

AS POSSIBILIDADES E LIMITAÇÕES DA REPRESENTAÇÃO DO TEMPO EM CONTO DE GRACILIANO RAMOS

THE POSSIBILITIES AND LIMITATIONS OF REPRESENTATION OF TIME IN A SHORT-STORY BY GRACILIANO RAMOS

Edson Ribeiro da Silva*

Resumo: Tanto a filosofia como a literatura buscaram, ao longo do último século, a superação do tempo convencional, coletivo, em direção ao tempo do mundo, ou da consciência. A preocupação deu origem a diversas técnicas literárias que tentam representar o tempo. É comum que se vinculem essas técnicas a Bergson, mesmo o filósofo francês tendo demonstrado a impossibilidade da representação consciente do tempo real. Heidegger também insistia na necessidade de superação de um tempo convencional para se chegar ao tempo efetivo das coisas. Graciliano Ramos empreende, no conto “O relógio do hospital”, uma experiência de monólogo interior que busca representar esse tempo efetivo, mas que acaba por ilustrar a natureza irrepresentável deste, já apontada por Ricoeur. Essa impossibilidade faz com que a literatura crie novos mecanismos de representação, apoiados na relação contratual com o leitor.

Palavras-chave: Tempo; Narrativa; Graciliano Ramos; Bergson; Heidegger.

Abstract: Both philosophy and literature looked for, during the last century, the overcoming of conventional, collective time, towards the time of world, or time of consciousness. The concern gave origin to many literary techniques that try to represent time. These techniques are commonly linked to Bergson, even though the French philosopher demonstrated the impossibility of representation by the consciousness of real time. Heidegger also insisted on the necessity to handle conventional time to arrive to effective things time. Graciliano Ramos undertakes, in the short-story “O relógio do hospital”, an experience of inner monologue that intent to represent this effective time, but that ultimately illustrates the unrepresentative nature of this, as pointed out by Ricoeur. This failure causes the literature create new mechanisms of representation, supported by the contractual relationship with the reader.

Keywords: Time; Narrative; Graciliano Ramos; Bergson; Heidegger.

1 O tempo na narrativa literária: possibilidades de abordagens

O filósofo Paul Ricoeur demonstra, em *Tempo e narrativa*, que a narrativa literária, assim como a histórica, faz o homem tomar consciência do tempo. A

* Doutor em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Londrina. Professor do programa de mestrado em Teoria da Literatura na Uniandrade, Curitiba, Paraná. Bolsista do CNPq em estágio pós-doutoral. E-mail: edribeiro@uol.com.br.

possibilidade de compreensão de tal fenômeno acabaria, necessariamente, resvalando na conhecida aporia representada pela oposição entre um tempo físico, ligado aos fenômenos naturais, e um tempo subjetivo, que resulta dos modos pelos quais a consciência apreende e organiza as sensações.

Sem entrar em discussões exaustivas sobre técnicas literárias, Ricoeur (2010) também reconhece que a narrativa literária passou da intenção de contar as variações do tempo para um empreendimento sistemático em tentar representá-lo. O esforço por representar o tempo e não apenas contá-lo como elemento exterior ao personagem da narrativa exigiu uma reflexão maior acerca dos modos pelos quais o homem o experimenta.

Lubbock (1976), atento leitor da obra romanesca e dos prefácios escritos por Henry James, escritor por ele considerado um dos mais notáveis inventores de técnicas narrativas, aponta a diferença entre contar (*telling*) e mostrar (*showing*) como um dos determinantes do surgimento de técnicas narrativas voltadas para a mimetização da consciência, com suas formas específicas de apreender o real. Assim, o tempo passa a ser o da consciência e não mais o do mundo. A literatura, a partir do realismo, busca narrar a partir da perspectiva da personagem, atentando para o relativismo da experiência subjetiva.

Como consequência, a narrativa do último século fez do tempo uma obsessão. Mendilow (1972) considera essa obsessão um efeito não somente dessa necessidade de mimetizar a consciência, mas também uma consequência da preocupação com o tempo em outras esferas da vida humana. Além disso, existe toda uma preocupação da teoria da literatura em estudar os modos como o tempo se manifesta no próprio texto, como elemento estrutural. A temporalidade inerente a toda narrativa literária pode ser focalizada através de conceitos como tempo da narração, tempo da narrativa, tempo da leitura, tempo histórico, tempo do comentário e inúmeros outros.

Mas também existe toda uma vasta produção teórica e analítica que busca compreender o modo como o tempo é representado, como mimetização do real. A narrativa tradicional, mesmo com suas variações na técnica e sua incursão pela perspectiva da personagem, enxerga o tempo como um fenômeno cósmico, que pode se medido através de instrumentos coletivos, como calendários e relógios. Esse tempo coletivo, cronológico, apoia-se em estruturas narrativas que alternam estados,

momentos de estabilidade, com ações que os transformam. É comum que a narrativa se estruture a partir de mudanças de estado, contidas em segmentos como capítulos. A narrativa que surge ao final do século XIX necessita de técnicas que mimetizem o modo como as consciências apreendem o real. A narrativa ganha novos ritmos e estruturas. A literatura se preocupa em mimetizar o tempo de um mundo moderno, como nas técnicas futuristas; mas passa também a olhar para a consciência como verdade, em técnicas como a impressionista e a expressionista. Mostrar essa percepção é o desafio técnico para alguns dos principais escritores do século XX.

Como essas técnicas rompem com o tempo coletivo, cronológico, é frequente que as teorias reduzam a ação de mostrar o tempo aos determinantes da consciência e da percepção. Embora existam as teorias sobre os constituintes do texto literário, alguns dos principais esforços teóricos do último século voltam-se para a explicação de como as técnicas narrativas, como o monólogo interior e o fluxo da consciência, mimetizam a percepção do tempo pelas personagens. Nessas teorias, é comum que se recorra à expressão “tempo da consciência” como uma oposição ao tempo que pode ser medido através de formas convencionadas. Ou seja, trata-se de colocar em situação de oposição o tempo físico, aristotélico, e o tempo da alma, agostiniano, conforme a síntese feita por Ricoeur (2010, p. 13-92).

Uma das principais contribuições à filosofia sobre o tempo, no século XX, provém dos inúmeros trabalhos que o filósofo francês Henri Bergson dedicou ao assunto. Sua preocupação recai sobre uma crítica aos modos convencionais de explicar e representar o tempo, como algo coletivo, que pode ser segmentado em estados duráveis, e volta-se para explicar o tempo como uma mudança incessante, que não pode ser dividida em intervalos. Bergson (2010) dedica sua atenção ao modo como a consciência entende e representa essa duração. Para o autor, ela só o experimenta como estados imóveis, não podendo perceber a duração como fluxo contínuo. Apenas a intuição, desligada da consciência, poderia apreendê-lo. Mesmo assim, as teorias da literatura preferiram chamar de “bergsoniano” o tempo da consciência, sob as inúmeras formas pelas quais ele aparece na narrativa moderna. A redução evita incursões pelas teorias filosóficas ou físicas que buscam explicar o tempo em si. Foi exatamente uma incursão por essas filosofias que Ricoeur empreendeu em *Tempo e narrativa*. E o filósofo acabou trazendo à

tona elementos para uma análise mais reflexiva a respeito da mimetização do tempo do mundo ou da duração.

Além da aporia apontada na relação entre um tempo aristotélico e outro, agostiniano, Ricoeur focaliza a necessidade de se explicar o tempo a partir da fenomenologia. Ou seja, o modo como a consciência o apreende e explica, como fenômeno. Por isso, expõe longamente o pensamento de Martin Heidegger, contido em *Ser e tempo*, a respeito do modo como o homem experimenta a temporalidade. O filósofo alemão também critica uma maneira errônea de se vivenciar o tempo, e que seria, novamente, a maneira coletiva, comum, de medi-lo através de instrumentos. Este tempo, chamado por ele de “vulgar”, precisa ser superado para que se apreenda o tempo “do mundo”, algo que exige uma reorientação no modo de experimentá-lo.

Está-se diante, sem dúvida, de uma crítica ao modo coletivo, cronológico, de experimentar o tempo. No entanto, Ricoeur faz com que o leitor da narrativa moderna se indague a respeito da maneira como as técnicas nela contidas superam essa maneira fragmentada de representar o tempo, em direção a um tempo do mundo. Na concepção de Heidegger (2012), essa superação é possível. Ricoeur a acata, mesmo que, quando transposta para as técnicas literárias, ela dê origem a aporias ou exponha as já existentes. Para Bergson (2010, p. 260), essa superação não pode ser efetuada pela consciência. No entanto, a teoria da literatura preferiu atrelar ao pensador francês a possibilidade de a consciência experimentar um tempo efetivo, a duração, e não aquele originado das convenções. E, também, acreditou que técnicas como o monólogo interior ou o fluxo da consciência mimetizam, efetivamente, essa duração. Essa tendência pode ser percebida tanto em clássicos, como Mendilow (1972), quanto em textos mais explicativos, como o de Carvalho (1981), que trata sobretudo das técnicas que buscam representar a consciência.

A reflexão que o presente estudo empreende toma como modelo dessas técnicas o conto “O relógio do hospital”, de Graciliano Ramos, considerado um texto pioneiro no sentido da adoção de um tempo “da consciência” na literatura brasileira. Busca-se demonstrar que a técnica adotada por Graciliano se assemelha ao modo como Heidegger focaliza a sensação do tempo; mas, principalmente, problematizar o modo como tal técnica intenta representar a apreensão do tempo pela personagem. E mostrar como a mesma ilustra a impossibilidade apontada por Bergson de se representar a duração. A

representação do tempo, portanto, ancora-se nos contratos que a ficcionalidade erige entre texto e leitor.

2 O tempo da consciência em Heidegger e Bergson

A preocupação da filosofia em definir o tempo em si justifica a recorrência das teorias sobre literatura em explicar através dela técnicas e obras. Existem, sem dúvida, diversas metafísicas sobre o tempo. A de Heidegger constitui parte de uma exposição acerca da relação do ser com o real, e nela o tempo é elemento inexcedível. Para Bergson, apenas uma compreensão não equivocada do tempo possibilita uma filosofia do ser que o entenda como parte de um devir. As duas filosofias confluem no sentido de uma superação do tempo como medida dos fenômenos cósmicos. E colocam a consciência como base para a problematização da relação do sujeito com a temporalidade. Portanto, são funcionais para que se explique o que ocorre com técnicas narrativas que se inserem na obsessão que Mendilow aponta. Despertam questões sobre se é possível uma mimetização literária do tempo ou se ela não é novamente uma ilusão.

Para Heidegger, existe um tempo vulgar, que provém do tempo físico conforme definido por Aristóteles. Esse tempo independe do sujeito, e pode ser fracionado em unidades. É linear, uma sequência de instantes que, como pontos justapostos, forma a linha onde estão passado, presente e futuro. Essa linearidade possibilita a contagem dos instantes:

Se a ocupação do tempo pode realizar-se, a partir de dados do mundo circundante, no modo caracterizado da datação, isso, no fundo, só acontece no horizonte de alguma ocupação do tempo que conhecemos como a *contagem do tempo*, própria da astronomia ou do calendário (HEIDEGGER, 2012, p. 506-507).

O tempo vulgar assimila o presente como momento para o qual se aplica a atenção. É formado pela sucessão de ‘agoras’, que se enquadram nas ações de aguardar e reter. Aguardar é futuro, reter é passado, pela memória, mas o presente é o momento da ocupação, ou preocupação, e é para ele que a consciência está voltada. Mas, para tanto, é preciso chamar a atenção desta:

O ser-no-mundo cotidiano da *circunvisão* precisa de *possibilidade de visão*, ou seja, de clareza para poder lidar, numa ocupação, com o que está à mão em

meio ao que é simplesmente dado. Com a abertura fática de seu mundo, a natureza se descobre para a presença. Em seu estar-lançado, ela se entrega à mudança de dia e noite. Com sua claridade, o dia propicia a visão possível, e a noite a retira (HEIDEGGER, 2012, p. 507). (Grifos do autor.)

Heidegger chama de claridade aquilo que pode ocupar os sentidos, gerar uma percepção. A ocupação seria, de fato, aquilo que preenche os ‘agoras’ com uma motivação que gera o movimento e possibilita a percepção de que o tempo está passando. Tal sensação gera a necessidade da medição: “Aqui torna-se mais claro o que já se mostrou a respeito da contagem mais elementar do tempo: em sua essência, orientar-se *pelo tempo*, olhando o relógio, é *dizer-agora*” (HEIDEGGER, 2012, p. 512). (Grifos do autor.) Em tudo, o tempo vulgar se caracteriza por uma preocupação com a medição. Medir significa adotar parâmetros que não são pessoais, mas convenções coletivas. Assim, através da ação de contar o tempo, torna-se possível uma nova modalidade, o tempo social. Este é visto como exterior ao sujeito, um tempo das coisas:

A medição do tempo realiza um fazer-se público definitivo do tempo, de tal maneira que somente por esse caminho é que se pode conhecer aquilo que, comumente, chamamos de “tempo.” Na ocupação, atribui-se a qualquer coisa o “seu tempo.” Todas as coisas “têm” tempo e, como todo ente intramundano, só podem “ter” tempo porque são e estão “no tempo.” (HEIDEGGER, 2012, p. 515).

A ocupação caracteriza o ser-no-mundo. Ela possibilita a atualização, ou seja, a localização desse ser em um agora, e a colocação de instantes já experimentados em uma dimensão já vivida, o passado. Para Heidegger (2012, p. 516-517), a atualização é composta pelas ações de “contar, reter e aguardar.” Elas, novamente, colocam a experiência do tempo vulgar na dependência de uma preocupação da consciência, como em Agostinho ocorre com “memória, conservação e expectativa” (CORREIA, 2009, p. 81). Reter e aguardar são ações do espírito, mas, diferentemente da concepção agostiniana, em Heidegger há um tempo do mundo, em que as presenças são possíveis. O tempo vulgar seria uma visão redutora desse tempo do mundo. Mas há como chegar a este último. O primeiro, com sua atualização, encobre a significância que pode ser atribuída a este. Da mesma forma, essa atualização deveria ser substituída pela datação, esta sim integrante de uma temporalidade significativa. Mas atualizar é olhar para a sequência de ‘agoras’, e se preocupar com o presente. Heidegger afirma que a consciência da morte é que rompe essa estagnação. O ser-para-a-morte resume a condição de todo ser, mas a morte é um evento futuro. O tempo-da-morte passa a constituir, assim, uma

possibilidade de tomada de consciência do tempo do mundo, pois, diante da morte, o ser-no-mundo precisa atribuir uma significância para sua existência. O que fazer? Olhar o tempo como um escoar em direção à morte e fazer dele um tempo restante. A consciência passa pela preocupação com a morte para constituir uma significância para cada instante.

Heidegger está preocupado com a inserção do ser-no-mundo nesse tempo do mundo de uma forma autoconsciente. Bergson tem uma preocupação de natureza mais espiritualizada, quase mística.

O filósofo francês critica as concepções do tempo que o veem como algo linear, divisível. Esse engano passa por Aristóteles, mas também está enraizado na visão corriqueira, popular. A ideia de que o tempo pode ser dividido, cronometrado, fez com que o próprio fenômeno fosse confundido com essa medição. Assim, a cronologia é uma convenção que reporta à contagem de fenômenos cósmicos, como os dias, os anos, mas não ao tempo real que, em Bergson, é a duração. Esta, por sua vez, não se caracteriza pela linearidade ou separação entre presente, passado e futuro. A realidade é uma constante transformação, que não pode ser retida, nem medida como estados justapostos. A duração corresponde ao esforço da matéria para tornar-se espírito, o que gera a evolução sob a forma de mudança constante.

A consciência, no entanto, não pode perceber a duração como uma ação contínua e indecomponível; assim, ela percebe estados. Tem a ilusão de que cada estado é duradouro e só percebe a passagem do tempo quando aquele muda. Reconhecer cada estado significa estabelecer o agora, o presente. Quando atenta para um novo estado, a consciência acredita ter percebido o fluir. Bergson resume essa condição através do que chama de “ilusão cinematográfica da realidade”, ou seja, a consciência apreende estados imóveis, como fotografias, mas os justapõe, dando a ilusão de movimento, como no cinema. O tempo seria, para o ser consciente, essa sucessão de estados: “Quer se trate de pensar o devir ou de exprimi-lo, ou até de o perceber, o que fazemos é apenas acionar uma espécie de cinematógrafo interior” (BERGSON, 2010, p. 333). A memória, assim, refere-se ao volume de estados já reconhecidos pela consciência, e possibilita o reconhecimento do ser. Ela contém o referencial de estados já experimentados, como um novelo que vai enrolando nele a sua linha:

A nossa consciência é a consciência de um certo ser vivo, colocado em um certo ponto do espaço; e, se vai de fato na mesma direção que o seu princípio, é incessantemente puxada no sentido inverso e obrigada, embora caminhando para a frente, a olhar para trás. Essa visão retrospectiva é, conforme mostramos, a função natural da inteligência e, por consequência, da consciência clara. Para que a nossa consciência coincida com alguma coisa do seu princípio seria necessário que se desligasse do *já feito* e se ligasse ao *se fazendo* (BERGSON, 2010, p. 260-261).

O sujeito consciente não pode apreender o tempo de outra forma. Existe diferença no modo como cada um sente essa alteração nos estados. A sensação de passagem do tempo é consequência do movimento, da mudança detectada pelos sentidos. Por isso, os modos de senti-la diferem conforme as situações. Evidentemente, o que se experimenta não é a duração, mas apenas a sensação de que o filme está passando mais devagar ou depressa: “Do devir só captamos estados, da duração apenas instantes, e até quando falamos da duração e do devir é em outra coisa que estamos pensando” (BERGSON, 2010, p. 298).

Bergson beira o místico quando afirma que a compreensão do tempo só pode ocorrer através da intuição. A inteligência só pode apreender uma coisa de cada vez, mas a intuição pode aglutinar o tempo em sua condição de duração. Algo que necessitaria da superação da palavra e dos mecanismos da consciência; uma experiência que não poderia ser reduzida aos meios usados pela inteligência. Esta só atenta para o fragmento:

Todavia, preocupada antes de tudo com as necessidades da ação, a inteligência, tal como os sentidos, limita-se a dar de vez em quando, sobre o devir da matéria, relances instantâneos e, por isso mesmo, imóveis. Seguindo por sua vez a inteligência, a consciência vê da vida interior apenas aquilo que já está feito, e é só confusamente que a sente fazer-se. Assim se destacam da duração os momentos que nos interessam e que colhemos ao longo do seu percurso. Só a eles retemos (BERGSON, 2010, p. 298).

A crítica à ação da consciência, como acumuladora de momentos que são interessantes para o presente, mas que não observa o fazer-se das coisas, também se estende às possibilidades de representação do tempo como duração: “O que não é determinável não é representável: do ‘devir em geral’ só tenho um conhecimento verbal” (BERGSON, 2010, p. 334). Tal afirmação problematiza as possibilidades de a linguagem literária representar a duração. Afinal, a linguagem caracteriza-se pela linearidade e por ser composta por fragmentos. O texto literário se opõe à duração. A consciência pode apenas sentir o tempo decorrido, na forma de intervalos maiores ou menores dentro da

duração. A sensação de aceleração ou de retardamento da passagem do tempo depende da atenção que se dá aos dados que chegam aos sentidos:

O que prova que nossa concepção corrente da duração depende de uma invasão gradual do espaço no terreno da consciência pura é que, para privar o eu da faculdade de perceber um tempo homogêneo, basta retirar aquela camada mais superficial dos fatos psíquicos que ele utiliza como reguladores (BERGSON, 2011, p. 4).

A atenção ao espaço e aos movimentos ocorridos nele é o elemento regulador da sensação de duração como passagem. Bergson afirma que, retirando-se esses reguladores, como ocorre quando se sonha, a sensação da duração muda. Um sonho de minutos pode conter em si inúmeros eventos. Da mesma forma, a falta de estímulos aos sentidos a desacelera. Mas a compreensão desta como fluir só é possível pela intuição, superando-se os elementos que prefiguram a inteligência, como o uso da palavra.

A percepção dos intervalos, embora condicionados à consciência e não aos medidores sociais da sua passagem, ainda pertence a um tempo decomponível em momentos, em estados. Tais intervalos se caracterizam exatamente pela possibilidade de serem medidos, comparados, a partir de parâmetros pessoais ou coletivos de medida. A relatividade dessa apreensão ao sujeito e seus medidores subjetivos é o que tem sido chamado, frequentemente, de tempo da consciência.

Tanto Bergson como Heidegger partem de uma noção comum, popular, do tempo, aquele da medição dos fenômenos cósmicos, que podem ser atrelados aos 'agoras' da consciência, e sugerem que o tempo real, ou do mundo, escapam ao homem ocupado apenas com a contagem desses estados ilusoriamente estáveis. A ausência dessa contagem, a sua relativização ou a sua impossibilidade têm sido chamadas de tempo da consciência, e vistas como a superação definitiva do modelo cronológico. A narrativa moderna procura mostrar como cada personagem apreende o tempo, dentro do relativismo apontado por Bergson. As técnicas narrativas superam a contagem do tempo feita através da cronologia ou do calendário a partir de inúmeras formas de representação. São técnicas que não cabem em uma única classificação. No entanto, existe uma perspectiva redutora, que entende como bergsonianas as possibilidades de inserção desse relativismo na narrativa, mas que, ingenuamente, acredita que esse relativismo rompe com a ilusão do tempo como justaposição de instantes.

3 A temporalidade como percepção e como representação em conto que adota a técnica de monólogo interior

Quando Graciliano Ramos publicou o volume de contos *Insônia*, em 1947, sua obra como romancista estava consolidada. O escritor não voltaria ao gênero. Candido (2006, p.62) aponta esse abandono do romance como uma passagem da ficção para a literatura de caráter autobiográfico, “a confissão pura e simples.” Nessa passagem, *Infância* constitui uma condição intermediária, pois pode ser lida como ficção. O que Candido não observa nessa passagem da ficção à confissão, talvez até pelo fato de o estudo anteceder à publicação da correspondência pessoal de Graciliano Ramos, é a condição em que as duas obras que antecedem *Insônia* foram concebidas e produzidas. Tanto *Vidas secas* como *Infância* foram concebidas como contos, e publicadas parcialmente em jornais como tais. A ideia de torná-las romance ou livro de memórias surgiu posteriormente. No entanto, ambas tinham, desde a concepção, uma unidade temática e narrativa. Os contos que compõem *Insônia* não gozam dessa condição. Mas, tal como aponta Candido (2006, p. 62), “mais parecem fragmentos” que contos acabados, e o crítico ratifica através desse inacabamento a necessidade que fez com que *Vidas secas* e *Infância* se constituíssem de inúmeros contos sobre uma temática. Em *Insônia*, a sensação de inacabado permanece. É preciso lembrar que há contos no livro que possuem uma continuação, como “Paulo”, que continua “O relógio do hospital”, ou um antecedente, como “Luciana”, que apresenta as personagens de “Minsk”, o que faz pensar que o método do autor de desdobrar contos se faz sentir ainda aqui.

Talvez Candido, como ocorria com outros críticos brasileiros da época em que Graciliano produzia, visse o inacabamento desses contos como defeitos que provavelmente teriam merecido maior atenção do autor. O texto que permanece aberto, ou sem uma conclusão que representasse o desfecho de uma ação, é uma das características daquela literatura da consciência, da psicologia, que o escritor alagoano privilegiava em detrimento da ação como pura causalidade ou explicação para fenômenos de natureza sociológica. Candido (2006) aponta essa predominância do aspecto psicológico em toda a obra do autor, ao dedicar *Ficção e confissão* a demonstrá-la. Da mesma forma, o crítico dedica, posteriormente, estudos ao escritor, em que

demonstra enxergar a fragmentação e o inacabado como recursos. Graciliano antecede obras que, naquela década em que seus contos eram lançados, começavam a trazer para a literatura do país experimentações técnicas como o monólogo interior e o fluxo da consciência. Existem estudos específicos sobre a narrativa do escritor, como o de Cristóvão (1975), *Estrutura e valores de um modo de narrar*, em que a preocupação recai sobre a estrutura das obras, mostrando uma clara relação entre a concepção de obras como *Vidas secas* e *Infância*, como sendo contos transformados em narrativas maiores. A preocupação incide sobre o espaço romanesco. Bueno (2008, p. 78), considera esclarecedor o modo como Candido deixa de ler Graciliano pelo viés sociológico, para lê-lo a partir de pressupostos da psicanálise: “é uma inflexão irresistível de um escritor na direção da subjetividade”, para ele, o modo como o crítico passa a ler até mesmo *Caetés* e *Vidas secas* a partir da ideia de uma predominância da psicologia sobre o social. A fragmentação da estrutura, em *Angústia*, teria na fuga à cronologia uma aproximação definitiva da subjetividade, entrada na confissão. Mas, ainda assim, o tempo da consciência, narrado, é visto como possibilidade de representação da subjetividade. Tanto o excesso quanto a falta são demonstrações de estados de consciência. Os contos de Graciliano ainda soam como fragmentos. Mas a falta já pode ser vista como recurso. Os casos específicos de “O relógio do hospital” e “Paulo” chamam a atenção pelo compartilhamento com modos narrativos peculiares a típicos narradores da consciência.

A atenção aqui recai sobre o primeiro desses contos. “O relógio do hospital” é um exemplo de monólogo interior, narrativa em que a consciência da personagem é desnudada ao leitor, mas sem ainda perder os liames gramaticais e uma seleção evidente daquilo que interessa ao efeito de densidade do texto. Essa organização, para Carvalho (1981), é o que diferencia o monólogo interior do fluxo da consciência, técnica esta que busca mimetizar o desarranjo involuntário da voz interior.

Quando se ouve a voz da consciência, não há justificativas que expliquem, para o leitor, por que ela se faz ouvir. Sobretudo se isso ocorre em primeira pessoa. Acontece em incontáveis narrativas modernas. Uma consciência se deixa ouvir, e não é preciso que apareça a mão de um narrador ou de um autor-implícito que a faça chegar ao leitor. Talvez por isso, uma técnica assim se evidencie e desnude mais que a ficção em terceira pessoa ou o formato de autobiografias, cartas e diários, comuns em primeira pessoa, como enunciado de irrealidade, possível apenas na ficção. Graciliano Ramos usa uma

técnica de monólogo interior em “O relógio do hospital”, mas entendê-la como um relato posterior de um eu para leitores seria uma perspectiva redutora das técnicas que a arte literária desenvolve.

O conto se refere ao que um homem pensa e sente enquanto permanece deitado em seu leito de hospital após uma cirurgia. As poucas ações relatadas assumem caráter de descrição, e antecedem o estado presente da personagem, de quase imobilidade. O que interessa é o estado da personagem; as ações contadas não podem mudá-lo. Apenas o relato mostrado da consciência pode indicar uma progressão e, conseqüentemente, qualquer passagem de tempo. No caso, uma das convenções recorrentes da narrativa em primeira pessoa, que é a posterioridade da narração sobre o que nela é narrado, não pode ser percebida. A voz da consciência narra em um tempo presente. Há uma tentativa de se fazer com que o tempo da narração coincida com o da narrativa, para usar aqui a terminologia de Genette (s/d). Assim, não há um tempo da narração posterior, no qual o narrador pudesse construir um modelo de enunciação que se parecesse com os gêneros convencionados. Essa condição, de coincidência entre o narrar e o narrado, é uma das marcas das técnicas que buscam desvelar a consciência. No monólogo interior, esse esforço resulta em um efeito de descontrole contido por um autor-implícito.

A relação entre o descontrole peculiar a uma consciência que se resume a uma voz interior e a contenção que a técnica do monólogo interior preconiza gera especificidades, tanto na forma de mimetizar a voz de um narrador que não fala para um enunciatário, quanto no modo de representar a experiência interior do tempo. O tempo da consciência precisa, então, ser mostrado, através da narrativa, daquilo que se narra, mas também da narração, do ato de narrar. Fazer com que os tempos da narrativa e da narração coincidam é uma das formas de se mostrar a percepção do tempo pela consciência.

Dessa forma, o conto de Graciliano opta pelo presente. O narrador está, no momento em que narra, sobre um leito de hospital. A narrativa não se compõe de fatos já decorridos, que um narrador rememora a partir de um presente. Por isso, a determinação do tempo é feita, sobretudo, pelo agora de alguém que não conhece os fatos além dele (todas as citações posteriores de *Insônia* referem-se à 19ª edição, Editora Record, 1984.):

Agora espero os sofrimentos anunciados. (p. 38)
 Agora o que há são rufos de tambor, vozes de comando. (p. 46)

Mas também podem ser induzidos pelo uso de dêiticos que indicam que o tempo indicado é aquele em que a voz enuncia:

Por que será que esta gente não fala e o relógio se aquietou? (p. 42)
 Por enquanto estou apenas atordoado. (p. 37)

No entanto, o uso dos verbos no presente é o recurso que perpassa todo o texto, no sentido de, em nenhum momento, localizar a enunciação como passada:

O relógio bate de novo. Tento contar as horas, mas isto é impossível. (p. 43)
 Tento esquivar-me ao abraço medonho, revolvo-me no colchão, grito. (p. 43)

Algumas vezes, esse tempo indica ação em progressão ou durativa, o que intensifica a sensação de desconhecimento do momento em que a mesma cessará:

Por que estão chiando aqui perto de mim? Estarão rezando? (p. 44)

A enumeração de dados sensíveis, sobretudo através de frases nominais, indica a condição de permanência e de imediatez daquilo que é percebido:

Sono, fadiga, desejo de ficar só. (p. 41)
 Uma friagem doce. (p. 41)
 Escuridão, silêncio. (p. 41)
 Gargalhadas na rua, barulho de automóvel, o pregão de um vendedor ambulante. (p. 46)

A localização no presente faz com que o narrador se refira a fatos ocorridos em momentos anteriores usando os verbos no passado. Essas referências ao passado podem narrar ações que levaram a personagem ao seu estado atual:

Alguém me estendeu uma coberta sobre a nudez. (p. 37)
 Ao deitar-me na padiola, deixei os chinelos junto da cama; ao voltar da sala de operações, não os vi. (p. 37)

Esses tempos também podem se referir a um passado possível apenas na memória, tempo específico da confusão mental, mas também do reconhecimento de si:

Um aluno riscava figuras geométricas no quadro negro. (p. 38)
 Meu avô me repreendia numa fala assim lenta e aborrecida quando me ensinava na cartilha a soletração. (p. 42)

O passado retoma momentos imediatamente decorridos em relação ao presente, e que servem para caracterizá-lo:

As vidraças, a chuva, os ruídos, sumiram-se. (p. 43)
E esqueci o nome dos chinelos. (p. 42)

O futuro é o tempo da angústia, da preocupação. Nele, estão as expectativas em relação a um tempo imediato ou posterior:

Bem. Daqui a meia hora não ouvirei as notas roucas e trêmulas. (p. 42)
Querem ver que a minha operação foi ontem e ficarei aqui amarrado semanas ou meses? (p. 45)

Mas também é o tempo das possibilidades, colocadas já no âmbito das divagações:

Se não fosse isto, distrair-me-ia vendo as árvores, o céu, os telhados, falaria aos enfermeiros e aos serventes. (p. 45)

Através dele, também, a personagem manifesta sua preocupação com a morte:

O resto do corpo iria morrer também, no dia seguinte descansaria no mármore do necrotério. (p. 38)
As idas e vindas, as viagens para cima e para baixo, cansam-me demais, penso que uma delas será a última, que o cordel vai quebrar-se, deixar-me eternamente parado. (p. 41)
O trabalho dos médicos iria prolongar-se, cacete, meses e meses, ou findaria vinte e quatro horas depois, no necrotério? (p. 38)

A morte da personagem, aqui, é uma possibilidade real. O fato de a enunciação ocorrer no plano da consciência e no próprio momento em que os fatos ocorrem elimina a característica peculiar à narrativa em primeira pessoa de o presente em que ocorre a narração quebrar as expectativas em relação ao futuro dela, no passado da narrativa. Não há esse passado. E, também, nada se sabe sobre o futuro. A voz aqui narra uma angústia que não é anulada pelo fato de ela narrar.

A ordenação do tempo em um presente que se reporta ao passado como memória e tem o futuro como expectativa está contida naquilo que Heidegger chama de tempo vulgar. Uma das características deste é a prevalência do presente. No tempo vulgar, a duração é apreendida como uma sucessão de 'agoras', momentos para os quais a consciência está voltada. A atenção para o presente estrutura o conto de Graciliano, de forma que cada agora marca uma passagem de tempo. Dizer "agora", no conto, significa não apenas localizar o momento presente em que se enuncia, mas também uma passagem de tempo em relação ao momento anterior. Assim, trata-se da visão vulgar heideggeriana, mas, também, do modo cinematográfico bergsoniano de perceber o

tempo, como uma sequencia de estados duradouros. Cada um desses ‘agoras’ corresponde a um estado tido como imóvel. A imobilidade, inclusive, se estende à condição da personagem, tal como acontece em outras narrativas clássicas de estados da consciência:

Inércia, um vácuo enorme, o prognóstico da mulher nova ameaçando-me. Sono, fadiga, desejo de ficar só. (p. 41)

A possibilidade de reduzir as ações ao que a consciência percebe, e imobilizar aquele que dispõe apenas dos sentidos, é uma das atitudes corriqueiras nas narrativas que adotam o monólogo interior ou o fluxo da consciência. Relativizar as ocorrências exteriores à personagem faz com que a apreensão do real passe pelas especificidades do sujeito que apreende. Se o tempo costuma ser apreendido através do movimento, parar a personagem e colocá-la em uma condição de reclusão favorece a prevalência da voz interior sobre quaisquer fatos. Mas, mesmo assim, o que se tem é um sistema de medidas da passagem do tempo baseado nas informações dos sentidos:

Pouco importa, aliás, que seja um corpo móvel ou outro que adotemos como contador de tempo. A partir do momento em que exteriorizamos nossa própria duração em movimento no espaço, o resto se segue. Doravante, o tempo nos aparecerá como o desenrolar de um fio, ou seja, como o trajeto do corpo móvel encarregado de contá-lo. Teremos medido, diremos nós, o tempo desse desenrolar e, por conseguinte, também o do desenrolar universal. (BERGSON, 2006, p. 60-61)

Bergson reafirma, no trecho acima, a sua visão acerca dessa contagem do tempo. O que se conta, mesmo através da imobilidade, é o desenrolar desse fio, não como uma linha contínua, mas fracionada em estados. O conto aqui abordado realiza um esforço no sentido de encobrir a passagem de um estado a outro, mas não consegue ocultá-la de todo. Tal passagem é indicada, sobretudo, pelo “agora” que, na verdade, indica uma situação de mudança. O conto acaba se compondo de estados justapostos, passíveis de medição, mesmo que esta não seja determinada pelo relógio. O tempo cronológico existe, mas na forma de confusão e de preocupação:

O relógio bate de novo. Tento contar as horas, mas isto é impossível. (p. 43)

O fato de a personagem não se localizar em um tempo social, do desenrolar universal, não desfaz a sua intenção de reconhecê-lo. A inserção em um tempo exterior à percepção imediata é uma necessidade que angustia a personagem:

Fará somente vinte e quatro horas que me deixaram aqui derreado? Somo: vinte e quatro, quarenta e oito, setenta e duas. Talvez uns três dias. Isto, setenta e duas horas. (p. 45)

Novamente, está-se diante da necessidade de uma datação. A personagem quer se localizar em um tempo comum, social, medível. A possibilidade de inserção em um tempo coletivo é indicada por Heidegger (2012, p. 507) através da claridade: “O ser-no-mundo cotidiano da *circunvisão* precisa de *possibilidade de visão*, ou seja, de claridade para poder lidar, numa ocupação, com o que está à mão em meio ao que é simplesmente dado.” (Grifos do autor.) Olhar as coisas na luz, esperar que o dia amanheça são atitudes que aliviam o sujeito daquela sensação de angústia gerada pela impossibilidade da contagem do tempo. A personagem de Graciliano se incomoda com a falta de luz:

Noite. A treva chega de repente, entra pelas janelas, vence a luz da lâmpada. (p. 41)
As vidraças, a chuva, os ruídos, sumiram-se. Há uma noite profunda, um céu pesado que chega até a beira da minha cama. (p. 43)

Mas também se sente despertada pela inserção no mundo das coisas, quando existe a luz:

Aparecem de novo as figuras atentas, lívidas. A beberagem acre umedece-me a língua seca, dura como língua de papagaio.
- Obrigado. (p. 44)

Tais momentos de luz são raros e nunca a trazem de forma efetiva. A inserção em um mundo de sombras favorece a incerteza e a angústia de ser eliminado do convívio dos demais. Por isso, a possibilidade de a personagem adentrar um tempo da ocupação está reduzido a informações sobretudo auditivas. O barulho das ruas e do próprio hospital insere o paciente, sempre deitado, em um mundo de ocupação, no que se refere a situações cotidianas:

Neste sono cheio de ruídos espaçados – rolar de automóveis, um canto de bêbedo, lamentações dos outros doentes – avultam as pancadas fanhosas do relógio. Som arrastado, encatarroado e descontente, gorgolejo de sufocação. Nunca houve relógio que tocasse de semelhante maneira. Deve ser um mecanismo estragado, velho, friorento, com rodas gastas e desdentadas. (p. 41-42)

Mundo também de preocupação, pois existe a presença da morte como possibilidade, aquilo que pode desequilibrar o estado durável em que a personagem se encontra:

Aqueles soluços desenganados devem vir da enfermaria dos indigentes, talvez o homem dos esparadrapos esteja chorando. (p. 45)

O primeiro som que vier anunciará desgraça, essa ideia desarrazoada não me larga. (p. 47)

Se a inserção em um tempo da ocupação é prejudicada pela ausência de clareza, ela favorece a preocupação com a possibilidade da morte. Em Heidegger, a ideia de que se existe para a morte é a condição para que o ser rompa a sucessão de momentos inseridos em um tempo coletivo e possa construir a significância do tempo real. O ser-para-a-morte olha para o futuro e sabe que seu tempo é curto. No intervalo entre o agora e a morte, a significância para o tempo deve ser construída. Em “O relógio do hospital”, existe uma preocupação efetiva com a morte. E esta não se manifesta como possibilidade de transcendência. Morrer significa a falência da carne, a ser abandonada sobre o mármore do necrotério, seja para a personagem que narra ou para a criança de quem se ouvem os gritos:

Há um cadáver miúdo perto daqui, vão despedaçá-lo na mesa do necrotério, os serventes levarão a roupa suja para a lavanderia. (p. 47)

O cadáver pequeno vai ser transformado em peças anatômicas. (p. 47)

Morto da barriga para baixo. O resto do corpo iria morrer também, no dia seguinte descansaria no mármore do necrotério, seria esquartejado, serrado. (p. 38)

A preocupação com a morte pode significar, na visão de Heidegger, a superação do tempo vulgar e a inserção em um tempo do mundo portador de significância. A narrativa de Graciliano não realiza essa superação na personagem, mas ela pode ser percebida como insinuação através do desligamento dos instrumentos que medem a passagem do tempo:

Nunca houve relógio que tocasse de semelhante maneira. Deve ser um mecanismo estragado, velho, friorento, com rodas gastas e desdentadas. (p. 41-42)

A saída dessa função típica do tempo vulgar, para uma personagem que dispõe quase somente das condições de sua consciência, limitada às percepções de um corpo imóvel e fechado em um lugar de pouca luz, pode ensejar a entrada em um tempo significativo. As preocupações com o futuro indicam uma conduta já motivada pela expectativa da morte. Mas as batidas do relógio recolocam a consciência em sua condição de preocupação com as medidas de tempo:

Ainda há pouco estava tudo calmo. De repente o relógio velho começou a mexer-se e a viver (p. 48)

O tempo cronológico torna-se uma forma de escravização ao tempo vulgar, aquele que não permite a significância, e que faz com que a percepção do real não se desvencilhe do presente. Por isso, a última voz pronunciada no conto fala sobre dissolução, fusão da personagem com esse mundo circundante que também é regido pelas batidas do relógio:

Vou diluir-me, deixar a coberta, subir na poeira luminosa das réstias, perder-me nos gemidos, nos gritos, nas vozes longínquas, nas pancadas medonhas do relógio velho. (p. 49)

No trecho, as réstias constituem a claridade que liga a consciência ao mundo da coletividade, das ações que se localizam em um tempo medido por instrumentos. Nele, os gemidos, os gritos, as vozes, aquilo que a pessoa imóvel e na obscuridade pode apreender do mundo real também se funde com ela através do som do relógio, que aglutina os demais. O tempo como intratemporalidade, caldo em que se afogam os ingredientes do real, configura-se como tempo vulgar. Relógio e personagem confluem:

(...) esforçam por salvar os restos deste outro maquinismo arruinado. (p. 42)

Trata-se, ao atentar para Heidegger, de entender o modo como a personagem, como consciência, se relaciona com o tempo. Existe, para ela, uma possibilidade de superação do tempo vulgar, fragmentado, cronológico, que, por sua vez, quando se atenta para o modo como Bergson aborda essa temporalidade comum, já não pode ser percebida. A personagem não se desvencilha das sensações que chegam aos seus sentidos. São elas que tornam suportável a sua impossibilidade de contar e medir a duração de seu estado.

A impossibilidade de uma medição através dos instrumentos sociais criados para isso tem sido comumente atrelada ao tempo bergsoniano. Para quem observa a narrativa, é como se essa ausência de precisão na determinação do tempo social constituísse a percepção da duração, o devir. Entretanto, a narrativa ainda se constitui de estados que, justapostos, dão a ilusão da passagem do tempo. Como diria Bergson (2006, p. 58), “dividimos o desenrolado, mas não o desenrolar.” Ou seja, estamos novamente diante de uma ilusão cinematográfica, composta de imobilidades que tentam imitar o desenrolar do tempo, a ação de o novelo dobrar-se sobre a própria linha. Na

verdade, a técnica do monólogo interior constitui uma ilusão de duração. O fato de um autor-implícito selecionar os instantes e as falas que devem dar a ilusão de uma voz contínua já evidencia o caráter ilusório da técnica. Aqui, pode-se enxergar o autor-implícito como a figura do montador cinematográfico, comparação comum nos textos teóricos que abordam o conceito. Uma instância que organizaria o texto, em um plano mais exterior que aquele em que o narrador enuncia. A personagem de Graciliano, certamente, ainda enuncia (no plano ficcional) mesmo naqueles momentos em que o autor-implícito prefere esconder aquela voz. Essas supressões se evidenciam pelos saltos dados em cada “agora” pronunciado.

A justaposição de momentos convertidos em ‘agoras’ indica que a personagem, inserida nas condições de sua consciência, volta-se para as pancadas do relógio e faz delas um método de segmentar a duração, mesmo que cada intervalo não possa ser devidamente contado. Qual a duração de cada agora é algo que não se pode perceber no texto, mas eles são fragmentos de uma extensão, um tempo universal da qual somente a intuição pode tomar posse. O relógio impede que a personagem se desvencilhe do instinto de medir. Essa impossibilidade faz com que a duração seja relativa aos modos de a personagem sentir a passagem do tempo. Tem-se aqui aquele relativismo que ajudou a dar origem a algumas das principais narrativas do último século.

O conceito está na temática do conto. Mas também é algo que se percebe na própria realização do texto, como escritura. Ou seja, o tempo da consciência está na sensação da personagem, dentro daquilo que Genette chama de narrativa, mas também é um elemento constitutivo do texto, através do que o mesmo teórico chama de narração. A personagem não consegue se desvencilhar de uma representação cinematográfica do tempo; o autor também constitui seu texto através da justaposição de momentos que são significativos.

4 A tentativa de representar o tempo resultando em contrato ficcional

O conto “O relógio do hospital” ilustra o esforço que técnicas narrativas como o monólogo interior e o fluxo da consciência empreendem no sentido de representar as especificidades da mente humana, como pensamento, como sensação, como apreensão do real e, conseqüentemente, como compreensão e percepção do tempo.

Muitas teorias buscam explicar como tais técnicas realizam o que se propõem e a medida do seu sucesso. Muitas abordagens têm acreditado que tais técnicas representam a própria duração. Por isso, chamam de “bergsonianas” técnicas que ilustram exatamente a impossibilidade da superação do tempo fragmentável em estados, contável através de medidas coletivas. Cada uma dessas técnicas encontrou modos específicos de desenvolvimento conforme autores e obras. Assim, seria muito restritivo listar poucas características que as definissem. Aqui, o que se atrelou a elas foi uma das intenções que as aglutinam: a tentativa de representar o tempo, seja na narrativa ou na narração. O conto aqui abordado ilustra uma técnica que frequentemente é focalizada como uma superação do tempo cronológico, em direção ao tempo psicológico.

Sem dúvida, trata-se de um tempo psicológico, ou da consciência, no sentido bergsoniano de uma impossibilidade de superação da ilusão cinematográfica do tempo. Pelo menos no texto narrativo, essa superação não ocorre. Uma visão do tempo através da intuição demandaria a superação da palavra e do modo como a inteligência compreende a duração. À narrativa, cabe criar a ilusão de que se está enxergando a duração. Na verdade, é uma relação contratual com o leitor. Acreditar que se vê a duração é um modo de se interagir com a totalidade da obra narrativa. É atitude contratual:

Ela possibilita a condição extática da pessoa: estar simultaneamente em si mesma e fora de si. Assim, ela se torna o paradigma da ficcionalidade que se desnuda aqui e ali como engano, mas apenas para evidenciar que, a partir dele, todo engano é ao mesmo tempo uma descoberta (ISER, 1996, p. 91).

As palavras de Iser fazem pensar na conclusão de Ricoeur a respeito das limitações da narrativa ao tentar representar o tempo. Em ambos, existe a condição do engano. Em Iser, como possibilidade de acreditar nos recursos suscitados pela obra e, mesmo após perceber a ilusão, aceitar as vantagens da leitura do texto ficcional. Em Ricoeur, as possibilidades de uma narrativa chegar aos limites da representação servem para que o leitor, mesmo percebendo que a representação do tempo falhou, acreditar que a leitura chamou sua atenção para o tempo em si, e não para aquele convencionalizado:

A questão mais embaraçosa com que todo o nosso empreendimento depara se resume em saber se a irrepresentabilidade do tempo encontra mais um paralelo do lado da narrativa. À primeira vista, a questão parece incongruente: que sentido poderia com efeito haver em refigurar o inescrutável? A poética da narrativa nem por isso carece de recursos em face da anomalia da questão. *É no modo como a narratividade é levada até seus limites que reside o segredo de sua*

réplica à inescrutabilidade do tempo (RICOEUR, 2010, p. 456-457)(Grifos do autor.)

As técnicas que a literatura desenvolveu ao longo do último século ilustram esses limites, mas também alargam esses recursos que replicam à inescrutabilidade do tempo.

Existem respostas a essa questão, anteriores à de Ricoeur. O teórico Harald Weinrich (1968) dedicou uma extensa obra a demonstrar que os tempos verbais da língua não correspondem ao tempo real, fenomenológico, em nenhuma condição. A literatura, evidentemente, não escaparia a essa impossibilidade de a linguagem representar o tempo real. Dada essa impossibilidade, a linguagem ganharia a liberdade de usar os tempos verbais com finalidades estéticas. Hamburger (1986), em *A lógica da criação literária*, parte do pressuposto de que, na ficção, os tempos verbais não se reportariam aos tempos da realidade. Da mesma forma, o sistema de representação da narrativa ficcional possibilitaria uma liberdade de uso desses tempos, baseada em finalidades mais expressivas do que lógicas.

Uma das razões pelas quais isso é possível foi apontada por Hamburger. A autora insiste em uma configuração temporal própria do texto literário:

Mas não é toda indicação de elementos de tempo na literatura narrativa (e dramática) que significa “configuração temporal”. (...) O presente fictício certamente é dado a conhecer através de advérbios temporais dêiticos, como, p. ex., hoje, amanhã, assim como o passado fictício e o futuro fictício o são por intermédio de advérbios de passado e futuro respectivamente, ou por outros meios de representação. Todavia – e é isso que importa no contexto – há uma grande quantidade de literatura narrativa que não revela nenhum tempo fictício. Ela “torna presente” sem se relacionar a um presente temporal, passado ou futuro dos personagens épicos (HAMBURGER, 1986, p. 66).

Certamente, o trecho acima nos remete a “O relógio do hospital.” A teórica não considera a narrativa em primeira pessoa como “ficção”, mas como uma “forma especial”. Para ela, a ficção se desnudaria como invenção, enquanto as formas especiais teriam a intenção de passar por realidade. A primeira pessoa imitaria gêneros não-literários, como autobiografia, carta, diário, e tentaria se passar por eles. Seria fingimento, mas não ficção. No entanto, o equívoco de tal colocação fica manifesto, por exemplo, no uso que Graciliano Ramos faz da primeira pessoa no conto analisado. Embora narrado em primeira pessoa, ele se revela como ficção. Mais do que se revelar como tal, ele está no limite da narratividade apontado por Ricoeur.

O monólogo interior se constitui, no conto, de uma fala da consciência, que não faz uso de gêneros conhecidos fora da literatura para configurar-se. O leitor escuta a

consciência mas, ao mesmo tempo, percebe que houve um trabalho de seleção de ‘agoras’ e de gramaticalização das frases. O texto é formado por frases curtas, que deixam evidente a opção do narrador por aquilo que garante unidade ao texto. Ao contrário do fluxo da consciência, que mimetiza a não linearidade das associações feitas por aquela, o monólogo interior tem em si a característica de ser uma enunciação monológica, mas sem esconder a mão do autor-implícito por sobre o texto. A técnica faz com que os autores se esforcem por esconder marcas de uma linguagem voltada para o outro. No entanto, é possível detectar trechos como o seguinte:

Querem ver que minha operação foi ontem e ficarei aqui amarrado semanas ou meses? (p. 45)

Percebe-se uma intromissão de um hipotético enunciatário. O narrador-eu se dirige a presentes ‘você’ que estariam recebendo a sua enunciação. Evidentemente, não se trata de enunciatários posteriores ao momento da narração. Nem poderiam ser concomitantes a ela. O recurso torna-se uma forma de mostrar o ilógico dessa forma narrativa, em que uma consciência pensante dirige uma pergunta retórica, tal como em um diálogo informal, e usando de uma forma linguística própria da informalidade, a improváveis auditores dessa voz interior. O recurso, por si só, exhibe a condição desse monólogo como ficcional. Ele só existe na linguagem literária, aquela que Ricoeur diz chegar aos limites das possibilidades de narrar.

Da mesma forma, embora o conto mantenha uma unidade entre os tempos verbais para expressar os tempos reais, sobretudo o presente, os verbos, frequentemente, perdem seu valor como expressão daqueles. O conto possui diversos exemplos:

Envergonho-me. Terei dito segredos e inconveniências? (p. 44)

Que desgraça estará sucedendo? (p. 45)

Dr. Queirós, principiando a falar, não acaba: é um palavreado infinito que nos enjoa (...). (p. 43)

Nos exemplos acima, os tempos verbais fogem ao seu uso convencional. A forma “terei” se refere a uma ação já passada no momento da fala. O futuro, no caso, serve para expressar dúvida, forma que, na linguagem cotidiana, é representada pelo futuro do pretérito. Mas, aqui, o futuro do presente serve para expressar uma dúvida no momento em que aparece na consciência. No segundo exemplo, a forma “estará” se refere a algo que aconteceria de forma simultânea à fala. O fato de o autor optar pelo

futuro para expressar uma ação presente, novamente, serve para intensificar a dúvida. Tal forma, por sua vez, ocorre na linguagem cotidiana, o que ratifica as ideias de Weinrich acerca da não similaridade entre o tempo real e o linguístico. O terceiro exemplo refere-se a um comentário que, no entanto, retoma um fato da infância do narrador. O professor primário que falava até enjoar pertence às divagações, aos momentos em que a consciência evoca o passado de maneira involuntária. O uso do presente gera um caráter de duplicidade: a lembrança pode ter vindo ao presente da consciência, ou esta voltou ao passado da memória.

Em todos os exemplos, constata-se um uso expressivo dos tempos verbais, mas não a expressão do tempo localizado a partir do momento em que se enuncia. A opção pela expressividade é um claro sintoma da liberdade de que a narrativa literária goza, bem mais que a linguagem cotidiana, diante da possibilidade de redimensionar o sentido dos tempos verbais. Esse uso é um dos sinais pelos quais o texto se mostra como ficção, na opinião de Hamburger. Aqui, tais sinais aparecem evidentes, numa narrativa em primeira pessoa. A soma dessa voz impossível de ser ouvida, e que se dirige a interlocutores impossíveis, com esse uso expressivo dos tempos verbais desnuda o texto de Graciliano como invenção, como narrativa literária.

Mais que isso, esses recursos integram o contrato ficcional que as representações do tempo instauram. Mimetizar a duração ou os modos como a consciência a percebe, isto corresponde a refigurar o inescrutável, conforme Ricoeur. Ou desafiar a irrepresentabilidade do tempo através de técnicas que são contratos ficcionais com o leitor.

O leitor deve aderir a esses contratos, é uma condição para o sucesso da leitura. No entanto, é preciso que não se resumam as técnicas que desafiam a irrepresentabilidade do tempo sob a denominação de “bergsonianas”. A irrepresentabilidade da duração e a impossibilidade de se superar a representação cinematográfica do tempo através dos recursos da linguagem são princípios da filosofia de Bergson. Crer que a literatura consiga fazê-lo é negar seu pensamento.

Percebe-se, na personagem de “O relógio do hospital”, uma possibilidade de inserção no tempo do mundo de Heidegger. É uma das formas de se representar a superação do tempo de qualquer relógio. Mas o tempo vulgar, que constitui uma necessidade para a personagem imóvel, também aparece no modo como Graciliano

Ramos, em tal conto, representa a temporalidade, qualquer uma delas, seja a das convenções ou aquela que a filosofia considera como ideal a ser atingido. Poderia ser uma falência. Ao contrário, é parte do sistema de ilusões que compõe a representação do real na literatura.

Referências

BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. Tradução de Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: UNESP, 2010.

_____. *Duração e simultaneidade: A propósito da teoria de Einstein*. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *Memória e vida*. Tradução de Claudia Berliner. 2ª ed., São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

BUENO, Luís. "Antonio Candido leitor de Graciliano Ramos." In: *Revista Letras*. Número 74. Curitiba: Editora UFPR, janeiro/abril, 2008.

CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: Ensaio sobre Graciliano Ramos*. 3ª ed., Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CARVALHO, Alfredo. L. C. *Foco narrativo e fluxo da consciência: questões de teoria literária*. São Paulo: Pioneira, 1981.

CORREIA, Fábio J. B. *O problema do tempo: no pensamento de Agostinho de Hipona e Henri Bergson*. Recife: Fundação Antônio dos Santos Abranches, 2009.

CRISTÓVÃO, Fernando A. *Graciliano Ramos: Estrutura e valores de um modo de narrar*. Brasília: MEC, 1975.

GENETTE, Gerard. *Discurso da narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa (Portugal): Vega Universidade, s/d.

HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. Tradução de Margot. P. Malnic. 2ª ed., São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. 7ª ed., Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2012.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

LUBBOCK, Percy. *A técnica da ficção*. Tradução de Otávio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1976.

MENDILOW, Adam Abraham. *O tempo e o romance*. Tradução de Flávio Wolf. Porto Alegre: Globo, 1972.

RAMOS, Graciliano. *Insônia*. 19^a ed., Rio de Janeiro, São Paulo: Editora Record, 1984.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. 3 volumes. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

WEINRICH, Harald. *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*. Tradução espanhola de Federico Latorre. Madrid (Espanha): Editorial Gredos, 1968.

Recebido em agosto de 2013.

Aceito em dezembro de 2013.