pensamento, eu vivo dessas ideias, se é que são ideias. São sensações que se transformam em ideias porque tenho que usar palavras.” (p. 84). Sugere-se empreender narrativa de sensações, que abusa, de modo excepcional, dos recursos estilísticos e de linguagem metaforizada.

Observa-se ainda a personificação da noite, por intermédio de sensações psíquicas: “A noite de hoje me olha com entorpecimento, azinhavre e visgo. Quero dentro desta noite que é mais longa que a vida, quero, dentro desta noite, vida crua e sangrenta e cheia de saliva.” (*Água viva*, p.23). Perspectiva temporal relacionada ao mistério, a qual transmite medo e incerteza, além de evidenciar os aspectos sombrios e negativos, representados pela noite:

Na minha noite idolatro o sentido secreto do mundo. Boca e língua. E um cavalo de uma força livre. Guardo-lhe o casco em amoroso fetichismo. Na minha funda noite sopra um louco vento que me traz fiapos de gritos. [...] E na minha noite sinto o mal que me domina.” (p.35-36).

É perceptível o fascínio que os mistérios noturnos exercem sobre a voz que narra. A sensação de incomunicabilidade, da existência de segredos, do erotismo, e da revelação de instintos malignos, é evocada por essa perspectiva temporal.

Quanto à madrugada, observam-se imagens que produzem sentidos opostos àqueles aludidos pela noite: “De madrugada acordo cheia de frutos.” (p.36). Entende-se que os primeiros momentos do dia são representados por figuras, capazes de evocar sentimentos de

esperança. Assim, de modo semelhante ao que é sugerido em *Uma aprendizagem*, as emoções suscitadas pela noite são concebidas como negativas, e desencadeiam medo e insegurança. Em contraposição, os sentimentos que se relacionam ao início da manhã se configuram como anúncio de bons presságios, acerca do dia que se descortina: “As madrugadas vêm me encontrar pálida de ter vivido a noite dos sonhos fundos.” (p.48). É possível perceber também a evocação de sentimentos sinestésicos a respeito da eternidade: “Mas eternidade é palavra dura: tem um “t” granítico no meio.” (p.25). Envolvem-se significados, sons, e sentidos produzidos a partir de vocábulos, produzindo analogias e transfigurando aspectos sensoriais.

4.3 “Mas existe o ribombo...”²⁴

No que tange ao envolvimento entre manifestações temporais cronológicas e psicológicas, em *Água Viva*, a escritora busca empreendimentos semelhantes aos de obras anteriores. Mesmo se tratando de romance permeado por intensas reflexões e momentos de epifanias – com maior frequência do que em outras produções romanescas da autora –, o *ribombo* do tempo e os *tique-taques* dos relógios reforçam a sedução proveniente da realidade temporal objetiva e mensurável: “Às três e meia da madrugada acordei. [...] Agora são cinco e meia da manhã.” (*Água viva*, p.33). É possível identificar que as marcações cronológicas são recorrentes. Na maioria das vezes, se apresentam de modo repetitivo, com intuito de evidenciar a rotina que o tempo físico reafirma: “Hoje é domingo de manhã.” (p. 60). Ou, também, em: “Ouço o tique-taque do relógio: apresso-me então. O tique-taque é it.” (p.42). A delimitação temporal exerce função de resgatar a narradora-personagem do mundo interiorizado para realidade exterior, compreendida como superficial.

Neste sentido, o tempo cronológico, considerado impessoal e vazio de significado, impede a percepção dos estados de consciência²⁵, voltados à sensação de tempo vivido. O tempo físico posiciona-se em sentido contrário à percepção temporal captada pela consciência, que não segue parâmetros de delimitações de tempo, nem de espaço, mas o calor das emoções. No entanto, as referências temporais objetivas adquirem destaque, pois

²⁴ Expressão retirada do romance *Água Viva*, pg. 34-35, utilizada a fim de salientar a constante presença do tempo cronológico, pois, mesmo com a predominância da realidade temporal psíquica, a objetividade que caracteriza o tempo físico não se afasta totalmente.

²⁵ Os estados de consciência são definidos por Bergson (1888, p. 11-15) como sensações, sentimentos, paixões, esforços, suscetíveis a crescer ou diminuir, sendo mais intensos para uns ou de menor intensidade para outros. Assim, as condições físicas submetem-se a apreciações da consciência e ocorrem associações entre objetos exteriores e estados de alma.

reforçam a admiração das narradoras de Clarice Lispector pelo sentido oculto de coisas provenientes de realidade concretizada. O discurso, repleto de digressões e manifestações de estados interiores, não se isenta de representar o lado objetivo da vida. Assim, os empreendimentos retóricos direcionam-se para manipulação de recursos linguísticos, que possibilitem a produção de ilusões de tempo em que as modulações cronológicas e psicológicas permaneçam interligadas, de modo recorrente: “Porque às cinco da madrugada de hoje, 25 de julho, caí em estado de graça. Foi uma sensação súbita, mas suavíssima. A luminosidade sorria no ar [...]” (p.79). É possível observar que as noções de datas, meses e horas, introduzem o enunciado, mas aos dados cronológicos sucedem a subjetividade que envolve o momento: “Hoje é sábado e é feito do mais puro ar, apenas ar. Falo-te como exercício profundo, e pinto como exercício profundo de mim.” (p.86). De modo semelhante, as marcações do tempo físico surgem acompanhadas da transfiguração do mundo concreto pelos sentimentos e sensações vivenciadas, no âmbito de pulsações interiorizadas.

A narradora de *Água Viva* reforça, de modo recorrente, a carência de sentido dos dados cronológicos: “Para ser inutilmente sincera devo dizer que são seis e quinze da manhã.” (p.41). Em outros termos, a importância atribuída às medidas de tempo, no que se refere à meta principal da obra, é nula. Entretanto, é perceptível a confluência entre as instâncias cronológicas e psicológicas. O tempo psicológico:

Variável de indivíduo para indivíduo, [...] subjetivo e qualitativo, por oposição ao tempo físico da Natureza, e no qual a percepção do presente se faz em função do passado ora em função de projetos futuros, é a mais imediata e mais óbvia expressão temporal humana. (NUNES, 2002, p.18-19).

Diante de tal conceituação, entende-se que o modo psíquico de conceber a transitoriedade do tempo em consonância com delimitações objetivas de medidas temporais provocam sentimento de frustração, provenientes da incompatibilidade observada entre o tempo psicológico e as referências físicas do tempo. Além disso, verifica-se a percepção de que a sensação de tempo vivido é imensurável: “Minha vida vai ser longuíssima porque cada instante é. A impressão é que estou por nascer e não consigo.” (*Água viva*, p.33). Com base em sentimentos contraditórios e emoções instáveis, a mente produz impressão de passagem temporal, que pode ser de longa ou curta durabilidade dos instantes: “Agora é um instante.

Você sente? eu sinto.” (p.42). Significa que não há parâmetros nem medidas, tenta-se sentir os momentos e, sem precisão, determinar o grau de importância atribuído aos eventos.

Reflete-se, nesta perspectiva, a respeito da discordância entre a sensação de tempo vivido e a marcação temporal feita pelos relógios. O que permite a produção de metáforas que possam traduzir tal distorção: “Estou triste. Um mal-estar que vem do êxtase não caber na vida dos dias.” (p. 84). Verificável também em:

Estou viva. Como uma ferida, flor na carne, está em mim aberto o caminho do doloroso sangue. Com o direto e por isso mesmo inocente erotismo dos índios da Lagoa Santa. Eu, exposta às intempéries, eu, inscrição aberta no dorso de uma pedra, dentro dos largos espaços cronológicos legados pelo homem da pré-história. Sobre o vento quente de grandes extensões milenares e cresta superficial. (p.68).

No âmago do eu é possível resguardar tanto o tempo psicológico quanto o cronológico, o passado e o presente, as emoções e as demarcações históricas do tempo. Além disso, em *Água viva*, é perceptível, também, a manifestação do “fascínio da coisa”, transmitido pela consciência narrada, representada pela presença constante da imagem do relógio: “Quero ser enterrada com o relógio no pulso para que na terra algo possa pulsar o tempo.” (p.40). É perceptível a importância do tempo físico para se adquirir consciência da transição temporal.

Em *Água viva*, os momentos de epifania ocorrem literalmente por intermédio da própria escrita, pois há intenção de sentir os significados intrínsecos às palavras e promover o embate entre os diversos sentidos que determinado vocábulo pode evocar. Tal empreendimento constitui-se meio para alcançar revelações: “Verifico que estou escrevendo como se estivesse entre o sono e a vigília.” (p.43). Assim, os temas se alternam rapidamente: “Um instante me leva insensivelmente a outro e o tema atemático vai se desenrolando sem plano mas geométrico como as figuras sucessivas num caleidoscópio.” (p.14). O que se justifica pelo motivo de se intencionar representar descobertas compreendidas no ínfimo interstício de tempo e conter a fugacidade dos instantes: “Por enquanto, o tempo é quanto dura um pensamento.” (p.21). Há impressão de que são disparados *flashes* de memória, que apagam e acendem, entrecortando o fluxo das ideias no curso psicológico. Iniciam-se reflexões que, no mesmo instante, são intercaladas por recordações de acontecimentos, sem concatenação entre eventos, mas a fim de transmitir a instabilidade da realidade psíquica:

Hoje é domingo de manhã. Neste domingo de sol e de Júpiter estou sozinha em casa. Dobrei-me de repente em dois e para a frente como em profunda dor de parto – e vi que a menina em mim morria. Nunca esquecerei este domingo sangrento. Para cicatrizar levará tempo. E eis-me aqui dura e silenciosa e heroica. Sem menina dentro de mim. Todas as vidas são vidas heroicas. A criação me escapa. E nem quero saber tanto. Basta-me que meu coração bata no peito. Basta-me o impessoal vivo do it. (p. 60-61, grifo meu).

A referência cronológica é utilizada com objetivo de manter a objetividade: *Hoje é domingo*, que se perde em meio à aparente desordem interior. Verifica-se o uso intenso de metáforas e, por intermédio do jogo com sentidos, e imagens, produzidos, busca-se extrair novos sentidos, promovendo processo de epifania pelo embate com os signos.

O romance apresenta figuras imagísticas, de forte carga poética, que permitem identificar a confluência entre tempo cronológico e psicológico:

Ouçó o ribombo oco do tempo. É o mundo surdamente se formando. Se eu ouço é porque existo antes da formação do tempo. “Eu sou” é o mundo. Mundo sem tempo. A minha consciência agora é leve e é ar. O ar não tem lugar nem época. [...] Continua a lua cheia. Relógios pararam e o som de um carrilhão rouco escorre pelo muro. Quero ser enterrada com o relógio no pulso para que na terra algo possa pulsar o tempo. (*Água viva*, p. 34 e 40, grifo do autor).

Inicialmente a consciência enunciada aprofunda-se na realidade tangível, pois é dali que partem todos os mistérios. E a partir dos sentidos secretos, que estão presentes no âmago de objetos – coisas de aparência simples e corriqueira –, empreendem-se intensas buscas a fim de apreender o sentido intrínseco da realidade concreta: “Mas há muito já parou o martelar real: estou sendo o **incessante martelar** em mim. Do qual tenho que me libertar. Mas não consigo: o outro lado de mim me chama.” (p.19, grifo meu). Deste modo, os relógios representam o lado objetivo da vivência cotidiana. Porém, existe outro lado, o da realidade interiorizada, para o qual a narradora-personagem é atraída constantemente. É possível ouvir o *incessante martelar*, proveniente da realidade exterior. No entanto, o som distancia-se a cada instante para que a consciência narrada possa se aprofundar em momento epifânico. Trata-se de desnudamento do eu diante do desconhecido universo de pulsações íntimas. Entende-se que o mundo do lado de fora também pulsa, mas as respostas apenas se encontram em realidade consubstanciada por estados de alma. As reflexões se intensificam e, ao retornar de instância

atemporal, percebe-se que algo foi modificado. Estes momentos não são estanques, nem raros, pois podem ser identificados ao longo da narrativa. Neste sentido, constata-se que a confluência cronológica e psicológica ocorre continuamente; sempre atrelada a momentos epifânicos.

As noções temporais pautadas por mecanismos psíquicos podem ser observadas nos trechos: “Porque é que as coisas um instante de acontecerem parecem já ter acontecido? É a simultaneidade do tempo.” (p.36). Por intermédio de impressões fragmentárias do tempo físico, evidencia-se o desejo de captar a essência da temporalidade e a influência do tempo sobre a vida humana e o sentido da existência, e vice-versa:

Partes, detalhes, fragmentos: a realidade jamais é buscada como um todo, pelo temor de que sua completude avantajada venha a sufocar a fragilidade do mundo interior. A consciência curiosa circula errática pelo dorso da realidade, num misto de fascínio de desconfiança, não porque desdenhe assenhorar-se do espaço que se estende adiante, oferecido à percepção, mas porque receia perder-se, diluir-se na estranheza alheia. (MOISES, In: **Remate de Males**, 1989, p.154).

Desta maneira, justifica-se a confluência entre tempo cronológico e tempo psicológico, pois a concreticidade do tempo físico impede a entrega total à realidade interior, e o perder-se por entre caminhos desconhecidos: “Agora de madrugada estou pálida e arfante e tenho a boca seca diante do que alcanço. [...] O que canta a natureza? A própria palavra final que não é nunca mais eu. **Os séculos cairão sobre mim.**” (*Água viva*, p.37-38, grifo meu). Delimita-se o tempo, a fim de garantir a manifestação do lado objetivo da temporalidade, no entanto a expressão: *Os séculos caíram sobre mim*, caracteriza a sensação de tempo vivido, e a influência das emoções sobre os momentos. No trecho: “Durou em vida e beleza **uma semana inteira**. Só então começou a dar mostras de algum cansaço. Depois morreu. Foi com relutância que a troquei por outra. E nunca a esqueci.” (p.47, grifo meu), em que se conta história de uma rosa que viveu por amor longamente, compreende-se que a determinação da quantidade de tempo: *uma semana inteira*, contribui para salientar que o tempo vivido foi desfrutado plenamente.

Em fim, a narração conduzida pela voz enunciada apresenta as próprias características e empreendimentos estéticos, em exercício metalinguístico, inclusive previamente comunica ao leitor que a narrativa, aparentemente, de curta extensão, se prolonga: “Tudo acaba mas o que eu te escrevo continua. O que é bom, muito bom. O melhor ainda não foi escrito. O

melhor está nas entrelinhas.” (p.86). Semelhante aos instantes fugidios, *Água Viva* segue fluxo interminável. Por esse motivo, pode-se conceber a obra como grande metáfora do tempo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em meio às respostas obtidas acerca dos questionamentos apresentados ao longo do texto, possibilita-se compreender a estrita relação entre tempo e vida, a qual é conduzida em fluxo contínuo. Entende-se que o significado da existência manifesta-se no horizonte da temporalidade; por isso, apenas por intermédio do modo com o qual se concebe o tempo torna-se possível atribuir, ou não, sentido a vida. Em termos literários, os desdobramentos temporais constituem elo, produzido por meio de estratégias discursivas, entre a experiência temporal e o tempo fictício. Assim, dia e noite, início e fim, ontem e amanhã evocam sentidos temporais em textos de ficção; e nas narrativas de Clarice Lispector tais extremidades fluem com tamanha aproximação que se produz a impressão de fusão entre opostos.

Com vistas às reflexões empreendidas e a cadeia de questionamentos suscitados, entende-se a temática do tempo como mistério desafiador para a humanidade. E por se tratar de realidade abstrata, as concepções que tendem a perscrutar explicações sobre aspectos temporais desembocam na multiplicidade de perspectivas provenientes do assunto: tempo mensurável; sensação imprecisa de transição temporal; relatividade ou exatidão do tempo. Na literatura observa-se, em face das contribuições de Paul Ricoeur (2010), interdependência entre tempo e narrativa, pois a fim de garantir a manutenção da verossimilhança o fluxo do tempo é fundamental; e a temporalidade necessita ser narrada, para adquirir sentido. No entanto, torna-se necessário trato apurado com a linguagem para representar algo múltiplo, variável e ilimitado semelhante ao tempo. Assim, na produção do tempo em narrativas literárias, o escritor lança mão de estratégias com a finalidade de instaurar ilusões de aspectos e valores temporais em textos de ficção.

A análise de obras de Clarice Lispector se apresentou profícua aos objetivos da pesquisa; vez que foi possível identificar a manifestação de sentidos temporais nos temas refletidos e em estratégias discursivas empreendidas. O objetivo de surpreender o leitor por intermédio de manipulação de recursos retóricos, de modo inusitado, constitui característica primordial das produções da autora; e demonstram intensa capacidade em manifestar os aspectos poéticos da linguagem. Lispector promove buscas que, em maioria, se repetem no conjunto de obras; porém o modo de manipulação discursiva visa proporcionar, a cada produção, novas e diferentes sensações, o que se verifica nas análises de *Uma aprendizagem* ou *O livro dos prazeres* e *Água viva*. Em *Uma aprendizagem*, evidenciam-se os momentos

que antecedem, e conduzem, à aquisição de conhecimentos – os momentos de espera –, necessários para a aprendizagem. Os sentimentos humanos que se relacionam a noções de transição de tempo no romance são de expectativa, da espera por concretização de desejos; representam também o receio de se atardar e desperdiçar o tempo; ou ainda, nos últimos capítulos, o reconhecimento da importância de se esperar o momento mais adequado, pois o interstício temporal torna-se sinônimo de evolução interior. É justamente nos momentos de sofrimento e espera que a aprendizagem desencadeia-se; de modo que o caminho – a busca – é considerado mais importante que o ponto de chegada. Em *Água viva*, discute-se de forma declarada a respeito da influência da temporalidade, na vida e na literatura. A busca primordial refere-se à captura dos instantes, empenhados em fluir ininterruptamente. Para o ser, o tempo nesta perspectiva é concebido como insuficiente, devido a constatação da rapidez do fluxo. Assim, observa-se a transição de acontecimentos de modo acelerado e a incapacidade do indivíduo em vivenciar plenamente os instantes.

Por intermédio da análise das obras, objetivou-se identificar que além da representação do tempo, pautada em realidade subjetivada por percepções psicológicas, as narrativas não se isentavam de produzir ilusões de tempo físico, ou cronológico. A princípio sustentava-se a ideia da confluência entre tempo psicológico e cronológico – a qual foi confirmada. No entanto, os resultados demonstram a produção de diversas confluências, nas composições literárias de Clarice Lispector: os temas se entrecruzam; as percepções sensoriais unificam-se na produção de figuras imagísticas; e quanto ao tempo, além da conjunção entre cronologia e sensação psíquica de tempo vivido, observam-se a fusão entre passado/presente/futuro; dia/noite; primórdios/contemporaneidade. Entende-se, neste sentido, que, por representar estados mentais, as referências responsáveis por estruturar a narrativa apresentam-se de modo amalgamado.

Na produção de estratégias com o intuito de instaurar ilusões de temporalidade, a narrativa da autora manifesta intensa capacidade de moldar a linguagem a fim de produzir sentidos, por meio de utilização de recursos retóricos: linguagem figurada e manipulação discursiva. É possível destacar a estratégia de transgressão às regras gramáticas, observada em *Uma aprendizagem*, onde a pontuação sugere-se incoerente, a fim de transmitir a instabilidade do eu em conflito com o mundo; além de suscitar impressão de fluxo temporal contaminado por emoções e estados de alma das personagens. Cria-se ilusão inclusive, por intermédio de pontuação fugidia às normas gramaticais, de ausência de início e fim da narrativa; e percurso de tempo desordenado. Em consonância, o jogo com os tempos verbais colaboram com a

atribuição de sentidos temporais à narrativa, pois instauram, naturalmente, noções de presente, passado e futuro. E, como foi possível constatar em *Água viva*, devido ao desejo frustrado de representar por intermédio da linguagem os instantes fugidios, há predominância de verbos no presente, pois se privilegia a produção de discurso que gere impressão de ser produzido simultaneamente à recepção. Neste sentido, atribuem-se qualidades temporais a textos literários por meio de dêiticos: “agora”, “hoje é domingo”; subversão às regras de pontuação; estrutura de parágrafos e encadeamento de frases, produzidos de maneira assimétrica; produção de figuras imagísticas. Além da utilização de recursos retóricos de movimentação temporal: alongamento, percursos anacrônicos, acronias.

A confluência entre tempo cronológico e psicológico pôde ser comprovada, devido à insistente presença de dados, com função de delimitar o tempo físico, estarem em maioria acompanhados da descrição de sensações psíquicas que envolvem o momento. No decorrer da análise das obras foi possível identificar indícios de determinação cronológica de tempo, em diversos trechos. Porém, como a realidade exterior se contamina pela subjetividade íntima, o tempo cronológico se apresenta metamorfoseado, por causa das influências de percepções temporais enlevadas por estados de consciência. Assim, as referências do tempo físico apresentam-se imprecisas, e conduzem a compreensão de que apenas a sensação de tempo vivido, ou as referências cronológicas, isoladamente, não possibilita atribuir significado a existência; torna-se necessário estabelecer espécie de troca entre tempo interior e exterior. Sugere-se que o indivíduo necessita obter referências, aparentemente, concretas da duração dos momentos, e vivenciá-los por meio dos estados de consciência; fato que sinaliza a estrita ligação entre o empreendimento estético clariciano, de confluência cronológica e psicológica, e a teoria de Bergson (1988), a respeito do intercâmbio entre duração interior e tempo espacializado.

Nesta perspectiva, a leitura que se estabelece acerca da confluência entre cronologia e sensação íntima de fluxo temporal é que a narrativa de Clarice Lispector representa intercâmbio entre mundo interior e exterior. Tal estratégia pode ser entendida como meio de se criar elo entre a realidade concreta, caracterizada como tempo físico, e universo desconhecido de pulsações interiorizadas, tempo psicológico. Assim, obtém-se a possibilidade de autocompreensão e do desvelamento de sentidos secretos das coisas por intermédio da troca entre dados externos ao indivíduo e realidade psíquica, característica elementar dos momentos de epifania. Ou ainda, é possível compreender que a confluência representa o misto entre medo e atração que perfaz a consciência enunciada no instante de aventurar-se,

plenamente, nos mistérios da alma humana. Sugere-se que, a fim de impedir a total entrega à complexidade do mundo interior, as narradoras claricianas criam espécie de âncora – elementos da realidade concreta, como exemplo, os dados cronológicos – com a qual a consciência narrada possa emergir das profundezas do próprio “eu”, geralmente envolto por atmosfera de mistério, e retornar para a segurança evocada pela realidade exterior.

Diante do exposto, entende-se que a questão do tempo, tanto na vida quanto na literatura, apresenta intensas inquietações. Ao adentrar-se em universo de mistérios e sentidos secretos que o estudo da escritura clariciana possibilita, e aprofundar-se na compreensão do modo com que a consciência humana concebe a temporalidade, inevitavelmente, toca-se em terreno movediço. Desse modo, torna-se imprescindível mergulhar mais profundo. O aprofundamento tem sentido similar ao ato de entregar-se por inteiro e viver o universo de Clarice Lispector, dentre mistérios insondáveis da alma. Assim, a temporalidade dilui-se em fluxos ininterruptos que deságuam em oceano revolto onde se manifestam estados de consciência. E à luz de intensas epifanias concebe-se aprendizagem essencial à vida e ao ser.

REFERÊNCIAS

Sobre o tempo:

AGOSTINHO, Santo. *Livro XI: O homem e o tempo*. In: _____. **Confissões**. Tradução de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina, São Paulo: Nova Cultural, 1999.

AUERBACH, Erich. *A meia marrom*. In: **Mímeses**; a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: EDUSP/Perspectiva, 1971, p. 459-489.

BERGSON, Henri. **Duração e simultaneidade**: a propósito da teoria de Einstein. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **Ensaio sobre os dados imediatos da consciência**. Tradução de J. S. Gama, Lisboa: Edições 70, 1988.

CULT – Revista brasileira de cultura. **Dossiê: O tempo** – enigmas de uma questão que intriga a humanidade. São Paulo: Bregantini, nº: 153, 2010, Ano 13.

FILHO, José Ernane Carneiro Carvalho. *O tempo na epistemologia bachelardiana*. In: SANT'ANNA, Catarina. **Para ler Gaston Bachelard: ciência e arte**. Salvador: EDUFBA, 2010.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo**. Tradução de Márcia de Sá Cavalcante, Petrópolis: Vozes, 1989.

MENDILOW, A. A. **O tempo e o romance**. Porto Alegre: Globo, 1972.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. 2. ed., São Paulo: Ática, 2002.

PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002, (3 volumes).

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Tradução de Márcia Valéria Martnez de Aguiar, São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010, (Tomos, I, II e III).

SÁ, Olga de. *O tempo*. In: **A escritura de Clarice Lispector**. Petrópolis: Vozes, 1978, p. 90-127.

Sobre Clarice Lispector:

BORELLI, Olga. **Clarice Lispector – Esboço para um possível retrato**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

CÂNDIDO, Antônio. *No raiar de Clarice Lispector*. In: _____. **Vários Escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1970, p.123-131.

CULT – Revista brasileira de cultura. **Dossiê: Clarice**. São Paulo: Bregantini, nº: 167, 2012, Ano 15.

FITZ, Earl E. *O lugar de Clarice Lispector na história da literatura ocidental: Uma avaliação comparativa*. In: **Remate de Males**, Campinas: UNICAMP/ Instituto de Estudos da linguagem, nº 9, 1989, p. 31-37.

GOTLIB, Nádia Battella. **Clarice**: Uma vida que se conta. 2. ed., São Paulo: Ática, 1995.

_____. *Um fio de voz: histórias de Clarice*. In: NUNES, Benedito. **Lispector, C. A paixão segundo GH**. Ed. Crítica, coord. Benedito Nunes. Madrid, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Guatemala, S. J. de Costa Rica, Santiago do Chile: Allca XX, 1988, p. 161-195.

LERNER, Júlio. **Entrevista com Clarice Lispector**. Programa Panorama, São Paulo: TV Cultura, 1977.

MOISÉS, Carlos Felipe. *Clarice Lispector: Ficção em crise*. In: **Remate de Males**, Campinas: UNICAMP/ Instituto de Estudos da linguagem, nº 9, 1989, p. 153-160.

MOSER, Benjamin. **Clarice, uma biografia**. Tradução de José Geraldo Couto, São Paulo: Cosac Naify, 2011.

NUNES, Benedito. *Clarice Lispector ou O naufrágio da introspecção*. In: **Remate de Males**, Campinas: UNICAMP/ Instituto de Estudos da linguagem, nº 9, 1989, p. 63-70.

_____. **O dorso do tigre**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

_____. **O drama da linguagem**: Uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Ática, 1995, v. 12.

_____. **O mundo de Clarice Lispector**. Manaus: Gov. Est. do Amazonas, 1966.

_____. **Lispector, C. A paixão segundo GH**. Ed. Crítica, coord. Benedito Nunes. Madrid, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Guatemala, S. J. de Costa Rica, Santiago do Chile: Allca XX, 1988.

PICHIO, Luciana Stegagno. *Epifania de Clarice*. In: **Remate de Males**, Campinas: UNICAMP/ Instituto de Estudos da linguagem, nº 9, 1989, p. 17-20.

PRADO, Plínio W., Jr. *O impronunciável: Notas sobre um fracasso sublime*. In: **Remate de Males**, Campinas: UNICAMP/ Instituto de Estudos da linguagem, nº 9, 1989, p. 21-29.

REMATE DE MALES, Revista do departamento de teoria literária, org. Vilma Arêas e Berta Waldman, Campinas: UNICAMP/ Instituto de Estudos da linguagem, nº 9, 1989.

ROSSONI, Igor. **Zen e a poética auto-reflexiva de Clarice Lispector**: Uma literatura de vida e como vida. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

SÁ, Olga de. **A escritura de Clarice Lispector**. Petrópolis: Vozes, 1978.

SANT'ANA, Affonso Romano. *Clarice Lispector: Linguagem*. In: _____. **Por um novo conceito da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Eldorado, 1977, p.198-210.

SEVERINO, Alexandrino E. *As duas versões de Água Viva*. In: **Remate de Males**, Campinas: UNICAMP/ Instituto de Estudos da linguagem, nº 9, 1989, p. 115-118.

SILVEIRA, A. **Clarice e o romance**. O Estado de São Paulo, São Paulo, 25 nov. Suplemento Literário, 1961, p. 2.

VARIN, Claire. *Clarice, Olho-de-gato*. In: **Remate de Males**, Campinas: UNICAMP/ Instituto de Estudos da linguagem, nº 9, 1989, p. 55-61.

Obras de Clarice Lispector:

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

_____. **A paixão segundo G. H.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. **Água viva**. São Paulo: Prumo, 2008.

_____. **Felicidade clandestina: contos**. 1. ed., Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. **Onde estivestes de noite: contos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. **Perto do coração Selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. **Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

Obras gerais:

ARISTÓTELES. **Arte Poética**. Tradução de Pietro Nassetti, São Paulo: Martin Claret, 2003, coleção: A obra-prima de cada autor.

_____. **Física**. São Paulo: Editora da Unicamp, 1995.

BARBOSA, João Alexandre. *A modernidade do romance*. In: _____. **O livro do seminário – ensaios**. São Paulo: LR Editores, 1982.

_____. **As ilusões da modernidade**. 1. ed., São Paulo: Perspectiva, 2005.

BARTHES, Roland, GREIMAS, A. J., BREMOND, Claude, ECO, Umberto, GRITTI, Jules, MORIN, Violette, METZ, Christian, TODOROV, Tzvetan, GENETTE, Gérard. **Análise estrutural da narrativa**. 4. ed., Rio de Janeiro: Vozes, 1976.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BENJAMIN, Walter. **A modernidade e os modernos**. 2. ed., Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

- BORGES, J. L. **Este ofício de poeta**. Lisboa: Teorema, 2010.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 39. ed., São Paulo: Cultrix, 2001.
- BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia**: histórias de deuses e heróis. Tradução de David Jardim, 34. ed., Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.
- COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil: Relações e Perspectivas, Conclusão**. v. 6, 7. ed., São Paulo: Global, 2004.
- EINSTEIN, Albert. **A teoria da relatividade especial e geral**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1999.
- GENETTE, Gérard. **Discurso da Narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins, Lisboa: Vega, 1995.
- KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**. 5. ed., Tradução de Manuela Pinto dos Santos, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
- LAKOFF, G. ; JONHSON, M. **Metaphors we live by**. Chicago: University of Chicago Press, 2003 [1980].
- MOISÉS, Massaud. **A criação literária**. São Paulo: Melhoramentos, 1967.
- NEWTON, Isaac. **Principia: princípios matemáticos da filosofia natural**. Tradução de Trieste Ricci, São Paulo: Nova Stella e USP, 1990.
- PLATÃO. Timeu. In: _____. **Diálogos**. Tradução de Carlos Alberto Nunes, coordenação: Benedito Nunes, 3. ed. rev., Belém: EDUFPA, 2001.
- PLOTINO. **Eneada Tercera**. Buenos Aires: Aguillar, 1965.
- RICOEUR, Paul. **A metáfora viva**. Tradução de Dion Davi Macedo, São Paulo: Loyola, 2000.
- ROSENFELD, A. *Gêneros épico e lírico e seus traços estilísticos fundamentais*. In: _____. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2006a, p. 21-26.
- ROSENFELD, Anatol. *Reflexões sobre o romance moderno*, in: **Texto/Contexto I**, 5ª edição, São Paulo: Perspectiva, 2006b, p.75-97.
- SANT'ANA, Affonso Romano. **Análise estrutural de romances brasileiros**. 3. ed., Petrópolis: Vozes, 1975.
- SILVERMAN, M. **Moderna ficção brasileira (ensaios)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- STAIGER, Emil. **Conceitos Fundamentais da Poética**. Tradução de Celeste Aída Galeão, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.