



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
CURSO DE MESTRADO EM LETRAS  
ÁREA DE ESTUDOS LITERÁRIOS

ANDERSON LUIZ TEIXEIRA PEREIRA

**O TEMPO EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS* E EM  
*A PAIXÃO SEGUNDO G.H.***

Belém-PA  
2019



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
CURSO DE MESTRADO EM LETRAS  
ÁREA DE ESTUDOS LITERÁRIOS

ANDERSON LUIZ TEIXEIRA PEREIRA

**O TEMPO EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS* E EM  
*A PAIXÃO SEGUNDO G.H.***

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras/Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Sílvio Augusto de Oliveira Holanda.

Belém-PA  
2019

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD  
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará  
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

---

P436t Pereira, Anderson Luiz Teixeira.  
O tempo em Grande sertão: veredas e em A paixão segundo G.H. / Anderson Luiz Teixeira Pereira, . —  
2019.  
104 f.

Orientador(a): Prof. Dr. Sílvio Augusto de Oliveira Holanda  
Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Instituto de Letras e Comunicação,  
Universidade Federal do Pará, Belém, 2019.

1. Tempo. 2. Modernidade. 3. Clarice Lispector. 4. Guimarães Rosa. I. Título.

CDD 809.9333

---

ANDERSON LUIZ TEIXEIRA PEREIRA

**O TEMPO EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS E EM  
A PAIXÃO SEGUNDO G.H.***

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras/Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Sílvio Augusto de Oliveira Holanda.

APROVADO EM : 27/02/2019

BANCA EXAMINADORA:

---

Prof. Dr. Sílvio Augusto de Oliveira Holanda — UFPA  
(Orientador)

---

Profa. Dra. Telma Borges da Silva — UNIMONTES  
(Membro externo)

---

Prof. Dr. Carlos Alberto Corrêa Dias Junior — UFPA  
(Membro interno)

Belém-PA  
2019

## AGRADECIMENTOS

A Deus, porque “no dia da minha angústia clamei ao Senhor, e ele me respondeu” (BÍBLIA, 1995, p. 698), pela manifestação do seu braço forte, que me amparou e me deu forças para que eu acreditasse que esta pesquisa seria possível, mesmo diante de todas as circunstâncias que surgiram como pedras no meio do caminho e por ter me mostrado que eu poderia ir além daquilo que um dia sonhei para mim;

Ao meu querido mestre, conselheiro e orientador Professor Dr. Sílvio Augusto de Oliveira Holanda, pela enorme generosidade em partilhar sua experiência acadêmica, sem a qual a pesquisa não se concretizaria; pelas reflexões sobre Modernidade, Literatura Moderna, Guimarães Rosa e Clarice Lispector; pelo acolhimento, pelas orientações e por ter sido, antes de tudo, pessoa humana;

À minha mãe Regina Célia Pereira, por ter me preparado para essa perigosa travessia que é a vida, pela oração intercessora, por ser meu exemplo, por ter me ensinado a ser uma pessoa íntegra, por todo o amor e por não ter desistido de viver;

Ao meu pai Luiz Carlos de Menezes Pereira, pelo amor; pela confiança, pelo incentivo e pelos inúmeros aconselhamentos;

Aos meus irmãos Alysson Luiz e Luiz Carlos Junior e à minha cunhada Danielle de Menezes, pelo apoio e torcida;

À minha tia Maria Augusta, por sempre cuidar de mim e ocupar o papel de minha segunda mãe, pela amizade e pelas risadas;

Aos meus primos Júlio Augusto e Juliana Augusta, pela solicitude nas inúmeras vezes em que precisei de ajuda;

Às minhas sobrinhas Isabella e Débora, por serem o motivo do meu sorriso;

Ao meu amigo André Luiz Simões, pelos momentos de interação e amizade, pelas risadas; pelos vários almoços divididos e pelos trabalhos que desenvolvemos juntos no âmbito do Mestrado em Letras;

Aos meus colegas de Mestrado Carla, Mayara, Luana, Jéssica e Ronald, por terem tornado o fardo menos árduo;

Aos professores da banca de avaliação desta pesquisa;

A todos os profissionais que compõem o Programa de Pós-Graduação em Letras, pela responsabilidade e dedicação ao programa;

À FAPESPA, pelos oito meses de bolsa que possibilitaram o desenvolvimento desta pesquisa;

À CAPES, pelos seis meses de bolsa que financiaram a finalização do projeto de Mestrado.

*Ora, em 1943 e 1946 apareceram dois escritores que retomaram o esforço de invenção da linguagem, coisa rara e perigosa, que quando dá certo eleva o perfil das literaturas: Clarice Lispector e João Guimarães Rosa.*

*(Antonio Candido — No começo era de fato o verbo)*

*Aqui eu podia pôr ponto. Para tirar o final, para conhecer o resto que falta, o que lhe basta, que menos é mais, é pôr atenção no que contei, remexer vivo o que vim dizendo. Porque não narrei nada à-toa: só apontação principal, ao que crer posso. Não desperdiço palavras.*

*(Guimarães Rosa — Grande sertão: veredas)*

*Será preciso coragem para fazer o que vou fazer: dizer. E me arriscar à enorme surpresa que sentirei com a pobreza da coisa dita. Mal a direi, e terei que acrescentar: não é isso, não é isso!*

*(Clarice Lispector — A paixão segundo G.H)*

## RESUMO

O presente trabalho trata de um estudo interpretativo do tempo em duas obras-primas da Literatura Brasileira Moderna: *Grande sertão: veredas* (1956), de João Guimarães Rosa, e *A paixão segundo G.H.* (1964), de Clarice Lispector. O ponto comum, isto é, a abertura para o possível, originada pela aproximação entre estes dois romances, é a configuração temporal complexa que seus autores desenvolveram em seus textos literários. Nesse sentido, o tempo, *a priori*, categoria estrutural de toda narrativa, mas também temática recorrente ao mundo ficcional, torna-se a palavra-chave que conduzirá nossa leitura acerca de experiência ficcional vivida e narrada pelos personagens Riobaldo e G.H., respectivos das obras supracitadas. Com base na relação entre modernidade, ficção e tempo — Jauss (1996), Habermas (1998), Berman (1986), Mendilow (1972), Pouillon (1974), Meyerhoff (1976), Ricoeur (2010, v. 2) e Nunes (1992, 1985 e 2008) — será possível desdobrar como o romance rosiano e o clariceano retomam a questão do tempo sob um viés moderno. A literatura moderna, enquanto esfera simbólica de confrontação de discursos teóricos e conceituais, reescreve a tradição do pensamento ocidental por meio de um movimento de escritura que faz da linguagem a sua própria condição para o desenvolvimento da narrativa. Desse modo, o tempo, uma vez repassado à matéria da narrativa — Paula (2010) e Cerqueira (2013) — reorganiza a realidade *sui generis* do mundo ficcional e nos impõe a necessidade do ato interpretativo. Por fim, Guimarães Rosa e Clarice Lispector, por meio da construção de uma estética moderna que particularizou a experiência ficcional do tempo, podem ser circunscritos num quadro histórico-estético de pensadores e artistas que refletiram sobre a experiência temporal na modernidade.

**Palavras-chave:** Tempo; Modernidade; Clarice Lispector; Guimarães Rosa.

## ABSTRACT

This monograph is an interpretative study about time in two important novels of Modern Brazilian Literature: *Grande sertão: veredas* (1956), by João Guimarães Rosa, and *A paixão segundo G.H.* (1964), by Clarice Lispector. The common theme, i.e., the slit to the possible, originated by the comparison between these two novels, It's the complex temporal configurations of fiction that both writers develop in their literature. Thus, time, at first, as a structural narrative category, but also, as theme of the fictional world, becomes the key-word that will to guide our reading about the experience of time lived and narrated by the characters Riobaldo and GH, respective of the abovementioned novels. Based on the connexion between modernity, fiction and time — Jauss (1996), Habermas (1998), Berman (1986), Mendilow (1972), Pouillon (1974), Meyerhoff (1976), Ricoeur (2010, v. 2) and Nunes (1992, 1985 and 2008) — It will be possible to think about how these novels take on the problem of time under a modern point of view. The Modern Literature, as a symbolic sphere of confrontation of the theoretical and the conceptual discourses, rewrites Western thought tradition, through a movement of writing that put the language its own condition for the narrative development. In this way, time, once put on to narrative plot — Paula (2010) e Cerqueira (2013) —, It's reorganizes the *sui generis* reality of the fictional world and it's establish to us the necessity of the interpretative act. Finally, Guimarães Rosa and Clarice Lispector, through a modern aesthetic construction, which particularized the fictional experience of time, can be circumscribed in a historical-aesthetic framework of thinkers and artists who reflected about experience of time in the modernity.

**Keywords:** Time; Modernity; Guimarães Rosa; Clarice Lispector.

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO .....</b>	<b>011</b>
<b>2. MODERNIDADE, FICÇÃO E TEMPO .....</b>	<b>015</b>
2.1. Excurso sobre a modernidade .....	016
2.2. Sentimento moderno de tempo .....	024
2.3. A configuração temporal moderna e a consciência do tempo .....	034
<b>3. A PALAVRA PROFERIDA NO TEMPO: A EXPERIÊNCIA TEMPORAL DE RIOBALDO E DE G.H. ....</b>	<b>045</b>
3.1. O sertão presente na palavra poética .....	046
3.2. O relógio quebrado de G.H.....	060
<b>4. A INEVITÁVEL TRAVESSIA PELO TEMPO: DE GRANDE SERTÃO: VEREDAS A A PAIXÃO SEGUNDO G.H.....</b>	<b>073</b>
4.1. O assombramento do tempo: “viver é perigoso”; “viver não é vivível” .....	073
4.2. A eternidade, o instante e a transitoriedade na experiência temporal .....	083
4.3. A tessitura de um tempo pujante .....	092
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS OU O TEMPO COMO PROVOCAÇÃO AO PENSAMENTO.....</b>	<b>096</b>
<b>6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>100</b>

## 1. INTRODUÇÃO

*Cada dia que passa incorporo mais esta verdade, de que eles não vivem senão em nós e por isso vivem tão pouco; tão intervalado; tão débil. Fora de nós é que talvez deixaram de viver, para o que se chama tempo.*

(Carlos Drummond — *Claro enigma*)<sup>1</sup>

As páginas subsequentes são dedicadas ao exame interpretativo de duas obras-primas da Literatura Brasileira Moderna: *Grande sertão: veredas* (1956), de Guimarães Rosa (1908-1967), e *A paixão segundo G.H.* (1964), de Clarice Lispector (1920-1977). Anuncia-se, na abertura ora expressa, o fato de que o presente estudo assumirá a árdua tarefa de alcançar, por meio de um horizonte comum, o universo literário rosiano e clariceano.

O ponto comum, isto é, a abertura para o possível, originada pela aproximação entre estes dois romances, é a configuração temporal complexa que Guimarães Rosa e Clarice Lispector desenvolveram em suas respectivas obras literárias. Nesse sentido, o tempo — seja enquanto categoria estrutural da narrativa ou como matéria repassada à própria ficção — será a palavra-chave que conduzirá nossa leitura acerca da experiência temporal fictícia vivida e narrada pelos personagens Riobaldo e G.H..

Esta empreitada, circunscrita sob o título de “O tempo em *Grande sertão: veredas* e em *A paixão segundo G.H.*”, será estruturada sobre três pilares. Cada um, resguardadas as suas especificidades, retomará o outro, a fim de compor, ao final do empreendimento, uma geometria, na qual cada elemento recupere os demais pontos.

O encabeçamento teórico, articulado na seção segunda, será reservado ao exame analítico da relação entre modernidade, ficção e tempo. Quando as cortinas do século XX são descerradas, no centro do palco das grandes preocupações científicas e filosóficas, ou melhor, das especulações de um modo geral, está o tempo. Mesmo este já tendo sido objeto da investigação humana, na virada do século novecentista, seguindo o curso das discussões acerca de modernidade, o debate é novamente retomado, dando margem ao que poderíamos designar como um “sentimento moderno de tempo”<sup>2</sup>.

Para a finalidade pretendida na seção referida acima, abordaremos o conceito de modernidade, principalmente, sob duas perspectivas. A primeira, de cunho mais histórico,

---

<sup>1</sup> ANDRADE, 2012, p. 85.

<sup>2</sup> Esta expressão é emprestada de Nunes (1998, p. 132).

retoma um sentido que esteja vinculado aos processos relacionados às transformações da vida social. Consideraremos para compor tal reflexão os pressupostos presentes, principalmente, em Berman (1986), Habermas (1998) e Jauss (1996), além de outras leituras como Giddens (1991) e Souza (1999). A segunda, talvez o prisma mais relacionado às exigências impostas pelo trabalho, recuperará, com base nos ensaios críticos de Baudelaire (1996), o entendimento deste fenômeno sob uma perspectiva de cunho estético-artístico.

Para encerrar o trajeto tencionado para a primeira parte desta pesquisa, acrescentaremos textos críticos relacionados ao tempo na ficção moderna. Analisaremos, na medida em que se atualiza as leituras sobre o tempo na literatura, a perspectiva teórica de escritores fundamentais que se ocuparam em pensar o liame tempo e ficção, como os franceses Adam Mendilow (1972), Jean Pouillon (1974) e Paul Ricoeur (2010, v.2), além de Hans Meyerhoff (1976) e Benedito Nunes (2008).

O escopo da primeira parte do trabalho será um exercício de compreensão sobre como a modernidade, já no plano literário, pensou o tempo, ou melhor, como essa nova organização da vida social e suas transformações se desdobraram, também, na produção de obras literárias. A partir disso, considerando os meandros históricos e estéticos, poderemos relacionar o fenômeno da modernidade com a própria concepção de Literatura Moderna. Por meio desse esquematismo, apontaremos em que medida essa discussão importou ao fazer artístico-literário moderno.

Conforme demonstraremos nas páginas subsequentes, no que diz respeito às questões do tempo, a modernidade é um período marcado por impasses. Desse modo, ressaltamos que o nosso interesse por essa questão, de cunho mais amplo, será, *a priori*, evidenciar a consciência do tempo no plano da ficção que é manifestada por meio de uma escritura que se volta para sua própria constituição, sendo isso, a nosso ver, um sintoma peculiar da própria modernidade.

Na terceira seção, a partir da qual se analisará o *corpus* desta dissertação, discorreremos, na primeira parte, sobre o romance de Guimarães Rosa. Trataremos de questões primordiais acerca do tempo em *Grande sertão: veredas*. Riobaldo, que é o narrador do mundo-sertão, possui um modo peculiar para contar os acontecimentos que compõem a sua aventura. Diante disso, enfatizaremos como a palavra poética, elemento que subsidia a matéria narrada, é proferida no tempo, possibilitando o fato de que o tempo humano — esse fluxo contínuo — ocupe o eixo central da narrativa rosiana, independentemente daquilo que se conta já ter acontecido.

No segundo momento ainda da seção terceira, partindo da premissa de que *A paixão*

*segundo G.H.* atinge o *status* de literatura pensante, uma vez que coloca a realidade ficcional em jogo, tomaremos o tempo tanto no que concerne à estrutura do romance quanto temática do mundo ficcional desta obra de Clarice Lispector. Para isto, retomaremos, por exemplo, as considerações propostas pelo pensamento contido no livro XI das *Confissões* (1988) de Santo Agostinho e, também, o conceito de *durée*, de Henri Bergson. Com base numa visão fenomenológica intrínseca à obra clariceana, interpretaremos a experiência vivida por G.H. como um elemento necessário para a construção da concepção de tempo neste romance.

Voltar-se para a configuração temporal complexa inerente ao mundo ficcional criado por Guimarães Rosa e por Clarice Lispector, seja no nível dos procedimentos técnicos ou no nível discursivo, significará, de todo modo, o conhecimento de um ponto de vista particular propiciado pela arte. Como consequência, por meio desse prisma, será possível enxergar uma outra compreensão da relação do próprio homem com o tempo, que talvez tenha sido negligenciada pelo saber conceitual.

Já na seção quarta, a travessia hermenêutica se dará por meio da aproximação entre a experiência temporal fictícia de Riobaldo e de G.H.. A análise do tempo nestes dois romances pressupõe uma espécie de sintonia temática entre seus autores, que, na verdade, demonstram ainda um enquadramento em relação aos grandes escritores modernos que também abordaram, direta e indiretamente, o tempo.

*Grande sertão: veredas* e *A paixão segundo G.H.* são obras que narram a experiência temporal de sujeitos que estão profundamente envolvidos por dilemas da existência humana. Desse modo, o tempo atinge um significado em função de uma linguagem poética que possibilita, enquanto *medium*, estruturar a experiência humana no tempo. Como reiteram os personagens de Guimarães Rosa e de Clarice Lispector, respectivamente: “viver é negócio muito perigoso” (ROSA, 1982, p. 11); “Viver não é vivível” (LISPECTOR, 2009, p. 19).

Em síntese, as duas tramas romanescas que examinaremos, cuja inclinação abeira a mesma desenvoltura do século XX no que tange às questões do tempo, são exemplos de obras literárias que, mediante um jogo particular, possibilitado pela dimensão poética que os constitui, absorvem o tempo como matéria narrativa.

Em detrimento desta travessia inevitável, fator de maior relevância da pesquisa, ora se estará na horizontalidade do sertão de Guimarães Rosa, ora na verticalidade do apartamento de G.H.. É, pois, neste deslocamento preciso, contingente até certo ponto, que buscaremos os aspectos relacionados à configuração temporal comum às duas obras.

No que diz respeito à contribuição desta dissertação que ora vem a lume, resta esclarecer

que o trabalho acresce os estudos de recepção e interpretação relacionados à seara dos Estudos Literários na contemporaneidade, uma vez que ele propõe, por meio de leitura única, um exercício de aproximação entre dois grandes escritores brasileiros. Isso quer dizer que, apesar de haver uma rotina de estudos críticos destas obras, ler *Grande sertão: veredas* e *A paixão segundo G.H.* à luz de uma temática comum, significará reafirmar, por um caminho outro, a modernidade, a atualidade e a importância de Guimarães Rosa e de Clarice Lispector para a História da Literatura Brasileira Moderna.

Como se observa, ainda que preliminarmente, tanto *Grande sertão: veredas* quanto *A paixão segundo G.H.* são obras que, por excelência, configuram o tempo, colocando-o na escala da problematização. A especulação acerca do tempo não é um processo particular à obra de Guimarães Rosa e de Clarice Lispector. Tem que ver, certamente, com o estabelecimento de uma espécie de tradição inerente à modernidade, evidenciado, a título de exemplo, em Einstein, no campo das Ciências Exatas, Heidegger, na seara da reflexão filosofia, e Proust, Virgínia Woolf, James Joyce, Thomas Mann na literatura moderna, entre vários outros intelectuais, artistas e pensadores que também fizeram do tempo seu objeto de especulação.

## 2. MODERNIDADE, FICÇÃO E TEMPO

*Antes de procurar o lado épico da vida moderna e de demonstrar com exemplos que a nossa época não é menos fecunda, em motivos sublimes, que as épocas antigas, pode-se afirmar que, assim como todos os séculos e todos os povos tiveram sua beleza, nós certamente temos a nossa. Isso é inevitável.*

(Charles Baudelaire — *O pintor da vida moderna*)<sup>3</sup>

A epígrafe supracitada, cuja relevância a coloca no nível de abertura da presente seção, alude, por meio das palavras do crítico e poeta francês Charles Baudelaire (1821-1867), ao sentido *sui generis* daquilo que, mais tarde, no célebre ensaio intitulado “O pintor da vida moderna” (1863), ganharia a fisionomia de um debate crítico-teórico acerca da modernidade artística. Os postulados do autor de *As flores do mal* (1857) não poderiam estar menos corretos em relação a essa “fecundidade inevitável” possibilitada pela modernidade no campo artístico-literário.

É nesse sentido, portanto, que a centralidade desta investigação coloca o tempo como cerne da questão. Tarefa nada fácil, pois tal substantivo, o qual já fora objeto epistêmico de várias ciências, além de ter sido recorrente ao pensamento filosófico, constitui-se quase como um enigma, que não nos cabe, aqui, tentar desvendar. Entretanto, nosso interesse particular a respeito deste tema reside no fato de a literatura de Guimarães Rosa e de Clarice Lispector, quando da instauração de uma configuração temporal complexa, colocá-lo na escala das problematizações, fazendo de seu retorno à ficção um ensaio passível de ser examinado mais a fundo.

A estrutura básica, na qual se assenta a primeira parte deste trabalho, é composta pela tríade modernidade, ficção e tempo. Estes três pilares apontam para uma relação multidirecional, dialética e complementar. O que significa afirmar que estudar o tempo — enquanto categoria formal da narrativa e, ao mesmo tempo, objeto da experiência estética — a partir de *Grande sertão: veredas* e de *A paixão segundo G.H.*, é tomá-lo como temática oriunda do campo de possibilidades aberto pela literatura moderna.

No que se segue, buscaremos evidenciar, com base em variados autores que se ocuparam

---

<sup>3</sup> BAUDELAIRE, 1998, p. 24.

destas questões, a relação intrínseca entre tempo e ficção, considerando, como pano de fundo do empreendimento ora levantado, as discussões que englobem, sobretudo, as problemáticas da modernidade.

## 2.1. Excurso sobre a modernidade

Antes de destringarmos as questões referentes ao tempo na ficção de Guimarães Rosa e de Clarice Lispector, é necessário uma breve abordagem acerca das dificuldades epistêmicas enfrentadas por quem propõe qualquer experiência estética no horizonte histórico da modernidade.

Nossa problemática parte de dois princípios fundamentais: o primeiro consiste no próprio entendimento de modernidade. Isto porque sua definição, cujo caráter multidisciplinar perpassa por vários pontos de vistas, como o da Sociologia, o da História, o da Filosofia, o da Arte, entre outros, é composta por um núcleo histórico-conceitual polêmico, marcado por diversas compreensões que, poucas vezes ou quase nunca, chegam às mesmas definições. O segundo, mais ligado à natureza temática da nossa pesquisa, coloca como âmago da questão as implicações suscitadas ao tratarmos da relação entre tempo e ficção, no sentido de que este elo — possível de ser examinado em qualquer narrativa literária — particulariza-se quando consideramos sua circunscrição na modernidade.

Um ponto interessante para se iniciar o pretense excuro pode ser encontrado num célebre ensaio de Hans Robert Jauss, intitulado “Tradição literária e consciência atual da modernidade”:

Uma retrospectiva sobre a tradição literária revela que a palavra *modernidade* — que pretende expressar a autoconsciência de nosso tempo como época em oposição ao passado — ao mesmo tempo parece desmentir, paradoxalmente, essa intenção pelo seu retorno histórico cíclico. O termo não foi criado para o nosso tempo, e tampouco parece adequado para caracterizar, de modo inconfundível, a feição única de uma época. (JAUSS, 1996, p. 47)

Conforme se verifica, o teórico alemão da Escola de Constança chama atenção, primeiramente, para o caráter problemático que subjaz à palavra modernidade, o que pressuporia, seguindo o pensamento de Jauss (1996), que cada momento histórico teve, por se opor e distinguir do passado, a sua própria reflexão sobre modernidade. Mas qual a ressonância disso nos estudos sobre a configuração do tempo ficcional?

Para nos lançarmos a esta inquietação, devemos destacar, do excerto supracitado, os vocábulos “autoconsciência” e “época”. Estas duas expressões comportam a dimensão da

discussão que envolve o tempo na ficção moderna, uma vez que, ao considerá-las, já não se poderá falar do tempo senão como um aspecto moderno, cuja feição está estreitamente ligada ao espírito da uma nova ordem estética. Considerando estes pressupostos, podemos afirmar que cada nova época funda, de certa maneira, uma concepção de tempo. Assim, a criação literária de Guimarães Rosa e de Clarice Lispector, por se situarem neste período chamado de modernidade, compartilha da noção que dela advém.

No campo dos Estudos Sociais, a modernidade é entendida não apenas como um novo período histórico da humanidade, mas como um conjunto de traços que apontam para um quadro de intensas transformações culturais, sociais, políticas, econômicas e históricas que, na verdade, reorganizaram o modo de vida. Todavia o que legitima essa dinâmica como tal é, sobretudo, a autoconsciência desse processo, que se dá por meio das reflexões científicas, filosóficas e artísticas. Assim, a definição de modernidade, nas últimas décadas, ultrapassou qualquer compreensão de cunho historicista.

Se considerarmos uma visão de caráter mais metodológico da história do conceito de moderno, um fato curioso, o qual nos é lembrado por Jürgen Habermas é que é em torno do domínio da “crítica estética que tomamos consciência do problema de uma fundamentação da modernidade a partir de si própria” (HABERMAS, 1998, p. 19). Evidentemente, o filósofo e sociólogo alemão, ao afirmar esta proposição, está se referindo ao debate intelectual que surgiu na França, entre o final do século XVII e o início do XVIII, conhecido como a Querela dos Antigos e Modernos<sup>4</sup>.

A relevância deste embate, considerando o quadro histórico do conceito de moderno, está em sua natureza preambular, pois sua discussão promoveu a abertura necessária para se reavaliar a subordinação da arte moderna à antiga e, também, redefinir o estabelecimento das fronteiras entre os tempos antigos e os novos tempos, supostamente, instaurados pelo espírito advindo do progresso da ciência e da filosofia moderna. Desse modo, não se pode deixar de notar a consciência histórica que marca a própria história do conceito de moderno, fato que Jauss, em “Tradição Literária e consciência atual da modernidade” (1996), demonstra de maneira expressiva.

De um lado, compondo parte do cenário intelectual francês, tem-se o grupo caracterizado como modernos<sup>5</sup> [modernes], os quais reclamavam a inauguração de uma nova

---

<sup>4</sup> *Querelle des Anciens et des Modernes*.

<sup>5</sup> O emprego do termo “moderno”, traduzido por nós para o português, faz menção, apenas nesse momento do presente trabalho, ao sentido particularmente empregado na *Querela dos Antigos e modernos*, que, de certa maneira, tem que ver, por não corresponder apenas ao sentido cronológico, com a acepção de Baudelaire anos mais tarde.

época artística e intelectual, distanciada do passado e atrelada aos novos ideais que surgiam junto do Iluminismo. Sob outra perspectiva, de quem se opunham aos modernos, o partido dos antigos [Anciens] manteve-se crendo no valor atemporal da Antiguidade, no sentido de retomá-la com paradigma de uma “beleza absoluta” (HABERMAS, 1998, p. 19) a ser seguida por todas as eras.

É claro que, posteriormente, a definição de moderno se ampliaria para além da “Querela”, quer dizer, da pretensa vaidade dos “modernos” em romper radicalmente com a tradição e, por outro lado, da negação das novas belezas por parte dos “antigos”. A acepção de modernidade ganharia, portanto, novos contornos, por exemplo, em Hegel — num sentido mais histórico-filosófico — e, principalmente, em Baudelaire — no campo artístico — de quem nos ocuparemos mais à frente.

Não faz parte do escopo desta investigação abordar todos os pormenores relacionados à *Querela dos antigos e modernos*, entretanto, em função do nosso excursão, referimo-nos a este episódio com o intuito de acentuar uma expressão que, mesmo de modo implícito, é oriunda desse fecundo debate e que, tempos mais tarde, será retomada, de maneira crucial, para a reconfiguração do conceito de modernidade. Trata-se da expressão “costume”, a qual, *a priori*, isolada, não parece ter menor significado, contudo, posteriormente, designará um dos principais sentidos da modernidade, ou seja, a consciência desse fenômeno no campo artístico tal como a inauguração de um tempo moderno atual, singular e de beleza própria.

Seguindo uma abordagem crítico-histórica da modernidade, de caráter metodológico, Marshall Berman (1986) — cujo *corpus* de pesquisa contempla nomes como Russel, Goethe, Marx, Baudelaire, Dostoiévski, etc. — divide a modernidade em três fases: 1) do século XVI ao século XVIII, no qual, não obstante as intensas transformações, não há uma autoconsciência de um processo de modernidade por parte da sociedade; 2)<sup>6</sup> dá-se a partir de 1790, com a Revolução Francesa e com a crença no progresso científico, em que a humanidade sofre uma intensificação do processo de modernização; 3) sendo esta a que mais nos interessa, dá-se:

No século XX, nossa terceira e última fase, o processo de modernização se expande a ponto de abarcar virtualmente o mundo todo, e a cultura mundial do modernismo em desenvolvimento atinge espetaculares triunfos na arte e no pensamento. Por outro lado, à medida que se expande, o público moderno se multiplica em uma multidão de fragmentos, que falam linguagens incomensuravelmente confidenciais; a ideia de modernidade, concebida em inúmeros e fragmentários caminhos, perde muito de sua nitidez, ressonância e profundidade e perde sua capacidade de organizar e dar sentido à vida das pessoas. Em consequência disso, encontramos hoje em meio a uma era

---

<sup>6</sup> Vale ressaltar que o que Marshall Berman (1986) considera como a segunda fase da modernidade converge com o período em que surge na França a “Querela dos antigos e modernos”, evento histórico a que Jauss (1996) e Habermas (1998) atribuem grande relevância para a compreensão histórica do conceito de moderno.

moderna que perdeu contato com as raízes de sua própria modernidade. (BERMAN, 1986, p. 16)

O que está em jogo para Berman (1986), em sua *aventura pela modernidade*, é o dinamismo pelo qual as categorias de tempo-espço passaram ao longo da história da humanidade. O teórico parte do pressuposto de que o turbilhão de experiências coletivas vividas ao longo dessa nova época constitui o quadro virtual da modernidade. Nesse sentido, a particularidade da terceira fase desse fenômeno é marcada pela expansão desse processo, não apenas em escala mundial, mas principalmente, na anulação das fronteiras no campo das artes e do pensamento, possibilitando o entrecruzamento entre a modernidade e a experiência a partir dela.

Cabe notar que, nesta terceira fase, segundo a divisão proposta por Marshall Berman, o conceito de modernidade se esvaziou de qualquer resquício relacionado ao caráter dicotômico entre antigo e moderno. Jauss (1996, p. 76) também chega a essa conclusão, ao afirmar que “Da reflexão sobre o processo acelerado de uma revolução histórica da arte e do gosto, pode surgir agora uma consciência de modernidade que, no final, define-se tão somente por oposição a si mesma”.

A modernidade que estamos enfatizando se caracteriza como uma nova época, que, conforme já assinalado, é oriunda de um intenso processo de transformação do cenário mundial. Contudo, ela não se limita a isso. Há de se considerar, também, como palavra-chave para a culminância desse processo, a concretização das experiências, em todos os sentidos, que surgem da vida moderna. Quer dizer, não basta reiterar a sua emergência, bem como o novo estilo de vida, as grandes revoluções, as novas concepções e etc., é necessário, para que esse fenômeno se confirme enquanto tal, que sua dinâmica se traduza em experiência histórica e, principalmente, considerando o campo das artes, em experiência estética. Isso é o que propiciará, por exemplo, um grande número de escritores, como Thomas Mann, Proust, Virginia Woolf e James Joyce, a realização de experiências ficcionais que englobam o tempo.

Não se pode deixar de sublinhar, a fim de que se apresente a perspectiva de Berman, *in totum*, que o estudioso entende a modernidade como um processo extremamente paradoxal<sup>7</sup>. Se, de algum modo, o que a legitima como tal está vinculado às modificações ocorridas nas bases estruturais da sociedade e ao rompimento com a tradição, em contrapartida, a frenética

---

<sup>7</sup> O próprio título do livro de Marshall Berman, já referido anteriormente, anuncia uma perspectiva paradoxal de modernidade ao reiterar a conhecida frase do sociólogo Karl Marx (1818-1883): “Tudo que é sólido desmancha o ar”, a propósito, publicada em seu *Manifesto comunista*, em março de 1848, em Londres. Ver: MARX; ENGELS, 2005.

aceleração provocada pela dialética da modernização instaura um espírito moderno totalmente contraditório, conforme constata o estudo de Fernandes et al. (2006) acerca da obra de Berman:

Daí, portanto, seu diagnóstico de que a modernidade no século XX ter se encontrado em uma condição contraditória: [...]. Ou seja, uma era aparentemente “fáustica” e empreendedora, que, no entanto – ao contrário do personagem clássico de Goethe – perdeu sua capacidade humana de se angustiar e se reconstituir em bases constantemente renováveis, absorvendo e compreendendo os limites e contradições de sua própria perspectiva (progressista), em constante conflito em relação às suas próprias raízes históricas. (FERNANDES ET AL., 2006, p. 3)

O exemplo mais emblemático disso tudo é a Primeira Guerra Mundial (1914-1918). O progresso científico, o intenso processo de industrialização e os grandes maquinários, os quais foram cruciais para a implementação dos novos tempos, trouxeram consigo a degradação do próprio homem. E o mais intrigante de toda essa dinâmica será a reação, ou melhor, o posicionamento dos artistas e dos intelectuais diante desse quadro contrastante.

Marshall Berman (1986), ao discorrer sobre as contradições da modernidade, buscará, justamente, nas vanguardas surgidas no início do século XX, na Europa, as imagens simbólicas necessárias para compor o antagonismo dessa nova época. As correntes de vanguardas, cujo espírito valorizou a renovação estética, a experimentação de novas formas e a busca de um futuro ainda por vir, perceberam, na cena mundial que se erguia sob a égide de uma suposta “modernização”, o solo fecundo para desdobrar suas convicções. Entretanto, quando se trata da modernidade, sabemos que nem todos os desfechos atenderam às expectativas. É nesse ponto que voltamos, novamente, à ideia, anteriormente referida, de que o conceito de modernidade se constitui como um núcleo histórico-crítico polêmico. Não é difícil traçar os argumentos de um porquê.

Berman, ao destacar, por exemplo, a concepção artístico-intelectual ensejada pelos jovens futuristas — “fundir suas energias com a tecnologia moderna e criar um mundo novo” (BERMAN, 1986, p. 24) — esboça, de maneira objetiva, o custo trazido pela acelerada modernização do mundo:

Em dois anos, dois dos seus espíritos mais criativos — o pintor Umberto Boccioni e o arquiteto Antônio Sant’Elia — seriam mortos pelas máquinas que eles amavam. Os outros sobreviveram para se tornarem instrumentos culturais de Mussolini, pulverizados pela mão negra do futuro. Os futuristas levaram a celebração da tecnologia moderna a um extremo grotesco e autodestrutivo, garantia de que suas extravagâncias jamais se repetiriam. Mas o seu acrítico namoro com as máquinas, combinado com o profundo distanciamento do povo, ressurgiria em formas menos bizarras, no entanto mais longevas. (BERMAN, 1986, p. 24)

A virada do século XIX para o século XX, que não pode ser tomada como uma

continuação da história, consoma a fisionomia de uma nova época que, conforme já demonstrado, está vinculada, em parte, ao largo e gradual processo de modernização. Esse período evocou como tarefa fundamental, no campo das artes e das ciências, a necessidade de compreensão dos novos tempos sob novos paradigmas. Isso foi substancial para as vanguardas europeias, que logo tomariam como mote para a experiência estética o dinamismo multiforme dos tempos modernos. Em contrapartida, — ponto criticado por Berman (1986) — se a modernidade possibilitou uma experiência original com o mundo, anos mais tarde, ela revelaria seus impasses, pois a mesma dinâmica que alargou o campo das experimentações artísticas eclodiu consequências drásticas, as quais contradizem qualquer sentido daquilo que designa o moderno.

Por mais representativo que sejam os eventos históricos, no sentido de eles convergirem e ratificarem a própria dualidade da modernidade, não podemos nos deixar seduzir pelos seus horizontes, uma vez que, em função de um caráter prático, estando na seara dos estudos literários, colocam-se, quase como uma contingência, os aspectos mais relacionados ao campo artístico. Contudo, é inegável o elo que há entre a modernidade estética e o encadeamento histórico da vida moderna. O que não quer dizer que a literatura seja um produto subalterno da história, porém, mediante uma dinâmica estreitamente dialética, o que ocorre, na verdade, é que a experiência estético-artística, estando em aberta, não deixa de perceber, apreender e dar forma ao espírito de seu tempo.

De certo modo, para além de todos os desdobramentos possíveis, o excuro sobre a modernidade realizado, até então — considerando as colocações efetuadas nos parágrafos acima —, nos permite concebê-la como um fenômeno multifacetado. Sua definição não pode ser encerrada num modelo axiomático. Aliás, como já demonstrado a partir de Jauss (1996), seu conceito está vinculado à ideia da autoconsciência que os próprios partícipes dessa dinâmica têm de sua época, o que contribui, tão somente, para um sentido plural de modernidade.

O ponto alto da reflexão sobre a modernidade está no largo feixe de caminhos que partem dela. Se quisermos utilizar uma imagem metafórica para esta colocação, podemos estabelecer paralelos entre a modernidade e a obra de arte. Ora, importa menos a materialidade do artefato histórico do que os sentidos originados da contemplação deste mesmo objeto. Isto porque o que está em jogo, quando se trata da análise desse fenômeno, são as compreensões crítico-teóricas voltadas para ela.

Nesse sentido, é válido, embora sua concepção de modernidade esteja em grande parte ligada a aspectos sociológicos, fazer um recorte, a fim de endossarmos o pretenso trajeto, do

ponto de vista teórico do sociólogo britânico Anthony Giddens (1991), que, de alguma maneira, tem que ver com o enlace entre modernidade, ficção e tempo.

O autor de *As consequências da modernidade* estrutura sua teoria embasada na premissa de que a “‘modernidade’ refere-se a estilo, costume de vida ou organização social que emergiram na Europa a partir do século XVII e que ulteriormente se tornaram mais ou menos mundiais em sua influência” (GIDDENS, 1991, p. 11). É claro que a concepção de modernidade de Giddens privilegia como cerne da questão a emergência das instituições modernas e, ao fazer isto, ele enfatiza, em grande parte, aspectos sociológicos, dentre os quais podemos destacar — a título de informação — pelo menos três: *ritmo de mudança, escopo da mudança e natureza intrínseca da mudança*<sup>8</sup>.

No que se refere às contribuições de Anthony Giddens (1991) em relação à nossa jornada pela modernidade, é interessante recuperar a noção destacada pelo sociólogo de que a modernidade é um fenômeno marcado pela descontinuidade, o que equivale a dizer — para sermos mais precisos — que ela se firma como tal a partir de uma relação inversamente proporcional à envergadura produzida no curso da própria história. O intelectual britânico considera que a natureza dessa ruptura na história da humanidade foi brusca a ponto de aflorar um modo de vida *sui generis*, batizado de modernidade, o qual desvinculou-se de todos os “tipos tradicionais de ordem social” (GIDDENS, 1991, p. 14).

A noção de descontinuidade nos leva, novamente, tanto a Jauss (1996) quanto a Habermas (1998) e Berman (1986), pois, mesmo sendo obvio que existem diferenças extremas entre todos eles, é possível traçar uma linha entre esses teóricos no que tange à compreensão da modernidade como uma época singular, que nos leva novamente à ideia de que o caráter deste fenômeno está vinculado ao surgimento de um novo espírito, seja ele um novo estilo de vida ou mesmo uma nova atitude artística e intelectual que, de todo modo, desvincula-se do passado histórico e tampouco por ele se define:

Diz-se com frequência que a modernidade é marcada por um apetite pelo novo, mas talvez isto não seja completamente preciso. O que é característico da modernidade não é uma adoção do novo por si só, mas a suposição da reflexividade indiscriminada — que, é claro, inclui a reflexão sobre a natureza da própria reflexão. (GIDDENS, 1991, p. 49)

Eis pelo menos dois motivos pelos quais Anthony Giddens contribui para o nosso

---

<sup>8</sup> Apesar de termos destacado esses três importantes aspectos enumerados por Giddens (1991, p. 16), a discussão do teórico abrange outros elementos. Estes seriam, para ele, as principais características que diferenciariam as instituições sociais modernas das ordens sociais tradicionais.

excurso: a) a noção de descontinuidade nos permite pensar na relativização dos valores da modernidade, possibilitando reiterar a premissa de que o dinamismo dessa época atual não se opõe ao passado, pelo contrário, todos os esforços devem se voltar para tudo aquilo que se constitui como moderno a partir do próprio presente; b) Apesar de a descontinuidade pensada por Giddens possuir uma perspectiva sociológica, é possível estabelecer um paralelo desse aspecto na própria arte moderna. Isto porque, como bem sabemos, se a literatura moderna se encarregou de traduzir a experiência da modernidade<sup>9</sup> em experiência estética, o resultado dessa elaboração, também, rompe com a perspectiva cronológica da história, no sentido de que ela se desprende, embora parcialmente, de tudo aquilo que fora postulado pela tradição.

Como ressalva ulterior, considerando o brevíssimo excurso sobre a modernidade, tratar desse fenômeno sempre nos faz retornar ao ponto originário da discussão, em virtude de que pensá-la é difícil, sobretudo, por conta do caráter puramente hermenêutico que se impõem a essa incumbência.

Por mais que lancemos mão sobre o conhecimento sociológico, histórico, filosófico, etc., e ainda que estejamos diante de discursos sistematizados, de todo modo, a modernidade não possui uma natureza sólida, palpável, do qual se possa precisar a descrição; aliás, a respeito disso, é oportuno lembrar que Nelson Melo e Sousa, ao escrever sobre isso, afirma que “Os sociólogos analisam o fenômeno, os artistas o sentem; o homem moderno o sofre” (SOUZA, 1999, p. 18)

Não sendo possível abordar a modernidade em sua totalidade, nosso olhar sobre ela se contenta com um horizonte que abranja a seara da literatura, cabendo ressaltar ainda que a dimensão estética do texto literário possibilita, entre outras coisas, refletir sobre o significado da modernidade. As obras que serão analisadas posteriormente são oriundas desse novo tempo experimentado pela humanidade. Nesse sentido, cabe a nós, pesquisadores, recompor as perguntas necessárias para apreender como se dá a relação entre a modernidade e a literatura.

A certa altura escreveu Baudelaire (2012, p. 9) os seguintes versos no poema “Ao leitor”, publicado em 1857, na célebre coletânea *As flores do mal*:

É o Diabo que nos move e até nos manuseia!  
Em tudo o que repugna uma joia encontramos;

---

<sup>9</sup> Um dos recortes abrangidos por Giddens (1991, p. 27) está relacionado à experiência que cada cultura tem com o tempo. Segundo ele, a modernidade inaugura uma nova forma de representar essa dimensão. Isso é interessante porque ressoa diretamente sobre o objetivo do presente trabalho, que é examinar, por meio do romance de Guimarães Rosa e de Clarice Lispector, como a literatura moderna percebe as questões relacionadas à modernidade. Nesse sentido, a literatura clariceana e rosiana se afirmam como modernas justamente por refletir a natureza, os valores e o estilo de sua própria época.

Dia após dia, para o Inferno caminhamos,  
Sem medo algum, dentro da treva que nauseia.

Para além da discussão estética acerca do poema baudelairiano, o recorte supracitado não surge acidentalmente, embora não faça parte do escopo do trabalho analisa-lo. Os versos de Baudelaire nos servem, aqui, apenas como uma nota final para completarmos o objetivo desta seção. Isto porque ele promove “uma reflexão sobre certos limites impostos à *diabólica* imaginação moderna – diabólica, como veremos, precisamente por apresentar o mundo em sua radical e familiar estranheza, sem qualquer limpidez *simbólica* –” (MORAES, 2005). O poema alude ao caráter da arte moderna, que uma vez emancipada das amarras da tradição, pôde usufruir da beleza de vida própria de seu tempo, ou melhor, a modernidade permitiu aos artistas a liberdade para experimentar a beleza, a moda e o espírito de sua época.

O brevíssimo excursão realizado possibilitou demonstrar as dificuldades epistemológicas enfrentadas por quem analisa um *corpus* de investigação que abrange o contexto da modernidade. Este fenômeno é um processo extremamente dinâmico, movediço e impreciso. Pensá-lo é uma contingência do estudo proposto em virtude de buscarmos, à contramão da historiografia tradicional, a problematização do tempo em *Grande sertão: veredas* e em *A paixão segundo G.H.*, um sentido moderno, que seja partidário de *leitmotiv* que antes não faziam parte da esfera poética.

Há de se notar que o quadro da modernidade que buscamos compor, começa a se delinear. Partimos da premissa inaugurada pela *Querela* francesa, de que a modernidade já não se opõe ao antigo, em seguida destacamos ainda o vocábulo “costume”, a qual será retomado posteriormente para estreitarmos o sentido de modernidade. Por fim, atenuamos o debate ao dialogarmos com os pressupostos de Marshall Berman, o que possibilitou o entendimento da modernidade a partir de sua intrínseca relação com a histórica, sem deixar de mencionar as implicações estéticas.

## **2.2. Sentimento moderno de tempo**

Percorrer alguns dos caminhos da modernidade nos possibilitou perceber o quanto as questões referentes a esse fenômeno são movediças. No entanto, tentamos recuperar, das discussões acerca desse processo, a compreensão de que sua dinâmica possui um aspecto, no

mínimo, dual<sup>10</sup>: a) a modernidade tem que ver com a autoconsciência daquilo que uma determinada época concebe como moderno a partir de si mesma; b) por outro lado, ela também está ligada às transformações que afetaram radicalmente o modo de vida a ponto de ele se estabelecer de maneira sem precedentes.

De um modo ou de outro, essas duas concepções de modernidade, ainda que concorressem entre si — não sendo este o caso — nos levariam à pressuposição de que a forma como o tempo foi tomado pela literatura também acompanhou as mudanças trazidas pelo espírito dessa nova época. Assim, a concepção de tempo presente na tradição literária não será a mesma daquela que surgirá em decorrência de novos ideais. Isto abre a possibilidade para se pensar sobre um “sentimento moderno de tempo”<sup>11</sup> (NUNES, 1998, p. 131) no campo das artes e, sobretudo, na ficção moderna.

Somando-se a isso, há, por outro lado, conforme assinala Hans Meyerhoff (1976), o fato de que “O espírito moderno está profundamente consciente do tempo como uma condição universal de vida e como um fator inextirpável de nosso conhecimento do homem e da sociedade” (MEYERHOFF, 1976, p. 2), o que nos leva à ideia de que “A emergência do tempo no primeiro plano da consciência moderna reflete-se também na literatura.” (MEYERHOFF, 1976, p.3).

O enlace entre tempo e experiência estético-artística com o mundo se converte, portanto, num sentido moderno, *sui generis*, o qual conduzirá nossa discussão neste momento do trabalho. Para tanto, apesar de, conforme demonstraremos mais à frente, o século XX ser o momento de maior abertura para as questões relacionadas ao tempo — não apenas em relação aos aspectos formais, relacionados às experiências temporais englobadas pelos ficcionistas modernos, mas também no que se refere ao seu retorno como aspecto temático, isto é, como *poiesis* — é necessário, contudo, que recuemos ao século XIX e retomemos o pensamento crítico e original de Baudelaire, o qual serviu de matriz para o conhecimento da natureza da arte moderna.

---

<sup>10</sup> Esse dualismo, ao qual nos referimos, assemelha-se a consideração de Marshall Berman (1986, p. 129) a respeito de uma visão da vida moderna que “tende a se bifurcar em dois níveis, o material e o espiritual. “. Quer dizer, segundo o intelectual estadunidense, as discussões contemporâneas sobre a modernidade, culturalmente, se resumiram na bifurcação desses dois aspectos: um que enfatiza o espírito do novo período e outro que se concentra apenas na esfera da modernização (material). O que ele propõe, no entanto, é pensar a modernidade a partir da fusão desses dois polos.

<sup>11</sup> Recuperamos esta expressão de um ensaio crítico de Benedito Nunes, intitulado “Tempo e história: introdução à crise”, republicado na coletânea *Crivo de papel* (1998). O termo, que é empregado quase de maneira acidental pelo intelectual, alude à presença de uma nova concepção de tempo presentificada por meio de uma imagem alegórica num dos sonetos do poeta inglês William Shakespeare (1564-1616). Desse modo, resguardado o sentido originalmente dado à expressão por Benedito Nunes, utilizamo-la para designar um processo artístico relacionado à experiência do tempo na Literatura Moderna.

Se há uma lição fundamental em *O pintor da vida moderna*, é a de que os tempos ou as épocas causam tensão no campo das artes, de modo a modificar a concepção de beleza que se tem dela, o que leva Charles Baudelaire a afirmar que:

Na verdade, esta é uma bela ocasião para estabelecer uma teoria racional e histórica do belo, em oposição à teoria do belo único e absoluto; para mostrar que o belo inevitavelmente sempre tem uma dupla dimensão, embora a impressão que produza seja uma, pois a dificuldade em discernir os elementos variáveis do belo na unidade da impressão não diminui em nada a necessidade da variedade em sua composição. (BAUDELAIRE, 1988, p. 162)

Eis o porquê da aproximação do nosso estudo à faceta crítica de Baudelaire, no que concerne aos seus escritos sobre a modernidade. O poeta francês é um dos primeiros intelectuais a problematizar o conceito de belo<sup>12</sup> que estava em voga desde a antiguidade. Isso é vital para nós, porque permite tratar do tempo na literatura sob um horizonte que não esteja vinculado à tradição.

Se nos propuséssemos, por exemplo, delinear um quadro histórico do tempo enquanto categoria intrínseca da narrativa, esse não poderia, de todo modo, ser concebido a partir de um ideal ou mesmo poderíamos descrevê-lo como imutável, porque teríamos de admitir que sua concepção depende da maneira como o homem e o próprio artista se relaciona com o mundo. Por mais que a especulação acerca do tempo seja recorrente a grande parte da história do pensamento humano, ele se particulariza em cada época, obra e estilo de escrita, tornando-se peculiar na literatura moderna, em razão do grande laboratório experimental que foi esse momento literário.

Há, deste modo, a possibilidade de se pensar num valor estético do tempo, uma vez que sua compreensão decorre da concepção de mundo que permeia o universo da própria obra. Nesse sentido, é legítimo reconhecer o entrecruzamento da experiência da vida moderna com a experiência do tempo na ficção, assertiva que Jauss, escrevendo sobre o autor de *Paraísos artificiais*, corrobora ao apontar o fato de que “para Baudelaire, a experiência estética e a experiência histórica da *modernité* coincidem” (JAUSS, 1996, p. 79).

Antes de prosseguirmos nosso debate e destrinçarmos alguns aspectos que permitem esboçar o sentimento moderno de tempo<sup>13</sup> na literatura como a transitoriedade, o inacabamento

---

<sup>12</sup> Como exemplo, eis um fragmento da crítica que Baudelaire faz no *Salão de 1859* “Nestes últimos tempos ouvimos afirmar de mil maneiras diferentes ‘copie a natureza, copie apenas a natureza. Não há maior prazer nem mais belo triunfo do que uma excelente cópia da natureza’. E essa doutrina, inimiga da arte, pretende-se aplicar não somente à pintura, mas a todas as artes, inclusive ao romance e à poesia.” (Ver. BAUDELAIRE, 1988, p. 74).

<sup>13</sup> Adam Mendilow, em *O tempo e o romance*, apresenta uma colocação interessantíssima, que nos serviu, também, como pressuposto para discorremos sobre o sentimento moderno de tempo: “Uma das qualidades que separam a atitude romântica da clássica deriva desta diferença em sentir o tempo” (MENDILOW, 1972, p. 4).

da forma e a obsessão temporal, temos de tratar de uma figura de fundamental para Baudelaire: o artista moderno.

É recorrente a quase todos os seus escritos sobre a modernidade uma pauta que desdobra o próprio *ethos* do artista. Quer dizer, a natureza da arte moderna não pode ser determinada apenas em função do período em que ela é produzida, todavia, ela se define também em decorrência do comprometimento artístico com a singularidade de sua época. Em outras palavras, o pintor da vida moderna só pode ser designado como tal porque ele é uma entidade cuja sensibilidade não negligencia a beleza e o espírito do mundo em que se encontra. Walter Benjamin (1892-1940), em sua seminal leitura acerca da modernidade em Baudelaire, aponta que “O herói é o verdadeiro tema da *modernité*. Isso significa que para viver a modernidade é preciso uma formação heroica.” (BENJAMIN, 1975, p. 12). Nesse sentido, o filósofo alemão reitera a ideia de que o artista moderno será mais heroico tanto quanto recuperar, por meio da linguagem, o sentido poético de seu tempo.

Se a noção de arte moderna para Baudelaire — considerando dois de seus mais importantes escritos *O pintor da vida moderna* e *Do heroísmo da vida moderna* —, retoma, mormente, um sentido temporal para a arte, qual seria, em vista disso, a relação possível entre o pressuposto baudelairiano e o sentimento moderno de tempo na poesia, na ficção, ou de uma maneira geral, na arte?

A questão levantada consiste em pensar numa correspondência entre o primado estético e o histórico. Se admitirmos que o tempo se constitui como um elemento pertencente à categoria do belo, logo sua relação com a arte está intrinsecamente ligada à experiência artística. Desse modo, tomar o tempo como questão fundamental na literatura moderna não seria acidental, pelo contrário, nossa hipótese é que, em função de sua latência, ele interessa à percepção artística, cuja competência estaria predisposta para capturar tudo que está em torno do “lado épico da vida moderna” (BAUDELAIRE, 1988, p. 24).

O que Baudelaire afirma, ao escrever o *Pintor da vida moderna*, ainda que indiretamente, é que a modernidade só faz sentido diante das experiências concretas que o artista realiza a partir dela. É por isso que é crucial, para ele, desmistificar a imagem do herói clássico: “acreditamos numa beleza nova e particular, que não é a de Aquiles nem a de Agamenon.” (BAUDELAIRE, 1988, p. 27). Lembremo-nos de que, a propósito, quando Baudelaire escreve o brevíssimo ensaio *Do heroísmo da vida moderna*, ele está depositando sua fé no heroísmo do artista moderno, que, diferente de uma atitude clássica, conforme destaca Benjamin (1975), ele volta-se para a vida privada e para o espetáculo da vida mundana.

Conceber o homem moderno como um observador, ou melhor, como um *flâneur*, é uma das grandes contribuições do poeta francês à concepção de modernidade nas artes, conforme assinala Marshall Berman:

Energia elétrica, caleidoscópio, explosão: a arte moderna deve recriar, para si, as prodigiosas transformações de matéria e energia que a ciência e a tecnologia modernas — física, óptica, química, engenharia — haviam promovido. A coisa não está em que o artista deva utilizar essas inovações — embora no ensaio sobre “Fotografia” Baudelaire aprove isso, desde que as novas técnicas se mantenham em seu lugar subalterno. (BERMAN, 1986, p. 141)

Berman destaca aquilo que constitui o núcleo da questão: o herói, o artista moderno, é, por excelência, esse homem pertencente à multidão e, que por estar lá, poderá ser capaz de compreender a beleza desse novo tempo. Se o conceito de arte moderna, para Baudelaire, está vinculado à capacidade de abstração dos elementos que compõem a beleza de sua própria época, quem melhor seria o artista, se não esse homem-herói que se encontra vinculado ao bojo da vida moderna?

Marshall Berman pontua, ainda acerca da reflexão de Baudelaire, que “O verdadeiro objetivo do artista moderno consistiria em rearticular tais processos, inoculando sua própria alma e sensibilidade através dessas transformações, para trazer à luz, em sua obra, essas forças explosivas.” (1986, p. 141).

É curioso que, Jauss (1996), ao tratar da relação entre Baudelaire e a temática da modernidade, apresenta um ponto de vista que acaba por convergir com as considerações de Berman (1986). A aproximação se dá em decorrência de ambos ressaltarem a ideia de que, não obstante o artista moderno se encontrar profundamente misturado às intensas transformações desse mundo emergente, ele não perdeu a capacidade de refletir sobre os processos que o envolvem.

O próprio texto crítico de Baudelaire permite evidenciar o ponto de vista de Jauss e Berman, ao reiterar, ao final de *Do heroísmo da vida moderna*, o fato de que “a vida parisiense é fecunda em temas poéticos e maravilhosos” (BAUDELAIRE, 1988, p. 27). O poeta francês afirma que, para além de um cenário multifacetado que radicalmente afetou o modo de vida, existe algo de poético, cabendo ao artista capturá-lo.

No capítulo terceiro de *O pintor da vida moderna*, quando descreve seu primeiro encontro com Constantin Guys (1802-1892), a quem dedica o referido texto, o poeta francês declara que não havia conhecido um artista, mas um homem do mundo, reiterando, uma vez mais, a ideia de que o artista moderno é, antes de tudo, um observador, cujo olhar atento e sensível, em vez de se deixa alienar pelos processos sociais que cercam sua realidade, percebe

nesse cenário um campo de possibilidades a ser lapidado. Nesse sentido, adiante afirmará, ainda, que o artista goza “da faculdade de se interessar pelas coisas, mesmo por aquelas que aparentemente se mostram as mais triviais.” (BAUDELAIRE, 1988, p. 168).

Estamos diante de uma concepção de arte que engloba, fundamentalmente, a importância da experiência humana. Baudelaire é um dos pioneiros no que diz respeito a elaboração de um conhecimento crítico sobre a natureza da arte moderna, sem considerar o fato de que o ponto mais elevado de sua acuidade talvez se demonstre na magistral sensibilidade de incorporar, principalmente na sua poesia, como categoria do belo não apenas aquilo que “agrada ver e ouvir”<sup>14</sup> (NUNES, 2002, p. 18), mas considera uma beleza para além dos valores clássicas, ao expandir esta categoria para elementos que até então não tinham lugar na poesia e, por assim dizer, na literatura.

Creemos ter condições, agora, para apontar a relação que o artista moderno e o alargamento da concepção do belo, retomados de Baudelaire, mantém com o sentimento moderno de tempo. Se a estética clássica, antes mesmo de sua fundamentação enquanto disciplina filosófica, sedimentou o estudo belo em dois domínios, o da natureza e o da arte, o largo passo dado por Baudelaire consistiu em romper com essa fronteira.

Nesse sentido, se tomarmos o tempo como elemento intrínseco à natureza, poderemos aventar a possibilidade de uma relação entre o homem e o tempo constituída a partir da percepção, isto é, decorrente de uma visão subjetiva de um sujeito que o percebe por meio de suas faculdades. Na literatura moderna, o tempo é retomado como objeto estético à medida que ele evoca um diálogo permanente entre o artista e o mundo. Dessa maneira, uma vez que a experiência com o tempo se dê no âmbito da modernidade, tem-se como resultado a apreensão de um sentimento temporal, necessariamente, novo, qual esteja envolvido pelo espírito particular dessa época.

Desta feita, buscaremos assentar nossos esforços em demonstrar algumas das características que compõem esse sentimento moderno de tempo referido desde o início da presente seção, considerando a modernidade como o palco central onde se estabelecem todas as questões até então levantadas.

Um primeiro aspecto a ser mencionado é a transitoriedade do tempo na modernidade. Na *Poética*, de Aristóteles, apesar de não haver uma pauta que desdobre especificamente a questão do tempo nos gêneros clássicos — o épico e o trágico —, o filósofo grego tratou desse

---

<sup>14</sup> Conforme demonstra Benedito Nunes, em *A filosofia da arte*, a filosofia clássica concebeu o belo como a qualidade dos elementos da natureza harmônicos que despertavam a sensibilidade humana.

assunto indiretamente ao reconhecer a ação humana como o princípio da imitação e esta última como o elemento primordial da poética. Consequentemente, tomando como base a concepção oriunda desde a tradição aristotélica, o tempo na literatura foi compreendido como o princípio dinâmico que orienta e ordena as experiências humanas forjadas no âmbito da ficção.

A transitoriedade está presente no pensamento aristotélico no sentido de que aspectos de duração como início, meio e fim são colocados como qualidades inerentes à condição da existência humana representadas pelos escritores, como se observa, por exemplo, na seguinte passagem da *Poética* em que Aristóteles comenta a configuração do enredo da tragédia:

Toda tragédia tem um enredo e um desfecho; fatos passados fora da peça e alguns ocorridos dentro constituem de ordinário o enredo; o restante é o desfecho. Entendendo por enredo o que vai do início até aquela parte que é a última antes da mudança para a aventura ou desdita, e por desfecho o que vai do começo da mudança até o final; assim, no *Linceu* de Teodectes, enredo são os fatos anteriores mais o rapto da criança ... (*lacuna no texto*) desde a acusação de assassinato até o final. (ARISTÓTELES, 2005, p. 38)

Entretanto, esse sentido de transitoriedade deve ser avaliado, pois na experiência ficcional moderna se desenvolverá a crise da representação, fato que colocará abaixo essa estrutura que concebe o tempo sob um viés clássico.

Primeiramente, é necessário evidenciar que a transitoriedade na ficção moderna, diferentemente da *Poética* clássica, não se limita a estabelecer um elo entre o antes, o agora e o depois. Exemplo disso são os romances chamados psicológicos, os quais gozam de um fluxo de tempo<sup>15</sup> subjetivo, particular e individualizado. O aspecto da transitoriedade faz parte do sentimento moderno de tempo em decorrência de seu caráter intrinsecamente ligado à dimensão humana de sempre estar em constante mudança, ou seja, relacionado a ideia de que a tempo não possui uma natureza estática.

Na modernidade buscou-se absorver a efemeridade da vida como objeto de reflexão. Isso, em grande parte, decorre da reflexão acerca da acelerada transformação desencadeada pela vida moderna, cuja repercussão atingiu a experiência da busca pelo sentido da existência. Diante de um mundo novo, fugaz e pouco palpável, a literatura ergueu-se em torno das inquietações trazidas por esse novo tempo. O cerne da questão consiste em pensar naquilo que esteja para além do princípio tripartido do tempo, sobressaindo o intervalo que há entre cada momento. Se toda a experiência da vida humana se desenvolve no tempo, logo o que interessa à ficção moderna é capturar — parafraseando Baudelaire (1988) — aquilo que é transitório em

---

<sup>15</sup> Em sua discussão em torno do fluxo de consciência, Humphrey (1976), com base na leitura de obras de James Joyce, Virgínia Woolf, Dorothy Richardson e William Faulkner, destaca que esse elemento é fundamentalmente empregado na narrativa moderna.

meio ao permanente.

Quando apontamos a transitoriedade como um elemento particular de uma temporalidade moderna, estamos reiterando a ideia de que o tempo, pelo menos na esfera ficcional, por mais que seja um elemento da natureza, só possui sentido por meio de uma existência que não seja tomada como estática. Para que se faça alguma interpretação de seu significado, não se pode admitir apenas o seu caráter quantitativo, pois sua faceta mais relevante se revela na esfera qualitativa, ou seja, diante da ideia de que a vida é um contínuo.

No que diz respeito, ainda, à transitoriedade, o francês Pierre Boutang (1916-1998), num interessantíssimo ensaio filosófico sobre a temporalidade, intitulado *O tempo: ensaio sobre a origem*, afirma que:

O curso do tempo é uma metáfora, tal como sua “marcha” ou seu “recuo”, diversa, no entanto do curso e dos três modos que representam condutas irredutíveis do homem presente no mundo. O “curso” é a metáfora sem a qual nosso desejo ou nossa saudade tornar-se-iam silêncio; quanto à sua “marcha”, seu “andar”, trata-se de pôr um pé adiante do outro, mas, de início (e isto é visível em sua raiz germânica), o que se visa é o ato de “pisar com os pés”; o tempo “corre” ou “anda”, como todo homem: ele não é jamais percebido sem lentidão ou velocidade, e sua medida *objetiva* exige primeiro que alguma coisa esteja em movimento e que este movimento seja percebido por um homem. (BOUTANG, 2000, p. 26)

A partir do apontamento de Boutang (2000), podemos depreender que o aspecto da transitoriedade do tempo está intimamente ligado à própria existência humana. Desse modo, o caráter objetivo do tempo na ficção moderna dá lugar para um tempo humano, isto porque, conforme tentamos demonstrar, a compreensão do tempo depende de um sujeito que seja capaz de depreendê-lo e, por meio da linguagem, expressá-lo.

O segundo aspecto a ser debatido é o inacabamento formal da ficção moderna em relação à construção do tempo. A experiência da modernidade permitiu o rompimento da ideia de um tempo único e cronológico. Por consequência, a ficção, sobretudo, no século XX, experimentou a destruição de *Chronos*. Se por um lado da história literária, na estética realista vislumbrou-se a possibilidade de um olhar objetivo e muito aproximado da realidade, o mundo ficcional inerente às narrativas modernas operariam a “dissolução das representações” (LIMA, 1982, p. 103). Como resultado dessa delicada operação, há uma multiplicidade de jogos temporais complexos, que acabam por reconfigurar a temporalidade da narrativa, colocando o próprio tempo em crise.

É, portanto, válido afirmar que a problematização do tempo no âmbito da ficção moderna é uma das propriedades do sentimento moderno de tempo. A temporalidade, antes mesmo de ser absorvida pela narrativa, é um elemento da vida concreta. Diante disso, temos o

seguinte impasse: como expressar esse aspecto, *a priori*, particular do mundo externo, o qual, necessariamente precisa ser deslocado para o interior da narrativa?

A respeito desta discussão, Erich Auerbach (1976), no ensaio “A meia marrom” — no qual desdobra a relação entre tempo e ficção a partir de Virgínia Woolf — afirma que uma questão primordial para a ficção moderna são “os movimentos internos”, ou melhor, os movimentos da “consciência dos personagens”. Tal fato apontado por Auerbach retoma a questão de que o tempo na literatura moderna, por se voltar para a interioridade dos personagens, deve ser tomado a partir da percepção humana. Nesse sentido, o meio técnico utilizado para criar efeitos de profundidade da densidade temporal humana são, entre outros, o monólogo interior<sup>16</sup> e o fluxo de consciência<sup>17</sup>, elementos que ratificam uma visão da realidade que seja parcial e subjetiva e que, ao mesmo tempo, promovam a dissolução da representação do tempo da natureza.

Dessa forma, para os escritores modernos a questão supramencionada não precisa, necessariamente de uma resposta ou muito menos seja uma preocupação substancial, pois, independentemente de, na vida real, os acontecimentos ocorrerem de forma particular, no âmbito ficcional, o tempo está sujeito à manipulação. Além do mais, se há uma coisa da qual a literatura moderna não buscou foi uma forma fixa para expressar a temporalidade do enredo de suas histórias.

Nesse sentido, não podemos negar a contingência do tempo no que diz respeito a estruturação dos elementos narrados. Sem dúvida, isso é fundamental para qualquer texto ficcional. No entanto, a experiência temporal na modernidade ultrapassou a expectativa de formas narrativas assentadas no desenvolvimento de uma sequência temporal ordenada cronologicamente.

Os acontecimentos narrados nos gêneros clássicos, por exemplo, obedeciam a um paradigma temporal pré-determinado, medido e quantificado, o qual era regido pelo princípio de uma sequência ordenada, tal como se dava a vida no mundo exterior a obra. De modo contrário, a narrativa moderna se libertou das amarras desse tempo único, tornando-se o “campo de confronto das diversas espécies de tempo” (NUNES, 1992, p. 355), que, por excelência, funda uma realidade temporal *sui generis*.

Após destrinçarmos algumas questões referentes aos dois elementos anteriormente discutidos, a transitoriedade e o inacabamento da forma, os quais se colocam no nível da

---

<sup>16</sup> Quanto ao monólogo interior, ver Danièle Sallenave (1976)

<sup>17</sup> Ver HUMPHREY, 1976.

estrutura textual, temos de considerar um terceiro, que diferente dos antecedentes, está ligado ao campo das ideias. Trata-se da obsessão pelo tempo, no sentido de ele ter se tornado uma temática latente na experiência da modernidade. Destarte, esse aspecto tão incerto foi perseguido constantemente, por várias áreas do conhecimento e, principalmente, na poesia e na prosa.

Benedito Nunes (1985, p. 390), num ensaio dedicado à leitura de alguns aspectos do tempo em Guimarães Rosa e em outros intelectuais, afirma que “o romance é a forma literária que sofre da obsessão do tempo” e, mais adiante, reforça a ideia da reconfiguração pelo romance moderno. Apesar de nos termos referido, primeiramente, ao trabalho de Benedito Nunes, existem dois teóricos que, antes mesmo do trabalho supracitado, trataram da obsessão pelo tempo na modernidade e na literatura, cujos nomes são Hans Meyerhoff e Adam Mendilow. Esses três pensadores, resguardadas algumas diferenças, chegaram as mesmas conclusões com relação à obsessão pelo tempo.

Antes de continuarmos nossa argumentação, é válido esclarecer que, quando apontamos a obsessão do tempo na literatura, não estamos pressupondo com isso, que ela trate de quaisquer problemas de natureza teórica. Pelo contrário, a literatura, enquanto meio de compreensão do mundo, não deixa, de todo modo, de absorver as inquietações que orbitam a vida humana. Marcel Proust (1882-1922), nos seus sete volumes de *À la recherche du temps perdu*, constrói uma narrativa em que o tempo é tematizado, mas, nem por isso, poderíamos cometer o equívoco de apontar “esse desejo de enfrentar o tempo” (MENDILOW, 1972, p. 19) como uma especulação de natureza teórica.

Voltando à questão central, ao reconhecermos essa obsessão como um traço do sentimento moderno de tempo, estamos afirmando, ainda que implicitamente, que a busca pelo sentido do tempo, apesar de ser uma constante na história do pensamento humano, se particulariza na modernidade, mais precisamente, segundo Mendilow (1972), no século XX. Mas o que deve ser destacado é que essa “obsessão” consiste num exercício consciente. Já havíamos mencionado, na seção anterior, a partir de Jauss (1996) e Habermas (1998), que se há uma palavra-chave para a compreensão da modernidade, esta seria o termo “autoconsciência”. A respeito desta discussão, Mendilow destaca que:

“A obsessão do século XX pelo tempo” seja condicionado pelo crescente ritmo de vida, pelo sentido muito difundido da transitoriedade de todas as formas da vida moderna, e talvez, mais particularmente, pela rapidez das mudanças econômicas e sociais. Estes fatores retiraram do homem aquele sentimento de estaticidade social, aquela certeza de permanência que parece ter marcado períodos de transformação mais confiantes e mais vagarosos. (MENDILOW, 1972, p. 6)

Nesse sentido, temos de admitir a obsessão pelo tempo, sobretudo no século passado, como um traço peculiar, o qual reconduz à maneira como o tempo foi percebido e tratado na literatura. A narrativa moderna, retomando a principal ideia de Nunes (1985, p. 390), pode, ela mesma, torna-se a condição da própria experiência. O romance é, desse modo, a forma ficcional profícua para a expressão temporal.

Com base nesses três fatores comentados — transitoriedade, inacabamento da forma e a obsessão pelo tempo — podemos, então, ratificar a ideia de que a modernidade, enquanto época fértil para o desenvolvimento de inúmeras questões, é um momento em que a experiência com o tempo se particulariza, no sentido de abrir um vasto campo de possibilidade para se pensar o sentido de um tempo moderno.

### **2.3. A configuração temporal moderna e a consciência do tempo**

Nenhum teórico, crítico ou estudioso poderá estabelecer uma relação de subordinação da arte a qualquer princípio de natureza teórica. A poética aristotélica talvez seja um dos exemplos mais antigos — nem por isso menos importante — de que os tratados teóricos são resultados da reflexão empírica daquilo que, mais ou menos, manifestado num padrão de recorrência, universaliza-se num determinado *corpus* de investigação.

Mas vejamos o porquê deste prenúncio, que na verdade, tem que ver com a natureza do fazer científico. Primeiramente, cabe ressaltar que reservamos para a presente seção a abordagem do aspecto do tempo na configuração da narrativa, sobretudo, seu desdobramento no romance moderno, tendo em vista que as duas obras literárias que compõem nossa reflexão fazem parte deste seguimento.

Em segundo lugar, é necessário assinalar que o estudo do tempo na literatura decorre de um horizonte temático oriundo da própria obra. A interpretação dos elementos estéticos que se busca examinar no texto literário só é possível em função de uma “resposta necessária à contingência do caráter simbólico da linguagem” (NUNES, 2009, p. 123). Isso justifica a possibilidade de interpretarmos a configuração temporal em romances modernos, pois, como já demonstramos, o século XX está marcado pela reflexão sobre a temporalidade<sup>18</sup>, conforme atestaremos por meio de questões de ordem técnica, temática e discursiva na literatura.

O tempo constitui um aspecto fundamental da narrativa. Quer dizer, sua dinâmica possui

---

<sup>18</sup> Hans Meyerhoff (1976, p. 3) afirma que “seria inútil documentar essa dominante posição do tempo na literatura” em função de sua abrangência. Se seria inútil ou não, o fato de ser considerado é que a categoria do tempo, bem como a tematização deste, tornou-se um dos elementos da experiência ficcional na modernidade.

um caráter duplo: toda experiência narrada se dá no tempo e, por outro lado, ele é um dos elementos necessários para a estruturação interna do discurso. É para essas duas questões que Paul Ricoeur, em seu extenso trabalho dedicado ao tempo na narrativa, dividido em três volumes, se volta.

Para tanto, nossa discussão retomará especificamente o segundo volume<sup>19</sup>, cujo subtítulo é “a configuração do tempo na narrativa de ficção”. Partimos das pressuposições de Ricoeur (2010, v. 2) em virtude de uma palavra-chave para os desdobramentos pretendidos, que, trata-se do termo “configuração”, o qual modifica o desenvolvimento do tempo no âmbito da narrativa ficcional. Isso quer dizer que, estando a literatura moderna liberta das amarras de um conceito unilateral de tempo, a experiência narrada torna-se objeto da própria experiência da narração.

Desse modo, segundo Ricoeur, o tempo na narrativa moderna está ligado ao problema geral da relação mimética. Em função de seu caráter inventivo, a configuração da narrativa ficcional projeta uma cisão entre o nível paradigmático da escala tripartida do tempo — passado, presente e futuro —, inclusive em relação aos tempos verbais, e a temporalidade no nível interno do discurso narrativo (RICOEUR, 2010, v. 2, p. 17). É essa possibilidade de configuração do tempo que permite afirmar que a literatura moderna, uma vez suspensos os princípios temporais de ordem e de causalidade, se engendra a partir de diversos processos temporais dinâmicos e inovadores.

Outro ponto a ser considerado é a contingência do tempo para um caráter, senão filosófico, pelo menos pensante; no sentido de que o campo artístico provoca a esfera conceitual. As redes temporais tecidas no interior da estrutura narrativa, uma vez reconfiguradas, tornam-se objeto para interpretação.

Quando tratamos da configuração temporal moderna, estamos diante de um elemento que nos impõe a tarefa da compreensão. Isto porque o estatuto temporal da ficção moderna tensiona o caráter mimético que medeia a relação entre ficção e realidade. Se afirmamos que o tempo é inerente à vida humana, ratificamos não apenas sua importância no âmbito da ficção, mas, principalmente, a necessidade de examinar o desempenho da atividade de reorganização e estruturação do mundo ficcional tanto em nível formal, quanto técnico e temático.

Aristóteles, em sua *Poética* clássica, já havia voltado sua atenção para o caráter mimético da narrativa como estatuto fundamental dos gêneros clássicos: “Como aqueles que

---

<sup>19</sup> A título de informação, o projeto crítico de Ricoeur (2010) trata, em três volumes, do tempo na narrativa histórica e ficcional. Para este trabalho, delimitamos nossa leitura apenas ao segundo volume, em virtude de que neste, o intelectual trata especificamente do problema do tempo na narrativa ficcional.

imitam imitam pessoas em ação” (ARISTÓTELES, 2005, p. 20). Entretanto, abstraindo-se as limitações históricas que envolvem a reflexão aristotélica e os juízos morais nela contidos, permaneceu como herança à literatura não o conceito de mimesis, mas o problema que ela instaura, o qual está relacionado à problematização da noção de representação. Mesmo que consideremos antiquado pensar a mimesis no romance moderno tal como concebida pelo filósofo grego, para Ricoeur, a narrativa ficcional moderna lida com o seu problema ao tratar da relação entre o mundo real e o mundo ficcional: “Eu até ousaria dizer que nada nos faz sair da definição aristotélica de *mythos* como ‘imitação de uma ação’.” (RICOEUR, 2010, v.2, p. 16).

Em vista disso, Paul Ricoeur (2010, v.2) parte da premissa de que o tempo na narrativa ficcional moderna, apesar de seu grau de autonomia, mantém alguns aspectos relacionados ao *mythos*<sup>20</sup> (intriga) aristotélico. Isso não quer dizer que o intelectual francês defenda a existência de uma essência da narrativa. Pelo contrário, sua hipótese é a de que o conceito de intriga de Aristóteles se expandiu na modernidade em virtude do caráter da mutabilidade recorrente aos gêneros literários. Assim sendo, podemos estabelecer uma primeira diferença entre o tempo na *Poética* clássica e o tempo ficcional moderno, pois, neste, “o tempo devém tempo humano na medida em que é articulado de modo narrativo, e os relatos adquirem sentido ao tornarem-se as condições da existência temporal” (RICOEUR, 2012, p. 300), rompendo com a ideia clássica de um tempo apenas físico, delimitado pela medida do movimento dos corpos celestiais.

Tracemos um fio condutor entre as principais questões recuperadas no presente capítulo: 1) o romance moderno vinculou-se ao fenômeno da modernidade; 2) por conseguinte, esta possibilitou o surgimento de um sentimento moderno de tempo peculiar, mormente, ao século XX; 3) se o sentido de narrativa está voltado para contar a experiência humana, logo o romance moderno, considerando todos aqueles voltados para o tempo, manifesta uma experiência humana moderna do tempo.

No que concerne ao campo artístico e, especialmente, ao seu desdobramento em relação ao enlace entre tempo e ficção, evocou-se, em função do caráter emergente da modernidade como novidade, a incorporação de novas formas, temáticas, conceitos, valores, etc., à literatura. Todos os novos procedimentos temporais adotados pelos grandes ficcionistas decorrem da experiência da modernidade. O tempo na literatura, nesse sentido, pode ser compreendido como a expressão da vida moderna, o que nos permite sustentar o pressuposto de que o estatuto

---

<sup>20</sup> Segundo Ricoeur (2012, p. 303), a intriga aristotélica é “a mediação entre os eventos ou incidentes isolados e uma história tomada como um todo”.

temporal da literatura moderna não apenas recusa, mas também problematiza esquemas, estruturas e padrões clássicos da representação temporal.

Para abordarmos os procedimentos temporais modernos, é necessário refletirmos sobre um problema geral da narrativa de ordem formal<sup>21</sup>, que tem relação com o que Ricoeur (2010, v.2, p. 103) retomou sob o título de “enunciação e enunciado” e que, semelhantemente, Benedito Nunes (2008) também enfatizou em seu trabalho sobre o tempo:

É, sem dúvida, no plano da história que o tempo na obra literária é outro que não o real. Entretanto, o tempo da história, que denominamos *imaginário*, depende ainda do tempo real, que subsiste na conectividade do *discurso* em que aquele se funda, e à custa do qual aparece ou se *descola*, para utilizamos expressão anteriormente empregada, na medida de sua apresentação através da linguagem (NUNES, 2008, p. 27)

A referência acima diz respeito ao caráter duplo do tempo no discurso da narrativa que, apesar de ser um aspecto intrínseco à sua estrutura, possui uma peculiaridade para a literatura moderna, sobretudo, para o gênero romance, isto porque “A dimensão de configuração, em contrapartida, apresenta os traços temporais que resultam da transfiguração ou da metamorfose da sucessão em configuração.” (RICOEUR, 2012, p. 305), o que justifica a pertinência da atenção ao problema da enunciação e do enunciado no estudo ricoeuriano sobre o tempo.

Consideremos, novamente, a complexidade da configuração temporal do romance moderno. Ora, todos os procedimentos manifestados na possibilidade de manipulação dos acontecimentos a serem narrados se desdobram no ato da enunciação. É por isso que Ricoeur (2010, v.2, p. 103) afirma que “narrar já é ‘refletir sobre’ os acontecimentos narrados”. O filósofo francês ratifica o pressuposto de que é por meio do ato da enunciação que a configuração temporal se constitui como o privilégio da narrativa, que aliás, Genette (2000, p. 24), ao retomar alguns de seus sentidos destaca que a “narrativa designa, ainda, um acontecimento: já não, todavia, aquele que se conta, mas aquele que consiste em que alguém conte alguma coisa: o ato de narrar tomado em si mesmo.”. Exposto isto, nossa atenção se voltará para o resultado do *modus operandi* da enunciação.

A grande questão levantada pelo autor de *A metáfora viva* (1975) é pensar até que ponto o tempo da ficção corresponde ao tempo da *experiência fenomenológica*. Em outras palavras, Ricoeur problematiza o sentido de narrativa moderna como mimesis e como ato de

---

<sup>21</sup> Quando tomamos qualquer estudo do tempo na narrativa ficcional, seja ele romance ou não, devemos considerar, *a priori*, a discussão acerca da distinção relacionada ao duplo aspecto do tempo da narrativa, a qual é organizada por meio do tempo do discurso e do tempo da história (questões referentes à enunciação), conforme se observa no postulado de Günther Müller e, que, é retomado e desdobrado pela abordagem estruturalista de Todorov (2006) e Genette (2000).

configuração. Não é por acaso, que para isso, ele se volte para a enunciação, pois, é, por meio dela que se pode constatar como o tempo da narrativa ficcional prefigura, ou não, a temporalidade externa à obra, mas não apenas isso, pois é no ato de configuração que se coloca à prova o princípio da inteligibilidade<sup>22</sup> da narrativa.

Que toda narrativa funda um estatuto temporal particular é um fato que não se pode contestar. Assim, a literatura moderna, que não busca apreender a realidade de maneira objetiva, adotou procedimentos técnicos que cumprem, entre outras finalidades, o papel de particularizar e problematizar a experiência temporal.

Chegamos ao âmago da nossa discussão: o romance moderno, em detrimento de sua raiz “comprometida originalmente com o tempo” (NUNES, 2008, p. 49), provoca a relação entre o tempo da experiência fenomenológica — para adotarmos a terminologia ricoeuriana — e o tempo ficcional, possibilitando-nos conceber o tempo como um elemento que provoca o pensamento, a linguagem e a realidade.

Adam Mendilow (1972, p. 35) afirma que “O tempo afeta qualquer aspecto da ficção: o tema, a forma e o *médium* — a linguagem.”. Ainda que ocasionalmente, tanto o tratado teórico de Ricoeur quanto o trabalho de Mendilow — que inclusive é citado por Ricoeur — tocam em pontos comuns relacionados ao tempo na ficção. Isso não decorre apenas em função de ambos os estudos assumirem como *corpus* de investigação gêneros literários modernos. Cremos que a convergência se dê em virtude de dois aspectos: primeiramente, em função da abertura da literatura moderna para uma concepção de tempo que excede o limítrofe da mimesis aristotélica e segundo, tal fato decorre do nexos entre três elementos: tempo ficcional, tempo vivido e enunciação.

Insistimos em ressaltar esses fatores por um motivo que, embora simples, é, consideravelmente, relevante, pois abordar a questão do tempo em *Grande sertão: veredas* e em *A paixão segundo G.H.* exigirá um exercício hermenêutico, no sentido de que nelas o tempo descerra o limite da representação e forja uma concepção de mundo *sui generis*. Desse modo, a experiência humana no tempo é o objeto e a condição da própria narrativa.

A fim de sintetizarmos o debate realizado nesta seção, que até agora se deu mediado por Ricoeur (2010, v. 2) e Mendilow (1972), examinemos a assertiva de Benedito Nunes acerca do tempo no romance moderno:

Todas as histórias confinam com a História enquanto confluência de momentos

---

<sup>22</sup> Para Ricoeur a questão fundamental da narrativa ficcional está na capacidade (poética) de estabelecer uma relação lógica para os acontecimentos, até então distintos, como um todo, possibilitando a compreensão da história. Ver RICOEUR, 2010, v.2 e 2012.

diversos e diferentes, que remetem à imagem mitificada de um tempo único — idêntico ao pai dos deuses, *Chronos*, criador e destruidor, que apazigua conflitos e desencadeia mudanças. Pela sua própria conformação biográfica, o romance é a forma literária que sofre da obsessão do tempo, e que acaba tentando repassá-lo da franja mítica da narrativa à sua própria matéria. Em vez de condição das sequências narrativas, em vez de *medida* dos acontecimentos segundo o anterior e o posterior, o tempo seria, mas já ao nível da experiência vi vida, a realidade *sui generis* que entrama a ordem dos acontecimentos e que lhes confere sentido. Assim o romance moderno, por uma de suas mais férteis vertentes, nasce voltado para o tempo que os relógios não medem, tentando seguir o curso do que Bergson denominou de *duração concreta* — “a forma que toma a sucessão de nossos estados de consciência quando nosso Eu se deixa viver, quando ele se abstém de fazer uma separação entre o estado presente e os estados anteriores. (NUNES, 1985, p. 390)

Nunes (1985), ao apontar, tanto a relevância do enlace tempo ficcional e tempo vivido quanto a importância do aspecto qualitativo do tempo em face do caráter quantitativo no laboratório da modernidade, vai ao encontro das ideias de Ricoeur e de Mendilow. Mas não apenas isso, o principal ponto comum entre eles é a ênfase no problema do deslocamento do ato interpretativo para o sentido não da cronologia das ações narradas, mas para o significado da percepção humana do tempo. Essa questão se constitui como um elemento fundamental do nosso pretense estudo do tempo e é retomada, sob diferentes perspectivas, pelos três intelectuais interrogado nesta subseção.

Evidentemente, *pari passu*, estamos traçando uma linha que sedimenta o tempo em dois vieses; um que seja de natureza objetiva, que independe da relação humana e outro, ligado ao campo da subjetividade. Por sua vez, a literatura não despreza a nenhuma dessas convenções, ambas lhe servem como elementos para compor a trama. Entretanto, nossa discussão preliminar acerca da modernidade nos propiciou averiguar que, em virtude de o tempo ter sido uma preocupação latente ao espírito dessa época, o campo artístico e, em sentido estrito, a literatura moderna está voltada para um tempo que não se mede pelos relógios.

Quando apontamos o deslocamento da atenção do enunciado para a enunciação no estudo ricoeuriano, estávamos antecipando “a desenvoltura eminentemente reflexiva da narração” (NUNES, 1985, p. 395). O que quer dizer tão somente que o romance moderno é, por excelência, o gênero literário privilegiado no que diz respeito aos jogos temporais. Eis o porquê de orientarmos nossa leitura sobre as duas obras literárias que abordaremos, considerando, também, a configuração temporal complexa e a consciência do tempo.

Acrescentemos a isso, um elemento importantíssimo, o qual possibilita o elo entre a experiência fictícia do tempo e o mundo real. Configurar, no âmbito da narrativa, é uma operação que assume como *medium* a linguagem. Desse ponto de vista, a literatura moderna pode ser compreendida como um campo aberto para a construção de uma temporalidade

original, que reorganiza o mundo.

Mendilow (1972), ao retomar essa questão, assinala dois estágios da consciência do tempo, que tem relação direta com a linguagem: a) a exploração das possibilidades oferecidas pela linguagem; b) a recusa do limite da palavra, cujo corolário é a criação de uma realidade nova e particular. À vista disso, ele declara que o “primeiro tenta refletir a realidade tão fiel e completamente quanto possa, e então, desesperando da tentativa, tenta evocar o sentimento de uma realidade própria” (MENDILOW, 1972, p. 43). Cremos que o segundo momento destacado pelo teórico seja o mais pertinente no que concerne aos jogos temporais na literatura moderna em razão de ela não ter a pretensão de capturar a realidade, pelo contrário, ela esfumaça o limite da representação.

Na experiência ficcional da modernidade, a linguagem constitui o elemento fundador de um mundo literário que coloca à prova, simultaneamente, o limite do tempo da enunciação e do enunciado. O jogo temporal forjado pela obra desvela o próprio sentido do tempo, promovendo a possibilidade para a experimentação, ao passo que se confronta a própria realidade forjada no âmbito da ficção.

Para esclarecermos isto de outra maneira, suponhamos, por um momento, aquelas figuras retóricas da narrativa como sumário, alongamento, frequência, pausa, duração, etc., todas elas são artifícios relacionados à enunciação, que afetam diretamente o enunciado. Entretanto, o âmago da discussão é pensar como essa dinâmica modifica a interpretação do próprio texto, ou seja, deverá ser relevado para a leitura crítica pretendida do tempo a dimensão estética resultada desse processo. Assim, a reflexão sobre o tempo na arte literária tem como finalidade o desdobramento da linguagem do texto, pois ela é, como já apontado, o *medium* da configuração da narrativa.

A linguagem é o intermédio justamente pelo fato de ela ser a possibilidade da configuração narrativa. Nesse sentido, “O *tempo imaginário*, condicionado pela linguagem, liga momentos que o tempo real separa, inverte a sua ordem, perturba a distinção entre eles, comprime-os, dilata-os, retarda-os e acelera-os” (NUNES, 1992, p. 350).

Narrar é uma tarefa que pressupõe o próprio tempo, mas que só é possível de ser realizada por conta da linguagem. Benedito Nunes (1985, p. 389) nos lembra ainda que “não se pode narrar o tempo, e só se pode narrar porque o tempo constitui a condição fundamental da experiência”. O crítico-filósofo tem toda razão e poderíamos ir além, afirmando que só se pode narrar, também, porque é no âmbito da linguagem que se concretiza a narração. Se o enredo, *a priori*, é composto por vários blocos dispersos, a linguagem, tomada pelo tempo, é o

instrumento necessário para articular todo os acontecimentos.

Destacamos, até aqui, três importantíssimos aspectos da configuração temporal moderna: tempo ficcional, tempo vivido e linguagem. A partir da instauração de um jogo dialético entre eles se pode narrar as diversas experiências humanas que decorrem do acentuado sentimento moderno de tempo possibilitado pela modernidade.

Isto posto, temos de acrescentar à discussão em torno da configuração temporal do romance a questão da consciência do tempo que, considerando os postulados de Adam Mendilow, pode ser concebida como um problema central da arte de compor enredos<sup>23</sup>:

Embora o romance mesmo, no sentido moderno da palavra, tenha começado tão tarde, atingiu o seu impulso completo muito rapidamente. Os criadores do que era, em potencial, uma nova arte, provaram ser de todo conscientes dos problemas da ficção, e do mesmo modo capazes de lidar com esses problemas. Muito cedo, o romance adquiriu uma capacidade protéica de mudar sua forma e de adaptar suas convenções para satisfazer suas necessidades variáveis. (MENDILOW, 1972, p. 15)

Quando problematizamos o estatuto da literatura moderna, concluímos que a sua concepção de mundo não se desvincula completamente da realidade. Mas o seu sentido vai muito além disso, na medida que, para lembrarmos as lições teórica de Erza Pound, “literatura é linguagem carregada de significados até o máximo grau possível” (POUND, 2006, p. 32). Assim, o romance moderno constitui a forma que, por natureza, manipula, reorganiza e problematiza a realidade. Com base nesta discussão, temos reafirmado que os jogos temporais complexos são oriundos do estatuto fortemente questionador da arte moderna — sobretudo, em relação à quebra do princípio da ordem e da causalidade —, o qual se reflete na configuração complexa, que faz do ato de narrar um exercício reflexivo.

Em vista disso, podemos considerar que o romance moderno é marcado por uma multiplicidade de tempos. Essa variedade nada mais é do que a manifestação da consciência do tempo, pois, conforme reitera Mendilow (1972, p. 69), “Todo bom romance tem os seus próprios padrões e valores temporais e adquire sua originalidade pela adequação com que são veiculados ou expressos”.

Nosso exame do tempo na ficção moderna nos permitiu concluir, ainda, que o romance

---

<sup>23</sup> Franco Moretti, no artigo intitulado “Teoria do romance: história e teoria”, no qual reflete sobre alguns aspectos relacionados à história do romance, afirma que sua *praxis* “exige capacidade de antecipação, memória, adequação dos meios aos fins — mas também verdadeiramente produtiva: o resultado é mais do que a soma de suas partes, porque a subordinação estabelece uma hierarquia entre orações, os sentidos se articulam, vêm à tona aspectos que não existiam antes... É desse modo que a complexidade surge.” (MORETI, 2009, p. 203). O romance, mesmo não sendo essa uma particularidade exclusivamente sua, em função de sua extensão, é o gênero literário contingenciado à consciência do tempo, pois para compor a unidade narrativa é necessário a adoção de vários procedimentos que deem conta disso.

moderno é a expressão do tempo. A concepção temporal deste, seja qual for sua vertente, é proveitosa à leitura crítica e interessa à interpretação. O trabalho teórico do francês Jean Pouillon, intitulado *O tempo no romance*, corrobora nossa pressuposição acerca da consciência temporal, pois o estudioso assinala que tal elemento, em função de seu caráter contingencial, surpreende qualquer operação previamente estabelecida.

Pouillon (1974) também enfatiza que — assim como os outros estudiosos com os quais temos dialogado — o tempo consiste na condição preliminar da narrativa, que, por sua vez, visa a contar os acontecimentos humanos que decorrem na temporalidade e a ela subjazem. Além disso, o intelectual acrescenta outro fator que está ligado ao elo entre tempo e narrativa moderna: “é na psicologia do indivíduo que se faz mister buscar o sentido dos encadeamentos de acontecimentos que lhe são aparentemente infligidos, e não na pretensa estrutura prévia de um tempo destituído de surpresas.” (POUILLON, 1974, p. 113). É válido ressaltar que, ao apontar esse fato, o escritor francês está retomando um conceito muito caro ao romance moderno, a *durée*, do filósofo Henri Bergson (1859-1941). Nesse sentido, abramos um parêntese para discorrer brevemente sobre o fulcro do pensamento bergsoniano.

Em *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, obra na qual se delineia grande parte do pensamento do filósofo francês no que concerne à sua concepção de tempo, a ideia de duração<sup>24</sup>, que é reiterada por meio da noção de unidade e de multiplicidade, é concebida como uma sucessão de momentos heterogêneos, os quais formam um todo indivisível. Bergson acrescentará ainda que “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” (1988, p. 78).

Em outros termos, na seara literária, a aproximação a Bergson se manifesta por meio de uma busca por apreender o tempo vivido pelos personagens tal como ele se dá, ou seja, ao se descrever a experiência fictícia dos personagens, tenta-se transcrever a sensação de sucessão dos momentos qualitativo da “duração interior”, no qual se apartam as convenções cronológicas em virtude de um fluxo ininterrupto, marcado por uma diversidade de acontecimentos:

---

<sup>24</sup> Bergson (1988, p. 72) assinala que há duas concepções possíveis de duração, uma que seja pura e outra que se liga a ideia de espacialização do tempo. A primeira pode ser compreendida como a sucessão dos estados de consciência adquirida “quando o nosso eu se deixa viver”. Seria, portanto, o fluir contínuo da sensação temporal, uma penetração mútua dos vários momentos de vida. A segunda, tem que ver com o estabelecimento de uma ordem de sucessão dos momentos, motivado por uma faculdade humana que permite ao indivíduo “não apenas perceber uma sucessão de termos, mas também de os alinhar em conjunto”; ou seja, os estados de consciência são concebidos como matérias que se alongam no espaço e preenchem uma linha contínua, como concebe, por exemplo a física e a matemática. Contudo, o tempo real para Bergson seria o tempo vivido, que não se limita a uma representação espacial, ou seja, não possui um caráter mensurável. O filósofo acrescenta ainda o fato de termos uma extrema dificuldade em representar a duração em seu caráter original. Ver GILLOUIN, (19--)

Consideremos agora o tempo real, “o tempo vivido ou que poderia o ser”. O tempo de Bergson não é o tempo espacial, esse “vazio” no qual os acontecimentos se sucederiam. O filósofo propõe que desviemos nosso olhar e consideremos os próprios acontecimentos, sejam eles psíquicos ou físicos. É aí que descobriremos o tempo real, cujas propriedades fundamentais são a **sucessão, a continuidade, a mudança**, a memória e a criação. (COELHO, 2004, p. 238 — grifos nossos)

Considerando a discussão acima, eis os motivos pelos quais podemos atestar a validade da reflexão de Pouillon sobre o tempo. A trama romanesca moderna, destituída do princípio mimético, projetou a possibilidade de uma concepção de tempo, cujo sentido só se completa por meio da existência dos personagens. Desse modo, ela relativiza o tempo da experiência e, do mesmo modo, particulariza a experiência do tempo. Outra razão está centrada no sujeito que narra, que ao invés de realizar uma narração artificial, que se pretenda objetiva, envolvido pelo tempo irrefreável, sofre da obsessão do tempo e se debate contra ele, a fim de apreender, por meio do próprio tempo, um significado particular dos acontecimentos narrados.

Exemplo desse processo são os romances de fluxo de consciência ou de corrente de pensamento. Enquanto que as epopeias e as tragédias clássicas, como as de Homero e as de Esquilo narravam as aventuras de personagens num espaço-tempo externo, o *centro mimético* da ficção moderna encontra-se voltado para as questões relativas à subjetividade de um herói-humano, conforme podemos intuir mediante assertiva de Benedito Nunes (2008):

Seja que se o considere o pivô de uma revolução da forma romanesca ou o ponto de maturação artística do romance, o certo é que depois do realismo naturalista, inclusive psicológico, da segunda metade do século XIX, que procurou legitimar a ficção pela verossimilhança das situações, fundada no conhecimento de leis naturais, o centro mimético na consciência individual exigiu a compreensão introspectiva do personagem e a vivência dos acontecimentos exteriores. Isso aliviou e em alguns casos liberou o enredo da obediência ao princípio da causalidade estrita, indissociável do tempo físico. (NUNES, 2008, p. 56)

O tempo romanesco, sobretudo, nos romances surgidos no século XX, tornou-se um aspecto relevante em todos os sentidos. Primeiramente, por exemplo, a distinção entre tempo do narrar e tempo narrado, basilar ao conhecimento sobre as estruturas da narrativa (GENETTE, 2000) — que aliás, Ricoeur (2010, v.2) problematiza — nos romances de fluxo de consciência não podem ser concebidas, absolutamente, como uma relação mensurável, pois, na modernidade, não se narra propriamente os acontecimentos da vida, mas as suas importâncias.

Tempo narrado e tempo da narrativa é uma dúlice que, necessariamente, afeta a interpretação e o significado da obra. A respeito disso, Ricoeur (2010, v.2, p. 132) afirma que “a *comparação dos dois tempos* se torna verdadeiramente o objeto de uma ciência da literatura quando ela se presta à medida.”. O filósofo francês ratifica a questão levantada acima de que o

tempo romanesco, mesmo em sua dimensão mais formal, abre-se para novos significados. Ricoeur (2010, v.2, p. 133) acrescenta, ainda, que comparar os dois tempos do discurso da narrativa — tempo narrado e tempo da narrativa — não se limita à “medida comparativa de duas cronologias”, mas quer dizer que a interpretação de aspectos estruturais do tempo está “cada vez mais livre da linearidade, da consecução e da cronologia”. (RICOEUR, 2010, v. 2, p. 134).

Em segundo lugar, o tempo ficcional moderno se encontra, verdadeiramente, ligado à percepção particular do sujeito. Os artifícios utilizados para mensurar o tempo, como o relógio, o calendário, as estações do ano, o movimento dos corpos celestes, etc. ainda que possam ser relevados, principalmente, considerando os romances que problematizam o tempo, são colocados como elemento secundários da compreensão.

Nesse sentido, tendo em vista todos os fatos supracitados, esta seção objetivou apontar a necessidade da interpretação do tempo, no sentido de uma revisitação crítica. O que vale dizer, em outras palavras, que a configuração temporal na ficção moderna, bem como a consciência do tempo, não pode ser tomada em si mesma. Todavia, é proveitoso examinar como a temporalidade oriunda da modernidade afeta a compreensão do texto literário, conforme aponta o estudo de Gentil (2015):

O que, então, se deve procurar interpretar num texto, numa obra literária, numa narrativa de ficção? O mundo do texto, dirá Ricoeur, o mundo que esse texto projeta diante de si, por sua estrutura, por sua configuração linguística, o mundo possível a ser habitado pelo leitor. (GENTIL, 2015, p. 172)

Em síntese, nossa seção teórica visou a apontar como o tempo, apesar de sua recorrência à história do pensamento ocidental, particularizou-se na experiência ficcional da modernidade, a ponto de podermos falar de uma concepção de tempo moderna. Demonstramos que o seu conceito é plural. Ocorre, na verdade, uma abundância de concepções, as quais convivem juntas na esfera da linguagem literária. Nas seções posteriores, mostraremos como o enlace entre tempo e ficção na literatura moderna se desdobra, consideravelmente, na dimensão estética do texto literário e, conseqüentemente, importa à interpretação. É válido ressaltar, como nota ulterior, que a literatura não consiste num discurso teórico, conceitual ou mesmo filosófico, contudo, dadas as inquietações por ela projetadas, nós podemos reconsiderar as certezas, os valores, os conceitos e os conhecimentos humanos, que, talvez, tenham sido preconizados como verdades absolutas ao longo dos séculos.

### 3. A PALAVRA PROFERIDA NO TEMPO<sup>25</sup>: A EXPERIÊNCIA TEMPORAL DE RIOBALDO E DE G.H.

*O grande romance de Rosa é a relação de viagem, transunto da aventura humana, realizado como travessia do sertão, de vereda em vereda. Só que a travessia é um perigrinatio pelas veredas claroescuras da lama, entre Deus e o Demônio, contrastantes poderes de uma sacralidade ambígua, algo assim como o Destino da tragédia grega.*

(Benedito Nunes — *Crivo de papel*)<sup>26</sup>

*Eu te digo: estou tentando captar 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 das coisas. Esses instantes que decorrem no ar que respiro: em fogos de artifícios eles espocam no espaço. Quero possuir os átomos do tempo.*

(Clarice Lispector — *Água viva*)<sup>27</sup>

Nossa visada teórica desdobrou o liame entre modernidade, ficção e tempo e possibilitou demonstrar que a literatura moderna incorporou a questão da temporalidade como temática fundamental para sua constituição (MEYERHOFF, 1976). Para além disso, buscamos enfatizar que a “obsessão pelo tempo” (MENDILOW, 1972) está ligada tanto à consciência reflexiva da modernidade quanto às questões elementares ao homem, projetando, desse modo, o tempo como um problema para o pensamento, à medida que, na modernidade literária, a consciência individual é deslocada para o centro da narrativa. Nesse sentido, a literatura moderna, enquanto instância simbólica que provoca a esfera conceitual, teórica e os saberes enraizados pela tradição — sobretudo a ocidental — encontrou-se marcada por diversas obras que problematizaram o tempo e, vez ou outra, acabaram “tentando repassá-lo da franja mítica da narrativa à sua própria matéria” (NUNES, 1985, p. 390).

---

<sup>25</sup> Esta expressão originou-se de uma passagem do livro XI (O homem e o tempo) das *Confissões* (1988) de Santo Agostinho. Resguardada o significado originalmente empregado pelo pensador, o termo designa, neste trabalho, um significado ampliado, conforme demonstraremos ao longo da seção, mas que, de todo modo, empresta o sentido preliminar que lhe atribuiu o santo doutor.

<sup>26</sup> NUNES, 1998, p. 254.

<sup>27</sup> LISPECTOR, 1998, p. 9.

Como ressaltado na seção teórica, nossa pressuposição é que a consciência do tempo no âmbito da literatura moderna tem que ver com a concepção baudelairiana de modernidade que, conforme já mostrado, considera a percepção da beleza, do espírito, do heroísmo e, não menos importante, das contradições de seu próprio tempo. Assim, justifica-se a absorção do tempo pela literatura moderna.

Em outras palavras, Guimarães Rosa e Clarice Lispector, alinhados a outros grandes narradores da modernidade, foram escritores, cuja sensibilidade artística e o talento para a elaboração e invenção de uma linguagem poética, fizeram da emergência do tempo na modernidade o *leitmotiv* da experiência ficcional, que já no plano da criação artística, manifestou-se na reverberação do próprio sentido do tempo.

No que se segue, esta seção, que é dedicada à compreensão do tempo em *Grande sertão: veredas* e em *A paixão segundo G.H.*, será desenvolvida em duas subseções. Na primeira, abordaremos a experiência temporal de Riobaldo, que, por meio da palavra poética, estabelece uma realidade temporal *sui generis*, subjetiva, que condensa no presente narrativo o passado e o futuro. Desse modo, poderemos apontar o nexos entre a palavra poética que funda o sertão e o jogo ficcional temporal encenado na narração, relação que se configura como um aspecto característico de um projeto estético moderno, fazendo da temporalidade complexa um aspecto próprio da escritura de Guimarães Rosa.

No segundo momento, buscaremos recompor o itinerário da personagem G.H., a fim de apontarmos o estabelecimento de um tempo humano, cujo sentido se perfaz no ato de narrar como “esforço” (LISPECTOR, 2009, p. 23) para a compreensão da experiência vivida. Consideraremos, para além de outras questões, aquelas de implicância formais, as quais contribuam para o ato hermenêutico.

### **3.1. O sertão presente na palavra poética**

*Grande sertão: veredas*, do escritor mineiro João Guimarães Rosa, publicado em 1956, ocupa um lugar privilegiado na História da Literatura Brasileira Moderna. Texto de natureza *sui generis*, o romance rosiano tem permanecido, desde sua aparição no cenário literário, como um objeto estético, cuja resposta só é alcançada por aqueles que corajosamente se entregam à leitura, seja ela crítica ou não.

Se “o sertão é o mundo”, conforme afirmou o mestre Antonio Candido (1964, p. 140) a respeito da obra-prima de Guimarães Rosa, ele é, ao mesmo tempo, um campo possível para a

travessia hermenêutica que, apesar de já demasiadamente realizada ao longo das últimas seis décadas de recepção desta obra, ainda apresenta horizontes interpretativos que, mesmo na ausência de novidade, permitem ao leitor a primazia de redescobrir o sentido da experiência humana no tempo, a qual é ressignificada por meio da linguagem fundadora que concretiza o sertão-mundo no âmbito da palavra narrada.

O romance moderno, numa das suas vertentes mais férteis, encontra-se voltado para o plano da introspecção, o qual tende a fundir reflexão e linguagem. Esta é, portanto, uma das características<sup>28</sup> da própria modernidade artística que, na verdade, ao colocar em crise a noção de representação, acabou por explorar as regiões labirínticas do pensamento humano como matéria narrativa. Assim, em *Grande sertão: veredas*, o ponto de vista da história está na primeira pessoa do discurso, colocando a consciência individual do personagem Riobaldo — herói moderno, marcado pela ambiguidade e pela dualidade — como o eixo central, no qual se sustenta e se constrói a prosa rosiana.

Riobaldo, a quem é confiado o ofício de narrar *Grande sertão: veredas*, rompe com a estruturada cronológica clássica ordenada em antes, agora e depois. A fim de elucidar a si mesmo, o personagem recusa a sequencialidade dos acontecimentos que deseja relatar, ao passo que se distrai refletindo sobre a existência. Isso ocorre porque o que carece de ser relatado é a “matéria vertente”, conforme observou Benedito Nunes (1983, p. 18). Nesse sentido, o tempo no romance rosiano pode ser compreendido como um tempo humano na medida em que é forjada uma ordem particular dos fatos narrados, a qual é explicada pelo fato de se tentar transpor para a narrativa o tempo tal como ele é para o indivíduo: um fluxo contínuo. O homem não está no tempo, ele é o próprio tempo, como afirmaria Heidegger.

Para abordarmos as questões que envolve a temporalidade do romance rosiano é necessário retomar uma questão fundamental acerca da composição da narrativa. O ato de narrar pressupõe uma dupla temporalidade: tempo da narração e tempo narrado (Cf. seção. 2, item 2.3, p. 36). Na trama rosiana, esse duplo aspecto desempenha grande relevância tanto para a estruturação do romance quanto para a criação de sentido em virtude de que a experiência fictícia com o tempo é um pôr em relação tempo narrado e tempo da narração.

Seguindo essa distinção, o tempo da narração em *Grande sertão: veredas* é relativo a

---

<sup>28</sup> Anatol Rosenfeld, num ensaio intitulado “Kafka e o romance moderno”, aponta a influência do autor de *A metamorfose* (1915) na literatura contemporânea. Assim como ocorre em Franz Kafka (1883-1924), o romance moderno encontra-se voltado para uma atitude de estranhamento do mundo. Desse modo, a realidade é colocada a parte em função de uma narrativa que focaliza a subjetividade do herói como ponto de vista particular que põe em dúvida o mundo empírico. Em outro ensaio seu, “Reflexão sobre o romance moderno”, o crítico acrescenta que a arte moderna está assente no fenômeno da “desrealização”, no sentido de que ela já não visa a representação. Ver ROSENFELD, 1994 e 2006.

cena inicial deste romance, inaugurada por um monólogo de Riobaldo, que apenas sugere a presença de um interlocutor — um certo doutor — para quem o ex-jagunço expõe o passado ao mesmo tempo que este toma nota de tudo que ouve. Esse é, portanto, o tempo da narração, que em termos linguísticos, é marcado pelos verbos empregados no presente do indicativo — “O senhor ri certas risadas” (ROSA, 1982, p. 9); “O senhor entenda”; “Explico ao senhor” —, os quais indicam o presente da narração. Esse tempo do romance não possui referência datal<sup>29</sup> ou mesmo a quantidade de tempo que Riobaldo leva para contar toda a história não é esclarecida. Aventa-se a hipótese de o monólogo-diálogo ter durado mais do que um dia em decorrência de uma passagem em que Riobaldo enfatiza que visita em sua casa permanece pelo menos três dias. Em relação, ainda, ao presente da narrativa, apenas é evidenciado a velhice de Riobaldo e o fato de ele ser, agora, ex-jagunço, informações que demarcam uma distância abstrata no que se refere ao tempo da história que será narrada pelo personagem.

Em contrapartida, o tempo da história é diverso e corresponde às várias histórias que Riobaldo ouviu e viveu ao longo de sua vida. Por exemplo, um dos primeiros “causos” relatados pelo personagem é a história de um certo homem chamado Aleixo, que depois de matar um velhinho por maldade, seus filhos acabaram ficando cegos. Não há marcadores temporais específicos que situem esse relato. Outro exemplo é a história de Maria Mutema, que mata o marido colocando chumbo derretido no ouvido enquanto o cônjuge dormia. Depois, de tanto soprar palavras de ruindade no ouvido do padre no confessionário, o mesmo adoece e morre. Esses dois exemplos ilustram a ausência de indicadores do tempo em que elas ocorreram, sobretudo, considerando sua ancoragem tanto em relação ao tempo da história principal quanto ao presente da narração.

De todo modo, há, ainda, uma história principal, conforme já mencionado, que trata de uma série de eventos dispersos, os quais dizem respeito a vida de Riobaldo como o encontro, quando garoto, com o ambíguo Reinaldo-Diadorim-Deodorina, no de Janeiro; a morte de Bigrí, mãe do ex-jagunço; a vida na Fazenda São Gregório com o padrinho/pai Selorico Mendes; os estudos no Curralinho com o Mestre Lucas; o trabalho como professor e secretário de Zé Bebelo, o reencontro com Diadorim; a integração ao bando de Joca Ramiro; a batalha contra os Zé Bebelos, cujo intento era pôr fim no jaguncismo do sertão; o julgamento de Zé Bebelo; o assassinato de Joca Ramiro; o suposto pacto nas Veredas Mortas e, por fim, a grande batalha

---

<sup>29</sup> A propósito disso, Walnice Galvão (1972, p. 63) escreve o seguinte trecho num brevíssimo comentário acerca do tempo em *Grande sertão: veredas*: “Mas o solerte escritor de que me ocupo dissimula a História, para melhor desvendá-la. Não data seu enredo, mas finge datá-lo; e toda vez que o leitor se depara com uma data, ela é contradita pela imprecisão”.

do Tamanduatão contra o Hermógenes, assassino de Joca Ramiro, cujo clímax se faz, vencidos os inimigos, na revelação que Diadorim — já morto — era, na verdade, Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins, que se transvestira de homem para poder ocupar um lugar social no sertão que não cabia à mulher. Todos esses eventos enumerados, além de outros que deixamos de citar, embora componham parte de um todo, são narrados esparsamente, de forma fragmentada, anacrônica, vez ou outra pausados, sumarizados e retomados de acordo com o contar particularizado de Riobaldo, que não considera amarrá-los por meio de uma ordem cronológica.

Feitas essas breves pontuações acerca da linha de ação que movimenta a trama rosiana, nossa tarefa agora é pensar como a linguagem propicia a instauração de uma temporalidade complexa nesta obra para, num momento ulterior, tratarmos da narração de Riobaldo como uma travessia temporal.

Sendo o trabalho com a linguagem um dos pontos centrais de *Grande sertão: veredas*, é por meio dele que podemos concluir que a temporalidade é um dos aspectos fundamentais na constituição do próprio romance. Nesse sentido, a modernidade dessa narrativa, assim como apontaremos a respeito de *A paixão segundo G.H.*, está assente na capacidade do ato narrativo de pôr em relação dialética os três *stasis* do tempo: passado, presente e futuro. Forja-se, desse modo, um eixo temporal uno, que organiza a experiência vivida esparsamente e narrada de maneira tresloucada num todo compreensível e entendível.

Em relação à linguagem, Benedito Nunes (2009, p. 310), escrevendo sobre a figura do poeta, diz-nos que “Deus não joga os dados”, dizia Einstein. O poeta, sim, ele os joga; mas os seus dados são a matéria e a forma de linguagem. Ambas lhe abrem o caminho a uma preliminar experiência das coisas”. Desse modo, a linguagem, em *Grande sertão: veredas*, é a abertura para a experimentação temporal, no sentido de que ela é, enquanto tal, a garantia da criação de um mundo particular desembocado por meio da configuração temporal da história narrada.

O sertão de Guimarães Rosa, por um lado, está erguido sobre um fortíssimo lastro documental, recorrente ao espaço concreto — a realidade do homem sertanejo — a qual o escritor toma como ponto de referência para a criação do mundo ficcional. Por outro lado, esse mesmo sertão é sobretudo estético<sup>30</sup>, pois ele se constitui como linguagem reinventada ou “reorganizada”, como escreveu Erza Pound (2006) acerca de uma definição de literatura.

---

<sup>30</sup> Antonio Candido, que dedicou grande parte de seus trabalhos à interpretação da escritura rosiana, chegou a falar em determinado momento de sua trajetória em “super-realismo” para se referir ao fato de que em Guimarães Rosa “não há pitoresco ornamental, nem realismo imitativo, nem consciência social e, sobretudo, a dimensão temática é menos importante do que a dimensão linguística, que parece criar uma outra realidade, porque a palavra ganha uma espécie de transcendência, como se valesse por si mesma.” (CANDIDO, 2006, p. 14.). Nesse sentido, as considerações do crítico literário ressaltam, sobretudo, o valor da palavra na obra rosiana, a qual ultrapassa o sentido da literatura como representação.

A expressão verbal em *Grande sertão: veredas* retira a palavra de seu lugar comum e a coloca em novos domínios semânticos, transfigurando o seu sentido originário. A propósito disso, é válido tomar como exemplo a expressão que abre o romance: “Nonada”, recorrentemente examinada pela crítica rosiana. O termo empregado por Guimarães Rosa causa estranhamento ao leitor, que, de imediato, se vê confrontado pela agudeza do sentido que ela evoca. Nei Castro (1982, p. 139), que se encarregou de realizar um verbete do universo literário de *Grande sertão: veredas* destaca que “nonada” “Algumas vezes transcende a sua acepção gramatical para ser veículo da preocupação ontológica do romance”. De todo modo, o que está em jogo na prosa rosiana e que nos interessa sublinhar é a capacidade da palavra, que, ao ser redimensionada como forma da narrativa, torna-se palavra poética na medida que ela assume uma dimensão particular no universo ficcional.

Nesse contexto de discussão, Davi Arrigucci Junior (1985, p. 455), num ensaio dedicado à experiência romanesca no universo do sertão, tece as seguintes considerações sobre o estilo da linguagem do autor de *Primeiras estórias* (1962):

Um estilo, portanto, que procura conscientemente a desautomatização da percepção linguística, largamente lograda pela refundição das formas velhas em mesclas renovadas. Isto parece o fundamental, embora pudesse buscar, por esse meio mesclado, a fonte primeira e intocada da linguagem: uma língua em estado de percepção nascente, feita de palavras limpas das impurezas do uso cotidiano e corriqueiro, reinvestidas da força de criar um mundo. (ARRIGUCCI JUNIOR, 1985, p. 454)

Sendo, portanto, a linguagem o impulso expressivo da trama rosiana, e uma vez considerando que o estatuto dessa literatura não visa à representação da realidade, pelo contrário, ela desprende-se de seu referencial, em *Grande sertão: veredas* é instaurado um jogo estético, o qual põe o próprio sertão como realidade em crise, evidenciando, em vez do espaço físico e das questões sociais, políticas e históricas<sup>31</sup>, uma concepção de mundo que focaliza e tematiza o homem moderno em todas as suas contradições e ambiguidades.

Eis, pelo menos, dois motivos que permitem evidenciar o jogo estético<sup>32</sup> referido acima: a) o primeiro está ligado a uma questão de ordem histórico-estética, pois até o decênio de 1930, como atesta Alfredo Bosi (2006, p. 388) em sua *História concisa da literatura brasileira*, o romance ainda experimentava uma forte tendência, ainda que explorando a sondagem da dimensão psicológica, para a prosa regionalista, pitoresca e de cunho social. Entretanto, quando

---

<sup>31</sup> A título de informação, ao afirmarmos isto, não estamos negando o desenvolvimento de questões desta natureza na obra de Rosa.

<sup>32</sup> Ver NUNES, 2003, p. 57.

o “artista-demiurgo”<sup>33</sup> Guimarães Rosa surge, com sua obra-prima, instaura-se a difícil tarefa de como classificar sua literatura.

Tal dificuldade é explicada pelo próprio movimento da escritura rosiana, que estabelece uma relação dialética entre a realidade e a linguagem, no sentido de que quanto mais estes dois aspectos se confrontam, mais a palavra encontra um sentido que até então não possuía. O jogo estético de Guimarães Rosa abre caminho para uma experiência ficcional *sui generis*, que transcende o sertão como realidade local e o recria como mundo ficcional, de acordo como se verifica no comentário de Arrigucci Junior: “O sertão é um artifício, ainda que ligado metonimicamente à sua região de origem” (ARRIGUCCI JUNIOR, 1985, p. 455). Nesse sentido, não se poderia classificar o escritor mineiro como um modernista de vertente regionalista.

Um segundo motivo tem que ver com o fato de que a linguagem não é apenas um instrumento de mediação simbólica. Ela antes se constitui como elemento de provocação à realidade do sertão-mundo: houve o pacto? O diabo existe? Embora exista uma matéria preliminar a ser narrada — que é a aventura pelo sertão —, de todo modo, ela é dissimulada em virtude do caráter, em grande parte, introspectivo que perpassa o relato do personagem-narrador de *Grande sertão: veredas*.

Do início ao fim, a linguagem exerce um fortíssimo peso sobre a trama romanesca, no sentido de que ela põe em suspensão as noções de verdade e de mentira, de bem e de mal, de amor e de ódio, de Deus e de diabo, entre outros, colocando a dualidade como qualificadora do mundo ficcional. Além disso, é por meio dela que o personagem-narrador joga com a dimensão poética na medida que ele mesmo configura o tempo da história que narra e, conseqüentemente, relativiza o tempo da narrativa.

Um dos fatos que corrobora o peso da linguagem no romance rosiano tem que ver, por exemplo, com a preparação do narrador para lograr com a palavra. Não é despropositado que o ex-jagunço Riobaldo seja um homem em parte letrado, afinal, após a morte da mãe, quando contava ainda quatorze anos de idade, tendo ido morar com o pai Selorico Mendes, passa parte de sua juventude estudando com o Mestre Lucas a ponto de se tornar, posteriormente, professor. Os anos dedicados aos estudos no Currálinho, além de promover a ascensão social, qualificaram o personagem para a narração. O fato de ele mesmo ter vivido os acontecimentos que narra não

---

<sup>33</sup> Expressão empregada por Bosi (2006, p. 429). Referência à cosmovisão que Platão apresenta em *Timeu* acerca da origem do homem e do universo. Este, portanto, explicar-se-ia a partir de um Deus criador. O demiurgo é, portanto, a entidade que gera sempre a partir de uma matéria já existente. Conforme observou Hildeberto Bitar (In: PLATÃO, 1977) acerca do diálogo *Timeu*, “há nele uma atividade teórica e uma atividade prática, inseparáveis.”

é o que determina a posição de agente narrativo, mas a acuidade reflexiva, que faz do relato uma travessia temporal. Assim, nota-se que os microrrelatos que compõem a obra servem apenas como pano de fundo para se extrair o que está para além do trivial, isto é, “a matéria vertente” — conforme afirma o narrador de *Grande sertão: veredas*.

O próprio Riobaldo, em uma das suas falas, tematiza a dificuldade de contar a história, demonstrando, assim, o quanto a palavra é pesada: “Ah, mas falo falso. O senhor sente? Desmente? Eu desminto. Contar é muito, muito dificultoso. Não pelos anos que já passaram. Mas pela astúcia que tem certas coisas passadas” (ROSA, 1982, p. 142). É, portanto, a sua experiência nas letras que o permite refletir e não apenas narrar o seu passado sertanejo, ao passo que coloca em perspectiva o presente e o futuro.

Walnice Galvão (1972, p. 89), analisando a questão do letramento do narrador, já havia chamado atenção para o fato de que em *Grande sertão: veredas*, em virtude de que o “viver é caótico, confuso, desordenado”, Riobaldo é forçado a organizar a experiência vivida. Na verdade, essa necessidade de configurar o tempo de vida é um aspecto relevante para o romance moderno, principalmente em relação àqueles voltados para o tempo.

Pensar a narrativa, também, como organização da experiência vivida é o cerne da questão discutida por Paul Ricoeur em *Tempo e narrativa*, conforme desdobramos na seção teórica. Na concepção do intelectual francês, existe uma correlação entre o tempo vívido e o tempo ficcional. Esse liame se estabelece pelo fato de que a experiência humana é informe, e a narrativa, enquanto tal, recorrendo a linguagem, expressa, estrutura e significa a experiência fenomenológica. A certa altura concluirá Ricoeur (2010, v. 2, p. 103) que narrar “é um ato judicatório”, o que implica na abertura da narrativa para o plano da configuração.

Quando mencionamos que Riobaldo é um ex-jagunço letrado, antecipamos, ainda que implicitamente, que esse dado factual se desdobra na relação que há entre a temporalidade do mundo da obra e a própria narração. Ora, em um romance como o de Guimarães Rosa, em que a individualidade do sujeito ocupa o plano principal da narrativa, não há a possibilidade de dissociar a inteligibilidade da história, que é a “capacidade de ser seguida” (RICOEUR, 2012, p. 302) da maneira como ela é efetuada. Em termos ricoeurianos, trata-se do deslocamento da atenção do enunciado narrativo para a enunciação, que segundo o intelectual francês, com isso “os traços ficcionais do tempo narrativo ganham um relevo diferente” (RICOEUR, 2010, v. 2, p. 104).

A acuidade reflexiva de Riobaldo é determinante para a desenvoltura do próprio romance. A narração é feita de maneira tresloucada: “contar seguido, alinhavado, só mesmo

sendo as coisas de rasa importância” (ROSA, 1982, p. 78). Em *Grande sertão: veredas* há uma história principal: que talvez seja a batalha final, a épica empresa vingativa contra o Hermógenes — espécie de anti-herói, transgressor da lei do sertão, que mata o líder jagunço Joca Ramiro. A esta história central, enlaçam-se várias outras, pequenas e seculares, que, na verdade, não podem ser consideradas meras distrações do narrador, pois elas são o fulcro para a instauração dos momentos reflexivos de Riobaldo Tatarana.

É notável a acuidade do personagem-narrador que mistura e inverte as veredas temporais do sertão. Em função dessa temporalidade complexa que é forjada a partir da narração, Riobaldo pode ser interpretado como a figura do homem moderno, sobretudo, porque é por meio dele que se manifesta um tempo humano na literatura de Guimarães Rosa. O modo como o personagem desenvolve a narração encena a relação paradoxal entre o homem e o tempo no mundo moderno. Assim, de algum modo, Riobaldo transpõe para própria narrativa a concepção de um tempo contínuo que define a vida humana, bem como o peso de uma vida acumulada que não se divide em passado, presente e futuro. Sendo o detentor da palavra poética, ele joga com a ordem dos fatos e inverte suas sequências, o que faz surgir uma duração subjetiva e pessoal para as histórias que conta. Em outras palavras, por meio desse narrar pessoal, assente no veio reflexivo, em *Grande sertão: veredas*, se “tematiza a experiência ficcional, juntamente com o mundo” (NUNES, 1983, p. 22).

Assim, o descompasso entre a duração da narração e a extensão cronológica da matéria narrada é um dado a ser considerado na interpretação do romance de Guimarães Rosa. A imprecisão de índices temporais é um aspecto importantíssimo do próprio romance moderno, isto porque, se tomarmos como exemplo a reminiscência na narrativa rosiana, atestamos que a obra não está voltada para a representação da realidade concreta e objetiva, pois o que se busca é o aspecto qualitativo da vida sertaneja como experiência humana, que se dá na interferência da consciência reflexiva de Riobaldo, que busca enfatizar ou tematizar aspectos propriamente de sua condição humana, conforme observou Benedito Nunes:

Assim, a reflexividade do relato faz refluir o contraste entre o vivido e o narrado dentro do discurso, que decorre no presente e se desenvolve protendido na expectativa de sua forma completa, do acabamento, no futuro, como obra, da história contada, a qual reabre, por efeito da lembrança, momentos do passado. Os dois contrastes se resolvem na tensão maior que se estabelece entre o *tempo da história* e o *tempo do discurso*, e de que resulta o embaralhamento da ordem sucessiva dos acontecimentos, truncada, invertida, o *depois* antecipando-se ao *antes* e o *antes* pospondo-se ao *depois*, ao longo da linha descontínua dos *agora*, deslocados a cada volta do relato labiríntico. À medida que avança a narrativa, avança também, graças à ruptura da ordenação orgânico-formal do todo em *princípio, meio e fim*, a experiência do tempo — do tempo qualitativo, não cronológico da obra, mas que absorve, conforme se verá, num mais amplo movimento, a *duração concreta*, a *durée* bergsoniana, que vai, porquanto

moldada sobre o curso do tempo físico, do passado ao presente e do presente ao futuro. (NUNES, 1985, p. 397)

Em decorrência desse movimento temporal da escritura, que funde o passado ao presente da narrativa, Riobaldo parece alcançar o sentido da experiência vivida no sertão: “Mas primeiro tenho de relatar um importante ensino que recebi do compadre meu Quelemém. E o senhor depois verá que naquela noite eu estava adivinhando coisas, grandes ideias.” (ROSA, 1982, p. 119). Desse modo, preocupado em confrontar o passado para dele extrair a compreensão do presente, o tempo da história é dissimulado pelo jogo enunciativo que anima *Grande sertão: veredas*: “Tem horas antigas que ficaram muito mais perto da gente do que outras, de recente data. O senhor mesmo sabe.” (ROSA, 1982, p. 78); “Eu queria decifrar as coisas que são importantes. E estou contando não é uma vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas a matéria vertente.” (ROSA, 1982, p. 79); “Ao que digo ao senhor, pergunto: em sua vida é assim? Na minha, agora é que vejo, as coisas importantes (...)” (ROSA, 1982, p. 98).

De um modo geral, devemos distinguir uma dupla travessia pelo tempo no romance rosiano<sup>34</sup>. A primeira corresponde a finitude do ser, isto é, a qualidade do tempo já experimentado, que é a garantia da realização da própria narrativa. O Riobaldo que narra, agora já é um homem velho e o sertão do qual se esforça para rememorar se transformou: “Agora – digo por mim – o senhor vem, veio tarde. Tempos foram, os costumes desmudaram.” (ROSA, 1982, p. 23). Ambos, homem e espaço sofreram os efeitos da passagem do tempo.

A segunda travessia vai ao encontro das considerações críticas de Ricoeur acerca da temporalidade de *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, de que “A arte da ficção consiste assim em tecer juntos o mundo da ação e o da introspecção, para mesclar o sentido do cotidiano e o da interioridade.” (RICOEUR, 2010, v. 2, p. 180). Trata-se de uma travessia simbólica realizada, de todo modo, conforme o curso narrativo.

Tomando como base o pressuposto de Ricoeur, a narração de Riobaldo Tatarana consiste numa travessia que salta da ordem da ação da matéria vivida para os momentos introspectivos. Esse movimento tensiona o limite que separa o passado narrado do presente da narração. A construção da cena da travessia do Liso do Sussuarão esboça esse dinamismo recorrente ao romance moderno. Depois de uma primeira tentativa frustrada, que ainda se deu sob o comando de Joca Ramiro, Riobaldo, já numa segunda investida, juntamente com o bando

---

<sup>34</sup> A propósito dessa nossa formulação, no trabalho de Paula (2010), no qual também se analisa a temática da temporalidade em *Grande sertão: veredas*, assinala-se uma dupla travessia do tempo: “tempo da existência” e “tempo do texto”, as quais mantém, segundo o autor, uma relação de interdependência. Fato este implica uma aproximação da nossa assertiva ao trabalho referido.

de jagunços que agora estava ao seu comando, finalmente é capaz de atravessar o Liso do Sussuarão — lugar perigoso, de desenvoltura épica, que extrema o limite da existência. A finalidade da empreitada árdua era chegar ao território do inimigo Hermógenes localizado no outro lado dessa região desértica. Todavia, o relato desse trânsito é atravessado pela paragem introspectiva, que busca compreender a realidade fatídica do destino humano. Em outras palavras, a narração da travessia do Liso do Sussuarão ilustra a ambivalência de Riobaldo. Quer dizer, narrar a travessia significa que, só agora, no presente da narração, o personagem pode aferir, de maneira mais clara, os sentimentos que teve durante o trajeto. É narrando que o personagem percebe que aquela travessia simbolizou o confronto de desafios, de dúvidas, de incertezas e de paradoxos. Em síntese, essa cena exemplifica a construção ficcional de um tempo contínuo e desordenado, no qual passado narrado e presente da narrativa convivem conectados, ainda que de maneira conflituosa.

É em função dessa travessia como jogo inerente à obra que a relação entre o tempo narrado e o tempo da narração constitui o núcleo da experiência fictícia do tempo no romance de Guimarães Rosa. Além de que é por meio desse movimento dialético que se manifesta a experiência humana no tempo.

A própria estrutura da obra corrobora esse jogo enunciativo. A ausência de divisão capitular, somada à consciência individual de Riobaldo que se torna a expressão verbal do romance marcam a constituição de uma trama assente à sombra do tempo. Ora, pois, como observou Benedito Nunes, ainda que numa abordagem mais filosófica, “a travessia do sertão o é da temporalização da existência — homem humano — aberta às possibilidades futuras que iluminam o passado e esclarecem o presente” (NUNES, 1985, p. 403).

Riobaldo é um narrador que questiona o *epos* narrativo, como se verifica na cena em que relata a morte de Fancho-Bode e Fulorêncio — dois jagunços do próprio bando de Joca Ramiro com os quais Riobaldo e Diadorim tinham tido uma desavença. Esses dois acabam morrendo no primeiro confronto contra uma patrulha de Zé Bebelo. Depois de narrar o infortúnio, Tatarana comenta ao suposto doutor que o ouve:

Agora, com uma coisa, eu concordo: se eles não tivessem morrido no começo, iam passar o resto do tempo todo me tocaiando, mais Diadorim, para com a gente aprontarem, em ocasião, alguma traição ou maldade. Nas estórias, nos livros, não é desse jeito? A ver, em surpresas constantes, e peripécias, para se contar, é capaz que ficasse muito e mais engraçado. Mas, qual, quando é a gente que está vivendo, no costumeiro real, esses floreados não servem: o melhor mesmo, completo, é o inimigo terminar logo, bem alvejado, antes que alguma tramóia perfaça! (ROSA, 1982, p. 125)

O meta-discurso externa o reconhecimento, por parte de Riobaldo-narrador, de que há

uma tensão entre a “vida real” e as “estórias” livrescas”. Eis aí, a relação tempo e ficção que é problematizada em *Grande sertão: veredas*. Numa outra passagem, Riobaldo, de modo complementar, declara que “confusa é a vida da gente; como esse rio meu Urucúia vai se levar no mar.” (ROSA, 1982, p. 146). É nesse sentido, portanto, que se pode afirmar que a narração constitui uma travessia pelos avessos da temporalidade. A palavra poética, sendo um elemento fundador do sertão, reconfigura a experiência vivida, ao passo que ela mesma se torna objeto da ficção. A propósito desse confronto entre realidade e ficção, Benedito Nunes (1985) assinala dois tipos de tensão em *Grande sertão: veredas*, das quais destacamos apenas a primeira:

A primeira tensão, que estabelece a distância inabsorvida do vivido pelo narrado, manifesta-se nas carências, nas falhas, nos circunlóquios, nos desvios, nos encobrimentos, nos desencobrimentos e tretas do contar a que se refere o narrador, e que expõem o seu relato, paradoxalmente, a desacertos e acertos, a incorreções e correções, ao risco de falseamento, à necessidade de redizer o já dito ou de desdizê-lo (NUNES, 1985, 395-396)

Como temos demonstrado, na trama romanesca de Guimarães Rosa sobressai como tônica a problematização da temporalidade — ainda que escondida por trás de uma história que, *a priori*, é voltada para a realidade sertaneja relativa a um período histórico de um Brasil arcaico e contraditório, constituído pelos dilemas da própria modernidade. A tematização do tempo expressa, entre outras coisas, a sensibilidade do artista Guimarães Rosa em relação ao campo simbólico que circunscreve o homem moderno. Não há como negar, considerando as 595 páginas que compõe a primeira edição de *Grande sertão: veredas*, a grandiosidade de uma narrativa que, desprendida da realidade, desnuda a universalidade do sujeito jagunço que se confronta contra o tempo. O jogo temporal *sui generis* surpreende a tradição da representação aristotélica e instaura um processo temporal genuinamente novo, pouco explorado, até então, pela Literatura Brasileira.

Ainda considerando a narração como travessia da temporalidade, um último ponto a ser desdobrado nesse primeiro momento de compreensão de *Grande sertão: veredas* é a quebra do fadário do destino: como quando o narrador adverte ao interlocutor, que apenas ouve, de que o que está contando “carece de um explicado” (ROSA, 1982, p. 114). Na obra rosiana, a visão de mundo é estabelecida, para aproveitarmos uma estirpe apresentada por Jean Pouillon (1974), como uma visão “com”, porque é sempre a partir do personagem central que vemos os outros. Desse modo, o ponto de vista de Tatarana é privilegiado, primeiro porque ele é sujeito e objeto da história narrada e, segundo, porque ele, ocupando o presente narrativo, tem a possibilidade de reconfigurar a história: “como é que eu ia poder ter pressentimento das coisas terríveis que vieram depois, conforme o senhor vai ver, que já lhe conto?” (ROSA, 1982, p. 217) — conforme

comenta após versar sobre o julgamento de Zé Bebelo.

A transformação da realidade temporal objetiva em tempo humano é marcada por uma relação contingencial, ou seja, a travessia como narração, realizada por Riobaldo, redefine o sentido originário da factualidade vivida no sertão. O destino de Riobaldo, que no plano da história já está selado, isto é, preso a uma ordem cronológica, é aberto por meio do movimento dialético da temporalidade que redescobre as veredas do passado: “Sertão é isto: o senhor empurra para trás, mas de repente ele volta a rodear o senhor dos lados” (ROSA, 1982, p. 218).

Esse processo de travessia pela temporalidade tem que ver com o próprio fato da obra-prima de Guimarães Rosa ter como um de seus pilares a ambiguidade, no sentido de que essa característica acentua o limite entre o existir e o narrar “como empresas árduas que cada instante pode assumir as formas do falso”, como bem observou Walnice Galvão (1972, p. 86). Ora, um dos momentos de clímax da trama rosiana que esboça de maneira exemplar o conflito entre o vivido e o narrado é a questão do pacto — a invocação do demo — nas Veredas Mortas.

Após a cena referente ao assassinato de Joca Ramiro, num lugar chamado Jerara — terras do Xanxerê — o bando de jagunços, aliados e sob o comando de Zé Bebelo, iniciam uma nova e decisiva batalha contra o desvalido Hermógenes. A certa altura, como conta Riobaldo, eles são cercados pelos “judas” enquanto estavam na Fazenda dos Tucanos. Passam alguns dias trocando balas até que, depois de executado o plano de Zé Bebelo de convocar a tropa do governo a fim de surpreender os inimigos, acabam fazendo um acordo para cessar fogo durante três dias. Por fim, o bando consegue empreender fuga daquele lugar e Riobaldo finalmente chega a um momento crucial de sua travessia: “E ali, redizendo o que foi meu primeiro pressentimento, eu ponho: que era por minha sina o lugar demarcado, começo de um grande penar em grandes pecados terríveis.” (ROSA, 1982, p. 303); “Ali eu tive limite certo”. (ROSA, 1982, p. 304).

O jagunço se desbanda dos restantes, vai até uma encruzilhada no meio da noite e, com o destino selado, dividido entre Deus e o diabo, invoca a presença do maligno a fim de firmar um pacto para derrotar o assassino de Joca Ramiro. Mesmo o “cujo” não tendo se manifestado em “carne e osso”, Riobaldo, aventara a possibilidade de o “inimigo” tê-lo ouvido: “Como que adquirisse minhas palavras todas; fechou o arrocho do destino.” (ROSA, 1982, p. 319). Riobaldo segue de volta ao bando. Ouve ou não o pacto? Eis aí a dúvida retórica que movimenta e anima o curso narrativo de *Grande sertão: veredas*. Incerteza conjurada na abertura do romance, esta salta do *factum* passado e ocupa a matéria do presente narrativo.

Talvez não seja uma simples coincidência o fato de que a expressão “Não. Nada.” —

espécie da variação de “Nonada” — também apareça no momento em que Tatarana chama pelo demo nas Veredas Mortas. Nesse sentido, o termo pode ser compreendido como uma ruptura com o tempo pretérito da história narrada, que, uma vez abolido, abre a possibilidade para a preocupação ontológica acerca do bem e do mal se configurar como uma fissura no destino do ex-jagunço. Tendo um destino travado, o *pactum*, enquanto elemento simbólico e ambíguo, instaurador da dúvida e anulador das verdades, possibilita o surgimento de um círculo hermenêutico, o qual propicia a travessia da realidade para a ficção e da ficção para a realidade:

O senhor... Mire veja! O mais importante e bonito, do mundo, é isto! Que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas — mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam. Verdade maior. E o que a vida me ensinou. Isso que me alegra, montão. E, outra coisa! O diabo, é às brutas; mas Deus é traiçoeiro! Ah, uma beleza de traiçoeiro — dá gosto! A força dele, quando quer — moço! — Me dá o medo pavor! Deus vem vindo! Ninguém não vê. Ele faz é na lei do mansinho — assim é o milagre. E Deus ataca bonito, se divertindo, se economiza. (ROSA, 1982, p. 20-21)

A dúvida cruel — se ouve ou não o pacto — constitui o fio que ata de uma ponta a outra o enredo de *Grande sertão: veredas*. Neste contexto de discussão, Antonio Candido, em “O homem dos avessos”, reconhecendo um paralelismo entre o romance de Guimarães Rosa e *Os sertões* (1902), de Euclides da Cunha (1866-1909), assinala três elementos da composição do romance rosiano: a terra, o homem e o problema. Sendo, portanto, este último, o que por ora nos importa, Candido (1964, p. 136) observa que “O grande problema, para o narrador, é a existência dele: existe ou não?”. Para o crítico, a preocupação ontológica de Riobaldo acerca da existência do maligno permite a combinação do mito com o *logos*, que segundo ele, são dois elementos, cuja juntura possibilita o reconhecimento do sertão como lugar da travessia humana, que vai do imaginário à realidade e do sertão para o mundo. Assim, a leitura efetuada pelo mestre Antonio Candido nos possibilita entender que o jogo temporal forjado no romance tem como ponto de culminância a travessia pelos avessos do tempo que o personagem Riobaldo experimenta ao fundir a linha de ação com o caráter reflexivo que perpassa a sua confissão.

Como reforça o narrador a todo instante: “viver é perigoso”. Riobaldo possui o conhecimento de que apenas se vive. É só depois, como diria Santo Agostinho, em suas *Confissões*, de já ter o tempo a qualidade pretérita que se pode alcançar o entendimento e a compreensão do ocorrido. A trama romanesca de *Grande sertão: veredas* é marcada por um grande fio de ação que se desdobra numa tensão simbólica: a grande aventura experimentada por Riobaldo desemboca na tarefa de alcançar o próprio sentido da existência. Interessa ao narrador contar as peripécias vividas no sertão enquanto sujeito jagunço. Entretanto, conforme

é especulado no discurso do personagem, é só por meio do ato rememorativo que se pode alcançar o sentido da própria experiência. A vida, sendo sempre o presente, encontra-se sempre aberta: “Como é que se pode pensar toda hora nos novíssimos, a gente estando ocupado com estes negócios gerais? Tudo o que já foi, é o começo do que vai vir, toda a hora a gente está num cômputo.” (ROSA, 1982, p. 237).

A narração é, para Riobaldo, um elemento simbólico pelo qual se organiza a matéria amorfa que é a vida. Conforme se verifica, até o presente momento, buscamos desdobrar a relação tempo e ficção desenvolvida em *Grande sertão: veredas*. Para tanto, concentramos nossos esforços na redescoberta do passado, que ao passo que é “presentificado”, empurra o tempo da narrativa para frente. Nesse sentido, é cabível, ainda neste primeiro momento de abordagem de obra rosiana, discorrer sobre a relação que o personagem mantém com o futuro vindouro.

O veio reflexivo, de caráter introspectivo, também coloca em jogo o futuro de Riobaldo. Ainda pouco tratávamos da questão do pacto como sendo uma fissura no destino selado do narrador. De todo modo, a temporalidade de *Grande sertão: veredas*, enquanto experiência fictícia, também põe em suspensão o futuro do herói rosiano, conforme se observa na cena final, quando Riobaldo-Tatarana encerra o seu relato para o seu interlocutor:

Cerro. O senhor vê. Conteí tudo. Agora estou aqui, quase barranqueiro. Para a velhice vou, com ordem e trabalho. Sei de mim? Cumpro. O Rio de São Francisco — que de tão grande se comparece — parece é um pau grosso, em pé, enorme... Amável o senhor me ouviu, minha ideia confirmou: que o Diabo não existe. Pois não? O senhor é um homem soberano, circunspecto. Amigos somos. Nonada. O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia. (ROSA, 1982, p. 460)

A travessia, aspecto do qual já nos ocupamos e que é tematizado no romance de Guimarães Rosa, deve ser entendida como um processo ainda inacabado. É por isso que, mesmo o tempo sendo a condição fundamental da experiência, conforme observou Benedito Nunes (1985, p. 389), o romance moderno ou a modernidade, de um modo geral, tratou como uma de suas questões colossais “a direção para morte” (MEYERHOFF, 1976, p. 75), que é uma questão inerente à existência humana.

Desta feita, pode se entrever a complexidade da temporalidade de *Grande sertão: veredas*. Obra-prima da literatura brasileira, que esboça a sensibilidade de seu autor para as questões fundamentais acerca da modernidade artística. A lição que surgiu neste primeiro contato com a obra é o reconhecimento de que aventura humana, embora num espaço específico, se abre para a universalidade do tempo. Assim, essa obra é um esboço expressivo da problematização do tempo na literatura moderna.

Princípio, meio e fim não são capazes de expressar o sentido da experiência de Riobaldo. A ordem dos fatores, neste caso, altera, sim, o cômputo final da narração. Isto ocorre, na verdade, porque o que interessa a construção romanesca rosiana é evidenciar a substância contida nas entrelinhas do tempo vivido que, conforme observou Benedito Nunes (1985, p. 390), a respeito do desenvolvimento de um tempo qualitativo ao invés daquela “imagem mitificada de um tempo único” nos romances modernos, a alternância da ordem dos acontecimentos reconfigura o significado das coisas narradas.

O personagem rosiano, assim, ao recordar o passado de um sertão que, agora, já não existe, experimenta, na medida em que se aventura nas veredas da palavra contada, uma confluência de tempos que marcam o seu discurso. O passado de Riobaldo, uma vez tornado a matéria da narração, perde seu aspecto pretérito. Assim, o recordar, enquanto atividade eminentemente reflexiva, permite a introjeção do “eu” do narrador que produz o enunciado na memória animada pela lembrança.

### **3.2. O relógio quebrado de G.H.**

No célebre ensaio “Uma tentativa de renovação”— ainda dos anos em que a crítica literária brasileira ocupava o espaço dos rodapés dos jornais — Antonio Candido, autor do referido texto, afirma, a respeito de *Perto do coração selvagem* (1943), que “este romance é uma tentativa impressionante de levar a nossa língua canhestra para domínios pouco explorados”<sup>35</sup> (CANDIDO, 1992, p. 97). Assim, a crítica quase profética de Candido assinalava, ainda sem a certeza de um futuro vindouro, o papel profundamente assombrador que a escritura de Clarice Lispector provocaria posteriormente na recente, à época, História da Literatura Brasileira Moderna.

Um pouco mais de duas décadas após a estreia de Clarice Lispector na cena literária, veio a lume *A paixão segundo G.H.* (1964). Tratava-se do ponto mais alto do trabalho estético da escritora brasileira, que se impôs à atenção da crítica literária por reverberar o limite da linguagem e instaurar novos significados. Desse modo, o quinto romance clariceano, único narrado em primeira pessoa, é o relato de uma personagem apenas identificada pelas iniciais

---

<sup>35</sup> A título de informação, Antonio Candido já havia escrito esta citação no ensaio “No raiar de Clarice Lispector” — primeiro texto crítico a respeito de *Perto do coração selvagem*. Ver CANDIDO, 1970. p. 125.

“G.H.”, que vive uma “experiência paradoxal”<sup>36</sup>. Nesse sentido, relega-se a vida organizada, envolvida pelo cotidiano fugaz do mundo moderno e instaura-se um processo de “desaprendizagem das coisas humanas” (NUNES, 1989, p. 81), que permite o rompimento com o “mundo convencional” (GOTLIB, 2011, p. 449), cuja consequência será, conforme as palavras metaforizadas de G.H., o “desabamento de cavernas calcáreas subterrâneas, que ruíam sob o peso de camadas arqueológicas estratificadas.” (LISPECTOR, 2009, p. 44).

Feitas essas considerações, analisemos a temática da temporalidade desenvolvida no romance clariceano. Desse modo, Mircea Eliade, em *O mito do eterno retorno*, no capítulo segundo, dedicado a regeneração do tempo, postula que “o fato essencial é que em toda parte existe uma concepção de final e de começo, de um período de tempo, baseada na observação dos ritmos cósmicos” (ELIADE, 1992, p. 57).

Tal fato apontado por Eliade, ainda que esteja ligado ao desenvolvimento de um tempo mítico, nos faz retomar a clássica concepção de tempo instituída pela tradição aristotélica de que sua constituição se dá por meio da mensuração do movimento astrológico, conforme reitera Reis (1996) em seu estudo sobre o tempo para Aristóteles.

Nesse sentido, perdurou, por um longo período, a compreensão de que o tempo possuía um caráter apenas objetivo, cuja percepção estaria alheia ao indivíduo. Contudo, esse conhecimento tem sua primeira ruptura radical no século quarto a partir do pensamento de Santo Agostinho (354 – 430) que escreve, em determinada passagem do livro XI das *Confissões*, que “o tempo não é o movimento dos corpos” (AGOSTINHO, 1988, p. 289), discordando da concepção temporal advinda de Aristóteles. Para além desta discordância, o teólogo de Hipona dá um passo mais largo, ao propor, indiretamente, uma nova concepção de tempo, que, ao que parece, está relacionada, em parte, ao conceito de “duração interior”, por considerar o tempo como um aspecto ligado à percepção humana.

Refletir sobre o tempo na literatura moderna significa reconsiderar e avaliar as concepções que surgiram ao longo da história da humanidade e como elas são manifestadas na concepção de mundo do texto literário. Diante disso, podemos traçar a seguinte pergunta: qual seria uma possível concepção de tempo em *A paixão segundo G.H.*? Ora, importa menos uma resposta do que a reflexão que se pode desenvolver a partir dela.

O tempo, no romance clariceano, é propriamente um tempo humano — particular à modernidade — pois, segundo Mendilow (1976, p. 4), “seu significado deve ser buscado

---

<sup>36</sup> Afirmamos ser a experiência vivida por G.H. paradoxal a partir de Nunes (1989, p. 60), no sentido de que é por meio da perda da aprendizagem humana que a personagem atinge o sentido máximo de sua experiência. Apesar disso, nossa leitura se afasta de Benedito Nunes que compreende o itinerário de G.H. como um processo místico.

somente dentro do contexto desse mundo de experiências ou dentro do contexto de uma vida humana como a soma total dessas experiências.”. Não se trata da negação do tempo físico ou mesmo da ausência de uma sucessão temporal cronológica. Ocorre que ambos os tempos, objetivo e subjetivo, isto é, interno e externo, estão presentes na trama romanesca de Clarice Lispector. Contudo, a interpretação da temporalidade só é possível quando consideramos a particularidade do tempo vivido e narrado pela protagonista.

É em função disto que a nossa pressuposição consiste em afirmar que a metáfora do relógio quebrado<sup>37</sup> significa a instauração da abertura para o tempo vivido, de modo que a linguagem — *modus operandi* — tensiona figuras temporais como ordem e duração, radicalizando o jogo temporal forjado no âmbito do mundo ficcional. Em outras palavras, nosso enunciado expressa a ideia de que o tempo objetivo, ainda que presente no romance moderno, encontra-se suspenso.

Isso justifica o forte apelo da literatura moderna para a experiência subjetiva do tempo, para o deslocamento do centro mimético para a consciência individual e para a fragmentação do sujeito e da estrutura do texto, sendo esta última ratificada na própria conformação de *A paixão segundo G.H.*, que é construída por uma narração fragmentada<sup>38</sup>, que acompanha, em termos metafóricos, a desagregação da própria personagem que narra.

G.H. vivencia um adensamento temporal e, por isso, já não importa a duração dos acontecimentos narrados, porém a atenção recai sobre a própria enunciação. A questão central está assente na necessidade de romper com o sistema que a impedia de alcançar a compreensão do que é de fato viver: “Não posso pôr em palavras qual era o sistema, mas eu vivia num sistema” (LISPECTOR, 2009, p. 160). Quer dizer, esse sistema também tem que ver com a relação da temporalidade, pois para G.H., a ruptura é a possibilidade de uma existência recalcada na reflexão.

O tempo do relógio não é capaz de captar “a quarta dimensão de um tempo-já” — parafraseando o interlocutor de *Água viva* (1973). Desse modo, o tempo marcado pelos relógios entra em desacordo com o sentido do tempo experimentado pela personagem, como relata G.H.:

---

<sup>37</sup> É válido assinalar que em *Perto do coração selvagem* a presença material do relógio, que surge já no capítulo de abertura, intitulado “O pai”, atinge o simbolismo do rompimento com o tempo físico na narrativa na medida que o “tin-dlen do relógio é silenciado, conforme já observou, em sua dissertação de Mestrado, Marília Cerqueira (2013): “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.” (CERQUEIRA, 2013, p. 33).

<sup>38</sup> Lembremo-nos de que *A paixão segundo G.H.* é constituída não por capítulos, como os romances tradicionais, mas por trinta e três fragmentos.

“E inesperadamente as próximas vindouras onze horas da manhã me pareceram um elemento de horror — como o lugar, também o tempo se tornava palpável, eu queria fugir como de dentro de um relógio, e apressei-me desordenadamente.” (LISPECTOR, 2009, p. 49).

O relógio é um dos símbolos fundamentais da relação entre tempo e modernidade, pois sua figura ilustra, de certo modo, o esforço simbólico da sociedade em tentar instrumentalizar e controlar o tempo, que, no final das contas, acaba falhando. A respeito desse artifício, o sociólogo alemão Norbert Elias (1998), cujo trabalho aponta a negação da objetividade do tempo, no sentido de que, para ele, o tempo trata de um elemento social, resultado de um longo processo de aprendizagem, afirma que:

Os relógios não medem o tempo? Se eles permitirem medir alguma coisa não é o tempo invisível, mas algo perfeitamente passível de ser captado, como a duração de um dia de trabalho ou de um eclipse lunar, ou a velocidade de um corredor na prova de cem metros. Os relógios são processos físicos que a sociedade padronizou, decompondo-os em sequências-modelos de recorrência regular, como as horas ou minutos. (ELIAS, 1998, p. 7)

A experiência ficcional neste romance de Clarice Lispector propicia o rompimento como o modo convencional de uma narrativa pautada na linearidade e na cronologia, colocando em cheque valores da tradição como a concepção de que o tempo é um dado físico, mensurável e, sobretudo, como determinação do real, passível de ser medido pelos artifícios forjados no bojo da vida social moderna.

De enunciado a enunciado, G.H. erra a cronologia dos fatos por ela narrados. Mas errar é a condição preliminar para romper com uma espécie de “organização” humana que esconde a sua verdadeira identidade. Lembremo-nos do fato de a protagonista, que sente a necessidade de contar a alguém o que viveu, ao passo que o faz, distrai-se refletindo sobre questões humanas. Como resultado deste conflito entre contar e refletir, tem-se uma confluência de tempos. Nos intervalos, entre a projeção, ora da ação humana, ora da divagação, o jogo temporal reconfigura a realidade vivida na medida que o tempo se torna apenas a percepção que dele se tem.

O desenvolvimento de um tempo subjetivo permite apontar o fato de que *A paixão segundo G.H.* é um romance expressivo para a sondagem de uma temporalidade complexa. Isto porque nesta obra há, antes de tudo, a narração de uma experiência humana que atinge o limite da linguagem e, ao mesmo tempo, por meio dela, tenta-se alcançar a compreensão dos próprios fatos relatados. Falávamos na seção teórica, a partir de Nunes (1985) e Mendilow (1972) (Cf. seção 2, item 2.3, p. 39), a respeito da linguagem que, enquanto *medium*, possibilita, *a priori*, a concretização da narrativa, no sentido de que ela é o elemento que estrutura, articula e configura os diversos blocos temporalmente dispersos, de modo a se elaborar um enredo que funda o seu

próprio código, como atesta, por exemplo, a pontuação inusitada que fecha e abre o ciclo romanesco clariceano, bem como por meio da sintaxe inusitada, que acompanha o ritmo de fala de G.H.

A relação entre tempo e linguagem é fundamental no quinto romance de Clarice Lispector. Paul Ricoeur (2010, v.2, p. 103) assinala que “narrar já é ‘refletir sobre’ os acontecimentos narrados”, fato que ratifica a importância de nosso apontamento. A necessidade de traduzir a experiência do dia anterior — tomado como mote do primeiro fragmento — significa não apenas a garantia da materialidade da narração ou, como diria G.H., “salvar o dia de amanhã” (LIPECTOR, 2009, p. 13), mas, principalmente, a reconquista de uma nova identidade ou de um novo modo de ser por meio da palavra.

Nesse contexto, a linguagem estabelece uma ligação entre o tempo da história e o presente da narração, pois ambos que, *a priori*, encontravam-se separados, seguem num fluxo contínuo até serem suspensos e não haver separação entre o ontem e o hoje, restando apenas a sensação do instante-já ou da “duração interior” bergsoniana: “E terminara, também eu toda imunda, por desembocar através dela para o meu passado que era o meu contínuo presente e meu futuro contínuo (...)” (LISPECTOR, 2009, p. 64).

Essa condensação de tempos é o que viabiliza, à G.H., ainda, a fragmentação do ser, o qual havia sido “neutralizado pela vida diária” (NUNES, 1989, p. 104). O tempo é substancial para a experiência de G.H., pois sua metafórica “metamorfose” (LISPECTOR, 2009, p. 66) ultimar-se-á na medida que o tempo da narração avança, ou seja, conforme a palavra é proferida, o desfecho será uma nova organização do “amorfo dinâmico da vida” — expressão empregada por Mendilow (1972, p. 9) para se referir aos enredos modernos.

A personagem apenas alcança a consciência de si mediante ao exercício da narração como reflexão. É pela palavra narrada que G.H. compreende a sua própria temporalidade, conforme se verifica no seguinte trecho, no qual se destaca o reconhecimento do limite da temporalidade humana: “Minha vida fora tão contínua quanto a morte. A vida é tão contínua que nós a dividimos em etapas, e a uma delas chamamos de morte. Eu sempre estivera em vida, pouco importa que não eu propriamente dita, não isso a que convencionei chamar de eu.” (LISPECTOR, 2009, p. 64).

Clarice Lispector aponta o fato de que G.H., sujeito moderno, vive um apaziguamento da consciência do tempo em função do cotidiano coisificado, o qual apenas é rompido, considerando o contexto do universo literário, segundo Benedito Nunes (1989), diante da solidão. Assim, essa é a situação na qual G.H. se encontram e apenas por meio dela consegue

romper com uma ordem pré-estabelecida que a envolve, como a vida doméstica, e, por fim, aderir a um estado de êxtase reflexivo. Aliás, cabe ressaltar que essa mesma sensação de reflexividade acomete o personagem Riobaldo, de *Grande sertão: veredas*.

Não há como deixar de referir, dado o contexto de discussão, a sedução que a crítica clariceana teve em aproximar a obra da escritora das questões da temporalidade em Martin Heidegger (2012) e (2008). O filósofo da Floresta Negra, em *O conceito de tempo* — conferencia proferida antes mesmo de *ser e tempo* (1927) —, após computar as concepções de temporalidade tradicionais, conclui que “O tempo, então, seria eu mesmo, e cada qual seria o tempo”.

Heidegger confere à existência humana um caráter radicalmente hermenêutico, no sentido de que é na reflexão sobre a vivência, ou melhor, sobre a finitude do *dasein*, que se encontra a própria abertura para o sentido da existência. É por isso que G.H., em termos heideggerianos, alcança o sentido de sua existência ao tomar consciência de sua temporalidade quando ela se debruça sobre a finitude do ser — “o ser-aí não é no tempo, ele mesmo é o tempo” (HEIDEGGER, 2008, p. 51). Conforme propôs o filósofo alemão:

O fim do meu ser-aí, a minha morte, não é algo que suspenda um percurso, mas sim uma possibilidade, que o ser-aí de alguma maneira conhece: a sua possibilidade mais extrema, que ele pode captar e de que se pode apropriar de modo iminente. O ser-aí tem em si mesmo a possibilidade de se deparar com a sua morte enquanto a mais extrema das possibilidades de si mesmo. Esta possibilidade extrema de ser é uma certeza, com o caráter de iminência, mas esta certeza, pelo seu lado, caracteriza-se por uma indeterminabilidade total. (HEIDEGGER, 2008, p. 45)

Foi Benedito Nunes, desde as primeiras leituras críticas sobre Clarice Lispector, que datam do ano de 1965, até *O drama da linguagem* (1989), talvez, o estudioso que mais tenha se dedicado à tarefa de apontar a presença da filosofia da existência na escritura de Clarice Lispector. Apesar disso, é válido ressaltar que nossa leitura, apesar de reconhecer pontos tangentes entre a filosofia e a literatura clariceana e do parêntese ora efetuado, não tem o intuito de demonstrar uma concepção de mundo de temática “marcadamente existencial” (NUNES, 1989, p. 100) na obra da autora de *Perto do coração selvagem* (1943) como empreendeu Benedito Nunes.

Fechado o parêntese acima, é importante reiterarmos que *A paixão segundo G.H.* é um romance que sofre da obsessão do tempo justamente por ser construído mediante à autorreflexão, ao fluxo de consciência e à busca pela forma. Com base nesses três aspectos e por intermédio da palavra poética, afinal, “Será preciso coragem para fazer o que vou fazer: dizer.”, como relata G.H. (LISPECTOR, 2009, p.18), a temporalidade do mundo da obra é

contorcida a ponto de a protagonista ser forçada a forjar um tempo ficcional<sup>39</sup>, cujo resultado é uma superestrutura temporal, particular ao romance, que liga passado e presente, o qual pode ser designado como experiencial, pois tem nexos com a *durée* bergsoniana:

Vou criar o que me aconteceu. Só porque viver não é relatável. Viver não é vivível. Terei que criar sobre a vida. E sem mentir. Criar sim, mentir não. Criar não é imaginação, é correr o grande risco de se ter a realidade. Entender é uma criação, meu único modo. Precisarei com esforço traduzir sinais de telegrafo — traduzir o desconhecido para uma língua que desconheço, e sem sequer entender para que valem os sinais. Falarei nessa linguagem sonâmbula que se eu estivesse acordada não seria linguagem. (LISPECTOR, 2009, p. 19)

Segundo Benedito Nunes (2008, p. 58) a *durée* “é, para Bergson, o tempo verdadeiro, que a intuição capta no relance da experiência interior libertada da dominância dos fins práticos da ação”. Nesse sentido, designamos o tempo em *A paixão segundo G.H.* como experiencial porque ele transcende o caráter físico e psicológico da própria temporalidade da narrativa. Apesar da experiência vivida por G.H. se situar no “ontem”, isto é, no dia anterior ao presente da narração, seu esforço não consiste apenas em relatar a sequência de ações do dia anterior: sentada à mesa do café, decisão de limpar o apartamento, roteiro fracassado da limpeza, deslocamento ao *bas-fond* onde estava localizado o quarto de empregada, por onde começaria a limpeza e, finalmente, o confronto com a barata. Eis aí a síntese da ação humana, isto é, da linha cronológica da trama romanesca clariceana. Entretanto, não é a respeito desse tempo a que G.H. se refere quando enfatiza a necessidade de organizar, de algum modo, a experiência informe que vivera no dia anterior:

O que vi não é organizável. Mas se eu realmente quiser, agora mesmo, ainda poderei traduzir o que eu soube em termos mais nossos, em termos humanos, e ainda poderei deixar despercebidas as horas de ontem. Se eu ainda quiser poderei, dentro de nossa linguagem, me perguntar de outro modo o que me aconteceu. (LISPECTOR, 2009, p. 67)

Trata-se, portanto, propriamente do tempo da “duração interior”, o qual é iniciado no momento em que G.H. adentra o quarto, que até aquela semana pertencera a sua empregada, Janair, que se havia despedido no dia anterior, e adere a uma espécie de esquizofrenia momentânea despertada pelo “fascínio da barata que a repugna e atrai” (NUNES, 1989, p. 58).

Assim, inicia-se, conforme assinala Benedito Nunes acerca da concepção temporal de Bergson (1988), o reinado de um tempo marcado por “momentos imprecisos, inseparáveis dos estados mutáveis da consciência, que se interpenetram, formam [...] a sucessão pura, interior,

---

<sup>39</sup> É válido assinalar que, em consonância aos postulados de Paul Ricoeur (2010, v.2, p.174), a “experiência fictícia do tempo é apenas o aspecto temporal de uma experiência virtual do ser no mundo proposta pelo texto.”

irredutível à sucessão no movimento físico, decomponível em intervalos homogêneos exteriores.” (NUNES, 2008, p. 58). Isso é vital para a experiência de G.H., pois é neste estado durativo de um agora contínuo que a personagem se desagrega de sua montagem humana, como se assinala na abertura do romance “----- estou procurando, estou procurando.” (LISPECTOR, 2009, p. 9). É nessa temporalidade inerente ao ser, atingida por meio da ruptura com a realidade externa que ela se liberta de clausura de uma vida inteira acumulada<sup>40</sup>.

Nesse sentido, é interessante comentar o trabalho de Maria de Oliveira (1994) que, a partir de uma concepção bachelardiana, aponta o desenvolvimento de um tempo verticalizado<sup>41</sup> em *A paixão segundo G.H.*: “No seu arroubo e êxtase G.H. atinge ainda um tempo vertical, que não reconhece o valor do passado e do futuro, mas que se condensa no ‘hoje’ e no ‘agora-já’” (OLIVEIRA, 1994, p. 177). A concepção temporal aventada pela pesquisadora, apesar de se fundamentar nos postulados de Gaston Bachelard, assemelha-se ao tempo em Bergson (1988) — a *durée* — e em Santo Agostinho — a *distentio* —, com os quais já temos dialogado. Dessa forma, ratificamos a nossa pressuposição de um tempo experimental, humanizado, vivido, que é difícil de ser transpassado à materialidade da palavra, impondo à G.H. a tarefa de fazer da experiência do dia anterior uma criação.

É por esse motivo que o tempo da história — matéria do relato de G.H. — é suspenso e deslocado para o tempo do discurso, assim que a personagem inicia o itinerário da narração. Mas mesmo efetuada essa confluência de tempos, ambos são estagnados. A única temporalidade vigente é a do próprio ser, a qual é assegurada pela linguagem, pois esta se dá no tempo. Como afirma a protagonista “A palavra e a forma serão a tábua onde boiarei [...]” (LISPECTOR, 2009, p. 18), ou seja, a palavra e a forma são as únicas garantias palpáveis da temporalidade da experiência de G.H..

Lembremo-nos que Santo Agostinho, em suas *Confissões*, já se havia voltado para o fato de que “Ainda que se narre os acontecimentos verídicos já passados, a memória relata não os próprios acontecimentos que já decorreram, mas sim as palavras concebidas pela imagem daqueles fatos” (AGOSTINHO, 1988, p. 282). Dessa forma, a experiência de G.H. pode ser tomada como um ciclo temporal em aberto, cujo ponto de partida se dá no encontro com a barata, que depois daquelas longas horas no quarto da empregada é apaziguado, e é retomado

---

<sup>40</sup> Aliás, um dos motes reiterado, vez ou outra, por G.H. é o acúmulo de uma vida resultada de um cotidiano arrumado, alienado, que coisifica o sujeito e relega-o da identidade autêntica, da qual as personagens clariceanas, de um modo geral, padecem e sempre estão à procura: “O acúmulo de viver numa superestrutura tornava-se cada vez mais pesado para se sustentar no ar.” (LISPECTOR, 2009, p. 67).

<sup>41</sup> Tomamos, para este trabalho, a expressão “tempo verticalizado” como sendo sinônimo de um tempo não cronológico, ou seja, que se qualifica em função de um aspecto de densidade, relacionado ao modo como o indivíduo o percebe em sua vivência.

novamente no dia seguinte — já no tempo presente — quando a palavra volta, novamente, a ser proferida: “Finalmente, meu amor, sucumbi. E tornou-se um agora” (LISPECTOR, 2009, p. 78).

Chegamos a um dos aspectos fundamentais acerca da temporalidade em *A paixão segundo G.H.*. O agora passa a ser o tempo humanizado da protagonista. A experiência vivida no dia anterior, embora seu referencial pressuponha o tempo pretérito, todavia ela ultimar-se-á no “agora” do presente narrativo: “São onze horas da manhã no Brasil. É agora.”. (LISPECTOR, 2009, p. 79). *Cronos* é destituído de seu reinado imperioso e tudo o que resta é apenas o agora da experiência, o estar sendo, o processo durativo, o qual é manifestado pelos verbos empregados no gerúndio<sup>42</sup>: “procurando”, “tentando”, “vivendo”, entre outros.

A respeito da questão técnica, podemos considerar que essa temporalidade complexa efetuada a altura de um jogo temporal moderno tem que ver com o fato já sublinhado por Jean Pouillon (1974, p. 117-118) de que “O romancista se propõe a mostrar o tempo tal como foi vivido, ora, ele foi vivido ‘no presente’ [...]. É com efeito a realidade do presente que faz a cronologia, sem um ‘agora’ o curso do tempo perde toda consciência”. Ora, como demonstramos, no caso do romance clariceano, essa proposição se torna mais radical em virtude de ela ser repassada da forma do texto para a própria matéria narrativa. Transpor o passado para um “agora” não é apenas um esforço técnico de Clarice Lispector, pois ele significa, antes de tudo, já na parte temática, a recomposição da narradora, a qual havia se fragmentada no momento em que ela chega ao estado denominado de “inumano”.

Desse modo, o romance da escritora brasileira modernista é marcado pelo fluxo de consciência, fato recorrente ao romance moderno e que, segundo nos elucidam Meyerhoff (1976, p. 16) “A ‘corrente de consciência’ significa o que o simbolismo do tempo [...] sempre quis transmitir, isto é, que o tempo experimentado tem a qualidade do fluir”. Seguindo a mesma linha de romancistas como Proust, Virginia Woolf e James Joyce, para citarmos apenas alguns nomes, predomina nos escritos de Clarice Lispector a “passagem da introspecção ao primeiro plano da narrativa” (NUNES, 2009, p. 205), que em *A paixão segundo G.H.*, é intensificada pela ausência de uma estrutura de diálogo. Isso quer dizer tão somente que a subjetividade, que faz do tempo uma propriedade particular do eu, passa a ser o verdadeiro *páthos* que movimenta a escritura e projeta sua ruptura com o tempo do mundo exterior — o físico. A própria G.H. assinala esse movimento da escritura quando confessa seu desejo de interromper a narrativa

---

<sup>42</sup> Em relação a isso, como já demonstrou Olga de Sá (1979) a partir de *Perto do coração selvagem*, a escritura clariceana é marcada pelo uso de verbos no gerúndio, os quais enfatizam a ideia de um tempo fluído, contínuo, conforme apontamos também ser recorrente em *A paixão segundo G.H.*.

introspectiva, que desdobra e transpõe a experiência para a linguagem humana, para “inserir neste difícil relato, por pura diversão e repouso, uma história ótima que ouvi um dia desses sobre o motivo por que um casal se separou” (LISPECTOR, 2009, p. 80).

O labor literário da autora de *Laços de família* (1960), que se assentou, sobretudo, num trabalho ousado com a linguagem, como já aludido pelos seus críticos literários, rompe com a tradição do pensamento ocidental. A propósito disso, Silvino Santiago (1997, p. 6), num ensaio intitulado “A aula inaugural de Clarice Lispector”, declara que “Quis ela inaugurar uma outra concepção de tempo para o romance”. Desse modo, o jogo temporal instaurado no mundo ficcional da narrativa beira a uma experiência absurda, no sentido de que, como já ressaltado, sua narrativa funda um código próprio para dar conta do tempo. Dizemos absurda em decorrência, também, do afastamento e da quebra de um tempo mimético. Ora, se a subjetividade manifestada na introspecção e no ponto de vista na primeira pessoa ocupa o centro privilegiado da ficção clariceana, logo a realidade do mundo ficcional é posta em crise em função do próprio sujeito que narra viver uma crise. O mundo palpável, material e concreto, após a esquizofrenia momentânea que arrebatou G.H., desmorona: “ontem, sem aviso, houve o fragor do sólido que subitamente se torna friável numa derrocada.” (LISPECTOR, 2009, p. 68).

Pontieri (2001, p. 109-112), ao tratar do problema do tempo na ficção clariceana, assinala o papel fundamental que a relação entre a subjetividade, o tempo e a realidade desempenha no mundo ficcional. Isto porque, nas obras de Clarice Lispector, sobretudo no romance que estamos estudando, o fadário da introspecção, que cresce nos momentos de ruptura, desarmoniza o nexos de G.H. com o mundo. Assim, alinhados à compreensão da estudiosa, confirmamos a assertiva do parágrafo anterior acerca de um mundo ficcional, cuja realidade é colocada em crise, por ser a experiência de G.H não somente uma busca por uma compreensão de si, mas principalmente uma desaprendizagem das coisas humanas.

Mas voltemos à questão da temporalidade como o agora, a fim de ultimar o percurso proposto no início da presente subseção de desdobrar o itinerário-tempo de G.H.. Não pretendemos esboçar os poucos momentos relativos aos processos humanos expressados no romance, pois, como já mencionamos, eles se resumem ao deslocamento da protagonista da sala para o quarto da empregada.

“É que um mundo todo vivo tem a força de um inferno” (LISPECTOR, 2009, p. 22). Naquela manhã, até antes de entrar no quarto, G.H. ainda não havia descoberto a força que o tempo poderia desempenhar na sua existência arrumada. Bastou a brevidade de uma manhã para que a vida inteira da personagem desmoronasse. Presa a um sistema, envolvida por uma

vida confortável de semiluxo e protegida no ponto mais alto do edifício, a mulher descobriria a dura verdade de que: “Perdida no inferno abrasador de um canyon uma mulher luta desesperadamente pela vida” (LISPECTOR, 2009, p. 22) — frase que G.H. lera há muito tempo numa revista qualquer, mas que só agora fazia sentido.

Diante do silêncio imperioso que dominava o seu apartamento, na medida que G.H. caminha em direção ao quarto, o tempo externo vai esvaziando-se, perdendo a profundidade, até o ponto de se tornar apenas um agora.

Não podemos deixar de assinalar pelo menos dois momentos distintos interpostos entre esse tempo-agora definido pela personagem como uma “continuação de uma ininterrupção” (LISPECTOR, 2009, p. 22). Antes de tudo ter se tornado apenas o agora, G.H. fora um outro ser e, depois da consumação da experiência, ela se torna uma nova criatura. A primeira G.H. é a imagem espelhada de si, isto é, apenas um reflexo oriundo de uma visão que é sempre do outro: “Como se não fosse eu” (LISPECTOR, 2009, p. 30). A segunda, que surge após “remorrer”, é uma compreensão nova de si mesma. A personagem tem ciência de que antes fora uma outra que agora já não é mais, fato que se comprova, por exemplo, quando ela reflete com certa clareza sobre o que se sucedera no dia anterior, referindo-se a si mesma em terceira pessoa, utilizando o pronome “ela”, que na verdade, alude aquilo que fora no “ontem” e, ao mesmo tempo, reafirma a consciência de que no agora é um novo ser.

Nesse sentido, o agora — que é aflorado pela “consciência solitária” (NUNES, 1989, p. 104), afinal, o quarto é a representação simbólica de um extremo afastamento do convívio social — é a única temporalidade do simbólico deserto, onde ela caminha até atingir o ponto máximo de sua experiência: o núcleo da vida, a natureza crua e viva das coisas:

Ontem de manhã — quando saí da sala para o quarto da empregada — nada me fazia supor que eu estava a um passo da descoberta de um império. A um passo de mim. Minha luta mais primária pela vida mais primária ia-se abrir com a tranquila ferocidade devoradora dos animais do deserto. Eu ia me defrontar em mim com um grau de vida tão primeiro que estava próximo do inanimado. No entanto nenhum gesto meu era indicativo de que eu, com os lábios secos pela sede, ia existir. (LISPECTOR, 2009, p. 22)

A tópica do deserto é uma temática importante no desenvolvimento de *A paixão segundo G.H.*, que segundo Nunes (1989, p. 71)<sup>43</sup> “O deserto da vida divina é o silêncio das coisas que a visão alcança, o silêncio da coisa em sua mudez, a que a palavra nos liga e de que a palavra

---

<sup>43</sup> Cabe ressaltar que o deserto referido por G.H., para Benedito Nunes (1989), está relacionado ao sentido místico. Em nossa leitura, tomamos o deserto como uma metáfora da travessia de G.H. pelo itinerário da narração, que busca desdobrar a própria existência.

nos separa.”. Esse deserto é instaurado na ruptura de G.H. com o sistema mundano. No momento do confronto com a barata, ao abrir a porta do guarda-roupa, abre-se, do mesmo modo, a passagem para o deserto: “A entrada para este quarto só tinha uma passagem, e estreita: pela barata” (LISPECTOR, 2009, p. 58) e, em outro momento, acrescenta G.H.: “A passagem estreita fora pela barata difícil” (LISPECTOR, 2009, p.64). Entretanto, como bem observou Benedito Nunes:

Não é sem resistência que G.H. cede à atração dessa realidade impessoal de que tem, por um contato físico de todo o seu corpo, um conhecimento participado. Até sucumbir ao êxtase que a integra à exterioridade da matéria viva, G.H. está dividida entre o desejo de seguir o apelo do mundo abismal e inumano onde vai perder-se, e a vontade de conservar a sua individualidade humana. (NUNES, 1989, p. 59)

Lembrem-nos de que, apesar de estar fisicamente dentro do cômodo quase quadrilátero, G.H. tem a sensação de estar do lado de fora: “Mesmo dentro dele, eu continuava de algum modo do lado de fora. Como se ele não tivesse bastante profundidade para me caber e deixasse pedaços meus no corredor [...]” (LISPECTOR, 2009, p. 44). Em outro texto de Benedito Nunes (1988), num dos comentários à edição crítica do *A paixão segundo G.H.*, o estudioso chama atenção, ainda, para o prenúncio do deserto, o qual estaria implícito na imagem da poeira que encobria o quarto da empregada, que é também o ânimo para a limpeza pretendida pela personagem.

Diante da “barata grossa”, a mulher seria capturada pela eternidade daquele deserto. Mas como assinala Olga de Sá (1979, p. 84) “a eternidade não é algo abstrato e frio, mas um momento concreto e singular, um agora permanente [...]”. É esse agora permanente que é iniciado na travessia pelo deserto: “Mas eu estava no deserto. E não é só num ápice de um oásis que é agora: agora também é no deserto [...]” (LISPECTOR, 2009, p. 79).

Não importaria a presença do relógio, assim como bem apontou Paul Ricoeur (2010, v. 2) acerca das badaladas do Big Ben em *Mrs. Dalloway* (1925), de Virginia Woolf. Em *A paixão segundo G.H.*, o tempo cronológico, a princípio, marcado, por exemplo, pelo sol que invadia o quarto da empregada pela janela, indicando a mensuração de um tempo físico, é dissimulado em virtude da instauração da eternidade como sentimento de tempo.

Como dizíamos, a travessia pelo deserto confere a G.H. a realidade temporal *sui generis* de sua experiência. Esse tempo-já é o agente da transformação da personagem. À medida que ele se sucede, G.H. vai perdendo suas finas cascas, pois, assim como a barata, ela também era constituída de finas camadas, conforme ela mesma se compara.

A imagem mitificada do deserto suscita o neutro da barata, a matéria viva, a glória da

natureza despida, o atingimento do mundo inumano, o desmascaramento do ser, a queda da moral, a ausência de forma e organização, a perda da terceira perna, a existência amorfa. Assim, nessa travessia imperiosa, dolorosa, que culmina na descoberta da verdade sobre si própria, finalizamos o primeiro ponto objetivado em nossa análise do tempo moderno e complexo em *A paixão segundo G.H.*. Conforme buscamos enfatizar, a linguagem, que é o ponto crucial da narrativa, possibilita a absorção do tempo como parte da própria experiência narrada, pois a palavra poética é proferida no tempo.

Por último, é válido citar as lúcidas palavras de Abdala-Junior & Campedelli, os quais compõem a edição crítica do quinto romance de Clarice Lispector:

Neste romance, o leitor encontra, com vigor de construção, os principais motivos temáticos e processos discursivos do conjunto da obra da escritora. São motivos que podem ser discernidos dentro da série filosófica e que percorrem o discurso artístico de Clarice como elementos estruturadores do texto. A crítica preocupada com a fatura dessa narrativa tem mostrado o sentido artístico de sua construção. Parafrazeando Carlos Drummond de Andrade, diríamos que o 'poético' não está nesses temas, mas no trabalho artístico sobre eles [...]. (ABDALA-JUNIOR; CAMPEDELLI In: LISPECTOR, 1988, p. 201)

Nesse sentido, analisar o tempo na obra de Clarice Lispector, acompanhando o movimento que vai da estrutura à matéria da narrativa, significa enfatizar o trabalho artístico dessa escritora, que explorou a linguagem poética para além do limite do possível e promoveu uma fissura no próprio sentido da palavra tempo.

#### **4. A INEVITÁVEL TRAVESSIA PELO TEMPO: DE GRANDE SERTÃO: VEREDAS A A PAIXÃO SEGUNDO G.H.**

*Por isso, a quotidianidade fala de si como o âmbito onde nos encontramos constantemente com a natureza. Os acontecimentos dão-se no tempo — isto não quer dizer que tenham tempo, mas que, aflorando e sendo-aí, vêm ao encontro como que atravessando um presente. Este tempo presente é explicitado como curso sequencial, que se desenrola continuamente através do agora; uma sequência de que se diz que tem uma direção única e irreversível. Tudo o que acontece se desenrola desde o futuro sem fim até ao passado irrecuperável.*

(Martin Heidegger — *O conceito de tempo*)<sup>44</sup>

##### **4.1. O assombramento do tempo: “viver é perigoso”; “viver não é vivível”**

O texto de epígrafe que introduz a seção quarta, embora constitua um pequeníssimo fragmento do pensamento filosófico de Martin Heidegger, o qual viria a aflorar, alguns anos mais tarde, em *Ser e tempo* (1927), aproxima-se da ideia de tempo experimentado pela modernidade, pelo menos no que tange à esfera literária, sobretudo, nos dois romances brasileiros dos quais nos ocupamos nesta dissertação.

O romance moderno, conforme oportunamente apontado, em sua raiz originária, surgiu voltado para o rompimento do sentido de arte como representação da realidade empírica. Importa ao artista tudo o que esteja para além de uma visão objetiva e objetificada do mundo. Dessa concepção que, por exemplo, Rosenfeld (2006) caracteriza como “desrealização”, sobressai um ponto crucial, o qual possibilita o enlace entre a literatura de Guimarães Rosa a de Clarice Lispector. Em outros termos, no que concerne ao aspecto da temporalidade, esse princípio se manifesta na obra, principalmente, por meio do ponto de vista, que já não sendo global e abrangente, torna-se marcadamente limitado ao horizonte subjetivo dos personagens. Nota-se que Riobaldo e G.H., respectivamente, narradores de *Grande sertão: veredas* e de *A paixão segundo G.H.*, sendo eles mesmos os agentes da experiência narrada, o tempo se torna relativo e individual.

Na Literatura Moderna já não há mais relógios. É por isso que nos dois romances que

---

<sup>44</sup> HEIDEGGER, 2008, p. 61.

ora analisamos o tempo pode ser compreendido como um contínuo, o qual, enfatizado os estados internos, passado, presente e futuro são atados, formando uma unidade constituída por momentos heterogêneos, conforme postulou Henri Bergson (1988) acerca da *durée*. Buscaremos demonstrar nesta subseção como essa característica, que a princípio possui um caráter abstrato e conceitual, é repassada à própria forma do romance.

Se examinarmos a estrutura de *Grande sertão: veredas*, um primeiro aspecto a ser notado da volumosa obra-prima de Guimarães Rosa é a ausência de divisão capitular. Esse fato, ao que parece, pode ser relacionado a dissolução do tempo cronológico, que uma vez esfacelado, garante ao texto a possibilidade de ser construído sob a égide de uma exaustiva empresa que busca pôr em relação a experiência temporal de Riobaldo: “Ai, arre, mas: que esta minha boca não tem ordem nenhuma. Estou contando fora, coisas divagadas.” (ROSA, 1982, p. 19). Além disso, os pouquíssimos marcadores temporais que, *a priori*, permitiriam identificar precisamente os diversos momentos de história que compõem o universo ficcional, esboçam a ideia da vida humana como um fluxo, o qual é enfatizado pela tematização da travessia, que enquanto não encerrada, encontra-se sempre em curso.

Assim, alguns dos episódios mais importantes da infância de Riobaldo são contados em função de uma necessidade que o personagem-narrador sente em acrescentar sentido a uma outra experiência de vida. Isto porque, como afirma Meyerhoff (1976, p. 49) “A coisa lembrada parece independente da data”. Veja-se a história de Riobaldo com Diadorim. Logo nas primeiras páginas, o narrador menciona ao interlocutor o nome de Diadorim, mas só depois de muito já ter contado sobre sua vida no sertão, quando ele relata o seu primeiro encontro com o rapaz, ainda garoto, no porto do De Janeiro, é revelado o fato de que Diadorim e Reinaldo eram a mesma pessoa. Em termos cronológicos, Riobaldo conhece, primeiramente, seu amigo sob o nome de Reinaldo e só depois, quando já integrado ao bando de Joca Ramiro, é que o nome Diadorim é revelado, mas esta ordem não é considerada na narração.

Essa configuração demonstra que experiência ficcional em *Grande sertão: veredas* se traduz na medida em que se manipula a história narrada em virtude de um sentido subjetivo que ela manifesta. Eis aí um esforço enunciativo para transpor o tempo tal como ele é sentido pelo indivíduo para a própria estrutura do romance.

Em *A paixão segundo G.H.*, em função da ausência de capítulos enumerados, sendo a obra constituída por trinta e três fragmentos, sua construção também antecipa a noção de um processo de vida inacabada, ou seja, de que o tempo, enquanto atributo relativo ao sujeito, permanece sempre no curso da própria existência. Nesse sentido, ainda que o romance

clariceano se concentre num episódio derradeiro da vida da personagem G.H., motivado pelo confronto com a barata, diferentemente de Guimarães Rosa que focaliza uma linha de ação mais sólida — presa à aventura de uma vida inteira pelo sertão —, resguardadas as diferenças de enredo, em ambas as obras, o cerne da narração é uma semelhante experiência de vida que se desenrola no presente narrativo e a ele permanece presa. Nas duas obras se busca apreender, por meio de uma estrutura narrativa complexa, a dimensão amorfa, até caótica, no caso de Clarice Lispector, da temporalidade de seus personagens.

Duas características formais que apontam o fato de que tanto a obra rosiana quanto a clariceana podem ser interpretadas como escrituras atravessadas por uma temporalidade *sui generis*, assentes na ideia do fluir, são o “fluxo de consciência e o monólogo interior”<sup>45</sup>, sendo este último de caráter no mínimo problematizável.

O fluxo de consciência, abundantemente empregado em *Grande sertão veredas* e em *A paixão segundo G.H.*, permite a construção da ideia de um tempo verticalizado (Cf. seção. 3, item 3.2, p. 67), o qual tem que ver, certamente, com a “duração interior” bergsoniana. Esse tempo também apresenta um caráter opaco, pois nota-se que o fulcro da experiência de Riobaldo e de G.H. está centrado na possibilidade de expressar uma experiência pessoal difícil de ser materializada. Esse tempo como contínuo, relativo à interioridade dos personagens, é misturado, fragmentado e, sobretudo, confuso. Como consequência desse processo, é instaurado na obra de Guimarães Rosa e de Clarice Lispector um movimento de escritura, como escreveu Benedito Nunes acerca de obra clariceana, que salta da “palavra ao silêncio e do silêncio à palavra” (NUNES, 1989, p. 135).

Analisando a temática da existência e da linguagem na obra de Clarice Lispector, o intelectual observa que “A acuidade reflexiva e a inquietação formam, nas personagens de Clarice Lispector, os elos inseparáveis da ‘consciência de si’” (NUNES, 1989, p. 105). O fluxo de consciência, enquanto meio de expressão da interioridade, impõe à G.H a necessidade do dizer que, por sua vez, fracassa em detrimento da impotência da linguagem: “Falarei nessa linguagem sonâmbula que se eu estivesse acordada não seria linguagem” (LISPECTOR, 2009, p. 19). Para Riobaldo, cuja narração é proeminentemente reflexiva, a interrupção do silêncio é alcançada diante da tarefa de computar sua trajetória de vida, sem deixar de fora o seu futuro.

Há, em detrimento do fluxo de consciência, um movimento de alongamento do tempo,

---

<sup>45</sup> Como atesta Erich Auerbach (1976), no ensaio intitulado “A meia marrom”, dedicado ao estudo da subjetividade na Literatura Moderna, principalmente, na obra de Virgínia Woolf, os meios utilizados para o desdobramento da interioridade das personagens são principalmente a corrente de pensamento e o monólogo interior. Ver AUERBACH, 1976, p. 482.

no sentido de que exposta a interioridade dos personagens, os processos internos assumem uma posição privilegiada no enredo dessas obras. O fluxo temporal apenas se dá mediante à corrente de pensamento. É por isso que o ato da narração, isto é, a quebra do silêncio, é tão necessária para os personagens-narradores. É por meio da palavra que, de alguma forma, se virtualiza a dinâmica da temporalidade, que no caso de G.H. assume um sentido muito mais ontológico em detrimento da perigosa travessia em busca de um novo modo de ser: “— Não. Eu não te contei tudo. Ainda queria ver se escapava contando a mim mesma só um pouco. Mas minha libertação só se fará se eu tiver o despudor de minha própria incompreensão.” (LISPECTOR, 2009, p. 136).

Ainda a respeito da discussão acerca do fluxo de consciência como marca da complexidade do tempo na Literatura Moderna, Meyerhoff acrescenta que:

É o ‘fluxo de consciência’ que serve para esclarecer ou tornar inteligíveis o elemento de duração no tempo e o aspecto de um eu perdurável. A técnica é destinada a dar uma espécie de impressão visível e sensível de como é significativo e inteligível pensar sobre o eu como uma unidade contínua a despeito da multiplicidade mais surpreendente e caótica da experiência imediata. (MEYERHOFF, 1976, p. 34)

Com base nas considerações elaboradas pelo teórico supracitado, pode-se interpretar a recorrência do fluxo de consciência em *Grande sertão: veredas* e em *A paixão segundo G.H.* como recurso que, uma vez integrados à estrutura da obra, expressa o qualidade de um tempo irrefreável.

Por outro lado, a temporalidade das obras ora analisadas também está assente no desdobramento do monólogo como parte importante do *epos* narrativo. É importante ressaltar que a configuração do tempo nestas obras também engloba uma espécie de jogo fictício da estrutura do monólogo. Aliás, essa é uma questão fundamental a ser considerada em ambas as obras analisadas.

Apesar de o romance rosiano ser tomado por um extensivo monólogo, que, em nenhum momento sofre interferência direta de um agente externo, a narração de Riobaldo é polarizada por uma estrutura *dialógica* em virtude da presença física de um interlocutor<sup>46</sup> — que surge como um estratagema para composição do relato: “Quero é armar o ponto dum fato, para depois lhe pedir um conselho. Por daí, então, careço de que o senhor escute bem essas passagens: da

---

<sup>46</sup> A título de informação, no trabalho de Barbieri (2011), que examina as formas do tempo em *Grande sertão: veredas*, o autor defende a ideia de que a cena inicial da obra-prima de Guimarães Rosa é constituída pelo monólogo e pelo diálogo, que, na verdade, após interrogar alguns estudiosos que escreveram sobre o assunto, conclui que se trata de uma relativização do monólogo em decorrência da presença do interlocutor que, em nenhum momento, toma a palavra.

vida de Riobaldo, o jagunço” (ROSA, 1982, p. 166). No romance de Clarice Lispector, essa polarização é mais extremada, pois G.H., que se encontra sozinha em seu apartamento, diante da situação de incomunicabilidade, a fim de frear a “consciência solitária” e da necessidade de reconquistar, pela narração, o eu desagregado, é levada a inventar a presença de uma mão que ocupa o papel de um interlocutor imaginário ou de narratário. De todo modo, isto é apenas um parêntese necessário para problematizar o desenvolvimento do monólogo como estrutura fundante da experiência individual de Riobaldo e de G.H..

A respeito desta discussão, Danièle Sallenave (1976), em seu estudo acerca de teoria sobre o desenvolvimento do monólogo interior na literatura, aponta que este elemento não pode ser tomado apenas como um procedimento técnico englobado pelos escritores, porém, interessa investigar a sua finalidade e seus pressupostos no discurso literário. Se considerarmos isto, poderíamos afirmar que em *Grande sertão: veredas* e em *A paixão segundo G.H.*, esse recurso é utilizado não apenas para manifestar os estados internos dos personagens e a expressão de seus pensamentos, mas principalmente para construir, já no nível da estrutura, a ideia de uma narrativa que se fragmenta por acompanhar o curso tresloucado da narração. Outro efeito que surge a partir do monólogo, em função de ele articular uma linguagem fluida para a narração, é o desenvolvimento do neologismo de Guimarães Rosa e da sintaxe inusitada de Clarice Lispector, uma vez que tais características, que são recorrentes a uma linguagem desmedida, ratificam uma espécie de quebra com o sentido lógico da palavra e, portanto, de uma visão objetiva do mundo.

O monólogo interior, enquanto tentativa de reproduzir a interioridade dos personagens, de “sintonizar a palavra com o pensamento fluente, espontâneo, reflexivamente encadeado” (NUNES, 2008, p. 64), enfatiza a absorção, por parte da ficção, da complexidade do tempo na modernidade. Nas duas obras que interrogamos neste trabalho, esse aspecto se torna muito mais significativo em função desse “eu” que narra, buscar não simplesmente o relato autobiográfico, mas, sobretudo, a compreensão da dimensão simbólica do tempo em relação à existência.

Após romper com o cotidiano arrumado e coisificado, tendo aderido ao “êxtase” que furta a estabilidade do “sistema” mundano (NUNES, 1989, p. 60), G.H. experimenta vários momentos introspectivos, nos quais o tempo externo é completamente suspenso, dando o efeito de que um único minuto nesse estado de ruptura parece ter a duração de uma eternidade. É por meio dos sucessivos momentos de monólogo interior que se articula o pensamento e a linguagem como forma da própria narrativa, sendo este o modo pelo qual se expressa o sentido subjetivo da experiência da personagem, como se verifica em uma das falas em que G.H. relata

a dificuldade em traduzir aquilo que sente: “Estou tentando te dizer de como cheguei ao neutro e ao inexpressivo de mim. Não sei se estou entendendo o que falo, estou sentindo” (LISPECTOR, 2009, p. 99). O monólogo interior recria uma estrutura temporal fragmentada. Esse jogo, que envolve tanto a forma do texto quanto o seu conteúdo, decorre, como estamos tentando mostrar, dessa busca em apreender a constituição da temporalidade tal como ela é sentida pelo personagem.

Em *Grande sertão: veredas*, os momentos introspectivos, apesar de serem alternados com a demanda da história, também recria o sentido de uma estrutura fragmentada, produzindo um efeito de apagamento da linha que separa o tempo externo (quantitativo) do tempo qualitativo. Para Riobaldo, o tempo é uma mistura entre o vivido e o pensamento reflexivo que surge a todo instante, como se observa a propósito na cena em que o ex-Jagunço narra o suposto pacto nas Veredas Mortas:

Sapateeí, então me assustando de que nem gota de nada sucedia, e a hora em vão passava. Então, ele não queria existir? Existisse. Viesse! Chegasse, para o desenlace desse passo. Digo direi, de verdade: eu estava bêbado de meu. Ah, esta vida, às vezes não vezes, é terrível bonita, horrorosamente, esta vida é grande. Remordi o ar: — ‘Lúcifer! Lúcifer’ — aí eu bramei, desengulindo. (ROSA, 1982, p. 319)

O relato de Riobaldo-Tatarana transcrito acima demonstra o descompasso entre o tempo físico e o qualitativo. Outra cena da trama rosiana, entre várias que, também, reforçam essa característica da narrativa é o momento do cerco dos “Judas” — os jagunços que estavam sob o comando do traidor Hermógenes — contra o bando de Riobaldo, enquanto eles estavam acampados na fazenda dos Tucanos. A certa altura, relatando o confronto que se sucedera, diz o narrador: “Vá de retro! — Nanje os dias e as noites não recorro. Digo seis e acho que minto; se der por cinco ou quatro, não minto mais? Só foi um tempo.” (ROSA, 1982, p. 260). Quer dizer, a experiência temporal para o personagem se traduz, como ele mesmo diz, num “tempo no tempo”. Eis aí um elemento que evidencia a sobreposição do tempo qualitativo sobre o físico. Importa menos a ocasião do acontecimento e sua duração concreta do que os sentimentos e as angústias experimentados no ocorrido. Outra parte interessante deste mesmo episódio, é quando os inimigos matam os cavalos que estavam desprotegidos do lado de fora da casa da fazenda. A situação de penúria dos pobres animais, que é descrita de maneira plástica, captura a dimensão do sofrimento, do medo e da raiva sentida por todo o bando de Riobaldo, que nada podiam fazer. Registra-se, na construção desta cena, a sensação de um tempo paralisado, que expressa a tessitura de uma temporalidade humana que o tempo físico não comporta.

Tendo sido apontado o fluxo de consciência e o monólogo interior como dois atributos

relevantes no romance de Guimarães Rosa e de Clarice Lispector, tomados como formas oriundas da temporalidade da obra, pondo em elisão a estrutura tradicional da narrativa, é importante evidenciar, considerando a obra literária como unidade de sentido, que os personagens Riobaldo e G.H. vivem o que denominamos de assombramento do tempo, ideia reiterada, tanto em *Grande sertão: veredas* quanto em *A paixão segundo G.H.*, por meio do mote temático de que a vida impõe um peso à existência, conforme se verifica no texto transcrito abaixo:

De primeiro, eu fazia e mexia, e pensar não pensava. Não possuía os prazos. Vivi puxando difícil de difícil, peixe vivo no moqué! quem mói no asp'ro, não fantasêia. Mas, agora, feita a folga que me vem, e sem pequenos dessorseços, estou de range rede. E me inventei neste gosto, de especular ideia. O diabo existe e não existe? Dou o dito. Abrenúncio. Essas melancolias. O senhor vê! existe cachoeira; e pois? Mas cachoeira é barranco de chão, e água se caindo por ele, retombando; o senhor consome essa água, ou desfaz o barranco, sobra cachoeira alguma? **Viver é negócio muito perigoso...** (ROSA, 1982, p. 11 — grifos nossos)

Vou criar o que me aconteceu. Só porque viver não é relatável. **Viver não é vivível.** Terei que criar sobre a vida. E sem mentir. Criar sim, mentir não. Criar não é imaginação, e correr o grande risco de se ter a realidade. Entender é uma criação, meu único modo. (LISPECTOR, 2009, p. 19 — grifos nossos)

Durante sua suposta conversa com o seu interlocutor, Riobaldo, em seu discurso, expõe uma importante lição sobre o tempo: se existe uma relação entre o tempo vivido e a narração, esta é perpassada por uma tensão, pois, estabelecido um confronto entre esses dois polos, cujo resultado é a expurgação da matéria pretérita em direção ao presente narrativo, promove-se a abertura para se refletir sobre a experiência vivida, conforme já havíamos mencionado na seção terceira quando comentamos o episódio da segunda travessia pela Liso do Sussuarão.

Desse modo, analisando os excertos transcritos acima, com base em uma perspectiva comparativa, podemos compreender que embora os personagens-narradores de Guimarães Rosa e de Clarice Lispector estejam cerrados em mundos completamente distintos, o primeiro no sertão e o segundo no espaço urbano, as experiências, os dilemas morais e éticos e as circunstâncias de vida possuem um caráter universal. É nesse sentido que afirmamos que Riobaldo e G.H. vivem o assombramento do tempo, porque embora eles sejam partes do mundo ficcional, eles experimentam as contradições, a ambivalência e a dualidade do homem moderno em toda sua complexidade. Ambos os personagens sentem o peso da vida acumulada. E afirmamos mais. É para se livrar desse fardo que eles narram. Tomar a palavra é em último caso a busca desenfreada para dar sustentação a esse fluxo temporal permanente que é a vida humana.

A experiência de G.H., que já desdobramos no plano da temporalidade na seção terceira,

é paradoxal, como bem observou Benedito Nunes (1989). E esse aspecto está presente na dimensão do próprio texto em virtude de o discurso da personagem ser constituído com base em ideias e imagens contrárias, como fica evidenciado no seguinte trecho: “Toda compreensão súbita é finalmente a revelação de uma aguda incompreensão. Todo momento de achar é um perder-se a si próprio” (LISPECTOR, 2009, p. 14).

Lembre-mos de que a personagem de *A paixão segundo G.H.*, antes do evento que perturba a sua existência “arrumada”, encontrava-se absorvida pela banalidade do cotidiano. Aliás, essa é uma característica geral das personagens de Clarice Lispector, as quais refugiadas à sombra estável de suas rotinas, num dia qualquer, são provocadas por um acontecimento inesperado que surge como veículo da “ruptura com o mundo”<sup>47</sup>, como se verifica, por exemplo, na história de Ana, no conto “Amor”. Assim, G.H., que até certo ponto possui um “viver domesticado” — como ela mesma diz —, diante do silêncio, da solidão e apartada do convívio social, presa na superestrutura do edifício onde mora, percebe, principalmente quando seu olhar atravessa e é atravessado por um rosto inexpressivo registrado numa fotografia, que sua identidade pessoal é uma máscara: “Naquela manhã, antes de entrar no quarto, o que era eu? Era o que os outros sempre me haviam visto ser, e assim eu me conhecia. Não sei dizer o que eu era.” (LISPECTOR, 2009, p. 22-23).

G.H. se dá conta do quanto sua vida até então fora falseada em função da “pressa de viver tudo o que tivesse que viver” (LISPECTOR, 2009, p. 24), tendo como ponto culminante a compreensão de que ela havia humanizado de mais a vida. Mas esse saber é paradoxal, pois só é alcançado por meio da desagregação do eu, que se dá no “confronto com a barata, ponto de ruptura do sistema em que a personagem vive” (NUNES, 1989, p. 73).

A imagem metafórica da perda da terceira perna, que é o elemento que permite à personagem a concretização da travessia da desaprendizagem humana, reafirma, uma vez mais, o assombramento do tempo, no sentido de que, recompondo-se o sujeito por meio da palavra narrada, o novo modo de ser da personagem se torna um contínuo<sup>48</sup>, isto é, uma existência marcada por uma temporalidade durativa, ideia esta que é ratificada pelos verbos empregados na forma do gerúndio logo no início do romance.

O personagem de Rosa não experimenta esse processo brusco de ruptura com o mundo,

---

<sup>47</sup> Utilizamos o termo que Benedito Nunes (1989) emprega para descrever o momento de tensão conflitiva dos contos e dos romances de Clarice Lispector, diferentemente de outros estudiosos que atribuíram a esse mesmo aspecto da literatura clariceana o termo “epifania”.

<sup>48</sup> Nesse sentido, é interessante a leitura efetuada por Guimarães (2009) que reitera a ideia de que a perda da terceira perna pode ser entendida como a elisão daquilo que prende o indivíduo, ou seja, um suporte que não permitia completar a travessia que culmina com a perda da subjetividade.

de desaprendizagem humana e de despojamento do eu como se dá no âmbito ficcional do romance de Clarice Lispector, entretanto, algo peculiar no concerne à temporalidade dos dois universos literários com os quais estamos lidando tem que ver, certamente, com o fato de que a espinha dorsal da obra rosiana<sup>49</sup> e clariceana está assente, em grande parte, na elaboração do paradoxo, tanto como recurso estilístico quanto sentido para qual caminha a narrativa. Júlio de Paula (2010), acerca da relação entre tempo e paradoxo em *Grande sertão: veredas*, destaca que há a presença de “um princípio de ordenação do tempo e, por extensão, da narrativa, assinalado desde o início por um paradoxo: é preciso sair do fluxo temporal para que se possa dispor o tempo em uma estrutura narrativa apreensível por nosso entendimento” (PAULA, 2010, p. 70).

Ora, se admitirmos tal assertiva elaborada pelo estudioso, a qual está pressuposta na fenomenologia ricoeuriana, concluiremos que a presença desse paradoxo apenas reitera o fracasso da narrativa diante da impossibilidade de sair do fluxo temporal, que no nível da estrutura se confirma por meio da fragmentação e da “duração interior”. Afirmamos isso porque se o que Riobaldo e G.H. buscam é organizar a experiência temporalmente esparsa para elucidar a si mesmos, e eles reconhecem esse fito, de todo modo, os dois acabam falhando, pois, sendo eles narradores de suas próprias histórias, instaura-se uma relação de tensão entre o existir e o narrar. Portanto, o paradoxo surge como resultado da incapacidade da linguagem ordinária de reconfigurar o tempo subjetivo. Prova disso é o teor especulativo-filosófico que interfere a todo instante no relato: “Viver é perigoso” e “Viver não é vivível”, repetido em vários momentos das obras.

A relação de Riobaldo e Diadorim exemplifica a questão mencionada acima de que o paradoxo, que a princípio está circunscrito no plano do discurso (a ambiguidade da relação), também se dá na configuração temporal da obra. O narrador não poderia antecipar ao interlocutor o fato de que seu mui amigo era na verdade uma mulher. Se assim o fizesse, a dualidade que advém da presença de Diadorim e que anima o enredo de *Grande sertão: veredas* se perderia, de acordo como atesta Walnice Galvão (1972, p. 87): “E sua destreza maior, que é negacear a respeito do sexo de Diadorim, nomeando-o sempre como homem ao mesmo tempo que semeia incontáveis pistas de sua feminidade”. Júlio de Paula (2010), ainda a respeito de

---

<sup>49</sup> Outro estudioso que também assinala a presença do paradoxo na obra-prima de Rosa é Ettore Finazzi-Agrò (2006, p.13): “a escrita rosiana parece balançar constantemente entre a pontualidade e inconclusão, entre a opacidade e a transparência, entre uma linguagem pedregosa e uma expressão aérea (entre romance e poesia, enfim), levando quase fatalmente à impossibilidade de fechar o texto e o seu discurso na inelutabilidade dos seus limites físicos.”

Diadorim, acrescenta o fato de que a ambivalência desse personagem marca, na verdade, “a presença simultânea de dois elementos ou conjuntos de elementos que, posto contraditórios (ou justamente por isso), reúnem-se para exprimir algo que escapa à linguagem corriqueira, automatizada”. (PAULA, 2010, p. 84).

Por fim, todas as questões levantadas nesta subseção do nosso trabalho demonstram a complexidade e o trabalho exaustivo com a linguagem e com a temporalidade realizado por Guimarães Rosa e por Clarice Lispector. A questão do tempo que se integra à concepção de mundo das duas obras estudadas aqui abre caminho para desdobrarmos o enraizamento da reflexão na própria linguagem literária. A construção de Riobaldo e de G.H. como personagens humanos, que problematizam o significado de humanidade e, por consequência a existência, permite a primazia da elaboração de um estudo do tempo, no sentido de que este surge como uma questão que inquieta o homem. Esse movimento da escritura, que funde reflexão e linguagem, é o fulcro do assombramento temporal vivido pelos narradores que engendram a experiência ficcional.

Num cômputo geral, com base na especulação comparativa entre a experiência de Riobaldo a de G.H., verifica-se que o jogo temporal forjado, já no âmbito da ficção, encena uma concepção de tempo que advém da experiência da modernidade. Embora a narração desses personagens esteja marcada pela reminiscência, isto é, a dimensão da existência pretérita que o presente narrativo busca interrogar, ela não se desprende do fluir temporal que reaparece por meio do mote da travessia temporalmente incompleta e inacabada, que recai ainda sobre a elucubração do futuro vindouro.

O circuito de vida de Riobaldo e de G.H. são muito próximos. Trata-se de uma existência tênue, apaziguada pelo cotidiano aparentemente estável, que esconde as incertezas do indivíduo quanto ao significado da existência no tempo. O Riobaldo que narra é um homem velho, que viveu muitos fatos em sua trajetória e presenciou as transformações físicas históricas, sociais e culturais do sertão. G.H., de quem não podemos precisar a idade, de todo modo, é uma mulher madura, com uma carreira profissional, aliás artística, consolidada, com uma vida social e financeira aparentemente estável.

Contudo, esses dois personagens até antes do início da narração, encontram-se presos a um sistema que lhes furta a possibilidade de pensar sobre as suas vidas. Ao tomarem posse da linguagem, que fervilha a existência arrumada, assumem o risco do perder-se, que é ao mesmo tempo um achar-se. Ao final da narrativa, quando voltam ao estado de silêncio, quando a linguagem cala, já não são mais os mesmos. Todo o processo de vida que experimentaram e

continuarão a experimentar ultimar-se-á numa nova compreensão de si que caminha sempre na direção da mudança.

Como concluiu Benedito Nunes acerca da temporalidade em *Grande sertão: veredas*, mas que, também, é cabível à *A paixão segundo G.H.*:

Na abordagem filosófica de uma obra literária, como a que aqui tentamos fazer, é a filosofia que aprende com a literatura. Aprende que a experiência do Tempo — do tempo humano, do tempo não físico, — requer, para configurar-se, uma trama particular, uma forma de história ou de intriga; aprende, para expressá-lo com palavras de Paul Ricœur, que ‘o tempo se torna tempo humano na medida em que é articulado sob o modo narrativo e que a narrativa atinge a sua significação plena quando se torna condição da existência temporal’ (NUNES, 1985, p. 402)

Desse modo, essa tensão entre o existir e o narrar, que está sutilmente presente no trecho supracitado, já desdobrado, expõe como a ficção lida com o problema do tempo, sendo esta, portanto, uma maneira *sui generis* de conhecimento, que escapa, por exemplo, do olhar científico. Em *Grande sertão: veredas* e em *A paixão segundo G.H.*, por mais que se tematize a temporalidade, a seara artística não tem compromisso com o conhecimento teórico e conceitual. Pelo contrário, o tema do tempo aparece em decorrência da centralidade desse problema diante do existir. Como já buscamos evidenciar, o narrador de Guimarães Rosa e o de Clarice Lispector não possui o intuito de definir o que é o tempo, mas estando em relação com o mundo, defrontam-se contra ele.

#### **4.2. A eternidade, o instante e a transitoriedade na experiência temporal**

A experiência ficcional do tempo na narrativa moderna possibilitou, ao invés de um tempo que decorre em trânsito horizontal, o desenvolvimento de sua verticalização, fenômeno o qual está assentado na forte influência que a filosofia de Henri Bergson exerceu sobre a ficção moderna. (Cf. seção 2, item 2.3, p. 42).

Não há como negar a presença da “duração interior” em *Grande sertão: veredas* e em *A paixão segundo G.H.*, no sentido de que o tempo nestas obras está vinculado à própria consciência dos personagens, isto é, ligado à subjetividade de seus respectivos narradores. Nosso esforço tem-se concentrado na abordagem do tempo no que concerne não apenas à dimensão formal da obra, mas, sobretudo, na realização de uma travessia hermenêutica que vise a abordagem da temporalidade que advém do sentido que decorre da relação entre o existir e o narrar. Desse modo, pode-se admitir como força oculta que anima a trama de Guimarães Rosa e de Clarice Lispector as implicações e as inquietações provocadas pelo fato de elas serem obras

que se circunscrevem como “novel of time”, de acordo com a definição de Adam Mendilow (1972).

Nesse sentido, faremos novamente uma breve retomada ao pensamento de Bergson (1988), porque até então limitamo-nos apenas a mencionar a presença da “duração interior” na concepção de mundo dos romances analisados. O escopo nesta subseção consistirá na interpretação do resultado que surge dessa aproximação à especulação bergsoniana, que pode ser assinalada por meio de três elementos temporais que marcam e qualificam a experiência fictícia de Riobaldo e de G.H.: a sensação de eternidade, de instante e de transitoriedade do tempo. Tais aspectos, uma vez integrados ao mundo ficcional, assinalam a experiência de mundo das obras.

Desse veio da Literatura Moderna que busca enfatizar os processos internos de seus personagens, surgem os três elementos assinalados no título desta subseção, pois eles nada mais são do que propriedades de um tempo que se desenvolve mediante a faculdade humana da percepção. Acrescente-se o fato de que eles estão interligados entre si e correspondem à dimensão do tempo como um contínuo.

A experiência humana, enquanto raiz do romance moderno, colocou o problema do tempo num outro patamar. Veja-se, por exemplo, a trama rosiana, que, embora seja constituída por uma linha de ação, é, de igual modo, uma travessia inconclusa pelas veredas perigosas do pensamento e pelo dilema permanente do ex-jagunço Riobaldo. O que está em jogo na narrativa não é apenas a empresa pretérita já realizada, mas, principalmente, a desenvoltura da interioridade<sup>50</sup> desse sujeito desassossegado que a busca expressar.

Como resultado dessa operação que mescla os estados do pensamento à ação externa, manifesta-se o sentido que advém da percepção de que a vida é um contínuo, uma sucessão de diversos momentos (como as várias histórias que vão sendo contadas por Riobaldo), os quais abrangem, em última instância, o caráter de mudança, isto é, daquilo que está sempre em transformação.

No romance de Clarice Lispector, em virtude da pouquíssima ação exteriorizada e das poucas referências espaciais, se o compararmos com *Grande sertão: veredas*, a interioridade ocupa grande parte da narração. O fulcro da narrativa se torna a expressão da própria interioridade de G.H., ou seja, o que dá forma ao enredo, paradoxalmente, é uma confluência

---

<sup>50</sup> Como bem atentado por Ligia Chiappini em “O direito à interioridade em João Guimarães Rosa”, ocorre na trama rosiana uma espécie de juntura entre o regionalismo e a interioridade, que “não é concebida em si mesma, separada do mundo exterior e da vivência coletiva. Não se apresenta o puro pensamento, mas um pensamento sensível, material mesmo.” (CHIAPPINI, 2009, p. 193)

de pensamentos materializadas por meio da linguagem, promovendo, de maneira sobressalente, uma densidade temporal, na qual se ligam os estados de consciência que G.H. experimenta ao longo do presente da narração.

Desse modo, buscamos ressaltar o fato de que tanto em *Grande sertão: veredas* quanto em *A paixão segundo G.H.* existe um movimento de busca não pela realidade do tempo em si, uma vez que a literatura enquanto arte não tem compromisso com a linguagem conceitual, porém, ela manifesta o tempo enquanto aspecto da existência do indivíduo que estando no tempo, “ele mesmo é tempo”<sup>51</sup>.

Feito este brevíssimo enlace entre o pensamento de Henri Bergson e a literatura rosiana e clariceana, poderemos concentrar nossa interpretação nas propriedades que circunscrevem o tempo de acordo com a concepção de mundo destas obras.

Começando pela questão da eternidade, a fim de apontarmos uma possível definição para esse aspecto que seja oriunda principalmente dos próprios textos literários, é interessante comentar a proposta de Vincenzo Arsillo (2009) de que o tempo em *Grande sertão: veredas* se estrutura numa divisão que abrange cinco<sup>52</sup> níveis macroscópicos, dentre os quais destacamos apenas um: o “tempo imóvel do sertão”, que, segundo o estudioso, estaria ligado a uma espécie de negação do tempo cronológico:

Daqui deriva a visão do tempo como provisoriedade, como uma ameaça e uma perda, como algo que se perdeu, fuga infinita, areia que se perde ficando imóvel, uma ‘lagoa de areia’, define-a Guimarães Rosa, na qual o avesso de uma possibilidade pode ser, contemporaneamente, uma outra possibilidade e uma impossibilidade. (ARSILLO, 2009, p. 224)

Esse “tempo imóvel”, tal como concebe Arsillo, começa a delinear aquilo que consideramos como a eternidade na experiência temporal não apenas de Riobaldo, mas também podendo ser apontado na narração de G.H.. Ora, como se verifica no excerto acima, o termo “imóvel” não significa que o tempo seja estático. O crítico sugere, por meio da reiteração da ideia de uma dualidade do tempo — o “avesso de uma possibilidade” — que no mundo ficcional de Guimarães Rosa o tempo é marcado por um presente eterno, que, por isso, não pode ser tomado apenas no sentido cronológico.

Para contribuir com nossa discussão, Cerqueira (2013), em seu trabalho sobre a temporalidade em duas obras de Clarice Lispector, a saber *Uma aprendizagem* (1979) e *Água*

---

<sup>51</sup> No sentido pensado por Heidegger (2008) de que o ser aí, ele mesmo é tempo.

<sup>52</sup> A saber, são eles: tempo imóvel do sertão, tempo móvel da narração, tempo da existência de Riobaldo, tempo interno das histórias “laterais” e o tempo de quem ouve.

viva (1973), destaca que “a eternidade é a duração irreparável do instante em absoluto.” (2013, p. 42). Completando esse circuito de discussão em torno da definição de eternidade, Olga de Sá (1979), abordando a problemática do tempo também em Clarice Lispector, afirma que “a eternidade não é algo de abstrato e frio, mas um momento concreto e singular, um *agora* permanente.” (SÁ, 1979, p. 84).

Apesar de estarmos constantemente dialogando com textos que abordam especificamente ora a literatura de Guimarães Rosa, ora de Clarice Lispector, tudo aquilo que buscamos recortar serve como base para compreender ambos os autores, ou melhor, ambos os romances abordados nesta pesquisa. Além disso, considere-se o fato de que essas duas obras literárias, por mais que sejam diferentes em seu conteúdo, compartilham de aspectos comuns no que concerne ao tratamento do tempo por serem oriundas da experiência artística da modernidade.

Desse modo, podemos definir a eternidade como uma percepção de uma sensação de imobilidade do tempo, mas que, como sabemos, não se desvincula da ideia de um fluxo temporal, ou seja, o estabelecimento de diversos momentos que se sucedem num *agora* sempre presente.

Envolvidos pelo êxtase de compreender aquilo que contam, Riobaldo e G.H. experimentam a sensação de que o tempo é paralisado em alguns momentos da narração. No caso de G.H., à medida que a mulher se deixa absorver por uma espécie de esquizofrenia momentânea que a arrebatava do mundo tangível, mais essa sensação é despertada, a ponto de sua percepção do tempo se tornar apenas um *agora*, que é repetido inúmeras vezes, mostrando a importância desse tempo que permanece sendo, isto é, a descoberta de que o viver, o existir, é no “tempo presente”.

Deve-se acrescentar ainda que, no discurso de G.H., no fragmento quatorze, no qual se desenvolve uma pauta acerca de uma sensação, a princípio, de estranhamento do quarto da empregada, que, aos poucos, se vai tornando familiar, a personagem, ao afirmar que: “Era a alta monotonia de uma eternidade que respira” (LISPECTOR, 2009, p. 90), reitera o sentimento de eternidade não como algo estático, mas durativo e condensado, que é manifestado justamente quando ela finalmente se sente pertencente ao cômodo, cujo significado tem ares metafóricas. Nota-se, ainda, que até as referências de espacialidade, de certo modo, são anuladas, estabelecendo-se, portanto, essa temporalidade singular que marca o mundo ficcional de Clarice Lispector.

Já para Riobaldo, essa mesma sensação manifesta-se quando o personagem

“presentifica” o passado por meio da reminiscência, sempre buscando fundir os seus estados de consciência no presente da narração ao tempo dos momentos vividos: “Mas eu não percebi o vivo do tempo que passava” (ROSA, 1982, p. 191). Isso acontece, por exemplo, quando ele relata os confrontos armados, em que as horas pareciam não passar, ou mesmo, quando estava acompanhado de Diadorim, sobretudo, nos momentos em que admiravam a natureza, como na cena em que o seu amado amigo fala da beleza do “Manuelzinho-da-Crôa”. Contudo, a sensação de eternidade se dá principalmente no presente da narração, pois é nele que se estabelece a ideia de um agora permanente, uma sucessão de vários momentos, recriando a imagem de um tempo imóvel, como apontou Vincenzo Arsillo (2009).

A eternidade, “enquanto qualidade do tempo na experiência para qual não há correlato na estrutura do tempo da natureza” (MEYERHOFF, 1976, p. 48), surge, nos dois romances aqui abordados, como um esforço para capturar a experiência humana tal como ela se dá. É em razão disso que Riobaldo e G.H. enfatizam essa situação de estar no tempo.

O segundo aspecto da temporalidade a ser tratado, que mantém vínculo com o sentido de eternidade, é o instante<sup>53</sup>. Em *A paixão segundo G.H.*, a dimensão desse elemento é repassada ao discurso da própria personagem: “Mas o instante, o instante este — a atualidade — isso não é imaginável, entre a atualidade e eu não há intervalo: e agora, em mim.” (LISPECTOR, 2009, p. 77). Cabe observar que a tensão advinda da ideia do viver, isto é, do existir, é algo quase impossível de ser estruturado. Despertada pelo êxtase provocado pelo confronto com a barata, G.H. percebe que há uma disparidade entre o seu novo modo de ser e aquilo que fora, até então. Mas essa disparidade tem laços com própria compreensão que a personagem tem acerca do tempo.

Até antes de entrar no quaro da empregada, a existência de G.H. havia sido atenuada pelo sistema cotidiano de uma vida coisificada. Após atingir “o núcleo vivo da existência”, o seu novo modo de ser ultimar-se-á também numa nova percepção do tempo. O “ontem”, que marca temporalmente o evento ocorrido no dia anterior, assumirá a dimensão do instante, ou seja, a vida não diz mais respeito àquilo que já foi, porém, ao que está sendo: “Mas o que eu nunca havia experimentado era o choque com o momento chamado ‘já’” (LISPECTOR, 2009, p. 77). Esse elemento da temporalidade, uma vez tomado como forma, preenche o romance clariceano, pois são os inúmeros instantes que formam a continuidade daquilo que se entende como existência. Por isso uma das pautas do discurso de G.H., consoante a demonstração já

---

<sup>53</sup> Sendo o “tempo-instante” um aspecto presente e importante em relação à temporalidade de *A paixão segundo G.H.*, cabe assinalar que este elemento é retomado e desenvolvido como temática em *Água viva*.

feita, refere-se à dificuldade de viver, pois esse instante é fugaz. Há, nesse sentido, uma busca por expressar o fluxo de pensamento na própria estrutura da obra.

No caso de Clarice Lispector, o desenvolvimento do instante como qualidade do tempo possui uma questão que o torna ainda mais expressivo. Trata-se do fato de que os momentos de vida, esses vários instantes, abrem caminho para uma escrita fragmentada, no sentido de que, a palavra sendo a “tábua” que projeta a narrativa, fracassa, refletindo, de certo modo, o fracasso do desafio de descrever esse tempo-instante.

Na experiência romanesca de *Grande sertão: veredas*, o instante também qualifica o tempo percebido por Riobaldo, porém não tem o mesmo alcance efetuado no romance de Clarice Lispector. É claro que a vida de Riobaldo, sobretudo o presente da narração, também, é construído por esse elemento. Porém, esse aspecto surge na temporalidade do mundo-sertão motivado pela inquietação diante de uma busca, por vezes angustiante, de a toda hora computar a vida, concordando com a afirmação de Benedito Nunes de que “Riobaldo debate o tempo e se debate contra ele” (NUNES, 1983, p. 22).

De todo modo, o ex-jagunço experimenta essa sensação do instante, do tempo inacabado, que está para além do tempo objetivo. É uma faceta abstrata, compreendida somente no próprio existir, ou seja, uma temporalidade que se dá somente por meio da experiência particular. Sendo uma propriedade inerente à temporalidade do mundo ficcional, o instante manifesta-se como um jogo que tenta recuperar na linguagem a fugacidade da vida. A certa altura da trama rosiana, quando o personagem-narrador conta ao interlocutor a morte de Diadorim e, conseqüentemente, a sua natureza feminina, ele exclama que a história acabou, entretanto, tendo acabada a aventura sertaneja, a vida continuou, porque ela não está ancorada no antes e no depois. Veja-se o seguinte trecho, no qual se observa, no discurso de Riobaldo, uma tematização acerca dessa temporalidade que permite apontar certa consciência desse tempo-instante:

E há um vero jeito de tudo se contar — uma vivença dessas! Os tiros, gritos, éco, baque boléu, urros nos tiros e coisas rebentáveis. Dava até silêncio. Pois porque variava, naquele compasso: que bater, papocar, lascar, estralar e trovejar — truxe — cerrando fogo; e daí marasmar, o calado de repente, ou vindo aos tantos se esmorecendo, de devagar. Tempo que me mediu. Tempo? Se as pessoas esbarrassem, para pensar — tem uma coisa! —: eu vejo é o puro tempo vindo de baixo, quieto mole, como a enchente duma água... Tempo é a vida da morte! imperfeição. Bobices minhas — o senhor em mim não medite. (ROSA, 1982, p. 445)

A “vivança”, a que se refere Riobaldo, é, pois, um instante, esse “puro tempo vindo de baixo”, que em último caso, se configura como imperfeição, ou seja, a ausência de uma ordem.

Riobaldo, ao longo de sua narração, utiliza algumas expressões para se referir ao tempo como “noite de toda fundura”; “tempo no tempo”; “num tempo só” e “tempo liso”; as quais evidenciam a agudeza e a densidade da percepção que o personagem tem da vida como sendo um instante.

A estrutura temporal do sertão não pode ser compreendida de maneira circular e cíclica. Ainda que seja mencionado um tempo relativo às estações do ano, das colheitas, ou mesmo, da movimentação dos astros. O tempo do sertão se faz mediante o “homem humano”, propriamente na travessia enquanto realização do fatídico destino humano. O tempo-instante, em *Grande sertão: veredas*, é reiterado ainda por meio da imagem do rio<sup>54</sup> — elemento substancial para o homem sertanejo — que traz a ideia daquilo que é corrente, como num fluxo contínuo, marcado por uma unidade que é, paradoxalmente, multiplicidade.

O terceiro e último aspecto concernente ao tempo de *Grande sertão: veredas* e de *A paixão segundo G.H.* é a transitoriedade. Esse elemento retoma, principalmente, o sentido de uma temporalidade humana, que, no âmbito da ficção, se dá mediante o fato de que o homem moderno se encontra envolvido por um cotidiano acelerado e por uma sensação de fugacidade, que o faz perceber, preliminarmente, sua existência como sendo marcada por uma sucessão de momentos em constante trânsito.

É interessante, diante dessas considerações, a discussão que Italo Calvino (1923-1985) desenvolveu em *Seis propostas para o novo milênio* (1990), no ensaio intitulado “rapidez”, no qual o intelectual discorre sobre como a história literária demonstrou sempre lidar com a questão do tempo. Em síntese, o escritor italiano conclui que a eficácia da narrativa moderna promoveu a relatividade do tempo, no sentido de que ela foi capaz de manifestar a incomensurabilidade do tempo de vida com relação ao tempo real (tempo da natureza).

De todo modo, o ponto central que buscamos destacar do brevíssimo ensaio de Calvino e que nos serve como base para pensarmos a questão da transitoriedade no tempo do romance rosiano e clariceano é a metáfora que o escritor italiano utiliza para descrever a relação entre a narrativa e o tempo, comparando-a como um cavalo, cuja movimentação depende fundamentalmente do percurso a ser executado. Além do mais, Calvino destaca, tratando da forma do texto, a importância da velocidade mental: “O cavalo como emblema da velocidade também mental marca toda a história da literatura” (CALVINO, 1990, p. 53), acrescentando ainda que “O tema que aqui nos interessa não é a velocidade física, mas a relação entre a

---

<sup>54</sup> Meyerhoff (1976, p. 34) observa que a metáfora do rio expressa, de forma genérica para a literatura moderna, o tempo como duração, observando que “a continuidade do ‘rio’ do tempo corresponde, assim, à continuidade do ‘fluxo’ de consciência dentro do eu”.

velocidade física e velocidade mental” (CALVINO, 1990, p.54). Ao tomar a imagem do cavalo para expressar o dinamismo da experiência fictícia do tempo, Calvino ressalta a importância da relação de tensão entre o tempo humano e o tempo real, da qual resulta, por exemplo, a questão da velocidade como sendo uma qualidade relacionada à transitoriedade do tempo na literatura.

Embora Italo Calvino (1990) não trate especificamente do nosso terceiro ponto, nem tampouco dialogue com Bergson — que é o ponto de partida da nossa discussão — sua especulação nos permite pensar, justamente, como a transitoriedade está vinculada à rapidez e à transformação ocasionada pelo tempo da vida, que se mistura, em último caso, com o próprio tempo da narrativa.

A transitoriedade surge, na Literatura, caracterizada não apenas pela sucessão de vários momentos, mas engloba, substancialmente o caráter da transformação. GH e Riobaldo, por exemplo, caminham sempre em direção à mudança. Já demonstramos em outro momento do trabalho, que eles, ao passo que narram, transformam-se, pois alcançam, por meio dessa atividade de caráter reflexivo, uma suposta compreensão sobre a vida. De todo modo, a transitoriedade refere-se ao desenvolvimento de uma vida que já não é cíclica e nem circular, pois a cada novo instante de tempo, os personagens encontram novas compreensões, as quais reabrem, de modo paradoxal, um destino já selado, ideia que se verifica de forma implícita como temática em Guimarães Rosa e, um pouco mais explícita, em Clarice Lispector:

O senhor nonada conhece de mim; sabe o muito ou o pouco? O Urucúia é ázigo... Vida vencida de um, caminhos todos para trás, é história que instrui vida do senhor, algum? O senhor enche uma caderneta... O senhor vê aonde é o sertão? Beira dele, meio dele?... Tudo sai é mesmo de escuros buracos, tirante o que vem do Céu. Eu sei. (ROSA, 1982, p. 451)

Por não ser, eu era. Até o fim daquilo que eu não era, eu era. O que não sou eu, eu sou. Tudo estará em mim, se eu não for; pois ‘eu’ e apenas um dos espasmos instantâneos do mundo. Minha vida não tem sentido apenas humano, é muito maior — é tão maior que, em relação ao humano, não tem sentido. Da organização geral que era maior que eu, eu só havia até então percebido os fragmentos. Mas agora, eu era muito menos que humana — e só realizaria o meu destino especificamente humano se me entregasse, como estava me entregando, ao que já não era eu, ao que já é inumano. (LISPECTOR, 2009, p. 179)

A ideia que buscamos ressaltar, por meio dos fragmentos supracitados, é que os personagens-narradores de Guimarães Rosa e de Clarice Lispector compreendem que a vida humana é um trânsito permanente. Não há um começo e nem muito menos se assinala um final. O que existe é o fluxo temporal. As histórias são contadas dentro dos meandros de uma estrutura temporal, entretanto esses personagens reconhecem que a vida humana não corresponde à essa

estrutura. No trecho destacado acima, referente ao momento da trama rosiana em que Riobaldo está narrando o desfecho final da empresa vingativa contra os “judas”, em que ocorre a morte de Diadorim no campo de batalha, o personagem-narrador, em seu diálogo descuidado com o interlocutor, reitera a disparidade entre o vivido e o contado. Quer dizer, o que há entre a transição de momentos é o que, de fato, comporta a dimensão daquilo que pode ser nomeado como tempo humano. Riobaldo, embora não verse especificamente sobre a transitoriedade, acaba, ao final de tudo, reafirmando o fato de que a vida do homem sertanejo é atravessada por novos instantes, isto é, a cada momento existem novos caminhos a serem tomados, como acontece depois que Diadorim morre.

Em *A paixão segundo G.H.* essa questão é tematizada juntamente com a descoberta de um novo modo de ser da personagem G.H. após a experiência fenomenológica de ruptura com o mundo no quarto da empregada. Não se trata de uma transformação física, mas sim do alcance de um ou de vários novos horizontes de compreensão de si, traduzida na perda da terceira perna metafórica a que G.H. se refere ainda no primeiro fragmento.

A grande questão da transitoriedade como qualidade do tempo nesses dois romances está no suceder de momentos como uma travessia, que, na ausência de um destino ou ponto final, permite ao indivíduo a capacidade de transmutação, que a acompanha o ritmo da transição temporal romanesca, pois como afirmou Tatarana: “O senhor não repare. Demore, que eu conto. A vida da gente nunca tem termo real.” (ROSA, 1982, p. 454).

Portanto, esses três elementos que desdobramos, eternidade, instante e transitoriedade, os quais decorrem da repercussão da filosofia de Henri Bergson na Literatura moderna, são aspectos expressivamente presentes tanto na experiência ficcional de *Grande sertão: veredas* quanto de *A paixão segundo G.H.*

Em síntese, apontamos nesta breve reflexão que se constitui como parte da nossa quarta seção, como o tema do tempo é articulado tanto na forma do texto quanto na parte temática. Por meio desses três elementos, demonstramos que os narradores Riobaldo e G.H. vivem um “sentimento moderno de tempo”, que segue o curso das novas experiências advindas das mudanças histórico-estéticas sofrida pela literatura. Ao passo que esse processo é manifestado por meio da própria matéria narrada, a experiência ficcional do tempo, como bem observou Paul Ricoeur (2010, v. 2), a configuração da narrativa também é posta à experimentação, possibilitando um jogo dialético que desdobra tanto a atividade humana da linguagem narrativa quanto a sensibilidade artística para recompor as experiências humanas de que se alimenta a Literatura.

### 4.3. A tessitura de um tempo pujante

Neste último tópico do trabalho, trataremos brevemente como o desenvolvimento do tempo na obra de Guimarães Rosa e de Clarice Lispector possibilita uma estética textual que permite a primazia de uma experiência de leitura que desdobra o tempo como um aspecto relevante para a própria compreensão destas duas obras.

Se considerarmos os pressupostos de Hans Robert Jauss, em *A história da literatura como provocação à teoria literária*, no que diz respeito ao papel da recepção crítica para a composição da história da literatura, poderíamos admitir que uma interpretação como a nossa, cujo escopo é apontar a presença do tempo como elemento necessário para a análise da escritura rosiana e clariceana, exerce a incumbência de, pelo menos, provocar as leituras já efetuadas, pois, afinal, como postulou o mentor da Estética da Recepção:

A história da literatura é um processo de recepção e produção estética que se realiza na atualização dos textos literários por parte do leitor que os recebe, do escritor, que se faz novamente produtor, e do crítico, que sobre eles reflete. A soma — crescente a perder de vista — de “fatos” literários conforme os registram as histórias da literatura convencionais é um mero resíduo desse processo, nada mais que passado coletado e classificado, por isso mesmo não constituindo história alguma, mas pseudo-história. Aquele que toma já por uma parcela da história da literatura uma tal série de fatos literários está confundindo o caráter de acontecimentos de uma obra de arte com o de um fato histórico. (JAUSS, 1994, p. 25)

Jauss não apenas objetivou repensar a história da Teoria Literária, mas também se propôs a definir o lugar ocupado pelo leitor na manutenção e na revitalização da obra de arte, que por sua vez, encontra-se sempre aberta para novos sentidos. A relação entre obra e intérprete é motivada por uma atividade proeminentemente hermenêutica, no sentido de que dada a interação do primeiro em face do segundo, interrogando-a, ao mesmo tempo, alcança-se como resposta a compreensão.

Neste contexto de discussão, numa abordagem de *Grande sertão: veredas* e *A paixão segundo G.H.*, é impossível lançar-se ao desafio da interpretação, sem que se ponha em jogo a estética literária e o horizonte de expectativas da própria obra. Sendo o tempo um dado da existência humana e, também, um elemento intrínseco à narrativa, seu entendimento deve ser tomado com base na experiência narrada pelos personagens, pois a linguagem é o suporte que fundamenta as relações humanas com o mundo e, por assim dizer, com o tempo.

Desse modo, propondo-se a investigação destas duas obras, surge como questão substancial o enlace entre tempo e a ficção, uma vez que este é instaurado já no plano da própria obra literária. É curioso que um dos estatutos da literatura moderna trata da fusão entre reflexão

e linguagem, característica que nos dá a possibilidade para pressupor que a própria literatura rosiana e clariceana, mesmo dotada de uma variedade de temas, manifesta o problema do tempo.

Já tivemos a oportunidade de demonstrar que a discussão sobre o tempo parte de um duplo aspecto: tanto da experiência ficcional, relacionado à configuração temporal do romance, quanto da experiência humana narrada. Assim, podemos apontar a tessitura de um tempo pujante na obra desses dois grandes escritores brasileiros, o que significa reiterar a dimensão “pensante” dessas duas obras, as quais colocam para nós, o tempo como um problema recorrente à ficção moderna<sup>55</sup>.

O mundo ficcional de *Grande sertão: veredas* engloba uma série de acontecimentos da vida de Riobaldo, tomando parte de sua infância, desenrolando o seu passado como jagunço e ultimando-se no presente da narração, em que o personagem especula, ainda, sobre o seu futuro. O tempo deste romance, que já descrevemos em sua dimensão humana, é compreendido sob uma ótica subjetiva, isto é, relacionado à visão de mundo de Riobaldo. Todavia, é necessário ressaltar que, mesmo sendo o tempo ligado à percepção do personagem, já que o foco narrativo recai sobre ele, o seu sentido só é alcançado mediante a palavra narrada, que, na verdade, é o que materializa a expressão do tempo no mundo ficcional.

O desfecho da trama rosiana confirma a assertiva acima, pois quando Riobaldo narra a última ação da empresa vingativa contra os “judas” — aqueles que haviam transgredido a lei dos Jagunços ao matarem, pelas costas, o líder Joca Ramiro —, reiterando inclusive a dissolução da guerra com morte do suposto pactário Hermógenes e, por consequência a própria morte de Diadorim, o discurso sobressalente do romance não consiste em pontuar temporalmente, ao interlocutor, o evento pretérito, nem mesmo o seu final, porém a ênfase da narração recai sobre o sofrimento de Riobaldo com a perda do amigo, que, na verdade, é potencializado em detrimento do esclarecimento do amor dúbio que sentia por ele (“minha neblina”, como declara): “Diadorim tinha morrido — mil-vezes-mente — para sempre de mim; e eu sabia, e não queria saber, meus olhos marejaram.” (ROSA, 1982, p. 451).

---

<sup>55</sup> Earl Fitz (1989), num interessante ensaio, no qual discute “O lugar de Clarice Lispector na história da Literatura ocidental”, afirma que a escritora brasileira se enquadra em três grandes gerações, entre as quais destacamos apenas a tradição fenomenológica, que é o ponto que buscamos privilegiar na nossa leitura acerca de *A paixão segundo G.H.* e, também, de *Grande sertão: veredas*. Nesse sentido, o intelectual assinala que “Se 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 [...], então é bem possível, sugerem os textos de Clarice Lispector, que a existência humana e a identidade pessoal sejam processos sem fim, metas desejadas, mas nunca atingidas.” (FITZ, 1989, p. 34). Uma especulação como esta, permite-nos reiterar o fato de que o tempo constitui um aspecto fundamental na obra de Clarice Lispector e que tem a ver, certamente, com sua sensibilidade para as questões que englobam a modernidade no campo artístico.

É por meio dessa configuração expressiva da narrativa, que mistura passado, presente e futuro, que se manifesta a tessitura de um tempo pujante, no qual os acontecimentos já vividos permanecem presos às inquietações de Riobaldo no presente da narração. Submetido a uma estrutura de vida que não possui início e nem final, o personagem rosiano tem a sensação de estar num presente permanente, sem a possibilidade de refrear o curso do tempo, mesmo quando recupera o passado por meio da atividade narrativa. O que Riobaldo aprende, por meio de sua trajetória, é que a vida real — como ele a nomeia — está para além das histórias narradas, pois o final é apenas o começa daquilo que está por vir, como se verifica na cena quando descobre, no amor por Otacília, um novo caminho para superar o destino trágico de Diadorim:

E, o pobre de mim, minha tristeza me atrasava, consumido. Eu não tinha competência de querer viver, tão acabadiço, até o cumprimento de respirar me sacava. E, Diadorim, às vezes conheci que a saudade dele não me desse repouso; nem o nele imaginar. Porque eu, em tanto viver de tempo, tinha negado em mim aquele amor, e a amizade desde agora estava amarga falseada; e o amor, e a pessoa dela, mesma, ela tinha me negado. Para quê eu ia conseguir viver? Mas o amor de minha Otacília também se aumentava, aos berços primeiro, esboço de devagar. Era. (ROSA, 1982, p. 458)

De maneira semelhante, G.H. também vivencia o caráter de um tempo pujante quando medita sobre o seu passado, presente e futuro. Após ter alcançado uma nova compreensão de si, a personagem conclui que a vida não se resume a uma ordem de acontecimentos já vividos, mas estando presa ao fluxo temporal envolvente, viver, para ela, torna-se um processo inacabado e informe:

E também porque tinha medo, por não poder suportar a glória simples, de torná-la mais um dos acréscimos. Mas eu sei - eu sei - que há uma experiência de glória na qual a vida tem o puríssimo gosto do nada, e que em glória eu a sinto vazia. Quando se realiza o viver, pergunta-se: mas era só isto? E a resposta é: não é só isto, é exatamente isto. (LISPECTOR, 2009, p. 173)

Nota-se que na frase final da especulação da personagem, o “viver”, dirá, é exatamente “isto”, ou seja, um agora permanente, no qual todas as experiências de vida confluem formando uma unidade. É interessante destacar que é por meio desses momentos em que reflete sobre a existência, que conhecemos a concepção de tempo do mundo ficcional deste romance, porque, assim como observamos acerca da experiência de Riobaldo, a linguagem é o elemento que materializa o modo como a personagem percebe esse tempo que subjaz ao próprio indivíduo:

Tenho afeição pelo mundo, tenho desejos fortes e definidos, hoje de noite irei dançar e comer, não usarei o vestido azul, mas o preto e branco. Mas ao mesmo tempo, não preciso de nada. Não preciso sequer que uma árvore exista. Eu sei agora de um modo que prescindir de tudo - e também de amor, de natureza, de objetos. Um modo que prescindir de mim. Embora, quanto a meus desejos, a minhas paixões, a meu contato

com uma árvore - eles continuam sendo para mim como uma boca comendo. (LISPECTOR, 2009, p. 173).

Se tomarmos como base as considerações acerca de *Grande sertão: veredas* e *A paixão segundo G.H.*, é possível retomar a discussão proposta no início desta seção, de que uma abordagem hermenêutica em torno do tempo considera, de todo modo, o horizonte de expectativas da própria obra. Assim, a problematização da relação entre tempo e ficção, no universo rosiano e clariceano, pode ser entendida como partidária de uma tessitura de um tempo pujante, porque ao se interrogar a obra, o tempo se constitui como questão substancial para a leitura crítica. Desta feita, pela abertura à temática do tempo, Guimarães Rosa e Clarice Lispector definem-se pela vinculação à estética moderna.

Como nota final, em relação a este contexto de discussão, a lúcida consideração de Benedito Nunes (1969) a respeito da contribuição de Guimarães Rosa e de Clarice Lispector para o modernismo brasileiro sintetiza a relevância da dimensão estética da escritura desses dois autores:

As criações de Guimarães Rosa e de Clarice Lispector, que são dotadas de uma excepcional carga inventiva, e que, na linha de abertura da linguagem traçada pelo Modernismo, representam os extremos da prosa brasileira contemporânea, propõem um estimulante desafio aos novos escritores. A este desafio começam a responder os vários grupos de vanguarda (*Invenção, Práxis e Tendência*), herdeiros, em um contexto polarizado pelos problemas das técnicas de comunicação e pela cultura de massa, das “altas reflexões estéticas da Semana de Arte Moderna de 1922”, às quais Oswald de Andrade. (NUNES, 1969, p. 123, tradução nossa)<sup>56</sup>

Por fim, esta subseção finaliza-se demonstrando, por meio da leitura acerca da relação pujante entre tempo e ficção, o quanto a literatura rosiana e clariceana continuam suscitando discussões críticas, teóricas e estéticas na seara dos Estudos Literários. Por meio de uma escritura ficcional que toma a linguagem como condição da própria narrativa, Clarice Lispector e Guimarães Rosa, ao problematizarem a estrutura temporal de seus respectivos romances, fazem do movimento da criação artística a ratificação do próprio sentido de Literatura Moderna.

---

<sup>56</sup> “Le creazione di Guimarães Rosa e Clarice Lispector, che sone dotate entrambe di una eccezionale carica inventiva, e che, nella linea de apertura del linguaggio tracciata dal Modernismo, rappresentano gli estremi dela prosa brasiliana contemporanea, propongono uma stimolante sfida ai nuovi scrittori. A questa sfida cominciano a rispondere i diversi gruppi di avanguardia (*Invenção, Práxis e Tendência*), eredi in um contesto polarizzato dai problemi dele tecniche di comunciazione e dela cultura di massa, dele “Alte riflessioni estetiche dela Settimana di Arte Moderna del 22”, alle quali si riferiva Oswald de Andrade.”.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS OU O TEMPO COMO PROVOCAÇÃO AO PENSAMENTO

*Ouvi dizer a um homem instruído que o tempo não é mais que o movimento do sol, da lua e dos astros. Não concordei.*

(Santo Agostinho — *Confissões*)<sup>57</sup>

A travessia hermenêutica em busca do desdobramento do tempo em obras de ficção moderna, conforme buscamos realizar nesta pesquisa, demonstra que a literatura se apresenta sempre aberta a novos caminhos interpretativos. *Grande sertão: veredas* e *A paixão segundo G.H.*, respectivamente, de João Guimarães Rosa, e de Clarice Lispector, mesmo depois de várias décadas de acolhimento crítico, podem ser lidas como objetos estéticos, cujo caráter inconcluso possibilita o desenvolvimento de uma experiência estética que se atualiza em cada nova proposta de leitura.

De acordo como demonstrado ao longo do trabalho, a temática do tempo possui um lugar fundamental na Literatura moderna e, também, na própria recepção crítica. É possível apontar, ainda que não tenha sido o fito desta investigação, um seguimento de obras que trataram do tempo de um modo particular, desvinculando-se das concepções tradicionais ao passo em que se operava a dissolução da representação mimética — característica básica e crucial desta literatura que denominamos como moderna.

Desse modo, nesta pesquisa, tomamos o tempo como um elemento de provocação ao pensamento, no sentido de que, por meio de seu estudo, pôde-se apontar como a literatura trata de alguns dos valores conceituais preconizados pela tradição do pensamento ocidental, por exemplo, como a ideia de que o tempo não se resume à medida da movimentação dos astros. A literatura, mesmo não se constituindo como um saber científico, ao lidar com temas comuns à existência humana como raiz de sua matéria, promove uma visão privilegiada sobre o homem e sua relação com o mundo.

Seja no que concerne à estrutura da narrativa ou como questão recorrente ao âmbito do mundo ficcional, o tempo, conforme observou Adam Mendilow (1972), tornou-se uma espécie de obsessão para o século XX. Como resultado desta inquietação, na seara da Literatura, tem-se a constituição de um tempo de realidade *sui generis*, que provoca todos os aspectos necessários para a compreensão da própria obra, conforme verificamos nos romances de Guimarães Rosa e de Clarice Lispector.

---

<sup>57</sup> AGOSTINHO, 1988, p. 286.

Riobaldo, por exemplo, mesmo estando num espaço-sertão quase arcaico, que aos poucos sofre um processo de modernização, defronta-se com o tempo de uma maneira particular, mas que, também, é universal. Desse modo, quando propomos o entendimento do tempo com base na experiência narrada no texto rosiano, concluímos que Guimarães Rosa, o artista criador desse mundo-sertão, demonstra como o sertanejo é antes de tudo “homem humano” — como reitera o ex-jagunço ao final do romance. Em outras palavras, o personagem rosiano expressa o caráter universal da relação do homem com o tempo, pois ele não apenas é dotado de uma temporalidade, mas, mediante à palavra, expressa-a.

G.H., apesar de viver num contexto social diferente de Riobaldo, demonstra, também, uma inquietação relacionada à tensão que há entre tempo e existência, como se verifica por intermédio de sua dificuldade de dar uma forma para o caráter substancialmente amorfo da vida humana. Após o confronto com a barata, no quarto da empregada, a personagem percebe o tempo como um fluxo, isto é, um contínuo que, como ressaltamos, é marcado por uma sucessão de vários “agoras”.

Riobaldo e G.H., sendo detentores da palavra que funda o mundo ficcional, amparados pela linguagem, narram a complexidade do tempo no que se refere à vida, sem mencionar o fato de que ambos sentem o peso de seu acúmulo. Nesse contexto, a linguagem é, uma vez que esta é posta em relação com o tempo, o elemento fundamental, pelo qual se tenta organizar os eventos esparsamente vividos. Ao final de todo o processo narrativo, Riobaldo e G.H. alcançam a sabedoria paradoxal de que “viver é perigoso” e “viver não é vivível”.

Em síntese, no tocante à trajetória executada, objetivamos articular esta pesquisa por meio de três seções: primeiramente, procuramos situar as questões de ordem teóricas, bem como pontuar as problemáticas referentes ao tema do trabalho. Já a partir do segundo ponto, que corresponde à seção terceira, com base na ampla recepção acerca das obras investigadas, iniciamos a análise do *corpus*. Ao final, na seção quarta, em que, também, continuamos o trabalho de interpretação, tratamos da experiência temporal no mundo ficcional de *Grande sertão: veredas* e de *A paixão segundo G.H.* a partir de uma perspectiva comparativa que permitiu evidenciar a aproximação possível entre a literatura de Guimarães Rosa e de Clarice Lispector.

Na seção de cunho teórico, destacamos o liame entre modernidade, ficção e tempo. Para tal finalidade, primeiramente discutimos o conceito de modernidade, que é marcado por um núcleo polêmico, pois, por exemplo, no campo dos estudos sociais, ela é entendida não apenas como um novo período histórico da humanidade, mas como um conjunto de traços que apontam

para um quadro de intensas transformações que, na verdade, reorganizaram o modo de vida. Outro ponto de vista, como se confirma na reflexão de Jauss (1996), considera, ainda, que seu entendimento é legitimado, sobretudo, pela autoconsciência de seu processo.

Feito um brevíssimo excursão sobre a modernidade, expomos as dificuldades epistemológicas enfrentadas por quem analisa um *corpus* de investigação que abrange o contexto desse período. Nesse sentido, ainda na seção teórica, a discussão em torno das concepções de modernidade, permitiu-nos analisar de que forma o tempo é constituído na literatura, bem como o exame das mudanças trazidas pelo espírito desse novo período. Somando-se a isso, observamos ainda que há, por outro lado, conforme assinala Hans Meyerhoff (1976), o fato de que “O espírito moderno está profundamente consciente do tempo como uma condição universal de vida e como um fator inextirpável de nosso conhecimento do homem e da sociedade” (MEYERHOFF, 1976, p. 2), o que nos leva à ideia de que “A emergência do tempo no primeiro plano da consciência moderna reflete-se também na literatura.” (MEYERHOFF, 1976, p.3).

A modernidade, conforme ressaltado, no que diz respeito às questões do tempo, é um período marcado por impasses. Neste sentido, ressaltamos uma vez mais que o nosso interesse por essa questão, de cunho mais amplo, foi, a priori, apontar, ulteriormente, a tematização do tempo pela ficção como um sintoma de um fenômeno próprio da modernidade.

Na seção terceira, dividida em duas partes, tratamos especificamente da experiência fictícia do tempo, primeiramente em *Grande sertão: veredas, e*, no segundo tópico, em *A paixão segundo G.H.*, com base, principalmente, na discussão de Ricoeur (2010, v. 2) acerca da configuração do tempo na narrativa. No primeiro momento abordamos a experiência temporal de Riobaldo, cujo aspecto de maior relevância se dá na fusão entre o presente narrativo e o passado narrado, bem como na tensão entre refletir e narrar. No tópico seguinte, dedicado ao exame do romance clariceano, recompusemos o itinerário da personagem G.H., a fim de apontar estabelecimento de um tempo humano, cujo sentido se perfaz no ato de narrar como “esforço” (LISPECTOR, 2009, p. 23) para a compreensão própria vida.

Além disso, tomamos como suporte, ainda, trabalhos específicos, os quais, direta e indiretamente, ocuparam-se da temática do tempo na obra de Guimarães Rosa e de Clarice Lispector. Por meio desse movimento de leitura, ressaltamos que a dimensão estética das obras analisadas, uma vez tomadas como instância simbólica de provocação aos discursos de ordem conceitual e teórica, faz com que o tempo seja repassado “da franja mítica da narrativa à sua própria matéria” (NUNES, 1985, p. 390).

Já na seção quarta, sob uma perspectiva comparativa, colocando lado a lado *Grande sertão: veredas* e *A paixão segundo G.H.*, analisamos as aproximações possíveis entre essas duas obras no que concerne à concepção do tempo, além de examinar as questões estéticas, técnicas e temáticas comuns a ambos os romances. Nossa leitura demonstrou como a estrutura destas obras propícia a articulação de jogos temporais fictícios. Com base nessas constatações, pudemos concluir que Guimarães Rosa e Clarice Lispector, apesar de possuírem estilos de escrita diferentes, compartilham concepções de mundo parcialmente semelhantes, ao escreverem romances que narram, entre outras coisas, experiências humanas no tempo.

Guimarães Rosa e Clarice Lispector, sendo considerados grandes narradores da modernidade, foram escritores que, dada a sua sensibilidade artística, o talento para a elaboração poética e a reinvenção da linguagem, fizeram da emergência do tempo na modernidade o *leitmotiv* da experiência ficcional, que, já no plano da criação artística se manifestou na reverberação do próprio sentido do tempo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGOSTINHO, Santo. Livro XI. In: *Confissões*. Trad. J. Oliveira Santos; A. Ambrósio de Pina. Petrópolis: Vozes, 1988. p. 266-296.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Claro Enigma*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. 000 p.
- ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. In: ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. 6. ed. Rio de Janeiro: Martins, 1978. p. 231-255.
- ARISTÓTELES. *Poética*. In: BRANDÃO, Roberto (Org.). *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 2005. p. 19-52.
- ARSILLO, Vincenzo. As veredas do tempo: dialética das imagens temporais em *Grande sertão*. In: CHIAPPINI, Ligia; VEJMEKKA, Marcel (Org.). *Espaços e caminhos de João Guimarães Rosa: dimensões regionais e universalidade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. p. 222-229.
- ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. In: PIZARRO, Ana (Org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Memorial da América Latina; Campinas: UNICAMP, 1995. p. 447-477.
- AUERBACH, Erich. A meia marrom. In: *Mimesis*. Trad. Suzi Frankl Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 471-502.
- BAILEY, Cristina Ferreira-Pinto. Clarice Lispector e a crítica. In: BAILEY, Cristina Ferreira Pinto; ZILBERMAN, Regina. (Orgs.). *Clarice Lispector: novos aportes críticos*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Ibero-americana, 2007. p. 7- 23.
- BAKHTIN, Mikhail. Formas de tempo e de cronotopo no romance. In: *Questões de literatura e estética*. Trad. Aurora Bernardini et al. São Paulo: Annablume, 2012. p. 211-362.
- BARBIERI, Márcio José Pivotto. *O tempo das formas em Grande Sertão: Veredas*. São Paulo, 2011. 125 p. Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira, Universidade de São Paulo.
- BAUDELAIRE, Charles. *A modernidade de Baudelaire*. Apresentação de Teixeira Coelho; Trad. Suelly Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. 212 p.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade*. Trad. Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. 70 p.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. Ed. Especial. Rio de Janeiro: Nova fronteira: 2012. 79 p.
- BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Trad. Heidrun Krieger Mendes da Silva et ali i. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975. 108 p.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Moisés e Ana Maria Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. 360 p.
- BERGSON, Henri. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Trad. João da Silva Gama. Lisboa: Edições 70, 1988. 164 p.
- BÍBLIA SAGRADA. Trad. João Ferreira de Almeida. CPAD: Rio de Janeiro: 1995. 1580 p.
- BITAR, Hildeberto. Timeu. In: PLATÃO. *Diálogos*: Timeu, Críticas, O 2º Alcibíades e Hípias menor. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: Ed. UFPA, 1976. p. 9-29.
- BOLLE, Willi. O sertão como forma de pensamento. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 259-271, 2. sem. 1998.
- BORELLI, Olga. *Esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1981. 147 p.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006. 528 p.
- BOUTANG, Pierre. *O tempo: ensaio sobre a origem*. Trad. Maria Heena Kühner. Rio de Janeiro: Difel, 2000. 126 p.
- BRAGUE, Rémi. *O tempo em Platão e Aristóteles*. Trad. Nicolás Campanário. São Paulo: Loyola, 2006. 187 p.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o novo milênio: lições americanas*. Trad. Ivo Cardoso.

- São Paulo: Companhia das Letras, 1990. 141 p.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1975. 2 v.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. 199 p.
- CANDIDO, Antonio. No raiar de Clarice Lispector. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades. 1970. p. 125-131.
- CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. In: *Tese e antítese*. São Paulo: Nacional, 1964. p. 119-140.
- CANDIDO, Antonio. Uma tentativa de renovação. In: *Brigada Ligeira e outros escritos*. São Paulo: UNESP. 1992, p. 93-102.
- CARDOSO, Afonso Ligório. O herói no tempo e no espaço de *Grande sertão: veredas*. *Acta Científica: Ciências Humanas*, São Paulo, v. 1, p. 64-79, 2003.
- CASTRO, Nei Leandro de. *Universo e vocabulário do Grande Sertão*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1982. 205 p.
- CERQUEIRA, Marília Danielle Santos. *Confluências temporais em Clarice Lispector: análise de Uma aprendizagem e Água viva*. Salvador, 2013. 109 p. Dissertação de Mestrado em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia.
- CHIAPPINI, Ligia. Clarice e a crítica: por uma perspectiva integradora. In: PONTIERI, Regina Lúcia. (Org.). *Leitores e leituras de Clarice Lispector*. São Paulo: Hedra, 2004. p. 235- 268.
- CHIAPPINI, Ligia. O direito à interioridade em João Guimarães Rosa. In: CHIAPPINI, Ligia; VEJMEKKA, Marcel (Org.). *Espaços e caminhos de João Guimarães Rosa: dimensões regionais e universalidade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. p. 190-204.
- COELHO, Jonas Gonçalves. Ser do tempo em Bergson. *Interface*, São Paulo, n. 15, v.8, p. 233-245, 2004.
- COUTINHO, Afrânio. *Crítica e poética*. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1968. 157 p.
- DASTUR, Françoise. *Heidegger e a questão do tempo*. Trad. João Paz. Lisboa: Instituto Piaget, 1997. 170 p.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006. 285 p.
- ELIADE, Mircea. *Mito do eterno retorno*. Trad. José A. Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992. 170 p.
- FINAZZI-AGRÒ, Ettore. A perfeita imperfeição: transição e permanência em *Grande sertão: veredas*. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, maio de 2006.
- FERNANDES, Danilo. Araújo.; GALA, Paulo; REGO, José Márcio. “Tudo que é sólido desmancha no ar”: as desventuras filosóficas de uma crítica antirretoricista em economia. In: XXXIV Encontro Nacional de Economia, 2006, Salvador. Anais do XXXIV Encontro nacional de Economia, 2006. p. 1-18.
- FIRTZ, Earl. O lugar de Clarice Lispector na história da literatura ocidental: uma avaliação comparativa. *Remate de Males*, Campinas, n. 9, p. 31-37, 1989.
- FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Trad. Joan Riviere. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 73-178.
- FREUD, Sigmund. O estranho. Trad. Alix Strachey Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 237-269.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso: um estudo sobre a ambiguidade no Grande sertão: veredas*. São Paulo: Perspectiva, 1972. 135 p.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Martins. Lisboa: Vega, 2000. 279 p.
- GENTIL, H. S. Narrativas de ficção e existência: contribuições de Paul Ricoeur. *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. 9, n. 17, p. 166- 178, 2015.
- GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. Trad. Raul Fiker. São Paulo: UNESP,

1991. 194 p.

GILLOUIN, René. *Berson*. Trad. José Pérez. São Paulo: Cultura Moderna, [19--]. 151 p.

GOTLIB, Nádia. *Clarice uma vida que se conta*. São Paulo: Edusp, 2011. 650 p.

GUIMARÃES, Mayara Ribeiro. *Clarice Lispector e a deriva dos continentes: da descoberta do mundo à encenação da escrita*. Rio de Janeiro, 2009, 249 p. Tese de Doutorado em Literatura Brasileira, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. As cascatas da modernidade. In: *Modernização dos sentidos*. Trad. Lawrence Pereira. São Paulo: Ed. 34, 1998. p. 9-32.

HABERMAS, Jurgen. *O discurso filosófico da modernidade*. Trad. Ana Maria Bernardo et alii. Lisboa: Dom Quixote, 1998. 540 p.

HUMPHREY, Robert. *O Fluxo da Consciência*. Trad. Gert Meyer. São Paulo: McGraw Hill do Brasil, 1976. 110 p.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Trad. Fausto Castilho. São Paulo: UNICAMP; Rio de Janeiro: Vozes, 2012. 1200 p.

HEIDEGGER, Martin. *O conceito de tempo*. Trad. Irene Borges-Duarte. Lisboa: Fim do século, 2008. 91 p.

HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2003. 229 p.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Trad. Idalina Azevedo e Manuel Antonio de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.

HELENA, Lúcia. *Nem musa nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: EdUFF, 2006. 165 p.

JAUSS, Hans Robert. Tradição literária e consciência atual de modernidade. Trad. Heidrun Krieger Olinto. In: OLINTO, Heidrun Krieger (Org.). *História da literatura: as novas teorias alemãs*. São Paulo: Ática, 1996. p. 47-100.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994. 78 p.

JAUSS, Hans Robert. O texto poético na mudança de horizonte da leitura. In: LIMA, Luiz Costa. (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2002, v. 2, p. 873-926.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974. 283 p.

LIMA, Luiz Costa. *Mimeses e Modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

LIMA, Luiz Costa. A mística ao revés de Clarice Lispector. In: LIMA, Luiz Costa. *Por que literatura*. Petrópolis: Vozes, 1966. p. 98-125.

LINS, Álvaro. A experiência incompleta: Clarice Lispector. In: *Os mortos de sobrecasaca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963. p. 186-193.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Ed. crítica organizada por Benedito Nunes. Brasília: CNPq, 1988. 307 p.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009. 179 p.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, 95 p.

LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. Rio de Janeiro, 2009. 135 p.

LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco: 1988. 202 p.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto comunista*. Trad. Álvaro Pina. São Paulo: Boitempo, 2005.

SOUZA, Nelson Melo e. *Modernidade: a estratégia do abismo*. São Paulo: UNICAMP, 1999. 345 p.

MENDILOW, Adam. *O tempo e o romance*. Trad. Flávio Wolf. Porto Alegre: Globo, 1972. 270 p.

MEYERHOFF, Hans. *O tempo na literatura*. Trad. Myriam Campello. São Paulo: McGraw-Hill, 1976. 130 p.

- MORAES, Marcelo Jacques de. Baudelaire e a astúcia do diabo. *Literatura e Autoritarismo*, Santa Maria, n. 6, sem paginação, dez./2005.
- MORETTI, Franco. O romance: história e teoria. *Novos estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 85, p. 201-212, nov. 2009.
- NASCIMENTO, Evandro. *Clarice Lispector: uma literatura pensante*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012. 303 p.
- NINA, Cláudia. Atravessando o deserto: *A paixão segundo G.H.*. In: *A palavra usurpada: exílio e nomadismo na obra de Clarice Lispector*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003. p. 119-137.
- NOLASCO, Edgar Cezar. Clarice Lispector, Guimarães Rosa e Manoel de Barros: datas, encontros, conversas e afinidades literárias. In: DUARTE, Lélia Parreira *et alii* (org.). *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: PUC/CESPUC, 2000. p. 193-196.
- NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 2008. 84 p.
- NUNES, Benedito. *A clave do poético*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. 446 p.
- NUNES, Benedito. A matéria vertente. In: \_\_\_\_\_. *et al.* *Seminário de ficção mineira II*. Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura, 1983. p. 9-39.
- NUNES, Benedito. Aspetti della prosa brasiliana contemporanea. *Aut Aut*, Milano, n. 109-110, p. 116-123, Gennaio-Marzo 1969.
- NUNES, Benedito. *Crivo de papel*. São Paulo: Ática, 1998. 287 p.
- NUNES, Benedito. Experiências do tempo. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras; Secretária Municipal de Culturaz 1992. p. 131-134.
- NUNES, Benedito. *Grande sertão: veredas: uma abordagem filosófica*. *Bulletin des études portugaises et brésiliennes*. Paris, ADPF, n. 44-45, p. 389-404, 1985.
- NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: Ática, 2003. 128 p.
- NUNES, Benedito. Narrativa histórica e narrativa ficcional. In: RIEDEL, Dirce Côtes (Org.). *Narrativa: ficção e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1988. p. 9-35.
- NUNES, Benedito. *No tempo do niilismo e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1993. 199 p.
- NUNES, Benedito. *O drama da Linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1989. 175 p.
- NUNES, Benedito. *O mundo de Clarice Lispector* (ensaio). Manaus: Governo do Estado do Amazonas, 1966. 77 p.
- NUNES, Benedito. Tempo. In: JOBIM, José Luis (Org.) *Palavras da Crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 343-366.
- NORBERT, Elias. *Sobre o tempo*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998. 165 p.
- OLEA, Héctor. O tempo às avessas da negatividade rosiana. *Revista USP*, São Paulo, n. 29, p. 143-148, mar. / maio 1996
- OLIVEIRA, Maria Elisa de. O Tempo vertical e a dimensão do poético na obra de Clarice Lispector: Uma Leitura Bachelardiana. *Discurso*, São Paulo, n. 23, p. 177-190, jun. 1994.
- PAULA, Júlio Cesar Machado de. *O que ajunta espalha: tempo e paradoxo em Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, e *Nós, os do Makulusu*, de Luandino Vieira. Minas Gerais, 2010, 154 p. Tese de Doutorado em Literatura Comparada, Universidade Federal de Minas Gerais.
- PONTIERI, Regina. *Clarice Lispector: uma poética do olhar*. São Paulo: Ateliê, 2001. 235 p.
- POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix; São Paulo: EDUSP, 1974. 201 p.
- POUND, Ezra. *O abc da literatura*. Trad. Augusto de Campos; José Paulo Paes. São Paulo: Cultrex, 2006. 220 p.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Trad. Márcia Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2010. 3 v.
- RICOEUR, Paul. Entre tempo e narrativa: concordância/discordância. Trad. João Batista Botton. *Kriterion*, Belo Horizonte, n. 125, p. 299-310, jun./2012.

- REIS, José. Sobre o tempo. *Revista de filosofia de Coimbra*, Coimbra, v. 5, n. 9, 143-203, 1996.
- REIS, José. O tempo em Heidegger. *Revista Filosófica de Coimbra*, Coimbra, n. 28, p. 369-414, 2005.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956. 594 p.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982. 460 p.
- ROSENFELD, Anatol. Reflexão sobre o romance moderno. In: *Texto e Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 75-97.
- ROSENFELD, Anatol. Kafka e o romance moderno. In: *Letras e leituras*. São Paulo: Perspectiva, UNICAMP, EDUSP, 1994. p. 41-64.
- ROSENFELD, Kathrin. *Grande sertão: veredas: roteiro de leitura*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008. 151 p.
- ROUANET, Sergio Paulo. *A razão nômade: Walter Benjamin e outros viajantes*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993. 153 p.
- SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Vozes, 1979. 278 p.
- SALLENAVE, Danièle. Sobre o monólogo interior: leitura de uma teoria. In: HAMON, Philippe et alii. *Categorias da narrativa*. Trad. Fernando Martins. Lisboa: Arcádia, 1976, p. 113-137.
- SANTIAGO, Silviano. A aula inaugural de Clarice. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 7 de dez.1997. p. 5-12.
- SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Laços de família e Legião estrangeira*. In: *Análise estrutural de romances brasileiros*. Petrópolis: Vozes, 1979. p. 182-213.
- SARTRE, Jean-Paul. *A náusea*. Trad. Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. 200 p.
- SCHWARZ, Roberto. *Perto do coração selvagem*. In: *A sereia e o desconfiado: ensaios críticos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. p. 53-57.
- SOUSA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector: figuras da escrita*. Braga, Universidade do Minho, 2000. 506 p.
- TARRICONE, Jucimara. *Hermenêutica e crítica: o pensamento e a obra de Benedito Nunes*. São Paulo, 2007. 301 p. Tese de Doutorado em Teoria literária e Literatura Comparada. Universidade de São Paulo.
- TODOROV, Tzvetan. *As estruturas da narrativa*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006. 206 p.
- TOLEDO, Dionísio (Org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Trad. Ana Ribeiro et al. Porto Alegre: Globo, 1971. 280 p.
- VIEIRA, Telma Maria. *Clarice Lispector: uma leitura instigante*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2004. 102 p.