

Maria Clara Torres Castro Cunha Carvalho

**PARA O ESTUDO DA CONFIGURAÇÃO
TEMPORAL NO CONTO**

**Análise de *Tempo de Mercês* de Maria
Judite de Carvalho**

Dissertação de Mestrado em Linguística Portuguesa
Descritiva apresentada à Faculdade de Letras da
Universidade do Porto

Porto

1999

Maria Clara Torres Castro Cunha Carvalho

**PARA O ESTUDO DA CONFIGURAÇÃO
TEMPORAL NO CONTO**
**Análise de *Tempo de Mercês* de Maria
Judite de Carvalho**

Dissertação de Mestrado em Linguística Portuguesa
Descritiva apresentada à Faculdade de Letras da
Universidade do Porto

Porto

1999

DEDICATÓRIA

À Prof. Fernanda Irene Fonseca, orientadora desta tese, por ter acreditado no meu trabalho e no meu esforço, por ter dedicado inúmeros momentos a acompanhar esta dissertação, pelas sugestões essenciais que propôs, por tudo quanto fez por mim, um agradecimento muito sentido.

À minha família (meu marido, meus pais e minha irmã) de quem me privei incontáveis vezes para me dedicar a este trabalho, mas que sempre esteve comigo ao longo deste percurso, agradeço o apoio incondicional, o estímulo e o carinho demonstrados.

Uma palavra muito especial para a minha filha que, sendo tão pequenina, teve que suportar tantas ausências minhas.

“Por onde lo analicemos, el cuento es tiempo.”

(Enrique Anderson Imbert)

INDICE

INTRODUÇÃO.....	1
CAP. 1. Deixis, tempo e criação ficcional.....	11
1.1. Uma perspectiva enunciativo-pragmática.....	13
1.2. Subjectividade e intersubjectividade enunciativa.....	18
1.3. Deixis e ficção.....	22
CAP. 2. Especificidade do conto literário como modo de configuração temporal.....	26
2.1. Breve enquadramento histórico.....	27
2.2. O conto em confronto com outros géneros narrativos.....	30
2.3. Caracterização do conto.....	36
2.4. Uma temporalidade específica do conto: a celebração do momento.....	41
2.5. O conto escolhido: apresentação de <i>Tempo de Mercês</i>	44
CAP. 3. O uso dos tempos verbais em <i>Tempo de Mercês</i>.....	49
3.1. Pretérito imperfeito.....	54
3.2. Pretérito perfeito simples.....	60
3.3. Pretérito mais-que-perfeito simples.....	63
3.4. Presente.....	66
3.5. Futuro.....	72
3.6. Outros tempos verbais.....	74
3.7. A ascendência do tempo narrativo em <i>Tempo de Mercês</i> ?.....	79

CAP. 4. *Tempo de Mercês: tempo circular ou espiralar* ?..... 86

4.1.	Um tempo inacabado.....	87
4.2.	O ritmo: que modulação ?.....	92
4.3.	A função do diálogo.....	98
4.4.	A desocultação do horizonte temporal.....	101
4.5.	A presença do narrador na estruturação temporal.....	105
4.6.	Um tempo (in)submisso ?.....	108
4.7.	Um tempo no masculino ou no feminino ?.....	111

CAP. 5. O real tornado irreal: a ficção como aventura da linguagem..... 119

5.1.	A ficção narrativa: “ <i>speculum mundi</i> ” ?.....	121
5.2.	A tripla <i>mimésis</i> : uma experiência integradora do tempo.....	124
5.3.	A função do símbolo.....	131
5.4.	A memória (re)inventada: queda numa temporalidade de dissolução.....	137

CONCLUSÃO..... 143

BIBLIOGRAFIA..... 149

Introdução

*"[...] si l'analyse linguistique est menée avec
conséquence, il vient toujours un moment où elle se
doit se transformer en interprétation littéraire"*

(Harald Weinrich)

A partir do momento em que o homem interioriza a experiência temporal como inerente à sua actividade linguística, dá-se algo de verdadeiramente novo — o princípio da consciência do tempo. Inseparável da condição do homem como falante, como sujeito da enunciação, a representação cognitiva do tempo é configurada por uma forma específica que assume o uso da linguagem: *a narração*. Poderemos dizer, então, que “Se o tempo linguístico tem carácter *deíctico* — isto é, se se define em função da *instituição do presente* — tem também, inseparável e complementarmente, carácter *narrativo* — ou seja — desenvolve-se em função da *instituição do passado*“ (F.I. Fonseca, 1992:326).

Essa consciência/vivência do tempo — eminentemente ligada à memória — está ameaçada actualmente, num contexto cultural e civilizacional que, de forma manipuladora, nos constrange a uma intolerável genuflexão perante o efémero. A continuidade com o passado tende a romper-se, ou não existe pura e simplesmente. O *agora* é o instante decisivo, celebrizado, tempo hedonista, poderoso e tangível, compactado de forma intensificada e unidireccional, transformado numa dimensão — profundamente dirigida —

que impede e infirma a percepção do não transitório. Assim, ao renegar o passado e ao ousar domesticar o futuro, fragmentamos a história e acabamos por cortar alguns dos últimos fios que podem dar unidade e coesão a uma vivência temporal plena.

A tematização do fenómeno temporal é ponto de encontro para questões e problemas transdisciplinares, nomeadamente os que transpõem o patamar da filosofia, da psicologia, da sociologia, da antropologia, da teoria e da crítica literária, entre outros, erguendo-se determinadas áreas na partilha de recíprocas implicações. Na confluência destes diferentes contributos situa-se a reflexão sobre a *linguagem*, nomeadamente aquela que permite, no âmbito da Linguística, uma focagem mais específica de aspectos do funcionamento das línguas naturais implicados numa representação cognitiva do *tempo*.

No plano linguístico, o tempo é uma categoria deíctica, isto é, gerada a partir da instância enunciativa. Perspectivado a partir do “eu-aqui-agora”, o *tempo* é representado na língua como um fluxo contínuo e irreversível composto de um passado, um presente e um futuro que assomam numa linearidade commumente aceite. Porém, o uso verbal confere ao homem a possibilidade de se desvincular dessa instância enunciativa a que está preso, efectivando uma propriedade essencial da linguagem: a viabilidade da criação verbal de um contexto transposto: “O homem pode, ao usar a linguagem e só porque a usa, desenraizar-se fictivamente da sua situação de enunciação, *deslocando-se* a si próprio e ao seu interlocutor no tempo e no espaço” (F.I. Fonseca, 1992:35). A narração é encarada como uma forma de plenitude de realização e utilização da linguagem cujos desideratos comunicativos se desligam de um contexto situacional imediato, numa abertura que pretende ser acesso a uma projecção, de estatuto ficcional, do ponto de referência enunciativo “[...] que pode ser um *futuro possível*, um *passado real* ou um *irreal imaginário*” (F.I. Fonseca, 1992:219), em suma, a uma compleição ramificada do tempo que institui a *narração* como modo por excelência de corporizar a *ficção*.

No âmbito da teoria literária, não foi posta devidamente em relevo, durante muito tempo, esta relação entre a narração, o tempo e a ficção. A semiótica narrativa, através do aparelho conceptual extremamente rigoroso que lhe subjaz, acabava por reduzir o tempo a um “efeito de sentido” de superfície, pois ignorou o acto narrativo em si mesmo, relevando

a importância do produto, em detrimento da produção. O que pretendo demonstrar é que o tempo é uma das categorias fundamentais em que se estriba o acto narrativo, mostrando uma propensão para o eixo da ascendência do tempo e para o agir. Paul Ricoeur demonstrou-o em inúmeras obras que albergam, como ideia directora, a articulação das fronteiras do agir e do dizer, da experiência e da linguagem. Em *Temps et récit* (I, 1983; II, 1984; III, 1985), que é talvez a sua obra magna, desenha um círculo entre narração e temporalidade: parte do pressuposto de que o tempo não é apreendido através das três categorias de passado, presente e futuro, mas mediante uma única categoria: o presente, em si mesmo triplo, segundo a bem conhecida interpretação de: presente do passado — memória; presente do presente — visão, intenção; presente do futuro — espera. Esta representação triádica permite aprofundar a dimensão temporal propriamente dita da acção: a acção é projecto virado para o futuro; o presente encontra o seu fundamento e potencialidade na condensação de acções que lhe são anteriores. No entanto, a dissonância temporal e a consonância narrativa não se opõem: a articulação proposta por Ricoeur entre tempo e narração é dialéctica. A demonstração será feita mediante o recurso à categoria de “muthos” tomada como critério de narratividade e concebida como princípio de ordem, de concordância, definida pelos traços de completude, totalidade e extensão apropriada¹.

A teorização filosófico-hermenêutica de Ricoeur tem afinidades com a teorização linguística de Benveniste para quem a concepção do tempo é inerente à actividade enunciativa: o presente é presente do acto de fala, a partir do qual se determinam o passado e o futuro. Os tempos verbais possibilitam situar os acontecimentos como anteriores ou posteriores à instância subjectiva da enunciação e não posicioná-los objectivamente no tempo (para isso será preciso recorrer à cronologia do calendário). O tempo, desligado da sua referência cosmológica passa a ancorar-se no sujeito.

¹ Ricoeur propõe uma concepção profunda do tempo em relação com a eternidade: não a sua redução a uma sucessão fixa de instantes (cronologia), mas a sua desmultiplicação em diversos instantes que nutrem entre si relações dinâmicas. Esta conceptualização permite-lhe colocar o tempo — sob a forma de experiência temporal — no cerne da narratividade: “S’il est vrai que la pente majeure de la théorie moderne du récit — tant en historiographie qu’en narratologie — est de *déchronologiser* le récit, la lutte contre la représentation linéaire du temps n’a pas nécessairement pour seule issue de *logiciser* le récit, mais bien d’en approfondir la temporalité. La chronologie [...] n’a pas un unique contraire, l’achronie des lois ou des modèles. Son vrai contraire c’est la temporalité elle-même.” (Ricoeur, 1983:53). O destaque é meu.

Proponho-me apresentar e pensar a problemática do tempo adoptando esta perspectiva e situando-me no âmbito de uma das tendências da Linguística Textual, a saber, aquela que marca o reencontro das abordagens linguística e literária da linguagem, na esteira de uma reconceptualização da Linguística possibilitada pelas teorias pós-estruturalistas e que se consubstancia na assumpção de renovadas posturas hermenêuticas sustentadas por uma base de índole pragmática. Harald Weinrich é inequívoco na defesa dessa perspectiva: “[...] l'application de certaines méthodes linguistiques à des textes littéraires est féconde: elle permet d'en faire surgir certains aspects, intéressant aussi bien les linguistes que les spécialistes de littérature.” (Weinrich (1964),1973:60). E o mesmo autor toca no cerne da questão quando afirma: “[...] la méthode de la linguistique textuelle offre une multiplicité de perspectives qui peuvent aider l'interprétation littéraire et lui permettre d'aller plus profond en s'appuyant sur les structures linguistiques des textes. Parmi celles-ci, les structures temporelles ont une importance décisive.” (Weinrich (1964),1973:125).

Assim, Weinrich, em meados dos anos 60, destaca-se como um dos autores que incentiva uma abordagem do texto literário baseada na Linguística Textual. O interesse suscitado por esta disciplina remonta a algumas décadas atrás. Actualmente, há mais consonâncias do que antagonismos, não deixando de intensificar o diálogo que a Linguística Textual vem travando com outras ciências humanas, no que se torna, cada vez mais, uma área interdisciplinar “[...] em que se busca explicar como se dá a interacção social por meio desse objecto multifacetado que é o texto — fruto de um processo extremamente complexo de produção de linguagem, que traz em seu bojo as marcas desse processo e, portanto, as pistas ou chaves para a sua decifração, no jogo de produção de sentidos.” (Koch, 1997:67).

A interligação da Linguística e da Literatura não é reflexo de uma mútua debilidade, mas uma mútua vontade de interagir. Todavia, permanece para muitos a questão, que não quero escamotear: porquê basear num *corpus* de textos literários um estudo de Linguística? Subscrovo a resposta de Alan Durand e Nigel Fabb: “The answer is: that works in such a

corpus offer special insights into the nature and possibilities of human expression” (Durand e Fabb, 1987:225). Com efeito, o estudo de uma obra literária, sob este ângulo analítico, dá-se como horizonte de possibilidades de novas relações de que sobrevem uma exegese renovadora.

A legitimidade de um entrosamento entre as duas disciplinas radica no facto de ser desejável e mesmo essencial adoptar uma atitude globalizante e dinâmica em relação ao estudo da linguagem e das inquietantes questões que o mesmo levanta. Não se trata de impor impressões pessoais, sumamente subjectivas e arbitrárias e, por consequência, atravessadas ou por uma ortodoxia monolítica ou por um ecletismo impraticável. Importa não esquecer, contudo, que “All linguists share at least one special predicament: *they can get evidence from their own encounters with language*, with and within some mode of discourse” (Beaugrande, 1991:2). Seria redutora uma focalização que ficasse prisioneira de uma investigação apenas direccionada para a palavra ou para o enunciado (ainda que de extracção literária) e muito mais anquilosante se se dedicasse aos artefactos engendrados pelos linguistas, verdadeiros “monstres de langue” (Boutet, 1995:395). Como assevera Roger Fowler ((1986),1994:23) “A literatura é uma utilização criativa da língua — não é a única forma de criatividade de que a língua dispõe mas é, certamente, aquela a que primeiro se reconhece este poder”.

Ao preconizar esta afinidade, esta empatia, pretendo chamar a atenção para a complementaridade e abrangência da Linguística e da Literatura — sem resvalar para uma abordagem niveladora — mostrando que da aproximação entre elas resulta uma profícua e mútua clarificação, uma consolidação de áreas de conhecimento, na qual já investem e se revêem vários teorizadores de ambos os domínios. É importante reconhecer, por exemplo, com Monika Fludernik que “Rather than appearing as a failure of the linguistics to literature, the new linguistics constitutes both a challenge to traditional literary paradigms and an opening for exciting research in new areas [...] It is to be hoped that the mere presence of such horizons will help to erase the unjustifiable divide which has continued to exist between linguistics and literature in their institutionalized encrustations.” (Fludernik, 1996:607).

A comprovação de que o texto literário não pode ser posto de lado pelo linguista reside no facto de poder proporcionar um acervo valioso na dilatação das virtualidades da língua, para além de ser um discurso que deve ser teorizado: “[...] les singularités linguistiques inhérentes au corpus littéraire [...] contribuent *ex negativo* à isoler plus finement les régularités de la langue. Et quant à la littérature: étudier un texte non plus seulement dans sa forme consacrée, mais dans l’épaisseur de son devenir et dans la multiplicité des chemins qui eussent été possibles à la place du chemin unique que présente l’oeuvre, découvrir le travail de la langue et sur la langue, les points d’achoppement, d’impasse, de compromis, de manque ou d’excès — voilà que risque de multiplier les plaisirs du texte de même que les loisirs de la critique” (Grésillon, 1992:176).

É evidente que pretendo situar-me na fronteira em que a Linguística não é apenas uma ciência formal da linguagem mas abre espaço para a consideração do texto literário, na certeza de que “[...] local losses and gains still add up to a global increase in insight: *the history of language research shows that progress comes from shifting and enriching the problematics*” (Beaugrande, 1991:343). A invenção literária expande o possível verbal e, nesse sentido, a palavra literária é a rasura do autotelismo da literatura, pois abre-se a um esquema de manipulação infinito e irreversível. O texto literário é, na sua génese, suspensão indefinida de sentido, o que desfaz a ideia do discurso-texto como objecto orientado em função de um sentido prévio e/ou intencional. Neste momento é inequívoca a resposta a uma interrogação retórica colocada por Grésillon (1992:188) “Quant à l’orientation *linguistique et littérature*, n’est-elle pas, en fin de compte, bien plus qu’un simple parti pris?”.

Creio ter podido fundamentar a escolha do *conto literário* como base da reflexão sobre o tempo e a sua configuração na narrativa. Ao eleger o conto *Tempo de Mercês*, de Maria Judite de Carvalho, fi-lo por ter uma predilecção pela obra desta escritora, mas sobretudo com a convicção nascente do potencial calibre do texto, que, creio, constitui matéria de investigação qualificada para a prossecução dos meus objectivos.

O desenvolvimento do tema a estudar — o tempo, a sua configuração e expressão num tipo de narrativa específico: o *conto* literário — enriqueceu-se com a leitura de textos de diversos estudiosos, de formação heterogénea, que se tornaram obrigatórios pontos de referência no meu trajecto de reflexão e de escrita, designadamente Fernanda Irene Fonseca, Maria Alzira Seixo, Harald Weinrich, Paul Ricoeur ou Enrique Anderson Imbert.

Na esteira da reflexão empreendida por esses autores, proponho-me estudar a *deixis temporal*, analisando o funcionamento de alguns tempos verbais e seu contributo na edificação da significação — nomeadamente como geradores de uma desancoragem fictiva — no sentido de dar conta das diferentes figurações que o tempo pode revestir na narração e que fogem à valorização da sucessão, linearidade e irreversibilidade como movimentos inerentes à categorização do tempo. Focarei, por consequência, a génese da produção de um discurso fictivamente desinserido da instância enunciativa num claro accionar das noções de mundos possíveis, memória e imaginação. Assim, torna-se possível, na esfera do agir humano, por meio da acção de *narrar*, subverter a orientação temporal, mediante a fixação da instantaneidade, a expansão da duração ou até da intermitência e reversibilidade da construção do tempo linguístico.

É este quadro de investigação que está presente ao longo da minha dissertação, organizada em três momentos principais, fortemente relacionados, e que se esboçam da seguinte maneira:

- um primeiro que destacará, no contexto de uma dimensão enunciativo-pragmática, o papel da deixis “am Phantasma”² na conjugação maximizada de um “efeito de real” e de um “efeito de irreal”;
- uma segunda etapa em que a focalização incidirá sobre uma delimitação funcional do *conto*, relativamente à *novela* e ao *romance*, evidenciando a base diferencial que o institui como género literário narrativo específico;

² Denominação introduzida por Karl Bühler. Cf. Bühler ((1934),1979:141).

— por último, e no que constitui o principal núcleo do trabalho, tentarei dissecar os mecanismos e estratégias que subjazem/presidem à arquitectura e representação do tempo no *conto literário*, especificamente no conto *Tempo de Mercês* de Maria Judite de Carvalho.

Ao enunciar o tema do meu trabalho estou consciente da sua complexidade e dificuldade. A percepção cognitiva do processo da totalidade temporal não é acessível a uma reflexão objectiva. Será oportuno lembrar que o próprio Paul Ricoeur reconhece os limites da refiguração do tempo a que a narrativa procede: “[...] par limite interne, on entendra l’outrepassement jusqu’à épuisement de l’art de raconter au voisinage de l’inscrutable. Par limite interne, le débordement du genre narratif par d’autres genres de discours que, à leur façon, s’emploient aussi à *dire* le temps.” (Ricoeur, 1985:387).

Reavivando um interessante subsídio teórico vindo de Edward Hall, antropólogo contemporâneo, no seu livro intitulado *A dança da vida — a outra dimensão do tempo*: o autor propõe duas visões da organização do tempo numa certa tonalidade metafórica, em que me apoiarei também para reflectir sobre a configuração do tempo no texto ficcional. Para Hall “[...] as sociedades complexas organizam o tempo pelo menos de duas maneiras diferentes: os acontecimentos são organizados enquanto unidades separadas — uma coisa de cada vez — o que caracteriza a Europa do Norte; ou, pelo contrário, no modelo mediterrâneo: os indivíduos estão envolvidos em diversos acontecimentos, situações ou relações ao mesmo tempo [...] Chamei *policrono* ao sistema que consiste em fazer várias coisas ao mesmo tempo, e *monocrono* ao sistema europeu do Norte que consiste, pelo contrário, em fazer apenas uma coisa de cada vez” e acrescenta: “Os indivíduos policronos poucas vezes sentem o tempo como *perdido*, e consideram-no como um ponto mais do que como uma fita ou uma estrada, mas esse ponto é muitas vezes sagrado” (Hall, (1983),1996:57), e conclui: “Num contexto policrono, tudo parece continuamente flutuar. Nada é sólido ou firme [...] Pelo contrário, [...] poucas coisas escapam à *mão-de-ferro* da organização monócrona. O tempo está tão estreitamente misturado à trama da existência [...] o tempo é também considerado como uma realidade tangível. Diz-se que é ganho,

passou, foi desperdiçado, perdido, inventado, longo, ou ainda que se mata, ou que passa. [...] A organização monocrona induz-nos subtilmente a pensar e a perceber o mundo de modo fragmentado. Mas se é certo que este modo de pensamento está adaptado à realização de operações lineares é, pelo contrário, desastroso para a realização de empreendimentos criadores de tipo não linear” (Hall, (1983),1996:59-61).

Estes trechos contêm, a meu ver, uma mais-valia que não deverá ser escamoteada, pois remetem-nos para uma prefiguração dual do tempo (inscrita numa conceptualização espacial do tempo), que é fecundo aplicar à narração em geral e, numa focagem precisa, ao conto que será objecto de análise. Em minha opinião, se do lado da mundividência cultural e civilizacional, os comportamentos “monocronos” e “policronos” mantêm uma equidistância segura pois “Estes dois sistemas de organização são lógica e empiricamente completamente distintos. Como o azeite e a água não se misturam.” (Hall, (1983),1996:57), no plano linguístico e literário tais concepções poderão funcionar numa interacção produtiva. É o que me proponho dilucidar.

Será quase um truísmo dizer que o escritor, à medida que progride no seu labor criador, tem necessidade de moldar a categoria do tempo. Para tal, o tempo tem que ser dúctil, como um percurso por caminhos mais ínvios ou mais cómodos, em constantes derivações, recuos e avanços. No entanto, a matéria diegética que se orienta, na actualidade, para a revisitação do passado, como é o caso do conto que escolhi, obriga o escritor a consagrar a sua atenção ao manuseamento de diversos momentos que tanto se estendem como se contraem e níveis temporais que se desmultiplicam, o que traduz, dando a palavra a Lúcia Lepecki “a capacidade de policentrimento” do narrador que é “conatural da policronia.” (Lepecki, 1997:252). Isto leva-nos a concluir que o escritor tem que possuir uma consciência eclética do tempo — e Maria Judite de Carvalho tem-na³ — onde caberá a intersecção entre aqueles dois tipos de sensibilidade apontados por Hall.

Estou de acordo com Herman Parret (1993:8) quando afirma: “En effet, il se peut que le texte soit marqué par des temporalités paradoxales et contradictoires:

³ Na convergência desse aspecto registo, aqui, duas expressões com que Baptista-Bastos (1998), num depoimento recolhido aquando da morte da escritora em 19 de Janeiro de 1998, referencia a sua prática escritural — são “páginas sem tecto [...] muros rompidos”.

pluridimensionalité cacophonique” mas ponho em dúvida que essa pluridimensionalidade seja cacofônica, a meu ver ela pode ser tendencialmente eufônica

A literatura contemporânea encontra um dos seus principais *leit-motiv* na preocupação com a complexidade do tempo, intrinsecamente ligada às noções de homem e de mundo, noções que latejam sob e sobre as metamorfoses da categoria temporal nos limites da narrativa. O criador literário reflecte nas suas produções um modo de perceber e fazer sentir o tempo, inestimável indicador que permite aquilatar do domínio da arte de efabulação e de escrita. Em formulações divergentes, para Proust o tempo é inseparável da memória; para Bergson o devir é a essência do tempo e a duração concreta é o próprio sentido da vida; para Kafka, pelo contrário, o tempo interior é real, em contraposição com a qualidade surreal da realidade exterior. James Joyce vê-nos prisioneiros no espaço exíguo do tempo linear.

Todos estes autores consideram, implícita ou explicitamente, a dualidade *tempo circular/tempo espiralar* como princípio inerente à natureza temporalizante da ficção; dualidade essa desdobrável num plano individual ou universal, concreto ou abstracto, de presente e/ou de passado, de passado e/ou de futuro, do instante e/ou da eternidade, simbólico e/ou alegórico. Em Maria Judite de Carvalho, e em particular no conto *Tempo de Mercês*, na ausência de reconciliação há, no entanto, o que de tensão entre aqueles dois pólos é articulação entre eles.

CAPÍTULO 1

Deixis, tempo e criação ficcional

“L’ego individuel s’efface dans les nos-homines et sa mostration spécifique se fonde en partie dans celle de l’homo loquens, laquelle est à son tour l’aboutissement d’un long processus phylogénétique au cours duquel l’homme, par l’accession au langage, se dégage de l’animalité, manifeste sa différence. L’instrument de cette mostration est le langage: homo n’est homo que parce qu’il est loquens. Le langage est, en quelque sorte, la deixis de l’homme, le hic-et-nunc universel: l’homme y montre le monde à travers lui-même, un monde anthropologisé, qu’il manifeste par le seul fait de s’y manifester. La formule peut donc se ré-écrire: HOMO ostendit HOMINEM in LINGUA quantum ad MUNDUM !”

(Guy Bourquin)

Partindo do pressuposto que a narração é um modo de enunciação essencial no funcionamento da linguagem, torna-se, assim, pedra angular do presente trabalho perspectivar a narração, antes de mais, como fenómeno linguístico e como produção temporal, enquanto tipo de discurso que cria o tempo e dele se nutre, facto comprovado pelas palavras de Ricoeur (1983:110): “[...] le monde que le récit configure est un monde *temporel*.”.

Importa considerar também, e dentro de uma visão holística, que a narração — na sua pervivência transtemporal através das épocas e dos espaços geoculturais — é uma forma de expressar a íntima afinidade entre o homem e a língua, tonificada por uma componente *hedonista* (entendida como fruição da actividade linguística, quer na vertente da escrita quer da fala), *criativa* (como prática inventiva de códigos novos ou como recodificação opcional de códigos vigentes) e *cognitiva* (compreendida na percepção do real como referência potencial que se abre para o irreal), já latentes na matriz mitológica das manifestações ancestrais da narrativa, como é o caso do *conto* (lugar, por excelência, da fundação arquetípica da narração) sobretudo na versão de conto popular ou de conto do maravilhoso.

As virtualidades do texto narrativo devem ser estudadas à luz da Linguística, na exposição dos recursos linguísticos que possibilitam a construção de um discurso fictivamente desligado da instância enunciativa, mas inversa e umbilicalmente relacionado com a memória¹ e a imaginação². Partir para o estudo desta problemática admitindo, a priori, a importância destes dois vectores, indissociáveis da linguagem, proporciona um entendimento mais apurado da representação linguística do tempo na narração, bem como da deixis enquanto processo que patenteia a origem enunciativa das coordenadas referenciais que, mediante o uso dos deícticos, tanto se arreiga a uma ancoragem directa como se transmuta numa desancoragem relativamente ao contexto de enunciação e que se inscreve, também, numa dinâmica de fundo atinente ao papel do sujeito na construção da referência.

¹ Entendida como princípio construtivo (e não contemplativo) da narração, enquanto interrupção da linearidade cronológica ou da esfericidade do texto, no desenho de movimentos imprevistos que passam “[...] par la voie d’une condensation temporelle qui fait tenir la langue dans un *instant d’expérience du sujet parlant*. Dans tous les cas, elle est une mémoire du virtuel, destinée non pas à restituer des événements passés, mais à aborder de façon cohérente des expériences à venir ou imaginaires.” (André Jacob, (1967),1992:276). Tenho que discordar, num ponto, desta formulação na medida em que a instituição de um passado e a sua presentificação são intrínsecas ao estatuto da ficção. Trata-se de uma memória da experiência do tempo.

² Entendida como experiência de uma multiplicidade de sentidos, como meio de libertação do texto em relação ao referente condicionador; espaço figural que abala a visibilidade da significação e que se subtrai a uma depuração da linguagem.

A deixis reflecte, pois, a inter-relação linguagem/contexto na estrutura das línguas³, como anota Sternberg (1983:281): “[...] the very nature of deixis, as a system uniquely lying, in a sense mediating, between language and reality”. Recobrando o seu âmbito as funções dos demonstrativos, dos possessivos, dos pronomes pessoais (1ª e 2ª pessoas), das fórmulas de tratamento, dos advérbios de lugar/tempo e dos tempos verbais, a deixis insere-se na área de estudo da Pragmática, notabilizando-se pela singularidade e importância do seu contributo como, aliás, enfatiza aquela investigadora: “No other signalling-system has anything that even remotely resembles, except by way of imitative analogy, the repertory of deictic categories and resources — tense, pronoun, demonstrative and all — available to linguistic communication” (Sternberg, 1983:281). Por ser pertinente para o actual estudo, destacarei a importância do paradigma verbal que tem, aliás, grande peso nos sistemas déicticos das línguas. Analisarei esse emprego num texto literário, como já referi.

1.1. Uma perspectiva enunciativo-pragmática

Neste breve preâmbulo, aflorei alguns aspectos que prefiguram a abordagem enunciativo-pragmática do estudo da língua que postulo ao longo desta dissertação.

Uma perspectiva enunciativo-pragmática alarga o escopo de uma Linguística do funcionamento do sistema, elegendo a interacção/comunicação como seus pilares. Convergindo nesta formulação, podemos aludir, na esteira de Benveniste, a “marcas da enunciação no enunciado”, como faz Francis Jacques (1979:93) ao referir: “[...] la présence de l'énonciation se traduit dès le niveau de l'énoncé qu'elle produit par l'existence d'un certain nombre de marques.” Com efeito, os déicticos que reenviam para as coordenadas do “eu, tu, aqui, agora”, irrompem na e pela enunciação, assinalam a relação entre os

³ F.I. Fonseca (1996:444) define deixis como “[...] um processo de indiciação e incorporação significativa, pela linguagem verbal, de elementos acessíveis pela sua proximidade e/ou pela sua evidência, nos contextos partilhados pelo locutor e interlocutor. A deixis constitui, assim, o modo como está gramaticalizada, nas línguas naturais, a dependência entre a linguagem e o contexto.”

interactantes na comunicação, incrustando no tempo e no espaço as respectivas produções discursivas. Constatase, deste modo, que a interpretação de um grande número de enunciados depende de vectores extralinguísticos que enformam o acto comunicativo: conhecer a identidade do locutor e do alocutário, as envolventes de lugar e tempo da enunciação apresentam-se como requisitos imprescindíveis para aceder a uma interpretação global. Torna-se evidente, por consequência, que apenas uma perspectiva enunciativo-pragmática possibilita o acesso a este tipo de informação.

A linguagem passa, igualmente, a ser encarada como um fenómeno social/cultural do qual releva uma dimensão de intersubjectividade. Assim preconiza Benveniste (1966:259) ao afirmar que “Le langage est dans la nature de l'homme”, pelo que o Homem e a língua passam a constituir o cerne da reflexão linguística. Este teorizador marca o advento de uma Linguística que se pretende eminentemente humanizada, empenhada em trazer à luz as facetas humanas do uso da linguagem, essencialmente vocacionada para o estudo da língua, como adverte F.I. Fonseca (1992:34) “Não se trata de substituir o estudo da língua pelo estudo de comportamentos sociais, de situações, de intenções, de relações de poder, etc.: trata-se de estudar a língua enquanto condição e resultado da actuação humana em todas as suas formas, tentando conservar a especificidade do objecto de estudo da Linguística.”.

Privilegiando a realização discursiva concreta onde intervêm factores de vária ordem, a Pragmática abre-se à consideração da influência do(s) contexto(s) na produção verbal, dando relevo às dimensões de ordem cognitiva, social, cultural e individual do uso da língua. É ao nível pragmático que se evidenciam as relações entre os signos linguísticos e os seus utilizadores, bem como o contexto de ocorrência/circunstâncias de utilização que implicam a intromissão das componentes já referenciadas que ultrapassam a estrita competência linguística, pelo que a Pragmática se assume como detendo um estatuto peculiar que lhe permite o entrosamento com os planos sintáctico e semântico. Os processos pragmáticos interseccionam-se com os diferentes processos gramaticais, como atesta Escandell Vidal (1993:259) quando diz: “[...] la pragmática debe concebirse como un componente con reglas que relacionen las oraciones y sus contextos, de una parte, con

sus interpretaciones, de otra. Deste modo, la pragmática se convierte en un componente complementario de la gramática.”.

A enunciação, princípio estruturador da língua, consubstancia o funcionamento referencial dos signos e dos dispositivos ordenadores da enunciação (onde se incluem os deícticos) que transportam um traço de sui-referencialidade, na medida em que é na enunciação que encontram a sua génese, nela se consagram e dela fazem eco, isto é, reportam directamente a ela, ligando o enunciado à realidade do facto linguístico, o que comprova o não egocentrismo destes indicadores, dado que se opera uma remissão para o conteúdo proposicional da mensagem⁴ e não para o *ego*.

A definição de deixis avançada por Lyons é interpretada como integrando “[...] the location and identification of persons, objects, events, processes and activities being told about, or referred to, in relation to the spatiotemporal context created and sustained by the act of utterance and the participation in it, typically, of a single speaker and at least one addressee” (Lyons, 1977:637). Assim, a deixis respeita aos meios através dos quais as línguas gramaticalizam aspectos da situação discursiva, e demonstra como a interpretação dos enunciados está dependente da análise do contexto de produção que assume um papel cardinal na determinação do universo de referentes dos enunciados, pelo que a enunciação está directamente ancorada no plano situacional/referencial, Levinson (1983:54) sublinha a este respeito “The facts of deixis should act as a constant reminder to theoretical linguists of the simple but immensely important fact that natural languages are primarily designed for use in face-to-face interaction.”.

Ainda segundo Lyons, a deixis envolve igualmente a noção de “ostension”, ao afirmar que “[...] it is worth noting that *ostensive*, *deictic* and *demonstrative* are all based upon the idea of identification, or drawing attention to, by pointing “[...] indeed deixis is one of the principal means open to us of putting entities into the universe-of-discourse so that we can refer to them subsequently”(1977:637).

⁴ A sui-referencialidade é tida por Jef Verschueren (1995:368) como “[...] a fundamentally metalinguistic use of language”.

De acordo com a classificação tradicional, a deixis distribui-se pelas categorias de pessoa (codificação do papel dos interactantes através do pronomes pessoais de 1ª, 2ª e 3ª pessoas), de lugar (codificação da locação espacial, de pontos de ancoragem, através dos advérbios de lugar, dos demonstrativos, dos verbos de movimento) e de tempo (codificação de referências e amplitudes temporais relacionadas com a contagem do tempo, culturalmente convencionada, através dos tempos verbais e advérbios de tempo). A configuração de uma metapragmática, postulada por M. Silverstein, implica um funcionamento pragmático com o qual interage a todo o momento: “Without a metapragmatic function simultaneously in play with whatever pragmatic function(s) there may be in discursive interaction, there is no possibility of interactional coherence, since there is no framework of structure [...] in which indexical origins or centerings are relatable one to another as aggregated contributions to some segmentable, accomplishable event(s).” (Silverstein, 1993:36-37). Para este autor, as expressões deícticas são formas semântico-referenciais constitutivas de uma dimensão do fenómeno metapragmático, dentro da qual o contexto se despe do seu eventual estatismo e surge como resultado de uma negociação interactiva dinâmica.

A enunciação, como instância linguística, assegura a colocação num enunciado-discurso do potencial possível da língua e permite a passagem entre a competência e a performance, ou seja entre as estruturas semióticas virtuais, de cuja actualização ela deve encarregar-se, e as estruturas concretizadas sob a forma de discurso. Sendo assim, a enunciação será o domínio do *ego hic et nunc* — o lugar de projecção dos actantes do enunciado quanto das coordenadas espacio-temporais.

Para Lyons a situação de enunciação é egocêntrica na medida em que “The speaker, by virtue of being the speaker, casts himself in the role of ego and relates everything to his viewpoint” (1977:638). G. Rauh também sustenta opinião idêntica quando afirma: “Since the relation to an egocentric point of orientation is typical of all deictic expressions this property is one aspect of deictic determination” (1983:14). Igualmente, Jacques defende que “[...] la référence et la égocentricité [...] sont et demeurent inextricablement associées

dans les contextes normaux d'emploi de la langue naturelle: la perception, le récit, le dialogue”(1979:87).

Urge suplantar a focalização no locutor para passar à relação interlocutiva que determina os efeitos do sentido e que coexiste com a relação de referência ao mundo. Estamos, então, perante um sujeito enunciador que F. Armengaud define como “Ni un sujet réduit à la structure du moi (Kant), ni un moi sans sujet (Hume), mais un *ego communicans*” (1985:117).

É a Benveniste que se deve a primeira formulação da enunciação como instância de emergência do discurso: a teoria da enunciação por ele proposta coloca a tónica na *inserção/inscrição* do Homem na língua ao referir “l’empreinte de l’homme dans le langage” (1966:”Avant-propos”), portanto entendendo a língua como produto da acção humana e elegendo como condição *sine qua non* da exequibilidade da actividade comunicativa a intersubjectividade. Este facto é incontestável para Jacques (1979:37) que afirma peremptoriamente: “On ne voit pas que l’homme puisse se constituer comme sujet en dehors du langage. C’est bien là que le locuteur s’énonce comme tel.”.

Torna-se patente a especificidade da teoria da enunciação que se configura na dualidade do sujeito (institui/implica um “eu” e um “tu”) e a importância conferida a esta entidade vai ser a ponte para o alargamento ao contexto, numa aproximação à Pragmática. Desta maneira, e numa perspectiva pragmática, a enunciação consubstancia o acto de fala tendo a língua antes de mais uma dimensão ou mesmo uma vocação accional — ao utilizar a linguagem também realizamos actos, agimos. Coloca-se, então, uma questão: a Pragmática activa o estudo da *competência* ou da *performance* ?

Por um lado, e na senda de Grice, a Pragmática é concebida como uma teoria da *performance* (conjunto de conhecimentos e de capacidades para utilizar a língua em situação); por outro lado, e na esteira de Benveniste e depois Ducrot, a Pragmática concita o estudo da *competência* (a estrutura da língua contém instruções sobre os diferentes usos que a língua permite).⁵

⁵ Levinson (1983:9) sobre este ponto preconiza uma visão aglutinadora “[...] the term pragmatics covers both context-dependent aspects of language structure and principles of language usage and understanding.”.

1.2. Subjectividade e intersubjectividade enunciativa

A particular incidência do estudo da deixis no estágio mais recente da Linguística surge como consequência imediata de uma focagem mais atenta do estatuto do sujeito, ou seja, da centralidade conferida ao cariz egocêntrico do fenómeno linguístico. Quer isto dizer que a mostração aponta, antes de tudo, para a localização do sujeito e das suas coordenadas espacio-temporais, facto que articula uma maior abertura do campo de análise da deixis: “Para que a deixis funcione, — para que haja mostração verbal [...] é imprescindível que exista um termo ou ponto de referência, evidente e não ambíguo para o receptor, relativamente ao qual o emissor localize o objecto que quer mencionar: esse termo ou baliza referencial é a pessoa do próprio sujeito que fala, no momento em que fala e em que, apontando ou chamando a atenção para si próprio, se designa como EU.” (J. Herculano Carvalho, 1973:664-665). Mas deve notar-se que, ao conceber a deixis como referenciação se exorta correlativamente a noção de *intersubjectividade*, como sublinha Rosemarie Tracy (1983:138) “[...] deictic egocentrism must be essentially intersubjective in order to work”.

Neste âmbito, surge a noção de “sui-referência”⁶ cujo significado é convenientemente ilustrado por uma máxima de Ducrot “le sens d'un énoncé est une image de son énonciation” (1980:32), isto é, compreender um enunciado é compreender as condições da sua enunciação. Então, descrever o sentido de um enunciado é descrever o tipo de acto que o enunciado realiza. No caso dos deícticos, estes remetem para o acto da sua própria enunciação, ou seja, reenviam para o fragmento linguístico onde ocorrem, antes de remeter para o interlocutor, para um lugar e um momento no tempo. É precisamente este o núcleo do poder de referenciação para o qual se remete quando se considera a deixis como fenómeno capital do funcionamento da linguagem.

⁶ O seu estudo, como adverte Armengaud (1985:50), deverá, e retomando uma formulação do programa de Hansson, “[...] constituer le premier degré de la pragmatique.”.

Em correlação directa com o conceito de “sui-referência”, Jacques situa a “retro-référence” concebida como “[...] le processus manifestement médiat par lequel les interlocuteurs parviennent à renvoyer à eux-mêmes au cours du message” (Jacques, 1979:111) através de um “registre allocutif” (instâncias do “eu-tu”) que marca a posição dos interlocutores no acto comunicativo. A par desta noção, define a de “co-référence” que reporta ao mundo/ao contexto pragmático através de um “registre délocutif” (instâncias do “ele-aquilo”). Para aquele estudioso, o enlace destes conceitos é notório: “[...] Non seulement un registre allocutif, qui rattache l'énoncé à l'acte d'une énonciation adressée, apparaît dans le discours en marquant la référence aux personnes, mais c'est le procès même de leur référence commune au monde, exprimée dans le registre délocutif du langage, qui devient inconcevable en dehors de l'échange de parole” (Jacques, 1979:103).

A instauração da subjectividade, intrínseca à actividade comunicativa, é coadjuvada pela incursão dos signos sui-referenciais, nomeadamente dos pronomes pessoais de 1ª e 2ª pessoas, convertendo-se em intersubjectividade: “La condition d'intersubjectivité seule rend possible la communication linguistique.” (Benveniste 1966:266). Verifica-se, portanto, que o suporte da subjectividade engloba o “eu” e o “tu” numa relação de reciprocidade. Jacques advoga mesmo uma outra dimensão mais abrangente: “Mais la subjectivité, par le jeu même de l'interdiscursivité que s'installe dans la langue, tend à se dépasser en transsubjectivité. Le sujet de la parole se stratifie, se dialectise en interlocuteur [chegando mesmo, no caso do diálogo, a fundir-se num] *nous* plus ou moins englobant” (Jacques, 1979:256).

Com as noções de subjectividade e intersubjectividade conflui, ainda, a noção de “memória comum” que, segundo F.I. Fonseca (1992:27) “[...] é essencialmente um fenómeno linguístico, discursivo e, portanto, intersubjectivo”. Lyons alia a noção de experiência subjectiva à de memória, chegando mesmo, como Barthes, a relacioná-la com o conceito de intertextualidade, especialmente no que toca a textos literários pois “[...] the shared knowledge that is applied to the interpretation of text is itself the product of other texts.” (Lyons, 1977:672).

Antes dos autores apontados, já Karl Bühler, um dos pioneiros na atenção conferida à deixis, concretamente na sua obra *Teoria del Lenguaje* ((1934),1979), tinha apresentado como tese principal o facto de a deixis se instituir como estruturadora de um campo mostrativo cujo ponto zero — *origo* — é estabelecido pelo sujeito, pelo lugar e momento da enunciação⁷, derivando, depois, para a noção de marco de referência egocêntrico indispensável à ancoragem enunciativa pelo que os deícticos passam a ser considerados como eivados de auto-referencialidade. Por outro lado, os deícticos podem também ser operadores de um despegamento referencial pois podem criar um marco de referência alternativo (ausente), na tradução de uma relação de reversibilidade⁸ entre o discurso e o contexto, na ilustração do cariz heterogéneo que possuem: “A *deixis*, pressupondo as coordenadas enunciativas e recriando-as no discurso, é o dispositivo gerador da possibilidade de referência linguística, da construção de *mundos*.” (F.I. Fonseca, 1994:94).

Tendo a deixis como cerne estruturador a condição e o lugar do sujeito na actividade verbal, este é encarado como uma entidade integradora que contempla um “eu” e um “tu” que constroem a interacção comunicativa. É esta capacidade, esta propriedade do sujeito que Benveniste designa de “subjectividade”. A noção de “intersubjectividade” decorre da anterior, como já referi, na medida em que aponta concretamente para a concretização da comunicação linguística. Com efeito, a enunciação inculca na linguagem uma apetência dialogal⁹ e recorta na significação um eixo de indicação/mostração¹⁰ que

⁷ Como afirma Bühler ((1934),1979:167) “El campo mostrativo del lenguaje en la comunicación verbal directa es el sistema aquí-ahora-yo de la orientación subjectiva.”.

⁸ Rosemarie Tracy (1983:142) chama a tenção para o facto de que “It appears, therefore, that the acquisition of deixis recruits the most basic principles of structure-building as well as those that, on the representational level, bear some resemblance to the abstract compensatory operations, such as *reversibility*”.

⁹ Jacques (1979:177) esclarece a este propósito “[...] l'énonciation a une structure de dialogue dans la mesure où le fonctionnement du discours dépend d'un mécanisme de mise en place des protagonistes. Ce dernier intervient comme une condition d'exercice de la fonction énonciative et de ses modalités propres (asserter, questionner, contester). Il faut maintenant aller plus loin. Faire valoir que le dialogue est une forme socialement instituée d'interaction verbale. Dans la mesure où nos énonciations trouvent dans le dialogue référentiel leur cadre d'exercice”.

¹⁰ Relativamente a esta questão Joaquim Fonseca (1994:59) afirma que “[...] estão consagrados na língua dois modos absolutamente heterogéneos de significar: temos o modo de significar por representação-descrição, de um lado, e do outro, o modo de significar por mostração-indicação. É a conhecida distinção

acciona um forte dinamismo, pelo que será mais exacto falar em intersubjectividade uma vez que a produção discursiva é um acto partilhado pelo locutor e pelo alocutário.

A partilha a que aludi reenvia-nos para a noção de co-construção que enforma a actividade verbal/comunicativa nos polos da produção e da recepção/interpretação, ou seja, o locutor constrói a sua mensagem com base em valores/conteúdos intencionais, na ideia que tem do alocutário, na imagem que quer transmitir de si mesmo, na conceptualização que presume que o alocutário tenha do mundo, do funcionamento e encadeamento discursivo; o alocutário, por sua vez, não se cinge ao papel de simples decodificador de mensagens, mas é também ele próprio (re)construtor de sentidos, na medida em que ao interpretá-los está a (re)criá-los, servindo-se de um conjunto de informações implícitas sobre o locutor e o contexto (este entendido num sentido lato), bem como de um determinado padrão de expectativas.

Como corolário da apologia de uma perspectiva textual da teoria da deixis feita por Weinrich, desenvolve-se a importância do papel da deixis temporal na análise do texto de ficção. Já V. Aguiar e Silva (1988:603) chamara a atenção para esta particularidade: “O texto narrativo, caracterizando-se por representar uma sequência de eventos, comporta como elemento estrutural relevante da sua forma de conteúdo a representação do tempo”.

Assim, a deixis temporal referencia os processos face a um marco de referência temporal eleito como ponto de orientação, como T_0 , como “agora”. Classificar os tempos verbais como operadores déicticos implica reconhecer que o intervalo de tempo da enunciação constitui o ponto de referência base de toda a significação temporal, acrescida da relação com uma rede de referências textuais, no caso da abordagem da narração. Ou seja, a deixis temporal envolve a ampliação da própria noção de deixis.

O grande contributo deste tipo de deixis consiste em “[...] alargar num sentido radicalmente pragmático a noção de coordenadas de enunciação (EU-TU-AQUI-AGORA-ASSIM) definíveis como “as coordenadas espacio-temporais não apenas de um *dizer*, mas do *fazer* inerente ao *dizer*.” (Oscar Lopes, 1985:91 *apud* F.I. Fonseca, 1996:444).

entre dizer₁ e dizer₂, respectivamente. Relevam genericamente da ordem do dizer₂ todas as dimensões pragmáticas da linguagem.”.

1.3. Deixis e ficção

Pretendo, agora, estreitar um pouco o espectro abrangente das observações que articulei até aqui, no intuito de desenvolver um rumo interpretativo que fui esboçando em páginas anteriores ao qual subjaz a modalidade da deixis “am Phantasma”¹¹ na descrição do funcionamento dos deícticos, nomeadamente dos tempos verbais que, neste campo, são prova marcante da propensão narrativa das línguas.

Esta modalidade de deixis, que suplanta a continuidade linear do encadeamento temporal, é caracterizada — como salienta G. Rauh que a denomina “imaginary deixis” — “[...] The encoder gives up his real center of orientation and imagines himself located within an imagined space, a space of memory.” (Rauh, 1983:45) e acrescenta: “What is relevant for the use of deictic terms in this context is that for their orientation, independent of the actual communicative situation, *deictic centers of orientation can be arbitrarily established*. As a consequence, in this mode of indicating the referents of *deictic terms are not contained in the real extralinguistic context of the utterance but in a different, imaginary one which may very well even be fictitious*.” (1983:243).¹²

A deixis fictiva realiza-se num campo perceptivo que é espaço mental, memorial e projectivo — como indigitação da ausência — contemplando todas as hipóteses de alteridade na produção de coordenadas enunciativas visto que dá lugar à composição de um contexto verbal outro, feito acessível pela imaginação dos sujeitos, com base na noção de memória compartilhada, entendida como o repositório de conhecimentos e vivências partilhado a que os interlocutores vão buscar elementos significativos para construir as suas mensagens. Possibilita a transposição do sujeito e das coordenadas que o acompanham, quer em situações triviais — Bühler refere-se a indicações sobre posições de móveis numa

¹¹ Termo introduzido por Bühler na sua obra já citada ((1934),1979). Esta é uma modalidade da deixis temporal que irei, doravante, designar “deixis fictiva” como o fez, primeiramente, F.I. Fonseca (1992:150).

¹² O destaque é meu.

sala — quer em situações que se instituem como alternativas ao mundo real. Aqui estamos já no campo da ficção (literária ou não) em que o sujeito utiliza a linguagem para se desvincular do “eu-aqui-agora” a que está preso. A deixis fictiva partilha com a anáfora o facto de, como esta, ocorrer num campo mostrativo textual e é simultaneamente referencial uma vez que é no texto e pelo texto que é criado o contexto referencial para que aponta.

A constatação de que “[...] the primary opposition [in deixis] is not between the egocentric and the non egocentric but between what we may call the *logocentric* (speech-oriented, within the deictic bond uniting speaker and addressee) and the *exocentric* (oriented to the outside world, where the nonparticipant belongs). Insofar [...] deixis is a logocentric system of reference.” (Sternberg, 1983:285) pode ser reformulada e vertida noutros moldes, na medida em que a deixis fictiva instaura uma existência textual contrafactual que se sobrepõe à factualidade da existência real e que é determinante da génese de dois movimentos: um que sugere uma linha de progresso em direcção ao “eu origem” e outro que abre e expande o marco de referência enunciativo, transpondo-o para um mundo outro, na interessante formulação proposta por Rauh (1983:234) “[...] while local deictic expressions used with local deictic function organize localities, i.e. areas and spaces, centrifugally around a point of orientation 1, in the other dimensions this is the case only in a transferred or metaphorical sense.”.

Neste estágio, impõe-se falar no conceito de ramificação como prefiguração da capacidade dos deícticos operarem uma “translação de referência”, o mesmo é dizer de projectarem mundos possíveis. Como afirma F.I. Fonseca (1994:103) “É preciso dar mais um passo e reconhecer que falar é, mais essencialmente, *construir mundos*, instituindo assim também como unidade de estudo a *obra*, ou seja, o texto encarado como forma de configuração que o torna capaz de *projectar um mundo*“. Na convergência desta visão, Silvina Rodrigues Lopes (1994:437) acentua que “[...] o texto literário [...] tem de descolar da realidade, isto é, de uma dada lei, de um dado limite. [...] É aí que a ideia de escrita-leitura como abdução inventiva pode fazer sentido”. O universo de recepção da obra¹³

¹³ Eduardo Lourenço chama a atenção para a ficcionalidade da literatura como factor que a dista da realidade e para a liberdade de fazer sentido do leitor: “A realidade — no passado ou no presente — não é

também é importante na demonstração de um desígnio fundamental da ficção e que consiste na sua força ilocutória, galvanizadora da reacção do leitor “[...] o que há de invenção na escrita precisa de ser reinventado a partir do movimento de apropriação que é a leitura, o qual não pode, por isso, corresponder a um fechamento, à delimitação de uma forma.” (Silvina R. Lopes, 1994:438). Este momento de posse implica um processo heurístico, consciente e activo, no qual “[...] l’énonciation représentée est une hypotypose du sujet que le lecteur reconstitue à partir de l’anamorphose de l’objet” (Riffaterre, 1992:301). A este tipo de enunciação Riffaterre designa “[...] énonciation seconde, où le sujet lisant s’insère dans le sujet écrit, se met comme on dit dans sa peau.” (1992:301).

No caso do modo de enunciação narrativo, a configuração de outras propostas de mundo viabiliza a construção de um quadro referencial ausente permitindo ao sujeito a faculdade de se deslocar fictivamente. A linguagem torna-se, assim, um fenómeno de figuração de dupla fidelidade a um sentido evadido e a um sentido presente, a uma distanciação e a uma encarnação, ou seja, enquanto distanciação, a linguagem liberta o mundo empírico do seu imediatismo e da sua imanência castradoras para o elevar a outros sentidos, transcendentais, invisíveis. Enquanto encarnação, a linguagem presentifica, reverberando, a significação ausente e oculta num acto de edificação e/ou recondução reflexiva do referente.

Através da linguagem pode-se aceder a e construir mundos possíveis alternativos ao mundo real, pelo que se impõe falar de uma “competência ficcional” que é descrita como a capacidade de qualquer falante de “reconhecer e de produzir discursos ficcionais” (F.I. Fonseca, 1994:89), aptidão que desnuda a face visível do que Jean Aitchison (1996:149) apelida “inexhaustibility of language”¹⁴ sendo uma das concretizações possíveis do

nunca acessível na sua opacidade ou transcendência, é sempre e já uma *narrativa* e é essa narrativa que devemos revisitar, recriar para ter acesso virtual ao *eterno presente* do sentido dela para nós, o centro fora do tempo onde tudo conflui, de onde tudo reflui. Só que tal centro não é um lugar, nem uma substância, realidade que possa ser circunscrita de uma vez por todas, mas a própria invenção dela, o seu sonho, em suma, a sua *ficção*.” (Lourenço, 1993:187)

¹⁴ “Language has endless possibilities within itself, which it perpetually re-uses: it is an *inexhaustible store*, to quote the nineteenth-century thinker Wilhelm von Humboldt.” (Aitchison, 1996:148).

processo aquisitivo da competência linguística orientada e aplicada ao conhecimento das propriedades dos textos literários.

A construção de uma representação ficcional reportada a um ponto de ancoragem original de carácter fictivo constitui o quadro geral em que me baseio para estudar o emprego dos tempos verbais e a edificação de uma temporalidade singular num tipo de narrativa particular (o *conto*), partindo do princípio que o texto literário é o campo e matéria, por excelência, de uma configuração fictiva da enunciação e proporciona ocasiões excepcionais para se atestar a infinidade dos recursos da língua e a sua dimensão produtiva, propriedades atinentes a uma “modalité référentielle fictionnelle” (Capello, 1986:37) em que as coordenadas de referência são criadas no e pelo próprio texto. Como tentarei demonstrar, serão o *pretérito imperfeito* e o *presente* do indicativo, mediante propriedades intrínsecas e compatíveis, que irão permitir que se erga uma representação e uma funcionalidade específicas do tempo linguístico na ficção, neste caso, objectivamente do *conto literário*, no reconhecimento de que cada um deles patenteia uma função deíctica diferente, corolário lógico do tipo de referência temporal que realizam — mediante uma relação mimética ou indirecta, respectivamente.

Veremos a formulação da hipótese de existência de dois sub-sistemas temporais que parte da oposição básica entre aqueles tempos verbais de que deriva a construção de dois tipos de referência: referência temporal deíctica e referência temporal anafórica, a que já aludi e que é a que mais me interessa pois dela releva a demarcação da utilização narrativa da linguagem através da qual o sujeito firma um afastamento em relação ao seu *ego-hic-nunc*, que lhe permite criar uma realidade autónoma, fictiva. No âmbito do estudo do tempo no *conto* em geral, surge privilegiada a dimensão do instântaneo que vai de par com a do eixo intemporal. Aparentemente contraditórios, estes conceitos compenetraram-se, como veremos adiante, mediante o funcionamento do *presente* verbal que, para além de significar a simultaneidade deíctica com o momento da enunciação, ímpar e irrestituível, veicula complementarmente a representação do eterno.

CAPÍTULO 2

A especificidade do conto literário como modo de configuração temporal

“Cada género literário tem o seu Tempo próprio, significa um típico estado de duração da parte do escritor: uma forma particular de ele apreender o Tempo e o traduzir. De onde se conclui que é necessária uma valorização do elemento Tempo na discussão dos géneros literários [...] Em esquema, há, na origem profunda de todos os géneros literários, dois estados de duração, fundamentais e opostos: um, que resulta de uma atenção especial dada ao momento; outro, que provém da integração do momento na sucessão histórica dos momentos. É claro que essa atenção ou esta integração não são meros caprichos, derivam de ritmos vitais particulares, do fôlego de cada um; e podem coexistir no mesmo indivíduo”

(David Mourão-Ferreira)

Pretendo, neste capítulo, tocar num aspecto essencial, direi mesmo intrínseco, à abordagem que perfilhei de início, ou seja, avolumar elementos comprovativos de que o género *conto* instaura uma específica representação temporal, encarando a narração como lugar-criação de um tempo que supera o conceito de narração como espelho de uma configuração temporal vigente e, por outro lado, demonstrar que o *conto* não é um género menor na visibilidade de uma vivência humana daquela dimensão. Uso “configuração

temporal” no sentido que lhe atribui Paul Ricoeur, nomeadamente na trilogia narrativa *Temps et Récit* (I, 1983; II, 1984; III, 1985).

Proponho-me igualmente, e de um modo sintético, proceder a um confronto dos traços distintivos mais salientes dos três grandes géneros narrativos¹ — *conto*, *novela* e *romance* — com destaque, como já mencionei, para a configuração da temporalidade e questões adjacentes.

2.1. Breve enquadramento histórico

Nos finais do século XIX defende-se o carácter primacial e prescritivo dos géneros literários², na esteira de um dogmatismo proveniente da Poética neoclássica. O valor literário e a projecção da obra procedem do grau de aproximação ou distanciamento relativamente à essência do género em que esta se inscreve e da posição por ela ocupada no estágio evolutivo do mesmo.

Já no século XX, e nos antípodas das teorias evolucionistas e deterministas, é adoptada uma classificação de cariz descritivo com base na ideia de que a configuração do género literário é passível de sofrer mutações, cujas raízes se entranham na correlação do processo evolutivo do sistema literário com a dinâmica do sistema social, subdeterminada pela atmosfera do poder e ideologia de uma época.

Na sua ambivalência, o género tanto põe em causa a tradição, como lhe presta homenagem. É essa a sua duplicidade essencial: iconoclasta ou tributário, demolidor ou construtivo, isto é, como “recipiente” legitimador da memória do sistema, como entidade passível de impregnação de grandes experiências modernas alheias de que resulta uma

¹ Sem enveredar pela complexa amplitude da questão dos géneros literários, concretamente da sua definição, julgo importante fundamentar as designações que utilizo. Para tanto recorro a V. Aguiar e Silva que sistematiza o problema da seguinte forma: “A distinção entre *modos literários* [narrativo, lírico e dramático], entendidos como categorias meta-históricas e os *géneros literários* [romance, tragédia, farsa, poema, conto, comédia, etc.] concebidos como categorias históricas, parece-nos lógica e semioticamente fundamentada e necessária.” (Aguiar e Silva, 1988:389).

² Sobre esta temática cf. Aguiar e Silva (1988, cap. IV) e Garcia Berrio (1992, cap. II).

expressão literária intensamente renovada e, paralelamente, sensível às transformações operadas no quadro conceptual e institucional.

Sobre esta problemática Garcia Berrio (1992:134) sustenta: “[...] si en algo coinciden las diversas corrientes críticas del siglo XX es en la aceptación abierta del concepto de género tanto en su vertiente teórica como, de modo especial, en su aplicación al análisis de las obras literarias. Se viene así a reconocer [...] la radical individualidad de la obra artística pero al mismo tiempo la naturaleza cambiante y dialéctica del género, y la conciliación de lo universal y lo particular”. E acrescenta “La riqueza y heterogeneidad de las soluciones aportadas configura un panorama extraordinariamente complejo, en el que son todavía muchas las cuestiones por elucidar” (Garcia Berrio, 1992:230).

Deve-se a Mikhail Bahktine (1975 e 1979) uma das mais célebres reflexões sobre a teoria dos géneros no âmbito do pensamento crítico-literário do nosso século, de que resulta a evidência do enraizamento espaço-temporal do fenómeno literário. O conceito, algo metafórico, de *cronótopo*³ que aquele estudioso desloca do domínio da biologia e da matemática, onde foi adoptado com base na teoria da relatividade de Einstein, para o domínio literário, vincula-se estreitamente à realidade dos géneros: “En littérature, le chronotope a une importance capitale pour les genres. On peut affirmer que ceux-ci, avec leur hétéromorphisme, sont déterminés par le chronotope [...]. En tant que catégorie de la forme et du contenu, le chronotope établit aussi (pour une grande part) l'image de l'homme en littérature, image toujours essentiellement spatio-temporelle.” (Bahktine, 1975:238).

O tempo é definitivamente o princípio dominante na literatura — onde o processo de consciencialização dos índices cronotópicos se revela “complexo e intermitente”, pois só é possível assimilar aqueles aspectos espaço-temporais que a evolução do homem histórico permite elaborar, “[...] dans les méthodes de genres correspondants, des procédés pour refléter et traiter dans l'art littéraire des côtés connus de la réalité” (Bahktine, 1975:237).

³ Bakhtine (1975:237) define-o como “[...] ce que se traduit, littéralement par *temps-espace*: la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature, [...]. Nous entendrons chronotope comme une catégorie littéraire de la forme et du contenu, sans toucher à son rôle dans d'autres sphères de la culture. Dans le chronotope de l'art littéraire a lieu la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret. Ici, le temps se condense, devient compact [...] tandis que l'espace s'intensifie, s'engouffre dans le mouvement du temps.”.

Na literatura moderna, adensa-se uma pesquisa sobre o seu próprio ser que se denuncia como tal “[...] e nessa denúncia reside o essencial objecto da palavra literária moderna. *Como não é possível escrever um romance* é o objecto de *La Recherche* e simultaneamente como é possível constituir *o real*, como o *continuum da ilusão*. Mas a existência mesma da *Recherche* mostra que esta extrema *suspeita* do antigo acto de escrever é a ocasião de uma *apoteose* da literatura sem precedentes” (Eduardo Lourenço, 1993:41). No fundo, é toda a aventura verbal que a imaginação franqueia: “O que as obras *são* (isto é, o contínuo movimento que as constitui) é o resultado, sempre em causa, dessa errância colectiva da imaginação humana, criadora em permanência de novas configurações porque *inventora, ao menos potencial, de um novo ser literário, que redistribui de uma maneira jamais vista a luz, que nos permitia ver e ordenar o cosmos literário*” (Eduardo Lourenço, 1993:36). E as obras são também a resposta sintonizada com o pulsar mais profundo do momento histórico novo, por isso, estabelece-se, em cada época, um determinado cânone literário que origina um processo dialéctico de emergência/declínio de determinados géneros literários. A literatura de uma época faz e desfaz a das épocas anteriores.

A ficção contemporânea parece percorrer todas as formas conhecidas, reinventando-as, manifestando um certo gosto pelas referências clássicas e até uma certa revivescência de correntes estéticas, “Mas as formas adventícias da escrita ficcional retornam em força [...] formas entre o fictivo e o referencial preciso publicam-se sem necessidade nem desejo de filiação mais ou menos rigorosa num género, compensando-se as formas definidas e muito embora alteradas da novelística com esta marginalidade romanesca com que a escrita em prosa euforiza os seus textos” (Maria Alzira Seixo, 1986a:180-181).

Em Portugal, segundo teóricos como Maria Alzira Seixo e Eduardo Lourenço, não existe um género que se tenha imposto, mas sim “[...] modos de escrita de ficção que se têm tornado correntes com uma insistência que faz deles registos privilegiados do romance português contemporâneo” (Maria Alzira Seixo, 1986a:178). Esta tendência algo hegemónica do *romance* parece confluir, porém, em várias práticas da narrativa

contemporânea que vão no sentido de uma dinâmica de miscegenação de modalidades discursivas: “[...] uma marca compósita no cruzamento de discursos de diversas proveniências e de diversos registos” (Maria Alzira Seixo, 1986a:180).

Segundo a mesma autora, a ficção portuguesa deste século, e em particular a do período actual, atravessa o seu momento mais profícuo, em toda a sua história: “A prática rica e multimoda da ficção portuguesa contemporânea arrisca-se em indefinição por definidas formulações que, mesmo que seja de modo inadvertido, atravessa, duplica ou interroga.” (Maria Alzira Seixo, 1986a:8).

Por seu turno, Eduardo Lourenço (1993:283) afirma que “[...] a ficção recente reflecte senão a mesma temática, uma similar *recriação* do texto cultural, alheio ou nacional, sem referências aos estereótipos facilmente detectáveis, do género *novo romance* ou *realismo mágico* ou *novo romanesco*. Se tivéssemos que descrever o horizonte comum da nova ficção, talvez nenhuma categoria o falhasse menos que a larga mas também específica, de *imaginação mítica*.”.

Julgo poder afirmar que no fenómeno literário, como em quase todos os fenómenos culturais, existe uma base conceptual invariável conformadora de formas de expressão, de possibilidades da enunciação e do discurso, decorrente da atitude do homem perante o mundo e perante si próprio. Sob esta última perspectiva, testemunhamos o influxo de coordenadas socioculturais particulares e os condicionalismos de uma memória e/ou tradição literária que igualmente intervêm na dinâmica do sistema.

2.2. O conto em confronto com outros géneros narrativos

O *conto* é usualmente caracterizado em contraponto com outros tipos de narrativa literária. Neste enquadramento, focarei, com brevidade, os aspectos mais salientes que, no âmbito da problemática temporal, a *novela* e o *romance* incorporam. Moisés (1975:123) advoga mesmo que “O conto é, do prisma de sua história e de sua essência, a matriz da novela e do romance.” Todavia, as dificuldades em o fixar de acordo com cânones

rigorosos são bastantes, como aliás justifica Sargatal (1987:22): “La veritat és que no resulta gens fàcil de definir el que és un conte, ja que dins aquest mot englobem una pila de gèneres força diferents entre ells. Per altra banda, molts d’aquests gèneres s’interrelacionen i sovint presenten unes fronteres entre ells impossibles de precisar”. Qualquer definição terá que acolher, segundo este estudioso, “[...] l’heterogènia casuística del gènere.” (Sargatal, 1987:22) que conclui: “Definir, doncs, el conte sembla una empresa pràcticament condemnada al fracàs des del principi. De fet, cada escriptor n’ha fet la seva pròpia definició o, si més no, la seva pròpia versió pràctica.” (1987:30).

A *novela*, primitivamente originària da canção de gesta⁴ e dos “lais” medievais, inscreve-se no campo da cultura popular, dela emanando uma dramaticidade mais ligeira. Parece ter preenchido uma função primordial de “[...] instrumento de diversão e entretenimento, pelo relato de aventuras e comportamentos heróicos” (Carlos Reis, 1996:303). Posteriormente, e já na época romântica, marca uma predileção pelos domínios do fantástico. Em resumo, Bourneuf (1975:26) afirma que “[...] elle s’est attachée à la chronique quotidienne ou à la reconstitution historique, elle se fait philosophique ou satirique, elle consigne quelque trait de mœurs ou s’ouvre au merveilleux.”.

A modalidade discursiva deste género parece apontar, como informa M. Arrivé, para uma dimensão que instala “l’illusion référentielle” e que se obtém através de “[...] l’effacement général des marques de la duplicité des sujets d’énonciation. Tout se passe, généralement, comme si une seule voix parlait: la nouvelle est, à mes yeux, à l’opposé de la polyphonie” (Arrivé, 1987:103). Este estudioso considera o género como recortando esquemas ou padrões discursivos de *não-alteridade*, todavia, como já pude sublinhar, está intrinsecamente implantada na linguagem a sua vocação primeira: a interação e o dialogismo, ainda que estes se possam, de algum modo, camuflar. Por outro lado, e pela caracterização que apresentamos da *novela*, a polifonia é, sem dúvida, uma das estratégias

⁴ “Com a prosificação de algumas das canções de gesta [...] a novela despontava como forma autónoma e caracterizada” (Moisés, 1975:154).

discursivas mais presentes. O jogo de variações de lugares, de vozes e pontos de vista das personagens, frequentemente de planos temporais permite uma combinação caleidoscópica dos episódios, um tratamento multidimensional da fábula, num desenvolvimento concentrado, que culmina, não obstante, num desfecho único.

Este tipo de narrativa parece preencher desideratos de evasão, de recreação, de leitura suave, mais procurados por um público-alvo menos erudito. Da sua natureza consta “[...] une intrigue, sommairement située et sommairement ébauchée, [qui] se développe, de façon linéaire et, en général, lente, dans une direction donnée, conforme à la logique et à l’attente des lecteurs. Soudain, un événement inattendu fait *basculer* le récit, créant ainsi une surprise, génératrice de comique ou, aussi bien, de tragique” (Sempoux, 1973:33).

Assim, em detrimento de investidas semânticas de profundidade, a *novela* espande-se no episódico, no anedótico, no pitoresco, o que a coloca, conforme opinião de Moisés (1975:159) “[...] em posição quase diametralmente oposta à do conto e do romance, pois o panorama que das coisas oferece é bem outro [...] a novela ilude e mistifica” e, mais adiante, acrescenta “Pedir-lhe densidade, altura, verticalidade, dramatismo, enfim, tudo quanto cabe no romance e pode estar no conto, é exigir-lhe o que francamente não pretende dar, nem dela espera o leitor comum” (Moisés, 1975:159). Bourneuf (1975:26-27) aposta noutra perspectiva: “En général, la nouvelle est faite de peu de matière [...] Mais ce simple fait laisse deviner toute la complexité de la vie dont il est tiré et l’auteur s’efforce d’en traduire toute la force latente.”. Convém, contudo, apreender a sua essência distintiva: “[...] une nouvelle ne peut avoir, comme un roman, l’ambition d’être une peinture du monde”. (Sempoux, 1973:13).

A *novela* é, igualmente, caracterizada pelo encadeamento de unidades narrativas abertas que se entrelaçam de forma contínua e intrincada, num processo osmótico e introverso, dificilmente desagregáveis, sob pena de ameaçarem um todo harmonioso. Dada a existência de uma concentração temática reforçada por uma estrutura repetitiva, a espacialidade apresenta-se desintegrada para se ajustar a um dinamismo e a um frenesim impostos pela precipitação das peripécias, comandadas por uma plêiade de personagens. Estas, prevalecentemente planas, transformam-se, frequentemente, em personagens-

símbolo ou esteriótipos, onde se destaca a figura do herói que se caracteriza “[...] pela excepcionalidade, pela turbulência, pelo inusitado” (Carlos Reis, 1996:303-304).

A marcação temporal respeita uma sequência cronológica relativamente compassada que aponta para uma temporalidade que flui no quadro de uma causalidade precisa, dado que o esquema dramático é acromático e simples, ou seja sem grandes desvios, nem “[...] divergências por áreas semânticas paralelas ou adjacentes” (Carlos Reis, 1996:304). O ritmo revela-se, assim, lesto e claramente previsível no quadro de uma estrutura repetitiva que sustenta frequentemente este género.

O *romance* desfruta de um estatuto privilegiado, sendo considerado o grande género narrativo, ancestralmente relacionado com a epopeia, a forma literária mais completa que consubstancia “[...] um sequioso desejo de ser a própria vida transfundida em Arte” (Moisés, 1975:184), oferecendo uma cosmovisão integral do universo⁵, recriando-o⁶, evidenciando uma maior ou menor capacidade de modelização do real, daí que nele perpassem os conflitos, as tensões e o devir da condição humana.

Trata-se de um género apto a buscar, e a encontrar, novas formas da expressão e do conteúdo mais adequadas para representarem, exprimirem, questionarem, comunicarem e significarem os mais diversos modelos histórico-culturais. Cada romance formula as suas próprias leis e convenções, atendendo, não obstante, às exigências mínimas que o inscrevem no género.

O *romance* compõe-se de uma acção relativamente extensa, densamente articulada, podendo existir vários núcleos dramáticos a interagir simultaneamente, mas em planos diferentes, de modo que alguns (ou um só) núcleos se destaquem. Todavia, no *romance contemporâneo*, situando-se o drama dentro das personagens, são sobretudo forças

⁵ “Le roman doit donner l'image globale du monde et de la vie sous l'angle d'une époque prise dans son intégrité. Il faut que les événements représentés dans le roman, d'une façon ou d'une autre, se substituent à toute la vie d'une époque. C'est en cette aptitude à fournir un substitut au tout de la réalité que réside sa substantialité artistique” (Bahktine, 1979:249).

⁶ Moisés (1975:187) argumenta que a “[...] sua faculdade essencial é essa de reconstruir, recriar o mundo. Não o fotografa, mas recria; não demonstra ou repete, reconstrói, a seu modo, o fluxo da vida, uma vida sua, um mundo seu, recriados com meios próprios e intransferíveis, conforme uma visão particular, única, original”.

interiores que o estruturam, podendo-se registar, por vezes, a quase ausência de enredo, interessando-se o romancista, sobretudo, nas marcas que aquele possa imprimir no universo psicológico das personagens. A história liga-se e sucede-se mediante nexos de necessidade e de plausibilidade, desobediente a qualquer apriorismo, o que implica um esforço acrescido de memória e sensibilidade. A experiência romanesca é vivida como um tentame e uma procura que se revela na introdução de uma certa dose de auto-reflexividade em que a escrita a si mesma se explora e se busca como motivo de interrogação ou de jogo, pretexto para exercícios sobre a indeterminação do género.

O romancista domina em absoluto o espaço e o tempo. Cria-os. O espaço é uma categoria importante, porquanto consagrado na sua vastidão e pormenor de caracterização. O tempo impregna tudo na obra, mas sem rigores de cronologia, apenas estabelecendo uma certa ordenação exterior dos factos narrados; muitas vezes desce a fracções de tempo no enalço de surpreender a relação íntima entre as personagens e os acontecimentos, que são modulados sobre ritmos variáveis. Este facto decorre, segundo Moisés (1975:206), da “[...] minuciosa marcação do tempo fora das personagens, não dentro: tudo acontece em dois planos paralelos, o da acção e o do tempo, de molde a o primeiro estar subordinado ao segundo”.

Ao escrever o tempo, nele inscrevendo-se, e ao escrever a imagem do homem e do mundo, nela inscrevendo-se, o *romance contemporâneo* tanto se abre à ruptura como a embaraça com fenómenos profundos e anacrónicos: “Teremos de propor para o espaço romanesco o entendimento da temporalidade como campo de decorrências plurais e simultâneas que incidem particularmente sobre o encadeamento sucessivo mas que conhecem fases de suspensão não finalizada que por isso mesmo retardam o acontecer ou por isso mesmo o impulsionam.” (Maria Alzira Seixo, 1986a:19). O ritmo pode, assim, consubstanciar-se num andamento lento, frio, demasiado pausado, descontínuo, ou consistente, ágil, intenso, fulgurante, veloz mesmo.

O romancista pode utilizar várias perspectivas narrativas numa mesma obra, ciente de estar a enriquecer as possibilidades de acesso aos dramas focalizados e de oferecer um painel mais diversificado de concepções ideológicas e estados de espírito.

O *romance* é um género permissivo, tendente a absorver uma pluralidade de registos discursivos e a dialogar com as outras artes: “Le caractère *ouvert* du genre permet des échanges réciproques, son aptitude à intégrer, suivant des dosages divers, les éléments les plus disparates — documents bruts, fables, réflexions philosophiques, préceptes moraux, chant poétique, descriptions —, en un mot son absence de frontières, contribuent à en faire le succès: chacun finit par y trouver ce qu’il cherche, et à en assurer la longue vie: son extrême souplesse lui a permis de triompher de toutes les crises. Ces mêmes traits rendent aventureuse toute tentative pour définir le genre.” (Bourneuf, 1975:22).

As personagens que povoam o *romance* são complexas, têm profundidade, psicologicamente dinâmicas, agem de acordo com impulsos íntimos, pairando acima dos relativismos sociais ou outro tipo de peias. A partir de um núcleo narrativo (que pode figurativizar, consolidando-o, ou tentando dissolvê-lo) o *romance* organiza a sua rede de significantes e significados segundo as exigências do herói e do mundo “problemáticos”⁷. Ambos tecidos pela linguagem que os constitui e os destitui. Ambos, densa e variavelmente situados no eixo completo das coordenadas espaço-temporais, as do emissor, as do mundo possível apresentado e representado pela ficção, as do receptor.

Jorge de Sena ((1962),1986:23), num ensaio muito interessante sobre a natureza do *romance*, indaga: “Mas a noção corrente de romance [...] não será a de uma ficção complexa, em que as motivações psicológicas, sociais e as da própria ficção em curso apareçam ou sejam sugeridas em toda a extensão, profundidade, interdependência e desenvolvimento, que é possível adivinhar-lhes no decorrer do tempo ? Não será por isso que um romance e um conto são mais afins em significação, que uma novela o é deles ? [...] E que a diferença entre o conto e o romance é principalmente, não de densidade, mas uma diferença de exposição dessa densidade ?”.

⁷ Cf. LUCKÁCS, Georg, ((1920),1963), *Die Theorie des Romans*, tradução francesa *La théorie du roman*, Paris, Ed. Gonthier.

2.3. Caracterização do conto

Sofrendo o *conto* de uma certa secundarização face ao *romance*, tentarei, ao longo deste trabalho, demonstrar que o *conto literário*, apesar de mergulhar as suas raízes em tradições ancestrais folclóricas e em rituais quase mágicos, em situações comunicativas concretas, marcadas por uma vertente da comunicação oral, não desmerece uma posição tão importante, pelo menos, como o *romance*⁸.

M. Simonsen (1984:571) lança uma interrogação profética sobre o futuro do *conto*, equacionando a questão da seguinte maneira: “Le conte [...] a-t-il encore de l'avenir ? A une époque [...] où l'écriture refuse de plus en plus les procédés illusionnistes du romanesque traditionnel, le conte semble bien être en train de perdre sa spécificité, pour se dissoudre, avec les autres genres, dans une catégorie unique: le récit”. Mais adiante esta problemática, aqui aflorada, será recuperada no intuito de aquilatar do grau exponencial de realização na narração literária da vocação narrativa da linguagem, numa afinidade fundamental para a edificação de uma categoria totalizadora que reúne o tempo, a narração e a criação literária. Nesse momento, retomarei o conceito de *conto* para tentar ilustrar o facto de nele se urdir uma representação específica do tempo que poderá proporcionar, quanto a mim, uma peculiar “experiência fictiva”.

A origem da palavra *conto* procede do verbo “contar” que, por sua vez, decorre de *computare*. Significando, inicialmente, a “enumeração de objectos” foi sofrendo com o tempo uma especialização gradual no sentido de “enumeração de acontecimentos”. O vocábulo ganha denotação literária, ainda que de uma forma incipiente, durante a Idade

⁸ Por exemplo, Moisés (1975:121-2) defende que “Entrado o século XIX, o conto conhece sua época de maior esplendor. Além de se tornar forma nobre, ao lado das demais até então consideradas, sobretudo as poéticas, passa a ser larga e seriamente cultivada. O conto abandona seu estágio empírico, indeciso e por assim dizer folclórico, para ingressar numa fase em que se torna produto tipicamente literário [...] Mais ainda: ganha estrutura e andamento característicos, compatível com sua essência e seu desenvolvimento histórico, e transforma-se em pedra de toque para todo ficcionista que se preza.”.

Média, altura em que passa a designar “relato de aventuras, de lendas”⁹, o que atesta o seu carácter fictivo. A este propósito, M. Arrivé (1987:98) é inequívoco: “[...] le conte tient son origine du verbe conter, c'est-à-dire d'une opération énonciative en oeuvre, susceptible de rompre ses relations avec le référent: d'où la propension du conte à s'orienter du côté de la fictivité”. M. Simonsen (1984:566) corrobora igualmente esta posição: “Le conte est avant tout un récit non thétique, qui ne pose pas la réalité de ce qu'il représente mais au contraire cherche plus ou moins délibérément à détruire l' *illusion réaliste*”. Idêntica opinião tem Sargatal (1987:50): “[...] centrant-nos en el conte literari modern, podem dir que el conte és una narració curta, en prosa, d'assumpte o argument fictici i altament significatiu”. Assim, ergue-se um critério de fictividade que desloca o *conto* para uma descrição com base no binómio “verosimilhança/não verosimilhança”, ou talvez melhor ainda, “real/irreal”.

Estando em causa similaridades miméticas com a realidade, podemos, no entanto, afirmar que os níveis do real são muitos e diversamente perspectivados porque o mundo é também plural. Em consequência, abre-se a reflexão à poética dos mundos possíveis, à instalação da metaficção, ao carácter autotélico do discurso literário, à relativa opacificação do acto de referência ficcional, caminhos que conduzem a outros domínios que, obviamente, não pretendo desenvolver, mas que estão presentes na minha reflexão.

Neste estádio, salientarei apenas que se a autonomia da ficção literária não pode ser absoluta¹⁰, as fronteiras do mundo ficcional ficam abaladas, colocando-se aquela na fimbria entre um mundo real possível e mundos outros, alternativos. O texto literário oferece,

⁹ Há que atender, porém, a um facto indiscutível: “[...] el conte — com qualsevol altre gènere literari — té moltes manifestacions. I aquestes depenen de cada moment històric concret, de cada cultura o llengua concretes, i de cada autor concret.” (Sargatal, 1987:31).

¹⁰ Jean Ricardou afirma que não há ficção verdadeiramente homogénea, o que exclui as hipóteses da refencialidade e literalidade puras. Toda a realidade ficcional torna-se, necessariamente, miscível. O escritor pode desejar o irreferenciável, o grau zero, mas não o faz sem passar pela memória do código, que deseja esquecer e não pode: mesmo um texto novo precisa de pontos de referência, de chamamentos da memória social, motivo por que a radicalidade absoluta é impossível. Ainda que Ricardou considere que o escritor deva deixar-se conduzir pelo desejo de expurgar do texto literário a expressão e a representação — que considera como vestígios miméticos do Romantismo e do Realismo — as suas posições sobre a impossibilidade do absoluto referencial e do absoluto literal implicam o reconhecimento de que a autonomia da linguagem não é ilimitada: “Loin de véhiculer un sens déjà établi, il s'agit alors de produire du sens. C'est cette activité mal comprise que l'on condamne hâtivement comme stérile jeu sur les mots, incapable de la moindre action réelle.” (Ricardou, 1971:9).

então, um variado leque de possibilidades correlacionais de construção de imagens do mundo, funcionando estas como chaves com que novos mundos se abrem: "La polysémie fondamentale de ce genre s'inscrit dans une telle densité sémantique du discours qu'on y trouve entremêlées plusieurs strates de significations" (Görög-Karady, 1988:123).

Será o *conto*, enquanto texto mimético, reivindicador de um novo modo de escrever/modelizar a realidade ?

O *conto* assume-se como configuração narrativa de curta extensão — a própria duração do acto de ler adquire significação pertinente pois no *conto* o tempo real da leitura é menor que em relação ao *romance* ou à *novela* — o que, vulgarmente, se toma como sua característica definidora mais proeminente. Autores há como por exemplo Sempoux (1973:33) que promovem esta distinção "[...] l'originalité du genre narratif bref, sa véritable spécificité — et aussi son mécanisme le plus authentique — sont à trouver dans sa brièveté même, qui ne doit pas être considérée comme un obstacle ou une entrave, mais comme un état de nature et un aiguillon." Muito embora este aspecto intervenha de forma não despreciada na tipologia narrativa, e concretamente no caso desta modalidade narrativa seja uma característica constante, a construção do *conto* não se confina somente aos ditames daquela dimensão, o que seria uma perspectiva bastante empobrecedora.

Importa referir que o *conto* gere, de uma forma muito própria, os diversos elementos diegéticos que envolve, facto que ocasiona a elaboração de estratégias compositivas que lhe são exclusivas: regista-se uma tendência para a condensação da intriga¹¹ — convergente numa concisão temática¹² — sem cohabitar com outras acções paralelas ou se perder em momentos de demorada introspecção ou devaneio¹³; tudo se encaminha para a confluência numa só história. E. Serra (1978:12-13) diz: "[...] el cuento [...] ofrece un núcleo acabado de vida; puede ser una experiencia limite, un acontecer

¹¹ Moisés (1975:124) alude mesmo a "[...] uma narrativa unívoca [...] uma *célula dramática*".

¹² Arrivé (1987:101) vislumbra aqui a propensão do *conto* para uma verosimilhança indirecta (simbólica): "Dans le conte, il y a conformité (ou tendance à la conformité) entre le niveau thématique et le niveau figuratif [...] En termes hjelmsléviens, cette conformité entre les plans d'une sémiotique caractérise les systèmes de symboles: c'est que le conte tend vers le symbolique".

¹³ Contudo, Moisés (1975:126) aponta a existência de "acontecimentos-sem-drama" que orbitam em torno de "acontecimentos-com drama" que "constituem a acção central da narrativa".

extraordinario [...] el cuento se arroga un principio integrativo finito”, daí que o ritmo seja intenso e rápido¹⁴.

O elenco de personagens é limitado e estas apresentam, não raro, um pendor para o estatismo. O escritor não nos apresenta o seu percurso vivencial, foca uma situação/evento particular das suas vidas ou enfatiza um determinado traço das suas personalidades, pelo que a focalização narrativa não sofre grandes oscilações, sob pena de tumultuar a marcha da narrativa. O espaço circunscreve-se a um fundo geográfico de restrita amplitude que, não obstante, pode traduzir profunda grandeza.

Moisés (1975:127) vislumbra uma outra característica do *conto* que denomina “unidade de tom” cujo objectivo consiste em suscitar no leitor um sentimento único e poderoso: “uma impressão singular” em relação à história narrada, que nasce da intensidade expressiva da linguagem. Na convergência desta aspiração, podemos inscrever um “effet de sens”¹⁵ que se evidencia na “prétention à l'interprétation”, facto que, de acordo, com M. Arrivé (1987:96), indicia “[...] qu'il y a nécessairement au moins *duplicité*, au sens de *dualité*, de l'instance d'énonciation du conte”. Estas palavras remetem-nos para a ocorrência de um jogo interlocutivo e interactivo: institui-se o discurso literário como espaço privilegiado para a emergência de uma estrutura polifónica e dialógica que comporta uma inequívoca dimensão intersubjectiva. Para Joaquim Fonseca (1994:82-3) “[...] esta polifonia e este dialogismo discursivos atingem a plenitude da sua revelação no discurso literário — e isto por razões conhecidas, tais como a força da memória do sistema literário, a circunstância de o discurso literário representar a projecção máxima da multifuncionalidade da linguagem [...] e isto, como se sabe, imediatamente em virtude da *policondificação* que nele não só tem lugar como também, e sobretudo, é explorada, adquirindo, então, uma mais ou menos assinalável saliência geradora de múltiplos efeitos de sentido”.

¹⁴ Penso que se pode afirmar com legitimidade que o *conto* poderá ser a forma adequada para exprimir a rapidez com que tudo se altera no mundo actual.

¹⁵ Gotlib (1998:35) defende, igualmente, esta sensação quando refere “[...] uma característica básica do conto: a *economia dos meios narrativos*. Trata-se de conseguir, com o mínimo de meios, o máximo de efeitos.”.

Na intersecção deste estado de coisas, subjaz um fenómeno de heterogeneidade enunciativa que actua como propulsor de uma perspectiva bidireccional que preside ao funcionamento do discurso e da própria comunicação. Consequentemente, a instância de produção e a instância de recepção-interpretação tornam-se entidades co-gestoras do processo comunicativo. No caso concreto da interpretação, e ao consagrar-se a interacção como essência da actividade verbal, no caso da ficção literária diferida, também podemos afirmar que a configuração significativa deste discurso em particular se constrói mediante a influência do enunciatário¹⁶. Esta estrutura enunciativa — dialógica — própria ao conto procederá também do seu substracto oral primordial.

Considerando as diversas figuras da temporalidade que se unificam no repúdio da linear sequencialidade temporal a que já aludi, abre-se caminho à emergência de um outro modo enunciativo: o diálogo. Mais do que um recurso operatório para a esquadria narrativa é um recurso estruturante — como refere Imbert (1991:235): “El diálogo es parte de la trama del cuento” — que confere maior visualismo e dinamismo ao conto.

Como um aparente paradoxo no *conto*, mas que o torna significativo, aponta Júlio Cortazar para o facto de “[...] recortar um fragmento da realidade, fixando-lhe determinados limites, mas de tal modo que esse recorte actue como uma explosão que abre de par em par uma realidade muito mais ampla” para tanto “[...] o tempo e o espaço do conto têm de estar como que condensados, submetidos a uma alta pressão espiritual e formal para provocar essa *abertura*” (*apud* Nádia Gotlib, 1998:152). Esta formulação aponta, naturalmente, para as subtilezas do não-dito que dilata as ambiguidades que em vários sentidos dialogam entre si. No entanto, Gotlib (1998:70) sublinha que o *conto*, enquanto género, representa uma forma fechada e tensa: “Tal como o modelador de argila, o contista trabalha esta forma de dentro para fora, até sua tensão maior, na forma esférica: a forma do conto é a esfera, construída sob tensão máxima, e em cujo interior o autor deve mergulhar, antes de soltá-la.”. Sobre esta concepção devo manifestar o meu desacordo.

¹⁶ “[...] o Alocutário, pelos constrangimentos que representa a imagem que dele faz o Locutor e pela antecipação que este realiza da interpretação que ele atribuirá ao seu discurso, exerce um controle alargado e permanente sobre a produção — controlo que o Locutor aceita e integra nessa produção” (Joaquim Fonseca, 1994:91).

Penso que a temporalidade no *conto* — enquanto género e concretamente no caso do texto que escolhi — tende a trancar-se numa circularidade que eu diria ser falsa, não se trata de um tempo hermético, à imagem do mundo fechado que o produz. Com efeito, a cada passo, o tempo mais se amplia e desdobra em lances espiralares, como repercussão deste modelo de funcionamento, a referência linguística é fecunda, é revelação de sentido.

Num artigo sobre Maria Judite de Carvalho, Joaquim Matos (1996:176) argumenta que “O conto, enquanto arte, só pode evoluir, para permanecer conto, pelo tratamento da escrita, pelo tratamento do tema, pelo tratamento da sua natureza narrativa. A criatividade não está em destruir o conto, mas em explorar a criação dentro destas três vertentes.”. O contista é, então, um grande criador confinado que está aos limites do conto, como assevera H. Bates ((1945),1941:216) “[...] the short-story writer is the freest of all artists in words: far freer than the dramatist, infinitely freer than the poet, and in reality far freer than the novelist”.

2.4. Uma temporalidade específica do conto: a celebração do momento

Será arriscado alicerçar a realidade do tempo narrativo do *conto* em geral no instante, que é usual representar-se como uma espécie de átomo temporal, de ponto limite inexpugnável ? Segundo Bernard Pottier esta é uma dimensão inelutável para o homem: “L’homme est toujours dans son instant: il ne peut y échapper. Il y vit, et toute sa pensée est contemporaine de l’instant où elle se manifeste.” (Pottier, 1980:32).

Étienne Klein (1995:77-78) filósofo contemporâneo, interroga-se sobre o “[...] paradoxo, e mesmo o prodígio, da própria *realidade* do tempo [...] Então, se o instante não tem tempo, como salientava Leonardo da Vinci nos seus *Fragmentos*, como poderá o tempo ser feito de instantes ? Através de que alquimia estes admiráveis frêmitos de tempo podem condensar-se numa duração ?”.

Sem pretender responder a estas questões, julgo importante ter em mente que qualquer concepção de tempo que procure ser rigorosa e operatória esbarra numa aura de

mistério primordial e não pode ser totalmente isenta de tautologia. Klein revela, a este propósito, um certo cepticismo quando pergunta: “A sua forma [do tempo] de ser será não ser ?” depois de ter afirmado que “O tempo está sempre a desaparecer.” (Klein, 1995:78).

Naturalmente, e tendo presente os objectivos e a especificidade da abordagem que perfilho neste trabalho, seria extemporâneo enveredar por uma linha hermenêutica como a que Klein propõe. Não obstante, a sua teoria pode encaminhar-nos em direcções que nos permitem reflectir sobre a problemática do tempo e facultar-nos elementos interessantes para a determinação de um olhar globalizante. Assim, passo a explanar o que os comentários citados me suscitaram: pensar que o tempo é preenchido por um contínuum e/ou segmentos de algo que se volatiliza tão rapidamente, como que numa aniquilação antes da hora, significa invalidar que a essência característica da vida é o movimento e, conseqüentemente, pôr em causa a globalidade da experiência humana do tempo. Com a sua origem no movimento, todo o tempo é relativo seja na sua própria realidade ontológica em que vivemos mergulhados e a cujo fluxo não podemos escapar, seja na sua realidade subjectiva traduzida na percepção que dele tem cada indivíduo que o vive.

Sendo a narrativa um percurso vectorizado pelo tempo, o *conto* — enquanto género literário e abarcando o texto em análise — tende a subsumir-se numa fórmula única, como refere Imbert (1991:182) “El cuento, como cualquier otra creación humana, cobra sentido en el tiempo. *Es tiempo concentrado*”¹⁷. Em correlação com o(s) momento(s) que o *conto* destaca qual o significado da temporalidade que nele(s) se representa ? Penso que se trata de ocasiões de crise ou conflito das personagens que desencadeiam e sustentam uma tensão dramática, no fundo trata-se de “[...] considerar o conto como um modo narrativo propício a *flagrar* um determinado instante que mais o especifique” (Gotlib, 1998:51) daí que a capacidade do *conto* em fazer a ruptura no fluxo da vida o faça ganhar em eficácia.¹⁸ Assim, haveria vários momentos ou variações de um só momento. Neste caso teríamos a epifania, entendida como “[...] espécie ou grau de apreensão do objecto

¹⁷ O destaque é meu.

¹⁸ Sendo assim, o *conto moderno* “[...] seria um modo moderno de narrar, caracterizado por seu teor fragmentário, de ruptura com o princípio da continuidade lógica, tentando consagrar este instante temporário.” (Gotlib, 1998:55).

que poderia ser identificada com o objectivo do conto, enquanto uma forma de representação da realidade” (Gotlib, 1998:51) e, direi também, da temporalidade.

A partir daqui, penso que podemos afirmar que a unidade viva do *conto* é a apoteose do momento, muito embora na sua superfície textual se possa ter a sensação de um discurso cindido, de um tempo descontínuo e intermitente — há a notar um nítido ímpeto errante a par de uma força centrípeta que homogeniza os planos temporais. O momento é encarado, na perspectiva interpretativa que preconizo, como uma totalidade em miniatura, cada fragmento vale por si e a totalidade é o fragmento na sua individualidade acabada. A totalidade fragmentária não é destrinchável, ela está simultaneamente no todo e nas partes. Logo, o poder da escrita conserva em si um aspecto inacabado, de unidade em aberto, cuja essência está no devir — a obra visa sugerir a possibilidade de algo mais, assumindo-se como processo e não como produto, facto enfatizado por Silvina Rodrigues Lopes (1994:224) quando postula que “[...] a autonomia da obra não corresponde a um encerramento em si como algo realizado, mas existe numa tensão entre o irrealizado e a promessa que nele se encerra, o seu outro não revelado.”.

Convém, porém, assinalar que há uma oposição entre a permanência do instante presente — o “agora” — e a sua própria dinâmica, que radica no problema da sua identidade. O “agora” surge-nos como um único e mesmo instante, *de certo modo imutável*, o “agora da enunciação”, um “agora” aprisionado na própria instância do discurso que o instaura; o presente é o que não tem fim e — releve-se a redundância — que está sempre presente, ao contrário do passado e do futuro que só existem sob a forma de recordação ou expectativa. Mas a esta invariância do presente há que contrapor a intrínseca mobilidade do “agora”, que desliza de momento para momento, numa fuga incessante, como aliás recorda François Lyotard ((1988),1997:122) “E o *agora* ? [...] O que é um lugar, um momento, que não estejam ancorados no *padeecer* imediato do que sucede?”. Por seu lado, Mendilow ((1952),1972:137) refere-se a “[...] the arrested or suspended moment, and the inclusive moment [being] that all-embracing moment [that] draws into itself the whole of past time and becomes an ever-present, inclusive Now” e acrescenta: “The modern novelist holds that we are at any moment the sum of all our

moments [...] To convey an impression of this permeation, a multiple presentation of times and people and things fused together is needed” (Mendilow, (1952),1972:223).

Creio que a cosmovisão temporal que enforma o *conto*, enquanto gênero, manifesta uma vontade, um impulso de condensar a temporalidade insubmissa, desmembrada que por vezes o caracteriza numa espécie de estabilidade última: “[...] o tempo é movediço, às vezes pára e até sempre se diz que voa, faz [...] outros percursos, viagens inauditas de cada um a si. [...] é ele o tempo, o grande perturbador e o grande ordenador” (Isabel Marnoto, 1985:14). A alegoria moderna tem como figura central a recordação que funciona como um suplemento da imaginação, trazendo pela sua estrutural ambivalência uma memória outra, a do esquecido. Cumpre-se assim uma espécie de mediação — entre a recordação e a memória involuntária que traz ao instante “místico” o tempo perdido. Memória de um tempo fixado, limitado ? ou de um tempo ilimitado quer no antes quer no depois ?

O conto que me proponho analisar ilustra, em larga escala, essas características da configuração temporal do *conto* literário moderno: a fusão entre tempos, espaços e seres diferentes, diluídos no oceano de uma ubiquidade e de uma simultaneidade, na medida em que implicam o denso cruzamento de memórias, expectativas e reminiscências, tudo a propagar-se e a gerar diversas configurações do elenco temporal, isto é, quer de fixação do instante (numa temporalidade que tende a polarizar-se na vinculação do momento), quer de sugestão de um progressivo afunilamento da duração ficcional.

2.5. O conto escolhido: apresentação de *Tempo de Mercês*

Como tenho vindo a acentuar, este trabalho tem como finalidade tentar mostrar que o *tempo* constitui uma categoria que patenteia uma especificidade notória na tessitura do *conto literário moderno*, edificando e recortando uma configuração temporal¹⁹ textual quase única, o que lhe confere, de algum modo, uma faceta idiossincrática. Com este

¹⁹ Este conceito é basilar na obra de Paul Ricoeur (1983:103), constituindo a essência do que denomina “mimésis II”.

propósito, a minha escolha recaiu no conto *Tempo de Mercês*, incluído na obra homónima de Maria Judite de Carvalho, no âmbito de uma estratégia de estudo que visa expor uma representação do tempo que encontra uma realização exponencial naquela forma narrativa.

Esta escritora, reconhecida como contista exemplar²⁰, toma precisamente o tempo como cerne da sua obra: um tempo fragmentado, esquartejado, “[...] tempo de uma narrativa esburacada, dividida, onde a perspectiva parcelar se assume como a única possível de ser descrita” (Maria Alzira Seixo, 1986a:177); a narrativa insubordina-se e os acontecimentos de uma primeira sequência libertam-se para se prolongarem numa segunda sequência. Todavia esta perspectiva associa-se a “[...] uma integração total dos vários estratos temporais” (Maria Alzira Seixo, 1986:186) ou melhor ainda a “[...] uma exigência de complementaridade dos vários planos temporais em ordem a uma integração final”. (Maria Alzira Seixo, 1986:188). Tomo como importante ponto de referência no meu trabalho a obra *Para um estudo da expressão do tempo no romance português* (1986) de Maria Alzira Seixo, pela investigação que torna possível e pelo espírito de problematização que impregna a sua análise das questões do tempo em vários autores, incluindo Maria Judite de Carvalho. Farei o possível por acrescentar ou possibilitar um outro ângulo de visão, nomeadamente no âmbito do estudo que desenvolveu sobre esta escritora.

Pela definição já traçada do género *conto*, pode concluir-se que há nele uma convergência para o âmago do tempo, sem se deter em paragens prolongadas ou pormenores (salvo se isso constituir elemento enriquecedor da acção). Não ostenta, pois, terreno para a incrustação de complicados planos temporais, o que transmite uma certa sensação de brevidade no acontecer.

O *conto* pode ser, muitas vezes, o laboratório secreto de um escritor de ficção. Um lugar de experiência que mira as águas mais densas do *romance* ou que simplesmente se queda no que o exercício da escrita breve pode ter de intenso e radical. Talvez haja ideias que só caibam na forma contida do *conto*, figuras que apenas se deixam prender na tensão

²⁰ Alvaro Manuel Machado (1996:106) define nestes termos a obra de Maria Judite Carvalho: “[...] nunca se notará qualquer influência de escola mais ou menos programaticamente exposta ou aludida nos seus livros, até pelo sentido tradicional dos géneros a que a obra obedece, *destacando-se sempre o conto como género naturalmente eleito, exemplar, paradigmático*.” (O destaque é meu).

súbita de algumas páginas ou que, simplesmente, num certo momento da sua existência precisam de ser a respiração única de um lugar também único. Na literatura moderna o *conto* parece ser, de facto, uma das formas narrativas mais experimentadas. Embora seja considerado, por vezes e injustamente, como que uma certa rectaguarda das glórias do *romance*, lugar de acumulação de tentativas que, de uma forma ou de outra, ilumina a obra do romancista, mostrando percursos ou tornando mais nítidas as aventuras formais, verifica-se que raramente um *conto* é o esboço de um *romance*, sobretudo porque a sua natureza formal o transforma numa entidade com uma existência muito própria e autónoma, pelo que o *conto* poderá ser também, em muitos casos, o espelho maior da obra de um escritor.

É o que se passa com os contos de Maria Judite de Carvalho, pelo que fixam da autonomia de uma voz no corpo de uma escrita surpreendente. Pela expressão de um imaginário tão rico que, quando se solta do real, o reinventa através do recorte de atmosferas sobrepostas às vulgares coordenadas de tempo e espaço. Finalmente, pelo encontro de uma força alegorizante como destino da palavra, isto é, marcando o sentido como procura de mais sentido, evidenciando a inesgotabilidade constitutiva da obra literária. O conto que me proponho analisar: *Tempo de Mercês*, o título é epónimo do livro onde figura como o primeiro conto de uma série de outros. Esta prática, comum a outras obras, remete-nos para uma caracterização do modo como os seus contos efabulam “[...] fragmentária e contiguamente, cenas parciais de um mundo que é um todo, entretanto, intotalizável” (Manuel Gusmão, 1996).

Este título estabelece, desde logo, uma relação directa com um dos elementos fundamentais da estrutura e dinâmica do texto: o tempo. E aqui exorta-se um tempo do feminino — Mercês, a mulher por quem o pai se apaixonara e por quem Mateus sentia atracção — sinónimo de um passado proustiano, chave da existência, onde o protagonista situa o mito da plenitude não reencontrada; por outro lado, é um tempo de recompensa, de estado de graça, de suspensão da irreversibilidade do tempo, de um gozo em plenitude, tempo nostálgico que, não obstante, arrasta as personagens para períodos de grande provação e sofrimento, para um tempo de ruptura irrecuperável, de experiência de uma

impossibilidade de recomeço, de desencontros irreparáveis, para vivências de perda ou quase aniquilação.

O conto, como podemos constatar, oferece matéria para um tema bem ligado ao mundo em que vivemos e que conhecemos através dos nossos sentidos. É o tema dos seres humanos que actuam, sentem e pensam no transcurso do tempo: “El cuento es una habitación lingüística: sólo los lectores que entendemos sus palabras podemos habitarlo. Y al entrar en esa vivienda vivimos el tiempo de nuestra comunidad, el tiempo del narrador, el tiempo de la acción, nuestro propio tiempo.” (Imbert, 1991:193). Todos os temas têm algo que ver com o tempo, mas em alguns casos a ênfase temporal é mais forte, como no conto que analiso: o protagonista chega a um lugar da sua infância, recorda, espera, depois continua a pensar e a boiar no tempo. Tudo isto é um processo que implica uma duração. Tratando-se de um conto de cariz psicológico o seu tema converge principalmente na caracterização do protagonista com finas mas sucintas análises dos seus processos mentais mais profundos.

Podemos falar numa alternância de planos dicotómicos: inanidade/plenitude; vida/morte; interior/exterior. É um tempo que obedece a um itinerário em espiral que resulta numa dolorosa exposição da dificuldade de viver, “[...] o inumerável caos dos acasos e da violência, que fazem os destinos, e onde se exprime um multiforme desamparo do viver” (Manuel Gusmão, 1996).

Este conto, como muitos outros textos, podia ter como subtítulo (mítico por excelência) *Busca do Tempo Perdido*, pois o tempo que faz corpo connosco é justamente o que nos perde, o signo puro da nossa insubsistência. A absurda e sublime gesta que nos instala na essência da nossa realidade como seres feitos de tempo e de seres nados na pura ficção. Reveste-se o texto literário do reiterado desígnio de criar o tudo a partir do nada. No entanto, no próprio conto há uma expressão — “*olhares de poisar e partir*” (p.56)²¹ — que é, a meu ver, muito feliz porque contém a substância primeira do estatuto da temporalidade, em que as polaridades do permanecer/ser e do ausentar-se/fender ou,

²¹ As citações que faço, ao longo desta dissertação, do conto *Tempo de Mercês* referem-se uma edição de 1973, da Seara Nova que apenas encontrei na Biblioteca Municipal do Porto.

dizendo de outro modo, do presente e do passado/futuro são tratadas como se, em conjunto, englobassem a totalidade da vida numa mesma unidade de sentido. É como se a temporalidade comportasse em si mesma um impulso para se exceder num estado que não o seu, e não apenas a exceder-se nele, mas a converter-se nele como uma espécie de estabilidade última.

Em *Tempo de Mercês*, Maria Judite de Carvalho, fazendo sobressair uma grande intimidade com a vivência do tempo, traça um itinerário cujo horizonte é a integração de uma multiplicidade de momentos que se cumprem no ainda não dito. Numa escrita capaz da exactidão de registos de ruptura, o uso dos tempos verbais contribui para configurar uma forma própria de expressar a qualidade temporal da existência humana.

No próximo capítulo, que irá ocupar o âmago do meu trabalho, procederei a uma análise desse uso dos tempos verbais em *Tempo de Mercês*.

CAPÍTULO 3

O uso dos tempos verbais em *Tempo de Mercês*

"[...] notre recherche sur la problématique du temps se présente, d'une certaine façon, comme fragment d'une grammaire. Mais cette grammaire se doit de refléter ce fait fondamental que les formes temporelles viennent d'abord à nous – et nous reviennent – à travers des textes. C'est là qu'elles dessinent avec d'autres signes, et aussi avec d'autres temps, un complexe de déterminations, un réseau de valeurs textuelles "

(Harald Weinrich)

A reflexão sobre o tempo linguístico e sua concatenação com a emergência da ficção induziu-me a analisar um *conto*, na perspectiva de que este género literário corporiza uma relação plena com o tempo, como tenho vindo a tentar demonstrar. Neste enquadramento, e da panóplia de recursos enunciativos da língua que o texto literário explora, irei concentrar-me numa observação do emprego de determinados tempos verbais no estudo da disposição dos estratos temporais no conto *Tempo de Mercês* que contribuem, paralelamente, para comunicar a maneira específica de Maria Judite de Carvalho encarar o tempo.

A concepção de tempo que proponho não se restringe a uma trajectória entre pontos simetricamente equidistantes — passado, presente e futuro — pelo que refuto a função datadora da significação verbal e as noções a ela acopladas de extrema

objectividade e convencionalidade. Os tempos verbais são expressões da forma como o falante interage com o mundo e com os outros: o estudo da temporalidade do verbo tem sempre implicações modais porque é fundamentalmente o estudo da atitude do sujeito perante o tempo, uma duração percebida e vivida por um ser humano.

Uma duração que, no conto em estudo, pode enformar o que apelido “campo temporal” e que é plasmada num presente de identidade perdida, que se dilata, um presente em expansão para o passado e para o futuro, que tanto recorda como vaticina. Efectivamente, são essencialmente os tempos verbais que, exprimindo a acção nas suas várias modalidades, conferem ao texto a sua configuração temporal: “Todas las clases de palabras sirven para que el escritor exprese su experiencia del tiempo pero sin duda el verbo es la palabra que, por pensar la realidad como comportamiento del sujeto, tiene una fuerte referencia temporal.” (Imbert, 1991:195).

No entanto, a caracterização linguística da narração consente perspectivas de locução fictivas quando os tempos verbais são usados como indicadores de um registo ficcional, e enformam, numa esfera enunciativa mais lata, a configuração de “repérages fictifs” (Culioli, 1980:195), de que resulta uma inibição ou interrupção na ostensão da sua significação temporal, facto particularmente notório no tocante aos tempos do passado. Weinrich ((1964),1973) vai ao ponto de afirmar que a função dos tempos verbais aponta, de preferência, para a construção de marcas textuais de atitudes de locução, do que para a significação temporal. Com base nesta dimensão, Weinrich propõe uma divisão dos tempos em dois grupos, respectivamente do “monde commenté” e do “monde raconté”.

Assim, a abordagem que procuro oferecer assenta na noção de que a actividade linguística está umbilicalmente ligada à referencialidade ficcional através dos tempos verbais, sobretudo os que endossam para significações de passado, pois é por meio destes que se realiza a configuração temporal da narração, consubstanciada na vivificação do passado¹. Trata-se de um passado que se comprova factual porque directamente ligado à

¹ Cf. a afirmação de F.I. Fonseca já citada na Introdução: “Se o tempo linguístico tem carácter *deictico* — isto é, se se define em função da *instituição do presente* — tem também, inseparável e complementarmente, carácter *narrativo* — ou seja — desenvolve-se em função da *instituição do passado*” (F.I. Fonseca, 1992:326).

instância enunciativa mas que se presta também à configuração do irreal. O texto narrativo tece a sua rede de marcos de referência autónomos, atestando a intrínseca produtividade referencial da linguagem, e provando que a narração é uma produção fictivamente liberta da contingência deíctica, abrindo caminho ao advento e consequente emancipação de mundos possíveis.

Ao explorar a capacidade de extroversão da linguagem através do dispositivo de invenção de “[...] uma nova forma de existência, uma existência textual, que substitui e torna irrelevante a factualidade da existência real” (F.I. Fonseca, 1992:152), alguns tempos verbais podem funcionar como operadores de uma transposição referencial já que têm a faculdade de disponibilizar um domínio de referência transposto, facto que remete para a exibição de valores modais por parte daqueles, como já se disse. Logo, o acto de narrar revela-se domínio excepcional para a emergência de um outro “aqui-agora” que, no caso do conto, tem como coordenada maior o peso de um tempo ido. Torna-se, então, indissociável desta reflexão o conceito de “ramificação temporal” (F.I. Fonseca, 1992:152) ao qual subjaz um fundamento deíctico², o que nos leva a emoldurar esta problemática no âmbito da perspectiva aberta pela deixis temporal fictiva, uma vez que entramos no domínio da criação romanesca em que as formas verbais, enquanto operadores deícticos, subentendem coordenadas alternativas, isto é, não coincidentes com o momento da enunciação porque transpostas para uma situação ausente.

Relativamente ao género *conto*, Italo Calvino (1990:141) é peremptório na identificação daquilo que considera ser a “[...] ideia central do conto: um tempo múltiplice e ramificado em que cada presente se bifurca em dois futuros, de modo a formar [...] uma rede crescente e vertiginosa de tempos divergentes, convergentes e paralelos.”. Na sua perspectiva, a representação ramificada do tempo cingir-se-ia ao futuro, o que me parece ser falso. Efectivamente, o emprego dos tempos verbais permite-nos nomear e qualificar

² F.I. Fonseca (1994:80) apresenta uma formulação interessante: “A meu ver, a noção de *ramificação* deve ser relacionada antes de mais com a *deixis*, concebendo-se a *ramificação deíctica* como figura capaz de dar conta da possibilidade inerente aos operadores *deícticos* de realizar uma referência transposta”.

mundos possíveis³, hipotéticos, não coevos da instância enunciativa e que podem situar-se não só no futuro mas também no passado e mesmo no presente⁴.

O conto em análise estrutura-se numa dualidade de planos narrativos cujos pólos são respectivamente o passado e o presente. A perspectiva de locução prevalecte é a da atenção dirigida para o passado, que ocupa uma grande parte do corpo da narrativa. Mas é um passado que vale em função do presente em que se inscreve que é, no fundo, a actualização, sob novas perspectivas, do passado e que concentra em si, em projecção embrionária, o futuro.

Assim, centrando a diegese deste conto em situações que se inscrevem sobretudo num passado, este pode, em minha opinião, adquirir duas dimensões: como *força propulsora*, pois contém matéria suficiente para nas personagens poder alimentar a vida da memória e ser experimentado numa *durée*, num tempo parado, mas inacabado, como uma vibração que se prolonga e ecoa; como *força erosiva* enquanto tempo que corrói, que anula o cerne anímico da narrativa, que trespassa o presente e arrasa o despontar do futuro, de qualquer promessa de plenitude.

Porém, esta fragmentação evolui, aliada a um tipo de desenvolvimento que se apoia na integração e que comunica ao conto uma configuração diegética particular — coerente, equilibrada, sólida — dada a condensação temporal que ostenta, desencadeadora do encurtar do curso narrativo. Logo, a estrutura linguística subjacente é caracterizada por uma homogeneidade que procede da interpenetração dos tempos. Interessa apenas a concentração dos acontecimentos mais marcantes na comunicação de uma síntese emocional e o tempo multidireccional em que se inserem reduz-se também e aumenta em intensidade.

No que toca ao emprego dos tempos verbais, parece-me mais interessante fazer uma abordagem que considere, para além do semantismo específico de cada tempo verbal,

³ Não queria deixar de enfatizar o facto de que a dinâmica da narração se desenvolve, também e em grande parte, na interacção constante de mundos possíveis e de mundos epistémicos.

⁴ F.I. Fonseca (1992:199) equaciona uma ramificação do presente, particularmente visível no discurso infantil, identificável no uso modal do *pretérito imperfeito* e que se explica na “[...] fusão entre um presente real e um presente *fictivo*, a conjugação de dois «mundos».”.

uma estruturação básica do sistema temporal à qual se podem associar outros valores determinantes de outras perspectivas temporais/modais.

Dois aspectos se constituem como primordiais na perspectiva que proponho: atentar, por um lado, na função do *pretérito imperfeito* e na do sub-sistema temporal onde se inscreve e, por outro, na sua correlação com o *pretérito perfeito simples* e o *presente*, num enquadramento delineado pela ficção narrativa. Esta concepção de uma representação dual do tempo no sistema verbal, isto é, a repartição dos tempos verbais em dois sub-sistemas basilares remonta já ao século XVII, nomeadamente à Gramática de Port-Royal, como sublinha Carl Vetters (1993). Desde essa altura, surgiram várias propostas no sentido de descrever e qualificar a natureza dos referidos sistemas verbais, entre os quais, destacamos: referenciação “noncal”/referenciação “toncal” (J. Damourette e E. Pichon, 1936); sistema do “agora”/sistema do “então” (P. Imbs, 1968); plano “actual”/plano “inactual” (B. Pottier, 1974 e E. Coseriu, 1980); dicotomia “antigo”/“novo” (C. Vet, 1985); oposição tempos deícticos/tempos anafóricos (Lo Cascio, 1986); tempos absolutos/tempos relativos (G. Kleiber, 1993). Autores houve como Comrie (1985) e Chung & Timberlake (1985) que avançaram com uma terceira categoria temporal: a de uma temporalidade absoluta-relativa, ao passo que Vetters (1993) preconiza a existência de uma quarta categoria imanente a uma temporalidade complexa.

A dicotomia *actual/inactual* formulada por Pottier (1974) e por Coseriu (1980) foi a classificação que elegi, visto que permite penetrar melhor na semântica complexa da narração, nomeadamente na configuração de mundos temporais e na (re)construção de espaços mentais⁵ que se abrem à produtividade temporal, compondo uma representação criadora do tempo que proporciona, assim, uma descrição que se expande em perspetivações de anterioridade, concomitância e posterioridade.

Tomando como ponto de partida a observação: “[...] Se a instituição do presente é inerente à actividade enunciativa, a instituição do passado é inerente a uma forma particular

⁵ Invoco aqui a teoria dos espaços mentais postulada por Fauconnier (1984), que surgiu no quadro da psicologia cognitiva e se debruça, sobretudo, sobre o estudo do funcionamento dos processos intelectuais e sobre o papel da linguagem na contribuição para a construção mental e abstracta de “espaços”, daí o aprofundar da questão da modalidade nos parâmetros que lhe são inerentes: possibilidade, verdade contingente e verdade necessária.

e peculiar que pode assumir essa actividade: a *narração*” (F.I. Fonseca, 1992:327), darei particular ressonância ao sistema *inactual*, cuja forma nuclear é o *pretérito imperfeito* (ladeado pelo *condicional* e pelo *pretérito mais-que-perfeito simples*) que convoca uma temporalidade que se enraíza na memória e na evocação e que se institui também como índice da ficção. Centro desse sub-sistema, o *pretérito imperfeito* funciona como um tempo verbal que, acumulando as funções de marca do passado e da ficção, as pode ambigualmente cruzar. O sistema *actual*, em cujo cerne está o *presente* (acompanhado pelo *pretérito perfeito* e pelo *futuro*), e dado o estatuto privilegiado de que goza no conto em análise, será também objecto de ponderação, dada a importância de que se reveste na economia temporal do texto.

Quer isto dizer que se prefigura e concretiza em *Tempo de Mercês* um tipo de transferência temporal que Mendilow, de forma inteligente, equaciona nos seguintes termos: “[...] the past in which most novels are written represents not a simple value of pastness but a complex of different degrees of it. There is as a rule one point of time in the story which serves as the point of reference. From this point the fictive present may be considered as beginning.” ((1952),1972:97). Torna-se claro que a narração se estriba na complementaridade entre os sistemas *actual/inactual* e na exibição da relação existente entre o “efeito de irreal” intrínseco aos tempos *inactuais* e o “efeito de real” correspondente ao uso dos tempos *actuais*.

3.1. Pretérito imperfeito

Na esfera dos tempos pretéritos — cujo emprego maioritário traduz a importância deste eixo temporal na correspondência do sistema formal da língua às solicitações decorrentes do seu uso enquanto meio de expressão da sua vocação narrativa e nos dá conta, igualmente, do modelo configurativo em que se verte o conto *Tempo de Mercês* —

começarei pelo *pretérito imperfeito*⁶, considerado um dos pilares da narração⁷. Prestando-se à significação de um tempo (interior) de continuidade, apontando para o modo durativo da acção como salienta R. Martin (1971:96), o *pretérito imperfeito* “[...] permet de voir le procès de l'intérieur et non dans son unité”, ou seja “[...]dans sa durée vécue” (Martin, 1971:98), o que lhe confere um estatuto de enquadramento do *pretérito perfeito*⁸ que nele recorta momentos descontínuos.

Através do *pretérito imperfeito* — que ocorre 1.093 vezes em *Tempo de Mercês* — o narrador refreia a acção do conto e desloca-a de um primeiro plano para um segundo, operando como que um destaque de fundo. Le Goffic (1986:59) refere que o *pretérito imperfeito* é o tempo próprio “[...] à fournir les indications du décor, les descriptions et les commentaires” e H. Sten (1973:97) confirma que “L'imparfait sert à donner des descriptions, des fonds de décor, etc., tandis que les actions importantes [...] sont exprimées par le *présent*.”.

O emprego do *imperfeito* permite, igualmente, remeter o leitor para momentos do passado cuja evocação se pretende que seja simultânea relativamente a outras situações ou processos do contexto presente⁹, pelo que nos deparamos com um tempo não autónomo (anafórico): “Le verbe à l'imparfait n'apporte pas une signification temporellement autonome, mais doit pour être interprété être rapporté à son moment-repère, dont on sait

⁶ Dada a especificidade deste trabalho – o estudo da temporalidade no *conto* – se situar no âmbito do texto narrativo optei por iniciar a abordagem dos tempos verbais a partir do *pretérito imperfeito* e não do *présent* como recomenda P. Imbs (1968:21): “C'est donc par lui [présent] qu'il convient de commencer l'étude des emplois des formes verbales: toutes les autres formes le présupposent et se construisent par rapport à lui”.

⁷ “É o carácter produtivo da referência fictiva (poder criar, pressupondo-as, coordenadas de referência fictícias) que explica o uso do *imperfeito* como índice de ficcionalidade, como abertura para a ficção. E é também em grande parte desse estatuto que decorre a sua função específica como tempo da *narração*” F.I. Fonseca (1994:98).

⁸ Convém salientar que é na estruturação temporal da narração, especificamente a que se realiza na (re)construção de um passado que se torna mais conspícua a correlação entre *pretérito perfeito* e *pretérito imperfeito*. Estes, por sua vez, operam uma articulação entre um “efeito de real” e um “efeito de irreal” cuja maximização se revela na “[...] alternância entre a abertura para a ficção e a ficção assumida como convenção” (F.I. Fonseca, 1992:226).

⁹ Veters (1993:108) acrescenta ao *pretérito imperfeito* um outro valor em ocorrências no discurso indirecto: “[...] il peut exprimer, à côté de sa valeur principale de temps de la simultanéité dans le passé, l'antériorité par rapport à n'importe quel antécédent (présent, passé, futur)”.

seulement qu'il ne peut être le moment de l'énonciation, mais qu'il renvoie à une autre actualité" (Le Goffic, 1986:65). Verifica-se, portanto, a necessidade de recuperação de um momento do passado (explícito ou implícito) e o facto de a situação por ele denotada valer como seu antecedente, da qual é temporalmente co-referente. J. Moeschler dá-nos conta de um matiz no funcionamento do *pretérito imperfeito*: "L'imparfait est un temps anaphorique, parce que son interprétation exige toujours la prise en compte d'une situation temporelle du passé, donc d'un antécédent, explicite ou implicite [...] La relation anaphorique entre la situation antécédent du passé et la situation présentée à l'imparfait est une relation de type partie (imparfait) — tout (antécédent)." (Moeschler 1993:66), obtendo uma nova definição que apresenta o *pretérito imperfeito* como "un temps anaphorique méronomique" (Moeschler, 1993:68), isto é, um tempo ao qual subjaz a ideia de que um acontecimento se produz, não isoladamente, mas num determinado lugar e momento em que outros eventos/estados estão em vigência. O processo enunciado no *pretérito imperfeito* é apresentado como um ingrediente do quadro espacio-temporal em curso.

Sergio Capello (1986:31) aponta para o carácter isofuncional da relação *pretérito imperfeito/presente* ao afirmar que "[...] l'imparfait, grâce à ses propriétés spécifiques, devient l'analogue fictionnel du présent de l'indicatif". Creio que no conto em análise esta analogia é potencializada pelo facto de estes dois tempos serem isodinâmicos, pois, num balanço final, a intensidade e a força que perpassam o conto acabam por lhes ser atribuíveis, ainda que, pontualmente, com algum desnível.

O *pretérito imperfeito* pode ser encarado como um dos elementos fundamentais na construção de uma representação fictiva — Imbs sugere mesmo que o *pretérito imperfeito* opera "[...] une évasion fictive hors du réel" (1968:97) — da qual se desprende um matiz de irreabilidade. A formulação desta ideia é muito bem conseguida por F.I. Fonseca (1992:208) quando afirma que "O real passado, sendo obrigatoriamente um real construído, recriado, tem afinidades com o irreal; o irreal fictivo, por seu lado, estabelece relações miméticas com o real passado. Cruzam-se e conjugam-se [...] um *efeito de real* e um *efeito de irreal* numa tentativa de (re)criar, pela narração (definível como construção linguística de um passado real e/ou fictício), a ficção linguística por excelência que é o

Tempo.”. Sten (1973:107) realça, igualmente, este aspecto: “[...] pour l'Irrealis, on emploie le plus souvent un temps du passé (imparfait ou conditionnel) [...] justement pour faire une évacion du réel” o que lhe granjeia uma conotação de “forme de distance”, de “éloignement total” (Sten, 1973:106). Neste jogo metafórico o locutor considera “[...] son présent réel à partir d'un présent-repère transporté dans le temps, comme si, en somme, il déplaçait lui-même son propre présent” (Le Goffic, 1986:64). Desta homologia entre *presente* e *pretérito imperfeito* ressalta a partilha entre as duas formas de traços comuns, daí que por exemplo Culioli (1980:186) defina o *pretérito imperfeito* como um “présent *translaté*” ou Sten (1973:102) como um “présent *transposé*”, facto que lhe permite uma translação em direcção a um “décrochage fictionnel” (Capello, 1986:39) tornando-o num “imparfait de fiction”¹⁰ (Capello, 1986:39), sendo imediatamente visível o despontar do efeito de ficção. Em determinadas partes do conto em análise, como no trecho da passagem de um anjo (p.110) e na história de Hekk (p.115), há uma desconstrução da ancoragem referencial, verificando-se efectivamente que “[...] la temporalité vacille, le tout penche du côté d'une sorte de vision irrèelle où les choses sont floues, avec des contours estompés, sans commencement ni fin [...] — comme dans un rêve” (Le Goffic, 1986:61).

Constata-se que o *pretérito imperfeito* possui, portanto, qualidades que lhe conferem a possibilidade de construir uma representação ficcional, autónoma, análoga à real, mas sobre um modo romanesco.¹¹ Penso que esta concepção se identifica, de alguma maneira, com a proposta de J. Moeschler — a que já aludi — que, ao analisar o *pretérito imperfeito* enquanto “temps anaphorique méronomique”, o entende como um tempo verbal que introduz um acontecimento (ou estado) novo. Sendo assim, não é possível estabelecer-se uma relação de co-referência relativamente a uma configuração temporal antecedente. Abre-se aqui a perspectiva dos “imperfeitos situacionais”, isto é, “[...] des imparfaits dont

¹⁰ Ou, na terminologia de Le Goffic (1986) num “imparfait fictif”. Efectivamente, este autor estabelece uma distinção entre “l'imparfait fictif” e “l'imparfait de passé effectif”, com base nos valores modais que transportam, estando o primeiro perfeitamente identificado com uma construção irreal que, não obstante, se insere em parâmetros espacio-temporais, daí resultando “[...] l'impression de force, de sincérité, de *vécu*, de ce passé fictif: on réécrit le passé, on énonce ce que, véridiquement, pouvait (devait, allait) être”. (Le Goffic, 1986:66).

¹¹ Capello (1986:39) referencia o *pretérito imperfeito* como um presente ficcional: “[...] ce présent translaté dans la fiction peut, en ce sens, être défini un imparfait de fiction”.

l'intervalle temporel passé est retrouvé à partir d'éléments de la situation d'énonciation.” (Moeschler, 1993:59).¹² A assumpção de valores modais por parte do *pretérito imperfeito* coloca-nos ainda no cerne de uma outra componente que este tempo possui — uma faculdade cinética — e que traduz a sua “plasticité [...] et la multiplicité de ses effets de sens” (Le Goffic, 1986:60).

Como já referi, em *Tempo de Mercês* o *pretérito imperfeito* aparece-nos assiduamente nos trilhos da recordação, vincando, muitas vezes, como afirmei, a importância de uma trajectória de índole durativa¹³, um ciclo narrativo que não se fechou¹⁴:

“Tinha ainda um bom bocado, quase meia hora, o bastante para arrumar em si pessoas e objectos” (p.26);

“Uma cápsula e logo os pensamentos se *detinham*” (p.21).

Ou o tempo de um fluir sem controle:

“A fronteira não *estava* bem delimitada, tudo se *fundia* e *confundia*” (p.28);

“Do que *necessitava* *era* de um ponto de referência” (p.17).

Por outro lado, ajuda a compor e/ou revelar ambiências, disposições, cenários:

“*Havia* dois anos que Mateus *vivia* em casa dela, e *havia* seis meses que Alberta não *era* a mesma” (p.78) ¹⁵;

¹² Adverte este linguista que este tipo de emprego em que o *pretérito imperfeito* não tem ligação directa ou indirecta com o passado, é “[...] ressenti comme déviant” (Moeschler, 1993:59).

¹³ “[...] il s'insère dans une structure temporelle donnée, pour en qualifier certains éléments, avec tous les caractères de la durée subjective” (Le Goffic, (1986:59).

¹⁴ Moeschler (1993) esclarece que é característico do *pretérito imperfeito* apresentar a situação na sua fase mediana, em pleno desenvolvimento, com omissão/suspensão/ do seu início e sobretudo do seu termo, o que radica no valor aspectual durativo e imperfectivo que encerra. No entanto, Simonin (1984:182) abre uma brecha neste estado de coisas ao afirmar que “La différence essentielle entre la valeur normale de l'imparfait et sa valeur aoristique est d'ordre aspectuel: il a dans un cas la valeur *ouvert*, et dans l'autre la valeur *fermé* - *non-adjacent* (ou *compact*)”.

¹⁵ Neste caso estamos perante um *pretérito imperfeito* “inclusif”, segundo a classificação proposta por Sten (1973:109), mas com uma pequena variação, ao invés de se referir a uma acção notoriamente recente, incide sobre um lapso de tempo anterior.

“[...] *era* um homem que *estimava* os lenços e as recordações, mesmo quando elas *eram* pó” (p.28);

“[...] *havia* nela, *verificava-o* agora retrospectivamente [...] uma força vital” (p.55) ¹⁶;

“*Tinha* às vezes monólogos estranhos, inesperados” (p.79);

“Mercês olhou com atenção – também excessiva – esse limiar de porta, e no seu rosto *lia-se* nitidamente a expectativa e talvez o receio, um certo receio, mas de quê ?” (p.62).

O *pretérito imperfeito* contribui para reforçar, noutra óptica, uma passividade que enforma os sentimentos e as decisões das personagens imersas na insatisfação e na melancolia, conjugando o deslizar triste e desencantado destas através de momentos centrais e/ou periféricos da sua existência:

“*Continuava* especada, ali onde dera, por assim dizer, à costa, encostada à ombreira e à espera” (p.63);

“[Mateus] subiu ao quarto para deixar passar as horas mais quentes ou porque, vendo bem, não *sabia* o que fazer delas” (p.50);

“*Falava*, mas de coisas diferentes das que dantes a *ocupavam*. Numa voz amarga” (p.79);

“De resto, a filha da velha *sereia* presente, agora sem nada de mitológico, *era* o menos «sereia» possível” (p.63);

“Mateus Silva *hesitava* sempre um pouco antes de construir certezas sobre hipóteses” (p.64);

“«*Era* um bom quarto. Espaçoso. Com sol.» Mas não *havia* elogio propositado nas suas palavras [de Mateus]. Simples narração” (p.41).

A significação do passado que emana deste texto narrativo e a forma em que está vertido (*conto*) harmoniza-se sobremaneira com uma disposição característica do *pretérito imperfeito* que G. Guillaume ((1929),1970:65) anuncia: “La réalité dans l'imparfait est très

¹⁶ “[...] l'imparfait n'indique pas toujours simultanément entre les actions exprimées par deux temps grammaticaux proches. Deux imparfaits peuvent appartenir à deux *times* différents” (Sten, 1973:97). A meu ver, o segundo *pretérito imperfeito* fecha o limite final/fronteira terminal ao contrário do primeiro, sendo auxiliado pelo deíctico “agora”.

intense” e, por outro lado, como expõe F.I. Fonseca (1992:207) “[...] o IMP funciona como operador de uma transposição temporal fictiva e ilustra bem como a estrutura gramatical das línguas está marcada por uma concepção de tempo em que se conjugam passado e ficção, memória e imaginação.”, ou seja, com a espessura tensa de uma temporalidade em que se infunde a imbricação de realidade e irreabilidade.

3.2. Pretérito perfeito simples

O *pretérito perfeito simples*¹⁷ — de que se registam 908 ocorrências em *Tempo de Mercês* — ilustra um patamar do passado que se liga a algo acontecido e que definitivamente terminou, marcando o aspecto único e pontual da acção. Weinrich atesta a utilização deste tempo “Pour présenter de façon concise de purs événements ou des processus rapides [...]” (1989:145) e mais adiante conclui “C’est le style *veni-vidi-vici* [...]” (1989:148) pois procede a um corte brusco no andamento da narrativa para conferir à acção que exprime um relevo muito especial. Para Martin (1971:95) o *pretérito perfeito* “[...] est typique du *changement*, de la rupture.”, procurando-se com ele a individualização dos acontecimentos essenciais. A edificação do espaço narrativo é, então, impossível sem o recurso a este tempo pois, como afirma le Goffic (1986:59), “[...] l’aoriste est propre à fournir la *colonne vertébrale* d’un récit”.

Com efeito, o *pretérito perfeito simples* confere um tom mais preciso à evocação:

“Deu consigo a pensar em Alberta, e *recordou-a* com objectividade, mais para gastar o tempo do que por necessidade ou desejo de pensar nela.” (p.77);

“Junto à biqueira do sapato *surgiu-lhe* a certa altura uma cápsula de garrafa.

Isso *agitou* a calma superfície das águas, e de súbito *surgiu* delas uma imagem

¹⁷ Só analiso o emprego do *pretérito perfeito simples* porque, em português, contrariamente ao que acontece nas outras línguas românicas, o *pretérito perfeito composto* tem um valor diferente do *pretérito perfeito simples*. Para o aprofundamento desta questão cf. Paiva Boléo (1937), F.I. Fonseca (1981) e Maria Henriqueta Costa Campos (1982/1996).

extremamente fluida de início, mas que se foi definindo até ser a imagem de um menino pequeno” (p.18);

“*Meteu pela transversal [...] e pôs-se a reconhecer coisas. Uma casa de comes e bebes [...] a farmácia Amado [...] a pequena loja de ferro-velho [...] a residência de Verão dos condes*” (p.23);

“Os ossos deviam estar metidos numa caixa qualquer, esquecida a um canto. Os do pai [...] os da mãe [...] os do menino pequeno que ele *foi*” (p.28);

“*Fincou bem os pés [...] procurou em redor um derivativo e falou do jantar.*” (p.69);

“*Ficou pensativo, parou, disse*” (p.75);

“Penso que ela se *esqueceu* de tudo. Que *teve* uma crise de amnésia e *perdeu* determinados acontecimentos” (p.121);

“*Varreram* o passado como quem varre o chão” (p.127).

Embora a propensão do *pretérito perfeito simples*, acentuada pelo seu valor aspectual perfectivo, para significar um passado factual seja um dado adquirido, é necessário sublinhar a utilização deste valor para a criação de uma “ilusão referencial”¹⁸, sob a égide de uma tecitura ficcional. O *pretérito perfeito* é um deíctico temporal primário pois tem sempre como marco de referência o “agora” da enunciação sendo, portanto, “[...] capaz de referenciar temporalmente os factos narrados e [...] de responder à postulação virtual de um marco de referência inerente ao uso do IMP. De onde se pode concluir que, se o PRET PF condiciona a actualização do IMP, também o IMP narrativo condiciona, em certo sentido, o PRET PF, uma vez que o postula e como que abre um *cenário* para a sua aparição.” (F.I. Fonseca, 1992:226). Barthes ((1965),1953:30) defende que, no quadro do texto literário de ficção, “Son rôle est de ramener la réalité à un point, et d’abstraire de la multiplicité des temps vécus et surposés, un acte verbal pur, débarrassé des racines existentielles de l’expérience [...] il est le temps factice [...] Il suppose un monde construit,

¹⁸ M. Picard (1989:51) questiona o tipo de experiência fictiva possibilitada pela “illusion référentielle” que na sua óptica “[...] confond signifié et référent, personnages et personnes réelles et prend le texte pour un reflet”. Assim, conclui este autor “S’il touche au fantasme, le jeu touche aussi au réel” (1989:56). Ricoeur (1984:112) equaciona em termos semelhantes esta ideia quando afirma que “Jamais le temps fictif n’est complètement coupé du temps vécu, celui de la mémoire et de l’action. [...] Les temps du passé disent d’abord le passé, puis, par une transposition métaphorique qui conserve ce qu’elle dépasse, ils disent l’entrée en fiction”.

élaboré, détaché, réduit à des lignes significatives, et non un monde jeté, étalé, offert [...]”. Em suma, “[...] la réalité s’amaigrit” (Barthes (1965),1953:31). Mais à frente o mesmo autor acrescenta “[...] il est un mensonge manifesté [...] Il institue un continu crédible mais dont l’illusion est affichée ((1965),1953:32).

A sucessão de *pretéritos perfeitos*, verificável em diversas partes do conto, confere uma nota de aparente progressão na acção pois “Le *pretérito* peut indiquer des actions répétées. Mais il est toujours déterminé.” (Sten, 1973:68), ou seja, ao agrupar-se numa relação de eventos encadeados, cada um deles é, todavia, relatado *de per si*, mesmo numa composição que pretende singularizar determinados momentos únicos, marcando também a ordem irreversível do tempo. Ligado através da trama a um antecedente e a um subsequente, o *pretérito perfeito* conserva o seu carácter autónomo. Le Goffic sublinha o facto de o *pretérito perfeito* ser “[...] réfractaire à tout *décalage* en direction de l’hypotetique, de l’imaginaire, du transposé [...]”, o mesmo é dizer “[...] réfractaire à tout autre emploi que temporel” (Le Goffic, 1986:58).

Este tempo verbal apresenta-nos a diegese representável como uma recordação em bloco: “[...] le PS envisage l’action synthétiquement, comme un noyau indivis, comme un tout fermé sur lui même, et en offre une vision globale” (Martin,1971:70) que fecha as fronteiras de um processo global e impenetrável, vincando a realização efectiva do mesmo. No entanto, o *pretérito perfeito simples* pode matizar-se, revestindo outra qualidade: “[...] le *vrai* parfait sert à exprimer une action qui appartient bien au passé, mais qui appartient en quelque sorte aussi au présent [...] il s’agit d’une action qui dure encore [...] L’action peut être complètement passée, mais avoir des conséquences importantes pour le présent: il constitue un acquêt” (Sten, 1973:70).

3.3. Pretérito mais-que-perfeito simples

No caso do *prétérito mais-que-perfeito simples*¹⁹ — de que se verificam 224 ocorrências em *Tempo de Mercês* — trata-se de veicular etapas de um passado anterior a outro. Vettters (1993:97) coloca este tempo verbal na abrangência de uma temporalidade “absolue-relative” pois exprime “[...] une relation d'antériorité par rapport à un moment du temps qui exprime à son tour une relation d'antériorité [...] par rapport au moment de la parole.”. Numa formulação mais interessante e sintética proposta por Weinrich (1989:150) relativamente a este tempo verbal “[...] on pourrait aussi bien appeler *rétro-imparfait*”. Como tempo das reflexões “[...] le plus-que-parfait serait mieux qu'une *forme de distance*, ce serait une *forme de plus distance*” (Sten, 1973:159), facto que demonstra a infiltração de um matiz modal neste tempo, como acaba por concluir o mesmo autor: “Côte-à-côte, les formes en *-ra* présentent des actions qui on effectivement eu lieu, et d'autres qui sont irréelles” (Sten, 1973:160). No entanto, e apesar de se notar a coexistência do *prétérito imperfeito* e do *prétérito perfeito simples*, só o primeiro (que veicula traços de anterioridade e de co-referência no passado) em conjugação com o *prétérito-mais-que-perfeito* (que exprime uma anterioridade relativamente a um momento no passado) inculcam, propriamente, um valor temporal de passado, dado que se apoiam num marco de referência diferente de T₀. O entrosamento entre os dois tempos dá-se através de um processo dialéctico de planos e de ritmos narrativos que se intercalam e concretiza-se na assumpção da ficção como meio de potenciar os seus valores modais de real e de irreal.

O *prétérito-mais-que-perfeito simples* é empregue quando, no quotidiano incaracterístico evocado, irrompe alguma mudança:

¹⁹ O *prétérito mais-que-perfeito* composto não é objecto de análise no presente trabalho em virtude de ser quase inexistente em *Tempo de Mercês*. Para além disso, a forma *simples* daquele tempo é a que mais pertinência tem na narração escrita, como é o caso deste conto. Remeto para uma nota de um artigo de F.I. Fonseca: “Uma relação em tudo semelhante à que existe entre o PS e o PC em francês é, em português, a que se verifica entre as formas *simples* e *composta* do *mais-que-perfeito* (fizera, tinha feito); estas duas formas são isofuncionais, obedecendo o seu uso complementar apenas a factores de ordem estilística; o MQP *simples* foi substituído quase totalmente pelo MQP *composto*, só se mantendo na língua escrita [...]” (F.I. Fonseca, 1994:45, nota 16).

“Depois, naquele Verão, ele *partira* e nunca mais tinha voltado. A mãe *levava* as suas coisas (o pai já se tinha ido embora, para o desconhecido – era Joanesburgo, *soubera* depois)” (p.37).

Presta-se também, em determinados momentos, a assistir um tom de vivência não durativa:

“Ele *viera* de longe para os vender, a esse sol tardio do quarto onde *dormira* em menino, às recordações da infância, à imagem do pai” (p.41);

“De um dia para o outro, inesperadamente, *dera* consigo a olhar de um modo novo para as raparigas” (p.30).

“O homem deteve-se um instante a pensar na canção que o tempo *derreteria* embora não completamente” (p.18);

“[...] a própria cara à qual nunca se *adaptara* por completo (*houvera* sempre em si uma secreta, leve esperança inconfessada de que acordaria uma manhã com uma cara diferente, nem melhor nem pior, outra cara)” (p.32).

É igualmente muito utilizado no monólogo interior:

“E Natália? Seria sua irmã ? Durante todo o tempo em que *estivera* junto dela, *procurara*-lhe o rosto, nos gostos, algo de familiar. Mas nada *vira* de si próprio, do pai. De resto que poderia ele ver se mal o recordava, se a mãe *rasgara* conscienciosamente todos os seus retratos ? [...] Natália parecia-lhe uma estranha [...] no fim *fora*-se sem dizer nada. Antes disso *sorrira*, é certo, mas era um sorriso desconfortável [...]” (p.72);

“Em casa esperava-o a penumbra, a voz queixosa de uma mulher a quem já não amava – tê-la-ia amado algum dia ? – que ele não *escolhera* entre outras mulheres, que *acontecera* por assim dizer na sua vida. Uma mulher que *encontrara* num jornal [...]” (p.117);

“Pensou sobretudo em como havia de se libertar da outra [...] da que estava lá dentro. *Fora* sempre leal consigo próprio, porque não havia de o ser agora ? Fosse Natália sua irmã ou não, tal facto *deixara* de o interessar.” (p.133).

Trata-se de evocações de actos anteriores a momentos passados “[...] de manière à former un vrai récit récapitulatif” (Imbs, 1968:125); consiste num tempo “[...] de la remontée dans l'au-delà du passé, il traduit l'obsession d'aller toujours plus loin dans l'exploration des zones d'ombre que le temps accumule en arrière de nous.” (Imbs, 1968:230):

“Uma vez a senhora que o *hospedara* não era velha nem feia.” (p.51);

“«Tinhas sido uma excelente espia» *dissera-lhe* ele uma vez, e só mais tarde *compreendera* que talvez a tivesse ferido.” (p.51);

“Também Mateus recordava o tempo em que esse quintal *fora* jardim, com canteiros de flores cheirosas, mas que depois, a pouco e pouco, tão lentamente como a ansiedade se *fora* apossando dos olhos da mãe, se *deixara* invadir por ervas daninhas ou desnecessárias” (p.44);

“*Fora* um dia formidável, o Ginho e os outros tinham vindo ver e até *levara* a lagartixa para o quarto [...] Tencionava domesticá-la, mas nunca o *consequira*. Agora já não conseguia lembrar-se se ela *fugira* ou se *morrera* [...]” (p.44).

O acoplamento, frequentemente visível no texto, do *pretérito imperfeito* e do *pretérito mais-que-perfeito simples* presta-se também à marcação de planos temporais sucessivos no desenvolvimento diegético:

“[...] a família *morrera* toda ao mesmo tempo, e ele, o único que *restava*, não *era* a pessoa indicada para cuidar de mortos. Na verdade nunca se *sentira* muito longe deles, muito vivo, nem os *sentira* a eles muito mortos” (p.27);

“Ele *sabia* que algo de muito grave *sucedera*, talvez por sua culpa. [...] *Chamava-lhe* Mateus, pela primeira vez, que foi também a última, e ele compreendeu que *acontecera* o que quer que fosse à sua infância. [...] Nessa altura *espigara* mais” (p.29).

A relação entre estes dois tempos verbais cifra-se numa oposição de natureza temporal: “L'imparfait peut se combiner avec la forme em *-ra* et cela dans des contextes qui semblent correspondre à la conception [...] du rapport temporel des deux formes” (Sten,

1973:173) e aspectual: “Le pqp se trouve habituellement dans un texte en relation contrastive: a) avec l'imp, auquel il s'oppose du point de vue aspectuel (le contexte comportant normalement un repère temporel).” (Simonin, 1984:186). No entanto, poderá registar-se uma *nuance* nesta relação, no sentido de uma certa suavização na demarcação de etapas num passado, isto é, os verbos no *pretérito imperfeito*, nos exemplos supra, poderiam estar no *pretérito mais-que-perfeito simples*, sem que houvesse prejuízo para a significação, podendo demonstrar que constitui antes uma opção estilística. “Le pqp marque, comme l'imp, une relation de repérage à un repère translaté [...] Par opposition à l'imp, sa valeur aspectuelle est [...] *fermé-adjacent* [...] le pqp sera donc, selon les types de procès et en fonction des adverbes de temps du contexte, interprété soit comme un antérieur — par rapport au repère — soit comme un état résultant.” (Simonin, 1984:186).

No caso do conto em análise, co-ocorrem frequentemente com os tempos verbais pretéritos advérbios e locuções como: “na manhã seguinte”; “horas depois”; “nessa noite”; “na segunda-feira pela manhã”; isto é, deícticos secundários ou anafóricos²⁰ que referenciam, em diferido, o processo temporal relativamente à instância de enunciação, que nos indicam uma cronologia subjectiva, na medida em que, estando no interior do discurso, colaboram na criação de uma rede de referências que institui, por seus próprios meios, os seus próprios pilares de ancoragem.

3.4. Presente

No que toca ao *presente*, trata-se de um dos tempos verbais de frequência mais elevada no conto *Tempo de Mercês* — 921 ocorrências — o que o coloca a seguir ao *pretérito imperfeito*. Apesar de não deter predominância no conjunto da obra, visto o plano do presente abranger uma duração objectiva menor comparada com o plano do passado, a sua presença é bem marcada e faz-se sentir por força de uma matriz indelével que preside

²⁰ F.I. Fonseca num artigo que escreveu sobre este assunto alude a “[...] une référence déictique secondaire (ou *anaphorique*) réalisée par les éléments linguistiques dont l’interprétation présuppose un repère textuel intermédiaire” (1994:62).

ao texto e que se consubstancia, em primeiro lugar, numa temporalidade vinculada à entronização do momento e em segundo lugar, na recorrência ao diálogo, ao monólogo interior e ao discurso indirecto livre.

O *presente* exhibe uma dupla função²¹ que se consubstancia, por um lado, no *papel fundador de uma instantaneidade transitiva* (quero com esta expressão transmitir a ideia de que há momentos em que se produz a fixação de um instante que, por concentrar a atenção, é percebido como uma pausa no tempo) e, por outro lado, como *trampolim para a fulguração do intemporal*. O que poderá constituir uma experiência dilacerante para o homem porque o amarra à voragem da sua “contingência deíctica” (F.I. Fonseca, 1992:296), acaba por se revelar redentora visto que o emancipa fictivamente dessa possibilidade, ao romper a cadeia temporal. Somos, assim, testemunhas de um presente cativo por uma consciência individual que lhe dificulta um projecto, um porvir, transformando-se numa espécie de tempo neutro, de presente depurado “[...] un présent dans lequel l’instant indivisible du maintenant, toujours visé et toujours inaccessible, serait considéré comme atteint, pur de toute parcelle de passé et de futur” (Le Goffic, 1986:64). Como se pode constatar, o *presente* assume, simultaneamente, uma função quer de redução quer de alargamento do tempo; para Le Goffic (1986:62) “Propres au présent sont deux types d’emplois qui semblent pour ainsi dire se situer aux extrémités de la gamme des utilisations de ce tiroir: le présent intemporel et le présent ponctuel”; Imbs (1968:26) prefere o binómio “présent large et présent étroit”.

Desta maneira, e no conto em análise, o tempo da diegese, situada no presente, mostra ser um limiar sempre instável por onde o passado, imprevistamente, se anuncia e o futuro, ainda que indefinido e evanescente, comparece. Mas um futuro que é uma luz na distância pelo que só o presente existe para se (sobre)viver: um presente que se define como um tempo vazio de esperança e sem visão nítida de um amanhã, um presente que tem de assumir e assimilar o passado²² para depois poder projectar-se para fora e para diante de

²¹ Esta natureza biunívoca do *presente* é restituída no quadro da relação do homem com a linguagem como uma “Mutation d’ordre structural équivalent, dans l’ensemble de l’évolution humaine, à celle qui, en chaque vie individuelle, préside au renouvellement incessant des contenus de son expérience” (Jacob, ((1967),1992:312).

²² Como sustenta Picard (1989:174) “[...] le présent travaille *effectivement* le passé”.

si. Este tempo verbal não se cinge a um ponto fixo de ancoragem, constitui antes uma zona expandida e atravessada por polaridades em conflito, em que as discordâncias não dão lugar a um acordo perfeito. Retira o carácter durativo a uma cena, fixando no instantâneo momentos, seres, atitudes, como que cinzelados na eternidade, num ápice de infinito:

“*Vamos evoluindo lentamente por dentro, e quando digo por dentro é isso mesmo que quero dizer*” (p.81);

“Não *acha* humilhante ? A concentração da força vital em coisas tão marginais, tão passageiras. Quem *morre* se houver um pouco de pó nos móveis ?” (p.127);

“*Parece-me* tão certa no seu papel actual, que *tenho* dificuldade em imaginá-la num diferente. Dir-se-ia que *está* habituada a este desde *há* séculos, desde *há* eternidades” (p.128);

“*Estamos* sempre na mesma, não *há* nada a fazer, pois não ? Eu *continuo* no cimo da árvore, quando poderei descer ?” (p.130);

“Pronto para recomeçar outra vida, fosse ela qual fosse, isto *é* a mesma.” (p.133);

“[...] *sou* uma pessoa sem ilusões.»

Mateus disse com suavidade: «Não as *tem* e *anda* à procura delas por caminhos de cabras, não ?»

«Talvez ande, e depois ?»

«*Pode* não as encontrar.»

«*Posso.*»” (p.129);

“Era também uma dessas mulheres que não *sabem* viver sós, mas que *acabam* muitas vezes em total solidão devido à sua total incapacidade de fazer batota” (p.77);

“«*Acreditas* no destino ?»

«Tu também não *acreditas*»” (p.80);

“«E o que *é* a fonte de Clepsidra ?»

«Não *sei.*»” (p.81).

A acção alarga o momento de enunciação:

“[...] vinte e cinco anos *é* uma vida. Para muitos *é* mais do que isso.” (p.49).

Refere-se a um tempo já ocorrido, quer a um tempo por chegar, como um prolongamento do passado e quase idêntico a ele:

“*Chego a pensar que ela, que tudo o que sucedeu ... Enfim, a actualidade é o que interessa. Começou a preocupar-se com coisas como a casa, o dinheiro, o futuro.*” (p.75);

“*É uma mulher estúpida, pensou de súbito. Sabe talvez levar a água ao seu moinho mas é pouco inteligente. E é vazia. Dantes amava-se nos homens que a amavam. E agora que está velha ?*” (p.66);

“*É fácil trepar por uma árvore, mas descer ? Há meses que grito e ninguém me ouve. Pelos vistos os bombeiros morreram todos.*” (p.118);

um presente eterno, impossível ainda de ser datado:

“*«As coisas que podem ficar esquecidas no fundo de uma gaveta ... Nunca a puxamos totalmente, já reparaste ? Há sempre coisa de um palmo lá para o fundo. Esquecidas e de certo modo resguardadas. De certo modo, nota. Não, não, seria horrível. Na terra há sempre uma esperança*” (p.82);

“*É, porém, frio e distante o coração dos hotéis. Os seus braços, braços que se vendem. Há quem os ame por isso mesmo; com eles não há que fingir, tudo é simples e sem consequências*” (p.13);

“*Os plurais aterrorizam-me, sinto-me ameaçada por uma multidão, é assustador*”(p.88);

“*Digo coisas que estão à superfície e esqueço as outras, as mais profundas. Tu não és assim.*” (p.88);

“*Não vim, estou. Vivo cá*” (p.96);

“*[...] Eu bebo reflectidamente [...] até ficar naquele estado intermédio, tão agradável ... de lúcida liberdade mental. Ocorrem-me torrentes de palavras e penso e rio como nunca. Tudo isso está por assim dizer tão ligado a mim – o que penso e o que digo – mas ao mesmo tempo tão liberto como um barco preso ao cais mas com uma corda longa, longa, longa ...*” (p.122-123).

Sendo o *presente*, génese enunciativa da fundamentação discursiva, o tempo linguístico instituído pelo sujeito no acto de enunciação e que opera, portanto, a localização temporal em relação ao “agora”, pode deixar de ser auto-suficiente, no contexto da narrativa de ficção. Passo a explicar: em *Tempo de Mercês* o facto de o narrador ressuscitar e relatar tudo o que possa aclarar o entendimento do que se passa no plano da actualidade, nele fazendo convergir a determinação pesada do passado e a potencialidade esbatida do futuro, expõe uma certa limitação — a falta de autonomia do *presente*. Quando Maria Alzira Seixo (1986:137) salienta a função do “*presente de carácter emotivo*” através do qual o narrador é integrado “[...] no passado em que se situa, fazendo-o reviver estados de espírito que há muito lhe aconteceram”, não deixa, penso eu, de se vislumbrar uma certa submissão do *presente* ao pretérito, ou pelo menos a configuração de uma certa passividade.

“O presente é afirmado e é vivido, sim, mas além de conter em si o peso do que já se viveu, há nele algo de marginal [...] que quase o intemporaliza [...]” (Maria Alzira Seixo, 1986:165)²³. Esta é uma zona que se manifesta em fugacidade e tem uma expressão própria no tempo do conto: é instantânea e passageira no isolamento da furtividade do instante, numa duração indeterminada e não limitada no tempo, dissolvendo-se e mal se percebendo no tumultuar do tempo vivido pelas personagens. Weinrich assim o reconhece quando afirma que “Le contenu d’un verbe au présent échappe souvent à toute consideration de temps chronologique (*intemporalité, éternité*)” (Weinrich, 1989:141).

O *presente* é, então, um tempo que molda uma forma atemporal²⁴, em que a indicação do momento fica por definir, denunciando situações descarnadas, sem fronteiras temporais definidas — aspecto, aliás, evidenciado por Simonin (1984:177): “La propriété aspectuelle *ouvert* [...] rend les présents impropres à exprimer la successivité. Une

²³ Le Goffic (1986:57) sublinha: “Si le présent et l'imparfait ont en commun des valeurs non-temporelles [...], ce doit être en vertu d'une caractéristique qui leur est commune [...], à savoir la propriété aspectuelle d'inaccompli.”

²⁴ “[...] le moment d'énonciation [...] est un repère muni de propriétés très particulières, à la fois toujours unique et indéfiniment réitérable, jusqu'à pouvoir se dilater ou se multiplier idéalement jusqu'à l'infini” (Le Goffic, 1986:62).

succéssion de procès doit comporter, s'ils sont repérés par rapport à To, la marque, au niveau des temps, des relations d'antériorité/posteriorité.”:

“Fora do casamento *deve* haver uma certa ansiedade, não é ? Hoje, amanhã, depois ?” (p.53);

“*És* outra pessoa. Eu também, de resto. *Passamos* a vida a morrer e a renascer” (p.61);

“Enquanto *há* vida *há* esperança. *É* tão cheia de surpresas a vida.” (p.112).

Todavia, o *presente* como aponta Sten (1973:17-18): “[...] peut indiquer ce qu'on est fermement décidé à faire ou à ne pas faire.”:

“Acredita no inferno, você ? [...] Pois eu *creio* firmemente que ele *existe* [...] No que eu *acredito* é num inferno sem diabos [...] *É* este o meu inferno” (p.100-101);

“*Acho* que todos *devemos* pagar os nossos erros. E não *vou* nisso de arrependimentos burocráticos” (p.101);

“*Tenho* pena de morrer assim, mais nada. [...] *Sou* egoísta. *Penso* em mim e no meu corpo. *Penso* na minha morte. Escusava de pensar, não é ? Ela *vem*, de qualquer maneira. Mas *penso*, Mateus, *penso* constantemente” (p.107);

“«O que estes pobres, pobres ricos *sofrem*! Coitados, não é verdade ? Eu, por exemplo, não *tenho* nada, mas então nada, e você ?» [...] «Também não *tenho* nada» (p.111-112);

“Elsa insistia agora na mesma tecla [...] «Sim, sim, *tenho* pena deles. No fundo *lamento-os*. Não são livres» (E tu és livre ? pensava Mateus. Livre de quê ?)

«*Vivem* acorrentados ao seu tesouro ou ao tronco da árvore das patacas. Não se *atrevem* a dar um passo, *pode* vir alguém e levar o que lhes *pertence*» (E tu *atreves-te* ? Para onde irias ? Como irias ? Não *tens* uma Acrópole, tu. Não *estás* amarrada à árvore das patacas mas ao tronco da figueira onde talvez um dia te enforques. *Aí*” (p.112-113);

“«Você é um anjo.»

«Deus me livre de tal. Um anjo, *diz* você ? Eu um anjo. Eu que *tenho* tantos crimes na consciência. [...] O Hekk *é* o meu pequeno assassino pessoal” (p.115).

O presente em que se desenvolve a diegese tende, como se viu, a ser temporalmente dinâmico. Tudo acontece a partir dele. Movimentos predominantemente de um tempo interior, da escuta de si mesmo, de um profundo sentido íntimo, mas igualmente de abertura ao infinito. As marcas deste facto são visíveis na recordação do passado, pois sempre que isso acontece o *presente* invoca o *pretérito imperfeito*, o *pretérito perfeito simples* e por vezes o *pretérito mais-que perfeito simples* que invadem a narração. Dada a sua força e o seu poder, neste conto, o *presente* quase que incorpora o *futuro*, de aparição tão irrisória que não chega praticamente a instituir-se como tempo distinto daquele: torna-se num tempo que eu denominaria tentacular ao aglomerar o passado e o futuro, fazendo-os partilhar o mesmo espaço e tempo que é o seu. Imbs (1968:36) emoldura esta capacidade do *presente* na sua “[...] plasticité [...] fondée sur sa composition fondamentale d'un minimum de passé e d'un minimum de futur”. Nesta linha de análise, o *presente* é, por consequência, completado em significação, incessantemente, pelos outros tempos, a níveis quase idênticos, dando conta de diferentes figurações da temporalidade: de anulação da irreversibilidade do tempo, de intenção em comunicar a simultaneidade de planos, na pretensão de fornecer a compreensão total do momento, etc.. O *presente* é a origem das oposições temporais na língua, na medida em que se institui como marco de referência relativamente ao qual se estabelece um antes e um depois “Ce présent [...] constitue la ligne de partage entre deux autres moments qu'il engendre.[...] Ces deux références ne reportent pas au temps, mais à des vues sur le temps, projetées en arrière et en avant à partir du présent” (Benveniste, 1974:74-75).

3.5. Futuro

Neste conto, o *futuro* tem uma parca representatividade — apenas 28 ocorrências.

O dinamismo do processo de rememoração não deixa de perpetuar o acontecido, em vez de lhe dar um fim que poderia ser o próprio querer: uma re-escrita que escapasse, se é que é possível, à repetição do que é re-escrito. Não se chega a inaugurar uma nova era, de a fazer começar do zero, pois não se anula o passado. Pode haver espaço para o re-escrever no sentido de um retorno, de um recomeço não isento de um rasto de suposições e permissas que anteriormente se acreditava serem verdadeiras. A vida de Mateus está marcada, o seu futuro gravado no passado, já revelado — a sina.

É neste gesto duplo (quase impossível) em direcção ao anterior e ao posterior que reside a concepção de re-escrita que encarna no semantismo do *futuro* em *Tempo de Mercês*. Este transporta para o texto um acréscimo de tensão e, pela sua qualidade de antecipação, um acréscimo de abertura: “Les temps du futur considérés comme étant absolus [...] ont la caractéristique de ne jamais être opaques” (Vetters, 1993:106), ou como Weinrich diz (1989:154) “Une certaine incertitude sur les faits”. Logo um futuro possível mas não decididamente real. Como afirma Bahktine (1979:127) “[...] le futur [...] n’est pas une catégorie du temps mais une catégorie du sens”.

No texto que analiso, o *futuro* ostenta sobretudo um valor modal de raiz hipotética “[...] o *futuro*, pela incerteza que lhe é inerente, é um tempo *ramificado*, apresenta um leque de possibilidades em aberto” (F.I. Fonseca, 1992:196) e que encontramos, exclusivamente, em frases interrogativas²⁵:

“Há quantos anos *choverá* cá dentro ?” (p.46);

“«*Serás* capaz de me perdoar ? Não digo agora, não, mas mais tarde ?” (p.85);

“«Não sei quando nem como. *Terei* forças para voltar, Mateus ?»” (p.88);

“Eu continuo no cimo da árvore, quando *poderei* descer ?” (p.130).

No entanto, há um pequeno apontamento do emprego temporal daquela forma verbal e que comunga de um traço de “certeza” que me parece visível na seguinte ocorrência:

²⁵ “Une valeur modale du futur se trouve souvent dans des propositions interrogatives” (Sten, 1973:41).

«*Verás* que tudo corre bem. Fazes a viagem que tanto deseavas e isso será optimo, *verás*.” (p.88)

Martin (1971:131) confirma que este tempo não é isento de um movimento peculiar: “Les saisies précoces sur ce mouvement fournissent les emplois *modaux*; les saisies tardives, les emplois *temporels* [...] son cinétisme va de *m*, ensemble des mondes possibles, à *m_o*, monde de ce qui est.” o que o leva a repensar o modelo de configuração ramificada deste tempo e advogar que “[...] le temps ramifié se situe tout au plus au départ; à l’arrivée le futur est linéaire.” (Martin, 1971:133).

3.6. Outros tempos verbais

Muito embora a configuração temporal do conto assente basilarmente nos tempos anteriormente analisados — com maior incidência do *pretérito imperfeito*, *pretérito perfeito simples* e *presente* — não é despidendo o contributo de alguns outros que convergem precisamente numa construção temporal precisa e intensa. Weinrich congrega estas formas verbais — *conjuntivo*, *infinitivo*, *condicional* e *gerúndio* — num grupo de tempos que denomina “semi-finis” que caracteriza como sendo “des *formes d’économie* de la langue”. De uma forma mais ampla, Weinrich explica que são verbos directamente dependentes do contexto linguístico: “[...] se trouvent-elles [formes verbales] renvoyées vers d’autres sources d’information, que les complètent; en général, vers le contexte linguistique, et surtout vers un autre verbe donnant un éclairage syntaxique complet sur la situation. On peut estimer alors que celui-ci est *prépondérant*, et le verbe semi-fini dépendant, puisque le second est tributaire des indications que fournit le premier quant à la situation de locution”. (Weinrich, (1964),1973:287). Dada a sua natural dependência contextual são verbos que figuram no plano secundário da diegese.

3.6.1. O *gerúndio* e o *infinitivo* ilustram a simplicidade que a forma temporal pode assumir e enformam uma temporalidade relativa “[...] c'est-à-dire de subordination, comme il est naturel quand il s'agit de formes nominales, qui, avant d'être centre de proposition, sont éléments constitutifs (et donc subordonnés) d'une surphrase verbale dont un autre verbe est le centre.” (Imbs, 1968:151).

O *gerúndio* veicula uma acção em progresso “[...] son aspect est toujours celui de l'inaccompli (d'où la possibilité pour lui d'exprimer une idée de progression indéfinie)” (Imbs, 1968:157), dando-nos conta de vivências — do passado e do presente — durativamente sentidas:

“Durante essa noite de insónia, também pensou muito na Mercês de outros tempos e na actual. [...] Agora já recordava com dificuldade a outra, como se esta lhe houvesse apagado a imagem luminosa, *salpicando-a* toda de mediocridade, *mergulhando-a* em frases e ideias feitas, para uso doméstico e utilitário.” (p.71);

“Vamos *evoluindo* lentamente por dentro” (p.81);

“[...] esse quintal fora jardim, com canteiros de flores cheirosas, mas que depois, a pouco e pouco, tão lentamente como a ansiedade se fora *apossando* dos olhos da mãe, se deixara invadir por ervas daninhas ou desnecessárias.” (p.44);

“Todos vamos *ficando* diferentes, e vinte e cinco anos é uma vida” (p.49).

“Agora vinha noutro combóio, ou talvez no mesmo mas em sentido inverso, *abandonando* para todo o sempre, decerto, árvores, casas e estações.” (p.76).

O *infinitivo* é tido como forma neutra, caracterizado por uma “[...] infinie souplesse temporelle [...] qui dérive naturellement de son indétermination temporelle. Sa valeur temporelle est toujours coextensive de celle du verbe de la phrase dans laquelle il figure [et] reste une valeur d'emprunt” (Imbs, 1968:154). No entanto, há que sublinhar a existência de uma variante estilística, de utilização exclusivamente literária, denominada “infinitif dit de narration” que confere ao texto uma intensidade notória, uma acentuada inclinação afectiva, decorrente de um efeito de “[...] vivacité temporelle dans un contexte déjà

fortement expressif [...] le processus verbal étant présenté dans toute sa nudité” (Imbs, 1968:156). Creio que no caso do conto em estudo, este emprego do *infinitivo* é significativo na medida em que reforça elos de tempo, unindo cesuras entre planos temporais superando, assim, a mera representação de “[...] un tour de force de synthèse stylistique” como o caracteriza Imbs (1968:156), estando encarnado, sobretudo, em verbos de afecto e verbos psicológicos²⁶.

O *infinitivo* exprime o processo verbal em potência e opera um certo distanciamento, numa tentativa de neutra e objectivamente espelhar o real:

“[...] não convinha *deteriorar* a casa mais do que ela já estava” (p.28);

“Ele, no entanto, precisava com urgência de dinheiro, era um caso de vida ou de morte [...] porque podem *ser* necessários uns contos de réis para alguém *morrer* um pouco feliz” (p.47);

“Não *falar* nisso, não *pensar* sequer em tal *saber* simplesmente que a casa existia e era sua.” (p.45).

Paralelamente, pode também reforçar uma imagem de virtualidade:

“A mãe lamentava-se com aquela sua voz plangente, aquele sorriso amargo, que, sem *saber* porquê, o dispunham mal, o acusavam do que quer que fosse, talvez de *existir*” (p.19);

“[...] talvez seja preferível *demolir* e *fazer* uma casa nova. [...] o seu pensamento não estava ali, detivera-se numa palavra que já dantes ouvira mas na qual não tinha atentado, que somente agora lhe fizera sinal. *Demolir*, tinha dito Osório.” (p.46);

“[...] e pensou em Alberta que se preparava para *descer* da sua árvore pessoal [...] depois de *realizar* um sonho de menina” (p.117).

3.6.2. A ocorrência em *Tempo de Mercês* do *condicional* e do *conjuntivo* (*presente* e *pretérito imperfeito*, na maioria) actuam de parceria na partilha de uma mesma ordem

²⁶ Cf. Mário Vilela (1995).

semântica, a saber: enformam expressões/attitudes de inquietação das personagens perante a vida e perante si mesmas:

“Viu-se ao espelho com atenção, apalpando o rosto num hábito que tinha e que fazia Alberta sorrir. Como se *procurasse* através do visível, o invisível” (p.15);
“«Eu tenho o meu [chão] se *precisar* dele [...] Está fechado e vazio à minha espera.” (p.45);
“[...] Mateus Silva, hesitava sempre um pouco antes de construir certezas sobre hipóteses. O que não impedia que as *construísse* para uso próprio, até ver.” (p.64).

São igualmente empregues na equação de interrogações, exclamações e/ou hesitações:

“A sua companhia era sem importância [...] a de Jorge talvez também o *fosse*. Possuíam, no entanto a força da actualidade, da realidade, e por isso ambos acenaram de longe, com as mãos bem abertas. De resto, pensando bem, *lembrar-se-ia* dele, o Jorge ?” (p.37),
“Julguei que não *tivésse* quartos interiores. Disseram-me ...” (p.40);
“«Como isto está !», gemeu Osório como se *sofresse*.” (p.44);
“«Talvez eu não *saiba* gritar como deve ser, que lhe parece ?»” (p.119).

Denotam, por outro lado, uma suspensão do tempo. Uma quase fatalidade que aponta para momentos de antecipação de gestos conhecidos do passado e que de antemão se sabe irão irremediavelmente repetir-se no presente e até no futuro imediato:

“Tudo mudou, menos talvez os olhos [...] e, no entanto, podemos reconhecê-lo à primeira vista mesmo que não *estivéssemos* à sua espera” (p.32);
“Não há olhares, não há recordações que *rompam* a carapaça da sua dignidade recente mas forte.” (p.127);
“Não exigiu que o *acompanhasse*, que *deixasse* o meu marido e o meu filho, a minha casa, que *pegasse* no meu escândalo, para ir com ele” (p.65);

“[...] desenhou uma curva [...] que lhe *permitisse* passar a uma distância bastante para que o seu olhar em frente a não *apanhasse* no seu ângulo.” (p.95-96);

“Parecia-lhe que devia ser para o lado direito, mas *seria* mesmo para esse lado ? [...] *Se seguisse* pela rua fora até encontrar a primeira transversal e depois *voltasse* à esquerda, seguindo para o lado oposto ao mar, *talvez conseguisse* orientar-se” (p.17);

“[...] e pôs-se a caminhar lentamente, como *se não tivesse*, por sua vez, horas nem problemas, como *se se deixasse* flutuar, como dantes, nas águas serenas do manso mar domesticado e inodoro” (p.17-8);

“[...] como *se* ser vulgar *fosse* o seu objectivo” (p.114);

“[...] creio que ela não *saberia* em que gastar o tempo *se não tivesse* chapéus para fazer” (p.126);

“[...] «mesmo que *soubesse fingiria* ignorá-lo, é o seu género” (p.121).

A informação temporal veiculada pelas formas do *conjuntivo* manifesta uma especificidade própria — “[...] limitar la validez del discurso” (Weinrich (1964),1974:186) — e que decorre da sua feição de incompletude, pois dependem de outras formas verbais presentes no co-texto. No entanto, como adverte Martin (1971:105) “L’emploi du subjonctif obéit à des tendances beaucoup plus qu’à des règles, et, ainsi, les conceptions rigides se vouent elles-mêmes à l’échec”.

O emprego do *conjuntivo* neste conto está plenamente relacionado com a elucubração de conjecturas/simulações, com a expressão de uma temporalidade ramificada no sentido do potencial e do irreal²⁷ — a construção de mundos possíveis²⁸ — comprovadas na utilização de “se” e “talvez”²⁹ que sublinhei nos exemplos aduzidos.

²⁷ Sten (1973:226) a propósito deste modo afirma que “[...] il y a évacion du réel”.

²⁸ Para Martin (1971:110) “[...] le subjonctif est le mode qui marque l’appartenance [...] aux mondes possibles m”.

²⁹ Como afirma F.I. Fonseca (1994:143) “O acesso a esse [mundo] real não segue predominantemente a via única e linear da afirmação e da negação, mas os caminhos ondulantes e ramificados da dúvida, da hipótese, da alternativa”.

O *condicional* transporta a indicação de não-realização³⁰, a impressão do não vivido “[...] un caractère de réalité moindre” (Guillaume, (1948-1949),1971:56) ou melhor ainda “Le conditionnel reste [...] indéfiniment dans une époque qui n'est ni un présent proprement dit ni un futur, mais une indivision de ces deux temps infiniment extensible et non achevable.” (Guillaume, (1948-1949),1971:57). Este tempo verbal opera também uma desancoragem fictiva, o que nos leva a crer que efectua uma translação temporal, isto é, possibilita a construção de uma representação autónoma, análoga à real, mas sob um modo fictivo³¹.

“Estava todo torcido, *poderia* alguma vez sair daquela fresta ?” (p.43);

“«Mas que desgraça em que tudo isto está! Meu Deus ! Para a tornar habitável *seria* necessário ...» (p.46);

“Quem *seria* a Natália ? Uma filha tardia ? pensou Mateus” (p.47);

“Mas *seria* mesmo alto e louro assim seu pai [...] *Seria* assim seu pai ? Ou *seria* um homem vulgar [...] ?” (p.124).

3.7. A ascendência do tempo narrativo em *Tempo de Mercês* ?

A valorização de uma ontologia do acto firmada por Paul Ricoeur em que se implica um agente “[...] *l'énergieia dunamis* fait signe vers un fond d'être, à la fois puissant et effectif, sur lequel se *détache* l'agir humain.” (Ricoeur, 1990:357) sempre se relacionou com uma reflexão sobre a narração e a linguagem. A nossa experiência linguística procederá, neste contexto, de uma “[...] ontogénie ascendante qui part de la représentation découlant de notre affrontement à l'univers.” (Jacob, (1967),1992:249). A meu ver, a temporalidade humana revê-se fundamentalmente num espaço escandido por tensões de diferente polaridade.

³⁰ Para Martin (1971:133) “[...] le conditionnel ne se conçoit pas en dehors de la conjecture”.

³¹ Para Sten (1973:55) “[...] on peut dire que la nuance modale du *condicional* [...] constitue une évacion du réel”.

O verbo, pilar da narração e categoria hospedeira da essência da representação do agir do homem, está apto a exprimi-lo no sentido do projecto — do tempo ascendente que (se) constrói³². Podemos, então, perguntar em que medida os tempos verbais, verdadeiras máquinas de navegar no tempo, contribuem para a produção desta ascendência. Jacques Brés subscreve uma teoria da narratividade que tem como moldura a relação dialéctica entre os conceitos de ascendência e descendência temporal, propondo uma classificação dos sistemas verbais que repousa naquele binómio. Apesar de defender que o acto narrativo se inscreve na linha ascendente que globalmente orienta as representações linguísticas do tempo: “*Le récit est — à différents niveaux — une mise en ascendance du temps.*” (Brés, 1994:131), acaba por reconhecer que “[...] la mise en ascendance du temps est à la fois *produite* [...] et *partiellement mise en question*” (Brés, 1994:158). Daí que a desmontagem do texto narrativo passe pelo questionamento do princípio de ascendência que parece regê-lo, como tentarei demonstrar.

O conceito de ascendência reporta a Guillaume que o introduziu na sua análise da representação do tempo através do sistema e coloca-se simetricamente oposto ao de descendência.

O tempo, enquanto fluxo no espaço, é apreendido pelo indivíduo como podendo desenvolver-se em duas direcções perfeitamente contrárias: uma de vector descendente, isto é do futuro para o passado, na qual o tempo “[...] est senti être la puissance qui emporte toute chose, et la personne humaine, à la destruction” (Guillaume, (1948-1949), 1971:193) apresentando-se, nesta óptica, o homem como um ser sofredor — trata-se de uma representação passiva na qual o homem está “en passion sous le temps” (Guillaume, (1937), 1964:62, nota nº 9). No sentido ascendente, situa-se a acção do homem sobre o mundo. O agir torna-se no desígnio através do qual o homem chega ao mundo, fazendo do presente a instância onde consolida o seu passado para se orientar em relação ao futuro. Nesta perspectiva, o tempo progride do passado para o futuro, direcção “[...] selon laquelle il est senti être le champ ouvert, devant la personne humaine, afin qu'elle y porte et

³² “Le modèle d’actualisation que Guillaume propose pour l’image-temps est à trois instances: en puissance d’être (*in posse*), en construction (*in fieri*), construite (*in esse*).” (Brés, 1994:111).

développe sa propre activité” (Guillaume, (1948-1949),1971:193), esta visão dá-nos conta de um ser interactivo e dinâmico “l’homme est en action sur le temps” (Guillaume, (1937),1964:62, nota nº 9).

É nesta concepção arquitectónica de “l’image-temps” que Guillaume enquadra a significação verbal do *pretérito imperfeito* que encarna a primeira perspectiva, e a do *pretérito perfeito* que se associa à segunda perspectiva. Sendo assim, o *pretérito imperfeito* denota uma concepção do tempo “[...] qui détruit et qui fuit, [...] reflète le temps dans sa décadence” (Martin, 1971:72), marcando uma orientação regressiva³³, muito embora Brés (1994:141-142), por exemplo, aponte para uma visão mais maleável, quando afirma que “[...] s’il fonctionne le plus souvent comme arrière-plan d’une forme d’ascendance pure (passé simple, présent, et passé composé), il peut également être le vecteur principal d’un récit (ce qui serait impossible si l’imparfait était seulement un temps descendant). [...] enfin, [...] une forme où l’incidence se voit mise en perspective par la décadence: l’imparfait.”; ao passo que com o *pretérito perfeito* “[...] l’esprit se donne l’illusion qu’il participe à la marche du temps, qu’elle procède de lui, que le mouvement du temps lui est dû et non pas qu’il le subit. Le temps paraît alors dominé, son caractère inexorable surmonté.” (Martin, 1971:72). Curiosamente, Brés, neste caso, é mais incisivo “[...] c’est le cinétisme ascendant de la représentation du temps dans le passé simple qui, outrepassant chacune des occurrences verbales, oriente au-delà vers la suivante et produit l’effet de sens, en temps raconté, de successivité.” (1994:141).

É uma conceptualização ascendente que esculpe a atmosfera e o ordenamento temporal em *Tempo de Mercês*, na qual se encaixa a brevidade do devir da acção narrativa, característica do género literário em que o texto se verte: “Toute rapidité du récit s’y inscrit selon une convergence ascendante [...] toute lenteur par une convergence descendante.” (Ricardou, 1978:130). A significação global deste conto parece associar-se a uma finalidade de verticalização: enaltecer um movimento ascendente consubstanciado numa temporalidade que orienta o leitor para a necessidade de superar o efémero e de pautar a

³³ “Je puis voir l’avenir venant à moi, se transformant en passé et fuyant irrésistiblement pour se perdre dans la nuit des temps” (Martin, 1971:72).

existência por valores interiores para dirimir a dor do viver. Esta dimensão vertical e confluyente, instaura uma certa descontinuidade do tempo: tempo que se opõe a um fluir contínuo e que se manifesta numa sucessão de momentos, não necessariamente numa cadeia cronológica, pelo menos os que se ligam a apontamentos de rememoração. São momentos de serenidade e de crise, de acção e inação, destes predominantemente. Esta alternância, é reveladora por si só de um tempo intermitente que Bachelard (1963:37-38) caracteriza assim: “Le rythme d'action et d'inaction nous parait donc inséparable de toute connaissance du temps. [...] les centres décisifs du temps sont ses discontinuités”, alargando-se também, a meu ver, à expressão de um tempo durativo, configurador de uma dimensão horizontal, visível na degustação dos instantes celebrizados.

Poder-se-ia, eventualmente, contestar estas observações pelo facto de surgirem anacronias (analepses) ao longo do texto. No entanto, a adução deste argumento focaliza a excepção que confirma a regra da representação em ascendência do tempo da diegese, pois sendo a retrospecção pontual e nem sempre intencional, acaba por sublinhar, contrastivamente, a tendência prospectiva deste conto no seu conjunto que respeita uma linha de progressão na marcação cosmológica (existem referências ao calendário, às estações do ano, ao ciclo dia-noite). Só quando se apagam os marcadores temporais que a assinalam, é que efectivamente se degrada esta linha ascendente. Todavia, de uma forma geral, a narração progride mediante laços retrospectivos e prospectivos, os primeiros equilibrando os segundos, dando a impressão de um tempo, por assim dizer, parado, ou antes, eterno: o texto que se inicia e acaba *quase* no mesmo ponto, numa relação de sinergia, em espiral.

A representação descendente do tempo configura uma representação passiva do sujeito que se rende ao fluir dos acontecimentos e aparece intimamente ligada à experiência do tempo vivido. Esta apoia-se na transparência de movimentos espaciais que o confirmam: na sequência inicial, Mateus desloca-se para vender a casa da sua infância e instala-se no Hotel Terminus, recordando-lhe a chave do quarto onde pernoita, fósseis que o pai acumulava (veja-se a carga metafórica). Na sequência final Mateus regressa a casa vindo do emprego, fecha-se no quarto num curto devaneio sobre o futuro da sua existência que

se pronuncia irrevogável³⁴ (neste capítulo final, a presença do *pretérito imperfeito* sobreleva, de facto, a dos outros tempos verbais).

O processo esboçado encontra-se disseminado ao longo do texto, numa composição que se fragmenta em vinte e um capítulos não numerados, mas demarcados como tal. Vem a propósito lembrar a questão colocada por Monique Schneider: “La tentative pour établir un récit linéairement articulé est-elle totalement vaine et illusoire ? Il est certain que le mouvement du conte travaille en grande partie à contre-courant de cette tentative, en avalant successivement les différents figures qui essaient d’émerger” (1980:108). Creio poder acrescentar relativamente a *Tempo de Mercês* que este movimento prossegue até atingir uma derradeira fase de integração das diferentes configurações da temporalidade que lograram escapar a este turbilhão avassalador.

O tempo — inscrito numa matriz descendente — que introduz e envolve a alteridade é transformado em fracções de desejo, de busca da (ir)realidade: o tempo ascendente do agir. A narrativa torna-se uma trajectória a percorrer em ascendência. Deixa de ser o único meio de conservação-transmissão do passado para permitir ao sujeito, no acto de narração, experimentar-se na relação entre si mesmo e o outro além de si, que intervém no seio da intersubjectividade e finalmente na experiência da relação de si consigo mesmo, ao nível da autognose. Constatase a incursão do texto numa ascensão gradual e ritualizada a um tempo perdido, de inscrição sensível entre os muros da vida e da memória.

Este balanço final ganhará em ser complementado com a análise de algumas perspectivas e isotopias temporais que perpassam o conto em apreço.

Penso ser pertinente notar em *Tempo de Mercês* uma certa correspondência entre a tonalidade vivencial das personagens e os movimentos temporais que referi como *ascendente* e *descendente*, no que poderá constituir a clarificação de aspectos e etapas do conteúdo narrativo, cujas coordenadas subjazem no universo das personagens. À primeira vista o predomínio do *pretérito imperfeito* pode induzir-nos a concluir que a narração não deixa o plano secundário e que o seu desenrolar ocorre de forma pouco lesta. Tal ilação

³⁴ Num paralelismo que para mim tem todo o sentido, Brés (1994:157) a propósito da estrutura temporal da tragédia diz “Le tragique se construit sur représentation descendante, qui produit l’effet d’inéluctable.”

anuncia-se falaciosa, pois em *Tempo de Mercês* o enquadramento da diegese está muito diluído e por vezes é mesmo omitido, tendo o leitor que recorrer à sua capacidade inferencial face às poucas notações temporais com que se depara. Portanto, sou de opinião que se trata de uma questão que se relaciona com o estilo de Maria Judite de Carvalho e com uma característica nuclear do género *conto*: “L'impression de *récit condensé* dépend du degré d'effacement de l'arrière-plan dans le récit” (Weinrich, (1964),1973:118).

Por outro lado, muito embora o *pretérito imperfeito* se distinga numericamente — o que resulta da narração estar, muitas vezes, ancorada num passado distante que se franqueia para um passado mais recente e próximo de To³⁵ — é o *presente* o tempo verbal que mais peso tem na orientação temporal e na economia do conto, facto que deriva da constante dialógica que sustém o texto e da natureza íntima comentativa de muitos dos seus trechos, como já mencionei.

É, por consequência, notória a persistência de um grupo de tempos integrado pelo *pretérito imperfeito* (1.093 formas), pelo *presente* (921 formas) e pelo *pretérito perfeito simples* (908 formas) na evidência de um fenómeno que Weinrich designa “*obstination temporelle*” e que, como explica, “[...] s'accompagne du phénomène plus spécifique de la *dominance temporelle*” (Weinrich (1964),1973:20)³⁶. Esta conjugação proporcionada dos tempos obedece a um princípio ordenador que se torna muito importante num texto com a densidade do *conto*: “Ces formes temporelles qui jalonnent obstinément le texte ne sont qu'en apparence un gaspillage dispendieux, en réalité, elles contribuent à une économie de niveau supérieur” (Weinrich (1964),1973:34).

Na intersecção desta problemática desenha-se um movimento cujo reflexo é também visível no conto em estudo e que se consubstancia no conceito de “*transition temporelle*” (Weinrich (1964),1973:198) nos seus dois pólos: transições homogéneas e

³⁵ As coisas do passado, sejam figuras humanas marcantes ou meros acontecimentos e objectos, sobrevivem numa aliança cronológica e afectiva com o presente, pois encadeiam consequências que prosseguem e interessam ao presente.

³⁶ Weinrich realça a importância da concertação destes tempos verbais no texto narrativo pois “[...] sont tous des temps de la perspective zéro, se prêtant directement à la répétition, et susceptibles d'assumer une importante fonction dans la constitution du texte, celles de participer à sa consistance” ((1964),1973:305). Esta é uma feição fundamental, inerente mesmo à essência do *conto*, enquanto género, e que está necessariamente patente em *Tempo de Mercês*.

heterogêneas. No deslizar de um tempo verbal para outro podem ser afectadas as diferentes dimensões do sistema verbal, por exemplo na passagem do *presente* para o *pretérito imperfeito* (transição heterogênea) ou deste para um *pretérito mais-que-perfeito simples* (transição homogênea). Estas mudanças acontecem em *Tempo de Mercês* uma vez que o conto se constrói no cruzamento de dois níveis, a saber: um primeiro eixo onde se incrusta a horizontalidade de um trajecto quotidiano e a contiguidade de uma temporalidade contemporânea que atinge escassos dias; e um segundo eixo que entronca a verticalidade de recordações — sobrepostas e/ou intercaladas — a espessura de vivências convocadas numa temporalidade que abarca o já vivido pelas personagens. É um texto balanceado numa cadência intermutável de um "aqui" e um "lá", um "agora" e um "então".

CAPÍTULO 4

Tempo de Mercês: tempo circular ou espiralar ?

“La composición del cuento refuta el tiempo con ecos, estribillos, símbolos, ambigüedades. El desenlace coincide con el principio y de esta manera el cuento dibuja un círculo”.

(Enrique Anderson Imbert)

Maria Judite de Carvalho é uma escritora que constantemente se confronta com a problemática temporal. Efectivamente, a presença na sua obra de uma indagação sobre o tempo é intrínseca e constante.

Referindo-se à escritora em estudo, Maria Alzira Seixo acentua: “Antes de mais, a estrutura novelística típica do conto, que a meu ver polariza praticamente toda a sua actividade literária — e que exige atenção à convergência e circularidade do tempo, a fases de trânsito diegético relativamente restritas e à integração do pormenor numa totalidade que se encaminha do enunciado disperso para a oclusão, tanto formal como ideológica. É adentro destes parâmetros que se move uma oposição muito típica na obra de Maria Judite de Carvalho, marcada pela alternância entre *gastar* e *poupar*“. (Maria Alzira Seixo, 1986:200-201). Esta dicotomia consubstanciada no eixo “*gastar e poupar*” desencadeia, a meu ver, alguns comentários.

No que respeita à maioria dos contos, a autora não faz qualquer concessão a uma eventual redução expositiva. Com efeito, aquelas narrativas são frequentemente definidas como demonstrando algum hibridismo, na medida em que por vezes invadem o campo da crónica ou da novela, o que, a meu ver, não acontece no caso de *Tempo de Mercês* apesar de se tratar de um conto invulgarmente longo, no conjunto do espólio narrativo de Maria Judite de Carvalho. Por outro lado, o seu próprio estilo obedece a uma estética da frugalidade e da autenticidade, do despretencioso, a uma parcimónia de palavras, num discurso penetrante, sugestivo e expressivo. Ela põe as palavras a pulsar de rigor mas sem perder o fascínio da sugestão, da profundidade de sentido. O tom narrativo da sua obra é transparente e condensado, sem que nada se torne secundário. A arte desta escritora é, como a classificou Manuel Gusmão (1996), “a arte do mínimo”.

4.1 Um tempo inacabado

Numa escrita que se mostra tranquila, é curioso notar como pode comportar, neste conto, uma imensa carga de dramaticidade e transformar a instantaneidade na experiência da *durée*: o passado é prolongado no presente e é vivido na memória das personagens. É este encadear de instantes sem quebras nos seus elos que nos faz perceber o fluir do tempo. Um tempo que não é avaro de si mesmo, mas é generoso na densidade e no poder que confere às recordações/evocações: em Mateus elas dão vida ao passado e em Alberta eternizam-no.

Estamos perante uma narrativa claramente intimista, em que o cenário fundamental é sempre o turvo fundo do(s) eu(s), onde pontuam precisamente espaços físicos fechados e interiores abstractos, por onde se infiltra o tempo como “[...] corpo doente da narrativa, na sua função eminentemente estática. Um tempo enorme, que não foge” (A.M. Machado, 1989). Há uma sensação que impera: a de uma vida longa (desde a infância até à idade adulta), um discorrer de eventos, a sucessão de palavras gastas encapsuladas numa

concreta concisão do acontecer, num discurso de sôfrega intensidade que se esquivava e busca guarida na poupança das palavras.

Para facilitar uma abordagem que pretendo clara e funcional, situarei Maria Judite de Carvalho entre a tendência do existencialismo e a do novo romance francês, como aliás o fazem a maior parte dos seus estudiosos, muito embora a questionação do tempo nesta escritora não se confine na filiação em atitudes programáticas inequívocas ou no apuramento paroxístico de técnicas da narração¹. Os seus textos evidenciam uma técnica narrativa interessante: uma fuga ao esquema triádico correlato de uma linearidade cronológica (continuidade). No conto, em dado momento, instaura-se uma crise, uma ruptura perturbadora de uma regularidade, de uma linearidade (aparente) da/na vida quotidiana das personagens, analisada com alguma profundidade, o que proporciona ao leitor um conhecimento do estado anímico das personagens, mas paralelamente fazendo emergir algo relativo a uma duração exterior. Elegendo a solidão² como *leit-motif* da sua obra, esta contista embrenha as suas personagens num tempo marcadamente interior³: estas debatem-se com conflitos íntimos de forte pulsão, daí resultando, por vezes, uma atitude de alienação. No início e no fim do conto acolitam-se estados de ansiedade, de angústia

¹ Para esta categorização dos autores, por vezes problemática, alerta-nos Isabel Allegro Magalhães (1987:199-200): “A partir dos anos 40-50 há como que uma atomização de tendências literárias e artísticas. As linhas são diversas, múltiplos os tons, e embora sejam detectáveis afinidades com correntes como o surrealismo, o existencialismo, o *nouveau-roman*, etc., nas formas de viver o tempo; embora o tempo fragmentado, sobreposto, complexo da maioria das narrativas tenha raízes longas, molhadas na súbita confluência de tantas experiências, ciências, filosofias, é talvez cedo ainda — o século XX — para que possamos ganhar distância e perspectiva, necessárias a uma significativa *arrumação*.”

² Como sintetizam alguns estudiosos da obra desta autora: “A escrita de Maria Judite é uma arte sóbria dos sentimentos. Uma arte [...] do desamparo, da *solidão contida ou quase desatinada*.” (Gusmão, 1996) ou ainda: “*Maria Judite desvenda os labirintos da solidão, os traumas individuais que laceram ante a indiferença do meio*, as zonas enigmáticas da personalidade [...] Maria Judite devolve-nos em páginas memoráveis, a galeria de entes anónimos que povoam os nossos dias foscas — vidas só na aparência sem sopro, intimidades maceradas pela desilusão e o fracasso, a dependência e o conflito, casos comuns de uma multiforme disforia, [...] [coloca-nos perante a] relação do homem com o quotidiano, num combate inclemente (conquanto discreto) às vicissitudes da resignação, à adinamia das crenças narcóticas — da esperança condenada por um imobilismo letal — aos embalos oníricos que sublinham perversamente derrotas sem réplica.” (José Manuel Mendes, 1989). O sublinhado é meu.

³ Poderemos extrapolar as palavras de F.I. Fonseca (1992:252), quando, ao referir-se à evolução sofrida pelo romance, afirma que: “O tempo linear, o tempo cronológico – pressuposto exterior condicionante da criação romanesca – vai dar lugar a um tempo *interiorizado*, que já não é um pressuposto mas é antes um resultado da criação romanesca. Não preexiste ao romance, *emana dele*.”

calada, de espoliação atormentada que catalisam desejos de evasão, de esquecimento, de uma semi-inconsciência, o que confere ao texto uma forma circular, uma “textura cerrada” como sublinha Maria Alzira Seixo (1986:193). Esta evasão no tempo para o tempo justificará que num mundo presente/futuro se reencontre o passado.

A incomunicabilidade induz também a solidão e estabelecem-se então mundos próprios onde se simboliza tempo psicológico da personagem que vive interiormente (de maneira diferente) um mundo exterior. O tempo está duplamente dentro da simbologia do círculo, círculo cria protecção, contido em si mesmo é emblema de uma felicidade quase perfeita, mas paradoxalmente, no intransponível, poderá ser libertação em movimentos espiralares, como a chama de fogo que se ergue em espirais por entre as fendas da lenha até crepitar e dilatar-se — um tempo inacabado. São mundos que no interior dos seus muros sem cesuras, misteriosamente se abrem e comunicam. Assiste-se à multiplicidade temporal na coalescência de diferentes durações, a um tempo elástico, de horizontes simultaneamente expansíveis e retrácteis.

Maria Judite de Carvalho esquivase a uma narração directa e linear. A sua escrita tece-se de finas insinuações, de alusões que se vão justapondo e reciprocamente engrandecendo num ritmo “[...] de fluxo e refluxo que imita o das águas revoltas da memória” (Jacinto Prado Coelho, 1962). Como vimos no capítulo anterior, o presente alterna no conto com vários tempos do passado, numa ordem não cronológica, deixando entrever o mundo interiorizado das personagens: as suas imagens e recordações obsessivas, os seus sentimentos mais secretos, os seus comportamentos recalcados que culminam numa estranha sensação de mal estar de existir. Esta alternância de parcelas do presente com parcelas do passado acentua, na diegese, a impressão de um destino irrevogável, de um fatalismo invencível. Além disso, as personagens, principalmente Mateus e Alberta, são definidas num itinerário preso a recordações e retratos mortuários, descrevendo trajectórias temporais em linhas quase fechadas e horizontes restritos, ele incapaz de combater o abismo da vulgaridade; ela impotente contra a força inexorável da morte. A história do protagonista Mateus, onde o acontecer é muito mais interior(izado) do que exterior(izado), poderia descrever-se em poucas palavras: ruptura familiar ocasionada por infidelidade

paterna; descoberta de atracção pela mesma mulher (Mercês) e consequente sentimento de culpa; afastamento da mãe; relação amorosa insatisfatória com Alberta; dúvida quanto à identidade de Natália; vida acromática e solitária.

A escritora não atinge, todavia, a aniquilação da dimensão tempo concretizada na desnarrativização do texto, preconizada e protagonizada pela escola do novo romance francês, muito embora a sua estrutura temporal reflecta vibrações de exercícios novos de perspectivação e desenvolvimento da temporalidade interna da narração e, por afinidade, do seu ritmo⁴, como a seguir veremos. A arte de Maria Judite de Carvalho opera a invenção literária de um tempo que abrange memória e esquecimento, ostentação e apagamento de marcas cronológicas, e que experimenta múltiplas figuras da temporalidade: irreversibilidade, tempo descontínuo e intermitente, congelamento de um momento e alargamento da duração.

Prospectivamente, o encadeamento narrativo é aberto e apresenta-se com uma série de opções duais: êxito/fracasso, mudança/imobilidade; felicidade/infortúnio; revolta/resignação; vida/morte. Há pois um conjunto de possíveis narrativos que o texto em apreço virtualiza, o que lhe confere o seu *pathos*: o de um tempo aberto em que tudo pode acontecer.

O narrador na terceira pessoa, testemunhal e onnisciente, capaz de penetrar até ao mais íntimo da alma das personagens, com o consequente predomínio da análise psicológica de dentro para fora, conhecedor da matéria da narração, volta-se para o passado através do auxílio que a memória lhe proporciona. O exercício narrativo a que a autora se entrega é a de uma narração-rememoração cujo narrador instaura a sua memória como temporalidade. A vivência actual favorece uma abertura temporal para um passado que acaba por se imiscuir no presente: o plano do “aqui-agora” e o do “lá-então” imbricam-se. A memória assume-se como espaço/tempo de (re)invenção afectiva do passado.

⁴ Trata-se de um ritmo que, como aponta F.I. Fonseca (1992:256) “[...] deixa de se apoiar em esquemas preestabelecidos e explora a própria *ausência* desses esquemas”. No caso vertente, não tão extremo, coloca-se a questão não tanto de *ausência*, mas talvez e sobretudo de *mitigação* de convenções e códigos tradicionais.

Contrariamente ao plano do “lá-então”, o plano do “aqui-agora” é preenchido com informações temporais precisas:

“Faz muito calor” (p.13);

“Na manhã seguinte” (p.15);

“Estamos no mês de Junho” (p.16);

“Onze horas certas, melhor, onze horas e um minuto” (p.31);

“Horas depois” (p.103).

O enquadramento espacial divide-se entre Lisboa e a terra natal do protagonista. As transgressões temporais a que assistimos expandem-se em investidas frequentes do “lá-então” no plano do “aqui-agora”⁵, anunciando uma tensão, quase uma dissidência — que não se chega a efectuar — entre eles. Todavia, o presente avassalado e dominado consegue galgar essas fraquezas e afirmar a sua determinação: manifesta-se a feição preeminente do presente na forma como se autogere e como faz aparecer o passado. É num tempo pretérito que se situa uma grande parte dos factos relatados, mas o essencial do mecanismo dramático está ancorado no presente. Há a registar, no entanto, um movimento em crescendo que se traduz na já referida integração final desta dualidade dos tempos.

No último parágrafo está patente a referida transformação: ousarei afirmar que como etapa imediatamente contígua a essa incorporação, há uma volatilização do passado e do presente, surgindo em seu lugar um tempo de tímida extracção futura:

“Mateus *fechou-se* no quarto, era um hábito que nunca havia de perder. Mexeu em gavetas, *pegou* em papéis e *largou-os*. Pensou sobretudo em como havia de se libertar da outra, *agora* que a vida o ia libertar – sim, sim, *libertar* – da que estava lá dentro. Fora sempre leal consigo próprio, porque não havia de o ser *agora* ? Fosse Natália sua irmã ou não, tal facto deixara de o interessar. Pensou pela *primeira vez* que era um homem egoísta apesar da venda, apesar de tudo.

⁵ Este facto evoca o conceito de “agressão temporal” empregue por Ricardou quando problematiza a estrutura temporal do novo romance francês e a propósito de Proust afirma: “Comment ignorer en effet la brutalité essentielle par laquelle [...] un passé devenu soudain présent lutte avec la présent actuel ?” (Ricardou, 1967:135).

Desejava a sua tranquilidade, os seus hábitos, desejava viver bem consigo próprio. Sem atritos com uma consciência incómoda. Como *agir* ainda não o sabia, mas havia de *encontrar um meio* ... Sentia-se só, *livre* e melancólico. A vida parda, morna e mole continuaria. E ele dentro dela, *adulto pela primeira vez*. Pronto para *recomeçar* outra vida, fosse ela qual fosse, isto é, a mesma.” (p.132-3).⁶

O “aqui-agora” mostra-se como embrião de um “lá-amanhã”, ou seja, a fórmula de construção temporal da narrativa, pressentida no início, adensa-se na convergência num ponto único: um porvir ambíguo.⁷

4.2. O ritmo: que modulação ?

Bakhtine (1979:129) consubstancia numa formulação sintética a quintessência do ritmo diegético quando declara: “[...] à travers le rythme, j'embrasse et j'aime la temporalité”.

Projectando-se o *conto* numa cadeia temporal própria, o ritmo narrativo assume-se, em consequência, como elemento imbrincado neste campo, compondo uma representação rítmica específica, factor de capital importância na sua caracterização. Efectivamente, *Tempo de Mercês* modula-se numa velocidade rápida, podendo registar-se, no entanto, algumas oscilações resultantes de factores de índole diversa. O que por vezes espanta na obra de Maria Judite de Carvalho é a maneira como o quase indistinto é modulado numa clareza discreta, a maneira como a evidência do ritmo de uma escrita surge no despojamento que imita o discurso interior.

Sobre o *conto* afirma Carlos Reis (1996:80-1): “[...] o narrador trata de organizar o tempo de forma consideravelmente económica; por isso predominam no conto velocidades

⁶ Os itálicos são da minha responsabilidade.

⁷ O paradoxo patente na última frase do conto modaliza esse tempo futuro ao instalar uma contingência quase intransponível.

narrativas tão redutoras como o sumário e a elipse, desvalorizando-se simultaneamente a pausa descritiva; do mesmo modo o conto é levado a instaurar uma frequência de tipo singulativo, em sintonia com a singularidade das acções representadas.”. Na sequência desta citação, urge esclarecer que muito embora alguns trechos de *Tempo de Mercês* apresentem um carácter descritivo (por exemplo a revisitação da casa de infância por parte de Mateus), a sua função extravasa o teor clássico de pausa/retardamento da acção, para veicular estados de espírito importantes (expressão do subconsciente) na coordenação do processo de desenvolvimento narrativo do conto e que se aproximam da técnica do monólogo interior (frase nominal e estilo aditivo).

O ritmo inicial dá ênfase à lentidão do momento de recordação do passado que se arrasta, porque dolorosa. Sublinho que nesta fase são várias as anotações explícitas a um tempo físico de modorra, de inacção (ao início do Verão e ao calor que se faz sentir no presente actual e nas referências ao Estio no passado). De visita à casa em que viveu até à adolescência, Mateus recorda acontecimentos marcantes da primeira etapa da sua vida. Este fluxo é recortado e interrompido por um presente de dor, de sofrimento, de espectro da morte e mais uma vez da solidão, uma intrusão que se revela recorrente e repetitiva.

O ritmo final corresponde ao momento de transcendência do elemento temporal, que é quase conseguida mas que afinal não se realiza. O final do conto vagueia num ritmo algo descontínuo e desconcertante, reflexo imediato de uma consciência perturbada⁸ e inerte ante um futuro que se antevê esvaído.

A divisão em capítulos é prolixa — num total de vinte e um — parecendo não obedecer a qualquer critério de corte ou de mudança. Casos há em que a primeira frase de um capítulo está, pelo sentido, intimamente ligada ao final do capítulo anterior, por exemplo, o 7º capítulo termina em:

“Só fora forte um dia, e ele [Mateus] não gostava de o recordar” (p.54)

⁸ Significativamente, Bakhtine dimensiona o ritmo “comme agencement temporel” (1979:122) de vivências interiores. E acrescenta: “Le rythme n'est pas figuratif car il n'est pas en rapport direct avec l'objet mais avec le vécu de l'objet” (ibidem:126).

e o 8º capítulo começa em:

“Recordou-o, porém, ali deitado em cima da cama ...” (p.55).

Alguns capítulos são muito breves⁹, o que contribui para um efeito de fragmentação. A frase é predominantemente curta, organiza-se em períodos sucintos mas concisos, numa abundância de parágrafos, havendo também muito diálogo (sobre a função rítmica ver, adiante, 4.3).

O fenómeno rítmico assume contornos peculiares no conto, que se reveste assim de uma forma que lhe é essencial. O ritmo narrativo passaria a *corporizar* uma dimensão temporal interna. Deste modo, aquilo a que me proponho chamar “efeito de pulsação”, sustentado pelo ritmo, permite inferir que no conto em análise sobressaem movimentos convulsivos, não havendo um consenso rítmico, mas sim uma tonalidade que, globalmente, se caracteriza pela intensidade. Ao destronar uma representação temporal linear, o conto defronta-se com a necessidade de manter uma certa coesão textual e ao mesmo tempo de explorar os múltiplos recursos deste ritmo interno na produção de um tempo que lhe é característico¹⁰.

As referências às estações do ano, aos meses e ao estado meteorológico são idênticas e justapostas tanto no *plano presente*:

“mês de Junho” (p.9);

“fim da Primavera” (p.9);

“Que calor” (p.13);

“Vai estar um belo dia. Os dias são bons em Junho” (p.16);

“Apesar de serem só dez horas, devia estar calor, depreendia-o” (p.18),

“Vai estar um dia quente” (p.23);

“deixar passar as horas mais quentes” (p.50);

⁹ Existem dois capítulos com duas páginas e um capítulo com uma página.

¹⁰ Como anota F.I. Fonseca, a propósito da configuração temporal do romance, por vezes “O *ritmo narrativo* deixa de se apoiar em esquemas pre-estabelecidos e explora a própria ausência desses esquemas” (1992:256).

“A noite foi quente e longa, como se parasse de vez em quando, exausta”

(p.71);

“Está quente” (p.98);

“Foi no outro dia. Estava muito calor – um forno sem brisa do mar –” (p.117),

como no *plano passado*:

“Fora, de facto, uma coisa grande, quase absorvente o calor desse tempo”

(p.19);

“Era como se tudo fervesse sem chamas nem vento, o ar, as casa, as pessoas, os próprios pensamentos delas, informes de derretidos” (p.19-20);

“mar [...] como que adormecido também e quase morno” (p.20);

“Era também no Verão, em Agosto” (p.29);

“Depois, naquele Verão, ele partira e nunca mais tinha voltado” (p.37).

O calor e os períodos do ano que se lhe associam constituem o pano de fundo da diegese e, como é sabido, as temperaturas elevadas abrandam os ritmos corporais e tudo o que deles depende. Por outro lado, as (poucas) emoções positivas provocam uma certa aceleração. No conto, a conjugação destas correntes, ocasiona um fenómeno de esbatimento do tempo. Há uma espécie de convivência entre o plano do “aqui-agora” e do “lá-então” que, a meu ver, se resolve no corromper do fluxo temporal, isto é, a fronteira entre o tempo das recordações passadas e o tempo da actualidade esbate-se e verte-se numa inefável sensação de tempo uno¹¹ que é uma espécie de “tempo-limbo”. Torna-se claro que Maria Judite de Carvalho abre brechas na estrutura temporal da narração, questionando a funcionalidade dos cânones tradicionais.

Do destino em espiral no qual se resolve a narrativa, avulta uma macroestrutura rítmica que expõe um movimento em progressão, a tríade enunciativa “eu-aqui-agora” difere do início para o fim do conto, sobretudo porque o percurso do protagonista não foi

¹¹ Para Bakhtine (1979:127) o ritmo torna-se atemporal “Le rythme surmonte le futur réel, absolu, inéluctable, hasardeux, et il surmonte la frontière elle-même entre le passé et le futur (et le présent bien entendu) au profit du passé” para atingir “un tout temporel” (ibidem:129).

alheio a um processo de sublimação do passado, a uma purga catártica cujo efeito é certamente ambíguo.

Será o conto um texto da unicidade ou da multiplicidade ?

Em *Tempo de Mercês*, a narrativa pode ser considerada totalizante pois, devido à sucessão de acontecimentos, faz a história alcançar o que Calvino (1990:51) considera “[...] interesse estilístico e estrutural, pela economia, pelo ritmo, pela lógica essencial”. No texto em análise está subjacente, a uma aparente fragmentação, uma trama homogênea, bem urdida pois a proposta reside em incutir uma velocidade maior à diegese. Isso implica, então, uma outra atitude por parte do leitor, que passa a ter diferente dinâmica de leitura, reconhecendo no texto movimentos em sobreposição de níveis e, ainda, figuras/eventos que acontecem num deslocamento ficcional diverso, enquanto projecções diferentes da vida, que pode ser de velocidade maior ou menor. Dada essa acentuada rapidez, o tempo de leitura torna-se, por isso mesmo, mais veloz, inclusive pelo próprio tamanho do texto (apesar de ter 133 páginas, é um conto que se lê em pouco tempo).

No entanto, a estrutura algo descontínua da narrativa que rompe com a sucessão dos acontecimentos marca um certo retardamento: os eventos desenvolvem cadências diferenciadas — inicialmente condensados em quatro dias e depois alargados em poucas semanas — esta dilatação do tempo cronológico não subtrai o retardamento que a fragmentação da história ocasiona.

O dilatar e o contrair da narrativa relativizam o tempo no *conto* em geral. Essa variação, Calvino (1990:53) entende-a como “[...] uma alegoria do tempo narrativo e da sua incomensurabilidade em relação ao tempo real”. Assim, em *Tempo de Mercês* a narração faz o tempo expandir-se, ultrapassando a categoria convencional de tempo cronológico para uma dimensão de transtemporalidade.

A favor da rapidez ergue-se o liame narrativo em torno do transcorrer da vida das personagens. Os momentos de contracção são ocasionados pelo ensimesmamento das personagens — através de sonhos, pensamentos e reflexões — voltadas para o seu tempo

interior. Provocadora de uma certa suspensão do tempo, a digressão (no caso deste conto direccionada para o passado) é uma “[...] técnica para adiar a conclusão, uma multiplicação do tempo dentro da obra, uma fuga perpétua” (Calvino, 1990:62). Todavia, mesmo quando ocorrem digressões, ou são delimitadas, ou são formadas por períodos mais curtos sem inversões, o que faz aumentar a velocidade.

A alternância (embora irregular) desses movimentos imprime à narrativa uma cada vez mais acentuada rapidez, favorecida, principalmente, pelo ritmo. Este pode ser abrandado ou neutralizado pela fragmentação da narrativa que suscita imagens desfocadas fazendo prevalecer o tempo retardador.

Tendo como base conceptual a noção de que o *conto* é um texto leve, na medida em que a ele se associam a precisão e a concentração, não quer isto dizer que a linguagem nele utilizada seja ligeira, como se pousasse nas coisas como uma fina poeira. Pelo contrário, é espessa, concreta, sólida na transmissão das sensações do viver, construindo uma gravidade sem peso. Podemos até quase afirmar que este conto se realiza numa especial modulação lírica e existencial que nos permite aceder eficazmente a um grau de autocontemplação.

Na óptica da economia da narração, os acontecimentos, independentemente da sua duração, mostram-se agudos, penetrantes, ligados por segmentos rectilínios, num desenho em ziguezague que corresponde a um movimento sem interrupções. Mas o tempo narrativo não tem que ser necessariamente rápido, pode ser retardador, cíclico ou até imóvel. De qualquer modo, sendo o *conto* “[...] uma operação que se realiza sobre a duração, [...] um sortilégio que actua sobre o passar do tempo, contraindo-o ou dilatando-o” (Calvino, 1990:50), dele se extrai um máximo de eficácia narrativa, potenciando a força e envergadura dos acontecimentos. Estes respondem uns aos outros, encadeando-se naturalmente. A meu ver residirá aqui uma das componentes essenciais do ritmo.

A partir do conto em estudo, poder-se-à concluir, extrapolando para a narrativa de ficção, que estamos perante um desenrolar temporal que não é fluido, é antes um tempo que derruba e perverte os limites cronológicos, que configura uma expressão subjectiva de captação do tempo. A comprovar isso mesmo, o narrador é hetero-diegético e adopta uma

focalização onisciente, o que lhe confere plenos poderes na gestão da narração, como mais adiante teremos oportunidade de observar.

Creio que já penetramos nas valências de uma ordem temporal que se inscrusta no fenómeno da “intra-temporalité”: “[...] cette structure se distingue de la représentation linéaire du temps et résiste au nivellement qui la réduirait à cette représentation que Heidegger appelle la conception *vulgaire* du temps” (Ricoeur, 1983:98) concebida como uma “[...] succession d’instantes quelconques” (Ricoeur, 1985:177).

Isabel Marnoto traduz, num tom emotivo, este caleidoscópio do tempo: “São gestos do presente que visam o futuro, o corpo orientado em expectativa para um tempo que ainda nada é. Somos, assim, feitos ou definidos, no presente, pelo que nos falta, pelo que virá. Somos a soma de muitas ausências, de esperas sem conto, de vazios profundos. Mas são estes vazios que enchem, preenchem, aquecem e significam. E assim as brumas do presente não vêm só do passado — recordações de um tempo vivido na luz de uma época-ribalta, no som das vibrações dos seres, essas brumas, ou traços, ou manchas, vêm também do futuro, sem luz nenhuma ainda, sem cor, sem ruído e sem forma” (Marnoto, 1985:31).

Não será demais enfatizar que no final ficamos com a impressão indelével de nos defrontarmos com um tempo totalizante e uno que marca a sua irradiação num espaço narrativo e anímico de concentrado vazio e que vai atingir a charneira do intemporal, num simulacro de eternidade que expõe o nada, o inane. A intensificação desta situação quase até ao paroxismo visa, a meu ver, aprofundar e não anular a temporalidade. Como forma de suplantar aquela ausência, a linguagem liberta-se da acção e passa à efabulação.

4.2. A função do diálogo

No *conto*, o diálogo evidencia também uma função rítmica: a aparição repetida deste tipo de discurso imprime à narrativa um ritmo ágil, obstando à porosidade do texto, pois são diálogos geralmente curtos e entrosados no contexto, quase sempre reflexões sobre o que se passou ou momentos de clarificação da actualidade, a que se alia uma força

centrípeta. É o ambiente privilegiado de eclosão de uma escrita maximamente depurada e dirigida também para o preenchimento substitutivo de vazios e de ausências. Isto dá-nos a percepção de um ritmo, mas com mudanças de velocidade e um carácter entrecortado que deriva da aparição constante de analepses¹². O texto encontra-se, deste modo e por vezes, bloqueado por uma sintaxe ofegante de índole emotiva que veicula uma inegável expressão lírica, suspensiva e algo oclusiva, eivada de sinais de pontuação que marcam tanto a indefinição como a perplexidade e o inacabado (reticências, travessões, vírgulas em frases truncadas) como o espanto, a surpresa ou o deslumbramento (exclamação, ponto em frase nominal e interrogação). É uma sintaxe que se coaduna com a perda e a solidão e que consequentemente faz ressoar o(s) eu(s) no(s) espaço(s) íntimo(s) despovoado(s).

Os diálogos manifestam, não raro, tentativas por parte de locutor de agir sobre o interlocutor¹³ — concretamente sobre os seus estados cognitivos, passionais e sobre o seu comportamento verbal. Investidas que intentam impor uma orientação discursiva com vista a um determinado percurso interpretativo, instaurando-se no discurso um vincado dinamismo que comporta momentos alternados de tensão e apaziguamento. Em *Tempo de Mercês* exemplo disto são os diálogos entre Mateus e Natália, em que se degladiam pontos de vista, se esgrimem argumentos, se problematizam identidades e situações. As suas tomadas de palavra assentam numa ramificação do tempo presente que se abre para a representação do passado, através da rememoração, o que prova que “[...] les rôles joués par les différents interlocuteurs déterminent leurs contributions verbales” (Vincent, 1995:57).

O encadeamento dos segmentos dialogais não respeita uma progressão temática ou argumentativa, perseguindo o fio da memória — que serve de chave à interpretação dos afectos que povoam as intersubjectividades — constroem-se situações avulsas, nós

¹² Todas as personagens estão subjugadas por uma síndrome do passado: é possível modificar a concepção do passado ou a interpretação dos acontecimentos a ele pertencentes, mas o passado continua lá, não desaparecerá nunca, e não é possível transformá-lo. O seu peso ontológico é grande.

¹³ Esta ideia é já, de algum modo, expandida por Searle (1975:70) quando disserta sobre os actos de fala indirectos: “What is added in the indirect cases is not any additional or different SENTENCE meaning, but additional SPEAKER meaning”.

dialogais e/ou monologais, brechas visíveis sustentadas pelo húmus vivencial. Trata-se, portanto, de unidades cujo paradigma é à partida heterogêneo, todavia o poder aglutinador da configuração temporal da narração é grande. É o tempo de um “sujet *désirant*, c’est une temporalité vécue à partir des désirs, des croyances, des états d’âme, des *mouvements d’âme* surtout. C’est bien là que les temporalités tiennent leur tonalité affective: l’éblouissement dans l’instantanéité” (Parret, 1993:8). A confiança ou o desabafo surgem assiduamente no diálogo, o que as coloca no cerne da tensão do agir, pois há muito para contar e de que conversar — passa-se da narração da vida para a narração do viver. A relação interpessoal que se estabelece durante a interação configura desta maneira “[...] des actes de language, qui peuvent aussi fonctionner comme de puissants relationèmes, horizontaux (exemple de la confidence)” (Kerbrat-Orecchioni, 1995:73). Atente-se na importância da componente afetiva, como um emoliente fundamental na engrenagem dialógica que precisamente por ser palco de exposição de sentimentos e emoções se poderia tornar incandescente.

No pressuposto de que “There are two other ways of preserving the directness of dialogue [...] These are the mental soliloquy in its developed form — the interior monologue, and the stream of consciousness” (Mendilow, 1972:112), a carga monológica detém um peso interessante na economia do conto em apreço visto que marca uma abertura lírica, uma veia que canaliza uma escrita intensa e que produz efeitos de irradiação dialógica, pois a consistência do discurso é absorvida numa espiral corrosiva e triturante contendo no seu horizonte o espectro do outro ou uma expressão polifônica. As personagens abrem-se interiormente para si próprias, num fluir psíquico contínuo, numa miríade vertiginosa de impressões, sensações, desejos, recordações, imagens — uma corrente onde entra o irracional, o emotivo, o esquecido e o que ficou na memória.

Logo, a combinação do diálogo com o monólogo dá-se “[...] afin de satisfaire à la complétude interactive d’une intervention” (Rossari, 1995:200). Em *Tempo de Mercês* a transição entre os dois tipos de discurso enforma um deslizar suave e natural, o que parece confirmar a posição defendida por Rossari: “Il semble donc se dégager un continuum entre

le dialogue et le monologique. Une conception graduelle de l'insertion du dialogique dans du monologique a l'avantage de ne pas limiter les séquences de dialogue romanesque aux seuls propos rapportés en discours directs" (Rossari, 1995:201). Uma visão assim matizada "[...] est donc indispensable, pour décrire les formes du dialogique romanesque et pour saisir la manière dont celles-ci s'insèrent dans le récit" (Roulet, 1995:22), no fundo trata-se de "[...] recourir à une approche globale intégrant discours monologique et dialogique." (Roulet, 1995:22).

A um nível macroestrutural há uma interdependência entre segmentos de narração e segmentos dialogados, a articulação relacional e compositiva ostenta uma certa hierarquização na medida em que estes são uma ilustração daqueles — traça-se um esquema que se alarga à consideração de movimentos dialógicos organizativos, diversificados e complexos, que percorrem o texto. Relativamente a *Tempo de Mercês* podemos transpor e aplicar as palavras de K. Hamburger ((1973) 1993:182) quando afirma: "[...] there exists between those parts consisting of straight narration and those of dialogue such a close continuity in terms of style and content that they have interfused and coalesced into *one* aesthetic configuration".

É este modelo de unidade que aponta para a consideração do diálogo como um nicho deíctico: dialogar é integrar na orientação para o "tu" o lugar de partida do "eu". Falar de solidão tem um traço de espoliação e salienta a incomunicabilidade que ela acarreta, mas o diálogo possibilita uma mediação intersubjectiva, a protagonização de uma partilha comunicativa entre um "eu" e um "tu".

4.4. A desocultação do horizonte temporal

Sendo o *conto* uma composição textual de desenvolvimento narrativo mais reduzido — obviamente que a extensão do texto é um critério exterior — apresenta, não obstante, uma densidade particular que embora possa ser alcançada em narrações de

grande fôlego, tem a sua manifestação exponencial neste tipo de narrativa¹⁴. Não se trata de uma atitude ou conhecimento minimalistas; a palavra, no *conto literário moderno*, como que atinge a aproximação à substância última, absoluta, do mundo e da linguagem, entroniza a sua essência e a sua infinita variedade, ou será apenas um aflorar da sua superfície multiforme e inesgotável ? Como as palavras têm múltiplas possibilidades de significação, a resposta do leitor é rica em interpretações imaginativas. Parece-me, de facto, que a força que preside à produtividade referencial da linguagem aufere dimensões imprevistas no *conto*, mostrando-se este como campo enunciativo exponencial para a realização do discurso fictivo.

Configurando a ficção como desocultação do horizonte finito do nosso mundo vivido, a figuração — entendida como consciência criadora — é superação e êxtase temporal relativamente a uma perspectiva sempre vindoura: em última análise, o sentido permanece uma possibilidade transcendente, pois que não o possuímos nunca na totalidade. Neste pressuposto, o acto de figuração pode tornar-se numa escolha entre uma transfiguração e uma desfiguração de sentido. A primeira hipótese representa a abertura da obra literária a um amplo universo de sentido(s) que a aura da obra recobre e que extravasa(m) a intenção do autor; no segundo caso, o texto literário exprime-se como presença auto-suficiente cristalizada numa consciência solipsista.

A opção recai claramente na liberdade de transfigurar o texto que nos oferece a descoberta de mundos possíveis e o reconhecimento de que o sentido do texto é, muitas vezes, contíguo às suas referências não ostensivas, ou seja, a autora não se limita a mostrar: aquilo que não é dito é elevado à altura de um símbolo. A transfiguração testemunha, então, a máxima funcionalidade da língua que reside no facto de cada palavra/frase ou conjuntos de palavras/frases visarem, sempre ou eventualmente, uma outra significação. E é, sobretudo, na iniciativa narratológica do homem que a linguagem verbal age sobre o seu referente, construindo uma referência metafórica, através da sua própria

¹⁴ Calvino (1990:66) é bem claro na sua opção: “Queria aqui terçar a minha lança a favor da riqueza das formas breves, com o que elas pressupõem como estilo e densidade de conteúdos.”.

estrutura e não somente nos seus momentos poéticos, embora seja nestes que ela se mostra plenamente metafórica, erguendo-se a metáfora como encarnação reificadora de sentido.

O conto em apreço aparece estruturado em núcleos de tempo justapostos à medida que as recordações surgem no espírito do protagonista, mas mal compartimentados e de difícil reconhecimento uma vez que a personagem central incorpora o seu passado no presente. Contudo, Mateus diferencia-os bem, verificando-se que identifica o carácter de evocação que revestem. Assim, e como vimos no capítulo anterior, os tempos verbais são usados de forma correspondente: o *presente* é o tempo da actualidade; o passado aparece vertido, de acordo com exigências de duração, no *pretérito perfeito simples* ou *pretérito imperfeito*. O *pretérito-mais-que-perfeito simples* surge com frequência denotando uma maior nitidez na demarcação dos tempos, pois sugere distanciamento em relação ao passado. O *futuro* é de escassas aparições, pois no conto é perspectiva quase nula.

A narrativa orbita em torno de um universo de ausências bipolarizado: o do *passado*

“De súbito Mateus sentia-se sem palavras, pior, sem imagens. O vazio e ele às voltas dentro do vazio. [...] Depois, a pouco e pouco, as imagens foram surgindo, vagas e raras. Lembrava-se de tão pouca coisa !” (p.123)

e o do *presente*

“O tempo, no entanto, tinha de ser preenchido, o tempo todo ele grandes extensões desoladas ou pequenos espaços vazios” (p.35);

“Estamos sempre na mesma, não há nada a fazer, pois não ?” (p.130).

A impotência e a instabilidade marcam o *futuro*:

“[Mateus] falava mas já estava ausente, em parte ainda incerta, a caminho de um futuro que ainda não via com nitidez” (p.89).

O passado alcança o presente numa espécie de convergência final, onde não há interstícios por onde passe um feixe de projecção do futuro. Será mesmo assim ?

Estamos perante um conjunto de tempos individualizados, inseridos numa problemática de fundo de relações afectivas exauridas ou por resolver, que se identificam com uma temática da imperfeição/incompletude, do isolamento, que culminam num tempo vindouro que não sobrevivem. Uma experiência do tempo vivida na sua passagem angustiante e que deixa um vazio, uma solidão devoluta e amarga, enquadrada num quotidiano insignificante, feito de gente simples e actos anónimos.

As personagens mostram-se fechadas sobre si mesmas, ensimesmadas porque vivem situações de solidão, facto que favorece a cogitação num sentido activo: as personagens questionam-se, ruminam conjecturas, idealizam sonhos e atormentam-se com desideratos frustrados: “Maria Judite de Carvalho pretende acima de tudo que essa sensação de caos interior seja resolvida pelo leitor em ordem a uma integração final dos tempos fragmentários numa sucessão que foi vivida como tal” (Maria Alzira Seixo, 1986:185).

As suas vidas são actos intensamente temporais: as suas consciências são campos percorridos por recordações do passado, impressões do presente e pressentimentos do futuro. Estar sempre sozinho (mesmo no meio dos outros) recupera a própria imagem por autocontemplação, em fases recorrentes que intercalam com fugas de si próprio; daí que repasse a obra de Maria Judite de Carvalho uma relação tumultuosa do “eu” com os “outros”, um nunca “saber estar” que ocasiona um fechamento da alma, uma propensão para um profundo intimismo e vida afectiva recôndita.

Assim, é o tempo que irrompe no espaço sem tempo destes seres. É o tempo que vai preencher agora o vazio que enche as personagens e que as vai irmanar com a marca distintiva de uma atracção por coisas obscuras e até ilógicas que encaminha, por vezes, a efabulação para os trilhos de um certo surrealismo.

Da narrativa exsuda um tempo dual, mas não de fronteiras nitidamente marcadas, pois os lugares, os tempos entretecem-se numa corrente que não se detém de uma para outra parte. São tempos interpenetrados e pareceria errado demarcá-los como ciclos separados, porém não se dinamizam reciprocamente — o passado mantém-se o que foi, o

presente é o que é. As personagens não abandonam a sua essência presente para mergulharem numa vivência pungente de eventos ou disposições de espírito passadas. A narrativa é como que retalhada, reflexo das vidas das personagens que aparecem frequentemente estilhaçadas. O que confere alguma coesão, o que tece o fio interior a esses fragmentos é, sem dúvida, o ponto de vista unificante de uma instância narradora.

4.5. A presença do narrador na estruturação temporal

Ao terminar a leitura do conto *Tempo de Mercês* verifica-se que dominamos a história de Mateus nos seus trechos mais decisivos, pelo que o narrador tinha, desde o início, todos os dados na mão. Mas se a presença da autora emerge através do narrador na terceira pessoa, “[...] não se trata de maneira nenhuma de uma interveniência ou de uma disposição despótica, antes de uma presença organizadora e sobretudo tutelar” (Maria Alzira Seixo, 1986:188), pelo que se torna pertinente equacionar as intrusões do narrador como um fenómeno correlativo da permeabilidade do acto de linguagem à penetração da subjectividade.

Trata-se de um narrador que molda os acontecimentos, não à cronologia do tempo físico mas sim a solicitações da duração psicológica, procedendo à distribuição de focos que iluminam rasgos essenciais, numa clara orientação e gestão da sequência narrativa. O narrador experimenta o seu poder em submeter a fluência contínua e regular do tempo à ordem da sua palavra que lhe dita o andamento em função das suas necessidades ou do seu bel-prazer: os conflitos que através de um processo de tensões e distensões vão unificando a realidade narrada; o modo de iniciar e concluir a história — uma retrospectiva descontínua e intermitente, no plano actual, que se fecha num momento de crise (identidade de Natália, embora não explícita) que pode ser considerado um quasi-clímax e esboço de uma flexão prospectiva, porém quase que diria abortiva. Por outro lado, este narrador tende, por vezes, a fazer desvanecer os sinais da sua presença quando privilegia os diálogos

das personagens — núcleos diegéticos importantes na economia do conto — que surgem intactos no seu ritmo de desenvolvimento e nos discursos que os suportam. Não se deverá concluir, no entanto, que o narrador abdica, nestes ocasiões, das suas prerrogativas de modelizador da história; o que se passa é que há uma dissimulação da sua intervenção, não significando com isso que o narrador não continue a eleger os momentos mais importantes em função da economia da narrativa, concretizados, neste caso, na instauração e interrupção do diálogo.

A contracção temporal, para além dos jogos que autoriza, nomeadamente na opção por estratégias de representação selectivas que elevam à singularidade a ocorrência e/ou evocação de eventos/indivíduos, permite ao narrador dominar o tempo, na medida em que conduz à construção da unicidade do ponto de vista que é totalizador (fixo e coerente): no texto que analiso dá-nos conta de uma óptica fundamentalmente instrospectiva que bordeja o espaço/tempo interior das personagens, numa formulação intensiva das suas problemáticas em que não é desprezível um crivo analítico que as elabora e depura, numa inequívoca propensão à expressão da subjectividade.

É ainda Maria Alzira Seixo quem nos auxilia a enquadrar correctamente este problema, ao expor, na esteira de Jean Poullion, três perspectivas de compreensão das personagens e das quais ressalto o “modo *avec*”¹⁵. Esta técnica revela uma situação de crise do herói fazendo convergir nele o mundo dos outros que interioriza completamente, projectando-o depois sobre as coisas e os seres que se cobrem de uma tonalidade única em conformidade com a problemática também única. Trata-se da construção do *conto* no sentido de uma manifestação concentrada e intensiva de um tema e que vai influir directamente na expressão da temporalidade.

Precisamente no *conto* em que o tempo é curto, e este é o caso, o narrador recorre à memória e expande o instante com retrospectões sustentadas e quase sempre de alguma amplitude, recuperando uma totalidade compacta, maciça do passado através de evocações

¹⁵ Este tipo de visão proporciona ao leitor “[...] um contacto directo com a sua consciência [da personagem], os seus pensamentos íntimos, as razões da sua conduta. Segundo este modo, o leitor estaria integrado no espírito da personagem como se esse espírito fosse realmente o seu.” (Maria Alzira Seixo, 1986:130).

(in)voluntárias. As analepses não constituem meros recuos na lembrança de situações ou pessoas, mas um modo de mostrar como aquelas são vivenciadas no espírito das personagens, sem peias de espaço ou tempo, subordinadas apenas aos ditames de uma focalização onisciente. Há divergências temporais a partir do momento em que o narrador introduz estas inversões, pois interrompe a sua marcha narrativa para a partir desse ponto preciso deitar um olhar ao passado ou ao futuro. A amplitude deste ângulo de divergência varia consoante a duração dos eventos e pode concretizar-se em incidentes insólitos, imprevistos, histórias fantásticas, efeitos de surpresa que em *Tempo de Mercês* também têm lugar.

Estamos perante um conto em que a espessura do tempo é tão grande que se pode dizer que o tempo é o tecido mesmo da narração. Não são acontecimentos ou acções que constituem a matéria narrativa, nela se verte, sim, um percurso, comandado pelo narrador através da memória e do imaginário dos protagonistas, em que o passado tem toda a repercussão no presente. Deste modo, podemos afirmar que o texto é estruturado por uma consciência que — ubíqua (dentro e/ou fora da acção) e permanentemente vigilante — está embrenhada no tempo: é um campo percorrido pela confluência e enlaço de tempos do passado, do presente e do futuro.

Creio mesmo que, neste conto, o narrador hipostasia o tempo convertendo-o em agente da acção. Esta atitude poderia ser contestada pelo facto de a escritora ser censurada por intelectualizar em demasia a sua experiência do tempo empobrecendo, consequentemente, a sua própria vivência concreta, intuindo-o quase e apenas como um objecto estético. No entanto, quanto a mim, aquela postura permite-lhe captar a essência do tempo, de um modo imediato, e convertê-lo em experiência viva.

O narrador está bem radicado no presente, neste plano usa geralmente o *pretérito imperfeito* e o *pretérito perfeito simples* revelando algum distanciamento relativamente ao que relata, embora toda a sua atenção se direcione para o passado, mostrando-nos o que daquele se lhe torna actual em cada instante. O tempo passa por ele, daí que não possa isolar-se num determinado nicho da sua existência temporal: nele perpassa uma constante

dialéctica passado-presente, isto é, dos passados que se vêm juntar ao momento preciso de um “agora”: um (não) estar, um (não) ser mais ou um já (não) ser.

Tempo de Mercês regista alterações importantes no seu decurso temporal tendencialmente para o polo do pretérito, com uma profusão de sequências de eventos afastados no tempo e analepses frequentes, com algumas cenas em suspenso. Seria, pois, impossível, tentar submeter a um esquema linear a acção do conto. Este mecanismo da criação do conto manifesta-se fundamental na expressão de uma temporalidade que se desenvolve aparentemente multifacetada. A história surge em planos de tempo diversos, numa atitude de focagem directa e afastada, que correspondem a breves pormenorizações e resumos respectivamente, conforme os factos se avolumam ou não na memória das personagens. Em determinadas situações há pequenas referências que desviam o curso do movimento coordenador da narrativa para outro assunto e conseqüentemente, para outro plano de tempo. São geralmente desvios, por recordação do protagonista, que enfocam frequentemente o período da adolescência.

A rememoração dos acontecimentos mais significativos não nos é propriamente narrada, o narrador dá-nos o seu suco, numa tonalidade de inacabado (veja-se o emprego do *pretérito imperfeito*), o que me conduz a admitir um cruzamento entre o vivido e o vivendo-se, numa tangência de contornos indefinidos.

4.6. Um tempo (in)submisso ?

Em *Tempo de Mercês* podemos assinalar, então, a bifurcação da narrativa em duas sequências temporais contíguas e nem sempre distintas: um *primeiro plano*, de forte implantação, correspondente ao passado de Mateus; um *segundo plano* que patenteia um presente precário, vazio, sofredor, única afirmação de um actual vivido.

No primeiro plano referido, o passado surge sob a forma de:

“[...] recordações vagas e imprecisas, em que havia, de vez em quando, uma mancha muito real, figurativa” (p.65).

Estas imagens, simultaneamente nítidas e baças, fazem desfilar parcelas de um passado que foi tão agradável e arrebatador, quanto desesperante e cruel. Tempo abolido/vencido, de uma dócil serenidade, tempo/espço edénico, anterior à perda da inocência, à queda no tempo que é a descoberta do nada e da morte.

O processo de rememoração do passado efectuado por Mateus é caracterizado por constantes derivações que evocam/invocam diferentes estádios da sua vida, de uma forma errática e fragmentada: infância, adolescência, juventude, fase adulta actual. Daí que se enfrente um correr de tempos paralelos e/ou enlaçados. Estes planos ligam-se a recordações de Mateus normalmente accionadas por pormenores do presente, sugestionadas por ambientes, espaços ou pessoas que significam alguma coisa em relação ao passado. No entanto, as restantes personagens mostram ter uma existência independente, apesar do tónus prevalentemente evocativo da obra, pois não são completamente absorvidas pelo protagonista.

O sentimento de culpa experimentado por Mateus impele-o a voltar ao passado, numa tentativa de obter respostas às suas interrogações. A sua obsessão na explicação da desagregação familiar desperta fantasmas que o acoçam e não lhe permitem apreender com clareza os acontecimentos, pelo que estes são, inicialmente, recordados vagamente e de forma incompleta, para mais tarde serem esclarecidos de maneira abrupta ou inesperada, plenos de significação (partida do pai, relacionamento com Natália e eventual identidade desta).

Mateus apresenta-se atormentado, interrogativo, obcecado por uma situação antiga, pelo que a narrativa, sintonizada por este estado de espírito, é dirigida sobretudo pelo e para o passado que inquieta, mas onde o presente pontua, pois é através de um sistema de derivações ocasionadas por associações de ideias, alusões, anáforas — elementos sustentados pela actualidade — que é proporcionado o acesso ao passado. Logo, estamos perante um desenvolvimento temporal específico, no qual a mudança de planos temporais é

accionada por pormenores do presente que muitas vezes são utilizados como apoios para novas evocações:

“O seu [Natália] riso tinha o que quer que fosse de estranho, de diferente, que riso era aquele ? *Mateus atravessou tempo e espaço, direito ao passado [...]* e procurou o riso de Mercês. Mas não, aquele nada tinha de comum com o riso dela” (p.98);

“Mercês regressara entretanto ao presente, e o *presente era aquele homem ali, em sua casa*” (p.61).

Mas há algo que individualiza a atitude de Mateus perante o tempo presente: um certo halo de esperança, uma ténue chamada para o porvir, que faz a ponte para uma configuração embrionária do futuro:

“[...] uma leve confiança no futuro” (p.45).

Mateus procura furtar-se a uma renovação do seu problema ou à permanência de um estado de coisas, mas evita atitudes definitivas — negação da acção no presente:

“[...] dantes ele era [...] mais actuante” (p.19).

Todavia, a sua existência conhece os seus horizontes, a sua preocupação consiste em que eles não se esboroem: só quer simplesmente estar, existir, ser vulgar:

“Desejava a sua tranquilidade, os seus hábitos, desejava viver bem consigo próprio. Sem atritos com uma consciência incómoda” (p.133);

“Em geral não ligava grande importância ao cabelo nem à gravata. Ao vinco das calças, sem dúvida, e ao lustro dos sapatos. Esses, porém, eram pormenores necessários à decência do seu traje, requintes para atingir a vulgaridade. Como se ser vulgar fosse o seu objectivo. Nem bonito nem feio, nem inteligente nem estúpido, já o era. Mas ainda precisava de ser nem elegante nem desleixado,

para ficar perfeitamente no centro onde somos menos vistos, com menos nitidez. É o local mais afastado do campo de visão, ao longo da circunferência, portanto o que lhe convinha” (p.114).

O presente¹⁶ manipula as viagens ao passado e ao futuro: possibilita-as mas condiciona-as. Esta função coordenadora é frequentemente minada pelo passado. O poder do acontecido transporta uma marca profunda de obsessão, de arrependimento, de culpa, um sentimento do irremediável. A descida incessante ao passado é, portanto, desencadeada por sentimentos em turbilhão. Não que Mateus o pense abertamente, mas o leitor apreende isso através do tom de certas réplicas, de laivos de travo amargo, de fracções textuais aparentemente inócuas.

4.7. Um tempo no masculino ou no feminino ?

Importa avaliar o tempo próprio das personagens visto que elas intervêm na edificação da temporalidade da narrativa. O seu universo não regista uma evolução gradual, o seu tempo é constituído, primeiramente, por instantes desagregados que, do seu ponto de vista, são de ruptura e que mais tarde se integram numa perspectiva apreensível. Reportando-me a uma proposta de Maria Alzira Seixo quanto à existência de três modalidades de cenas no que respeita à unidade narrativa, concretamente ao tempo das personagens, creio que neste conto podemos vislumbrar a presença de várias “cenas-individuais” que se prendem com “[...] o relato do acontecido num momento preciso e descrito, como tal, encarnando um lugar e tempo. Caracterizam-se pelo emprego do pretérito perfeito e do diálogo e são perfeitamente individualizadas.” (Maria Alzira Seixo, 1986:70-72).

¹⁶ Maria Alzira Seixo (1986:197) sustenta que há “[...] uma intenção prévia e cuidada por parte de Maria Judite de vincar o actual como possibilidade de caracterização dinâmica de um estado de espírito que é centro e motor do processo temporal de toda a obra”.

Apesar de *Tempo de Mercês* conter um maior número de personagens femininas (Mercês, Alberta, Natália, Elsa), é Mateus, a personagem no masculino, em torno da qual a trama se tece e desenvolve. Outra opinião é assumida por Maria Teresa Horta (1974) quando afirma a propósito deste conto: “Ao contrário do que à primeira vista se poderia imaginar, não é o homem a principal personagem da história, mas sim três mulheres; Albertina, Natália, Mercês ... Aliás, quando esta escritora nos apresenta a *figura* de um homem como tema central, raramente não é ele mais do que pretexto (talvez inconsciente): através da dimensão desse homem diz-nos ela a dimensão da mulher que ele arrasta consigo”.

Para Isabel Allegro Magalhães (1987:504), na escrita feminina actual, “O tempo masculino aparece-nos como desenrolando-se linearmente [...] enquanto que o tempo das mulheres é antes um percurso circular”. Todavia a vivência de Mateus parece contrariar esta opinião:

“Mas precisava ainda de [...] ficar perfeitamente no centro onde somos menos vistos [...]. É o local mais afastado do campo de visão, ao longo da circunferência, portanto, o que lhe convinha.” (p.114);

“[...] a vida parda, morna e mole continuaria. E ele dentro dela, adulto pela primeira vez. Pronto para recomeçar outra vida, fosse ela qual fosse, isto é, a mesma.” (p.133).

No conto em estudo, o tempo das personagens mulheres é um tempo guardado, pousado ou vazio, desprovido de qualquer centelha de ânimo ou sentido de existência, um tempo que progride e/ou retrocede em reviravoltas intempestivas entre passado, presente e futuro, quase incólume ao seu inexorável curso prospectivo. Aliás, um dos dados que melhor parece sintetizar as características dominantes do tempo feminino no conto é essa constante intermutabilidade de um “agora”, um “antes” e um “depois”. Por isso, as figuras femininas, aparentemente isoladas ou imobilizadas no espaço, ligam-se a um tempo sem limites, recordando o que passou, imaginando o que poderá acontecer, tendo adensado em muitas personagens o desejo de um lugar/tempo outro, no que desenha uma tentativa para

rebentar o silêncio e a solidão, escondidos por detrás das palavras. Tentativa portadora de rebelião, de energia contida e que se abre na surpresa de um discurso onde os significantes conhecidos transportam um significado outro, inovador na sua irreabilidade ou na sua fantasia. Contudo, é para esse estranho périplo que elas catapultam Mateus, caminho esse que emerge como um percurso penoso e simultaneamente enigmático, como uma transfiguração do real no decurso de um quotidiano que parece raso e comum.

A personagem masculina, por outro lado, viaja no espaço — espaços circunscritos a lugares fechados, note-se: quartos, casas, gabinetes de trabalho, comboio, por onde o tempo passa ou permanece imóvel, por onde pairam os dias ou a memória deles — absorvendo o espírito de um presente que arrasta o passado. Eles prendem-se a um espaço de clausura e emaranham-se num tempo que tem morada fixa, que é vínculo sobretudo do passado, cadinho de memórias mas que se pode afirmar como germen de sonhos, travessia mental para o futuro, numa aspiração a um querer ser que nunca se cumpre e que submerge num sentimento de revolta interior.

Porém, no cerne das suas temporalidades pessoais são ambas jornadas solitárias, pois a memória vive-se na solidão. Como conclui Isabel Allegro Magalhães a propósito das trajectórias temporais das personagens na ficção feminina contemporânea “[...] o tempo das personagens femininas aparece-nos como diferente do dos homens, e o conjunto das características de cada um deles parece desenhar no espaço linhas ortogonais, quer dizer, percursos divergentes, que nunca se tocam.” (Allegro Magalhães, 1987:496-497). E ambas galvanizam a experiência da intersecção entre a interioridade proxémica e a permanência temporal, numa clara exemplificação de uma indissociação cronotópica.

Uma vez que não cabe neste trabalho fazer uma análise exaustiva da mundividência de cada personagem, homem ou mulher, relativamente ao tempo, optei por apenas focar Mateus, o protagonista. Porém pareceu-me importante focar também Alberta, uma das figuras do universo feminino, no sentido de estabelecer um contraponto e de sublinhar a “[...] dificuldade do *par humano*, obsessão temática — porque existente — da sensibilidade contemporânea” (Eduardo Lourenço, 1993:171).

A situação marginal de Alberta, aprisionada no seu acanhado mundo de doente incurável, vota-a a uma predisposição evocativa e a sua atitude ao pensar no passado é fatalista: o desaparecimento/fuga ou a alienação são escapes excelentes. O presente e a réstia de futuro desenham os contornos da morte:

“O tempo substitui perfeitamente a morte, e até é mais cruel. A morte mantém, o tempo acaba. E, melhor, dá o golpe de misericórdia” (p.71).

Toda o seu ser se projecta para um abismo sombrio. A insatisfação que lhe enche os dias cresce e a vida real, destrutiva, escoar-se nas suas mãos, a ponto de quase a perder. Enroscada numa existência incarácterística, afigura-se-nos presa a uma inelutável frustração, resultante de uma espiral de fúria contra o poder de uma doença que quase lhe anula a existência:

“Gostava de ter feito coisas que não fiz, já te falei nisso, não falei ? Olha, por exemplo, de ter tirado o curso de medicina [...] Também gostava de ter falado uma língua confidencial, daquelas que ninguém aprende, um luxo, enfim. O japonês, o persa, um dialecto negro então seria o ideal. [...] Outra coisa era usar lentes de contacto. [...] Também gostava [...] de levar isto [doença] até ao fim com uma certa naturalidade.” (p.80-81);

“Falava [...] Numa voz amarga. Do que não tinha feito e de repente lamentava não ter feito. [...] De nunca ter sabido nadar, de nunca ter tido um anel de esmeralda, de não conhecer as ruínas da Acrópole.” (p.78-79);

“Emagrecera, falava menos, movia-se com maior lentidão, tinha dores” (p.78);

“Parecia uma criatura meio embriagada. Embriagada pela morte. Tonta quase a cair [...] A sua voz doce secara, era agora dura e azeda. Sabia que ia morrer” (p.82-83)

e a reduz a uma passividade atroz:

“[...] viu-a enrolada no maple [...] agressivamente enrolada sobre si mesma, incluindo pernas e pés, e de ouvidos tapados, esmagados com as mãos transparentes, ao mesmo tempo búzio e concha.” (p.77).

Vive numa dependência contínua de afeições que se não cumprem, num desfiar de gestos e comportamentos sem sentido: Alberta folheia “albons de gente morta, desbotada” (p.106) até experienciar a ausência do gosto de viver e de crer, num claro resvalar em energias letais. Voga indiferenciada pela vida, vivendo-a através de Mateus, numa relação diferida. Atinge uma fase em que a vida sem sentido e o tempo sem consistência lhe transformam o próprio corpo:

“Estava em todo o caso no início daquela idade incerta e comovedora que é como que uma despedida. [...] Tinha um vinco de amargura aos cantos da boca. [...] Tinha olhos e cabelos claros, mas sem um tom muito definido, como se algo lhes tivesse tirado o brilho e o excesso de cor. Tinha também um sorriso só esboçado, que nunca chegara a ser abertamente sorriso, e uma voz quebrada. Passava facilmente despercebida – uma mulher apagada [...] e possuía mesmo a estranha faculdade de *estar* sem as pessoas darem por isso.” (p.51).

A viagem que pretende empreender e os sonhos que daí se evolvem acabam por ser uma ilusória libertação:

“Sabia que Mateus ia vender a casa para ela ir fazer *antes* uma estúpida viagem, a única coisa sem sentido da sua existência ajuizada. Voltaria ? Ficaria lá ? Era como se se vingasse. De quê ? De quem ?” (p.83);
“Faria a sua viagem ? Fá-la-ia ? [...] Agora parecia-lhe que o combóio talvez fosse aquela cama. O bilhete, no entanto, esse confuso papel que ela já tinha na mala, e o passaporte, deviam dar-lhe um certo consolo.” (p.132).

Estas vivências de Alberta afectam profundamente Mateus que também, pelo seu lado, concebe a “felicidade” como algo apenas presente nos outros, sempre arredada de si. Os pedaços de vida “feliz” que vislumbra nos outros amarfanham-no:

“As pessoas que o rodeavam pareciam-lhe demasiado próximas, de presença quase agressiva. Como que metidas à vontade [...] dentro dos seus mundos invisíveis, a tocarem e até a amachucarem o seu pequeno, modesto mundo.” (p.76);

“[...] as pessoas pareciam mais vivas e alegres, como se tivessem dado flor, como se se preparassem para frutificar. Em casa esperava-o a penumbra, a voz queixosa de uma mulher a quem já não amava – tê-la-ia amado algum dia ?” (p.117).

O seu tempo comunga de um fluir vazio, de uma esperança sempre negada:

“[...] para ele as coisas, mesmo as que pagava – compradas ou alugadas – tinham sempre um ar de concessão que lhe faziam, de semi-favor, não de coisa devida.” (p.10);

“Ele [...] era muito previsto, e a sua vida fora pobre de figuras principais” (p.37);

“[...] não era um homem dado a aventuras” (p.112);

“[...] as palavras dela [Alberta] e o seu olhar o protegiam, o aqueciam como um casulo.” (p.117).

É um homem que vive numa excruciante solidão, um ser de deriva, de trânsitos e de afectos perdidos:

“Sentiu-se, de súbito, extraordinariamente solitário e impotente” (p.10);

“Ela [Alberta] era, no fundo, a sua mulher, alguém que não tinha, tal como ele, mais ninguém no mundo.”(p.85);

“Talvez fosse por isso [...] que ela se apaixonara por ele. Culpa da proximidade de dois seres sós no mundo ?” (p.52);

“O seu corpo de homem só no mundo” (p.89);

“Sentia-se só, livre e melancólico.” (p.133).

Terá que haver um escape para estes modos de vida: refúgio no silêncio, no isolamento de uma vida interiorizada, numa certa ausência da realidade. A Alberta tudo parece acanhado/estrangulado no presente e por isso deseja embarcar numa viagem que não é mais do que uma fuga ao tempo real “[...] como se a viagem fosse depois, quando tivesse descansado de morrer” (p.82). Existe assim como que uma ampliação do presente de modo a nele caberem o passado (para ambos doloroso, por que impossível de esquecer) e o futuro (para ela imediato e fatalista, para ele distante e incerto) para depois se registar um fechamento incompleto. Este movimento é propulsionado pela cadência pendular interior no tempo, porque o presente vivido faz experimentar duas formas de ausência: o passado e o futuro. Daí que se trate de um tempo sem direccionamento claro, versátil e multiorientado, onde passado e futuro se fundem no presente, presente que é sempre vivido ou na pesada memória do que foi ou na esperança-fimbria do que há-de ser.

Penso, no entanto, que é lícito admitir que as personagens (à excepção de Alberta, cujo horizonte é o espectro da morte iminente) guardam um desejo implícito e um impulso que poderá culminar num acto de coragem e no empreendimento de uma transformação – uma outra viagem, mas noutra direcção: para um futuro novo, de superação que configura um tempo em espiral, já não redondamente ocluso e sem fendas, mas a abrir-se.

Num artigo que já citei, Joaquim Matos (1996:177) descreve o trilho das vivências das personagens dos contos de Maria Judite de Carvalho: “[...] quase todas femininas, refugiam-se na memória, em busca de uma existência outra, de um sabor desaparecido, mas onde acabam por se defrontar com a irreversibilidade do tempo, com a falta de um agasalho existencial, um espaço de sobrevivência. Uma angústia entre o vazio do presente e o passado apagado, sem uma brasa. Por onde passa a efemeridade da vida, o desencanto, sem que isso signifique, do nosso ponto de vista, um niilismo oitocentista iconoclasta, mas uma denúncia, ainda que apenas implícita, da falta de aliciações e de esperanças, trucidadas pela actualidade, neste momento mais direccionada para o abismo do que para as carências

do homem. [...] Temática dramática, do foro do ser e do estar, recolhida do fluxo do próprio sangue da autora, ainda que ficcionada, como convém a uma obra de arte, que se deve manifestar como ficção, se parte do real e da verdade, que se deve manifestar como real e verdadeira, se parte de pura ficção. É assim Maria Judite de Carvalho, no tratamento dos seus temas”.

Em termos linguísticos, a significação temporal incrusta-se num processo dialéctico, colorido por dois movimentos — um emergente e outro imergente, de fronteiras deliquescentes. No *conto* sobremaneira, dadas as suas idiossincrasias, o tempo torna visível a plasticidade da trama, como diz Imbert num subcapítulo intitulado «El Tiempo dentro del cuento»: “El Tiempo es un factor condicionante en la técnica narrativa. Su fuerza plasmadora opera en todas las fases de la creación artística.” (Imbert, 1991:187). Neste contexto, o discurso é possibilidade de modelização temporal com vista à integração final. A dinâmica de concentração das instâncias enunciativas temporais explica-se pela necessidade de fazer convergir no instante decisivo do presente, todas as forças do pretérito e o projecto futural. A natureza essencial deste instante conduz ao avanço intensivo da linha temporal rumo à ascensão do momento presente. A um tempo-síntese iluminado por um halo transfigurador de onde irradiam novos sentidos.

A macroestrutura temporal deste conto pode, então, ser vertida, figurativamente, numa pirâmide invertida: na base as disseminações diegéticas onde pontua o plano *inactual*, e no percurso que culmina no vértice onde se aninha o núcleo da depuração verbal — o plano *actual*.

A narrativa termina em contenção, em expectativa de desejos não exequíveis, na evidência do inelutável eterno retorno dos dias. Tempo circular ? Tempo incerto e fluido, sem espaço preciso onde se tornar consistente. Num ambiente de adiamento, descobre-se que permanecem os mesmos conflitos e problemas humanos. E no texto, porque o tempo interiorizado talvez seja excessivo, absorvente, inexplicável, assiste-se à persistência da ambiguidade, à constante reiteração da dúvida, à explosão da pergunta. O texto fecha-se, regressando ao início ... A circularidade da vida, o trabalho infinitamente produtivo do sentido, em espiral ? Onde a (im)possível deserção ?

CAPÍTULO 5

O real tornado irreal: a ficção como aventura da linguagem

*“A obra é realidade humana na sua máxima
irrealidade ou então irrealidade humana na sua
máxima realidade”*

(Eduardo Lourenço)

Dada a perspectiva assumida neste trabalho, entende-se a ficção, primacialmente, como projecção de marcos enunciativos alternativos aos do mundo real e não como universo que se alimenta de extravagâncias fantásticas. Trata-se de colocar a ficção, antes demais, do lado de uma aventura da linguagem, questionando as coordenadas tradicionais de tempo e espaço, num claro desfazer da linearidade.

Não se tratando de um conto fantástico, *Tempo de Mercês* denota uma inequívoca carga de irrealidade que trespassa figuras, ambientes e situações. Carga de irrealidade que deriva, creio, da concorrência de diversos factores, de entre os quais destaco a forma suspensiva do tempo e uma tonalidade intemporal, ambas veiculadas pela sugestão de climas insólitos, pelo transcurso da temporalidade interior das personagens, pela sobreposição, pela alternância, pelo entrecortado dos tempos, pela variação do ritmo da narração (entre o reticente e o anelante) e pela temática da solidão/morte como forma de revelação do mistério de existir. Os factos narrados deixam de ter contornos claros e passam a ser imagens, reflexos, fragmentos, recordações, suposições, ilusões, memórias que esboroam os limites temporais para se poder instalar um tempo atemporal, único.

Aliás, como argumenta Ricoeur (1983:50) “[...] la narration est possible là où l'éternité attire et surélève le temps, non là où elle l'abolit.”.

Incrustando-se, então, no conto uma mensagem acerca da amarga constatação do inelutável peso do viver, demonstrado em várias formas de opressão convergentes numa densa rede de constrições — privadas bastantes, públicas algumas — que acaba por envolver a existência do homem num mundo agressivo e devastador, urge sair do labirinto e calcular uma rota de fuga em direcção ao sonho, procurando uma compensação no irreal, onde existe uma abundância de sentido criativo, ramificado, que se opõe ao determinismo rectilíneo do mundo e que suscita, sem dúvida, uma atmosfera de fragmentação do real, uma fuga do seu ponto de poiso, um tempo com vários endereços que perde a sua força inteira¹.

O que, por vezes, parece ser um pequeno ferimento no real de que irrompe o irreal, parte de pequenos pontos concretos: gestos, palavras, traços de uma personagem, pequenos mistérios, manifestações bizarras, como que à procura de um sinal, de um sentido; impulsos de uma intensidade desordenada ou a demanda obstinada de uma revelação. É esse movimento que vai urdindo a história numa exemplar concentração de efeitos que determina as personagens e também o comportamento bastante carregado da voz que narra, quase sempre omniscientemente. Voz cúmplice que não só enfatiza e expande esses gestos como, sobretudo, indica um projecto de denúncia que subjaz a toda a encenação narrativa: a solidão e a culpa são a perdição das personagens mas também o que as afirma, o seu único retrato. Aquilo que as une é precisamente a elaboração dos mais variados movimentos ao desencontro da realidade, salpicados de evasões ilusórias, à espera, de algum modo, que uma certa unidade se construa, que se estabeleça um percurso de sentido.

Desde o título do conto habitamos a alusão, o símbolo, a metáfora. Não que as suas correspondências nos estejam vedadas, a sua opacidade é, na verdade, quase translúcida; o interessante consiste em constatar que estão articuladas pela pulsão de um rosto de

¹ Isabel Marnoto (1985:83) apresenta uma formulação muito feliz quando fala num “[...] tempo de sonho possível na negação de certa ordem imposta, de certo sentido engravatado do mundo.”

palavras denso que se mira e se busca na memória e cujo olhar esfacela o fio do real. A essência da ficção de Maria Judite de Carvalho, neste conto em concreto, mergulha num universo geminado de representação real e irreal, a coexistência da duplicidade. Existir pode ser (ou é ?) um reflexo de espelho ?

5.1. A ficção narrativa: “*speculum mundi*” ?

Tem uma longa tradição na história da ficção narrativa a metáfora do “espelho” onde se reflectia a objectividade fotográfica do real — o *speculum mundi*. Mais recentemente, numa ruptura com a tradição, desenvolve-se um novo paradigma: o *espelho* fragmenta-se, torna-se côncavo, deformador, numa palavra, ambíguo. Um lugar de registos que não se estabilizam e onde repousam experiências, símbolos, ciclos temporais que, passíveis de se desvanecerem, se tornam numa espécie de palimpsestos para que o presente e o futuro, contaminados pelo passado, sobrevenham. E é neste patamar instável, neste jogo entre o “dito” e o “não dito”, entre o “representado” e o “não representado” que a obra literária se vai fazendo² e em que a experiência literária vai desvendando a sua complexidade. O jogo ficcional entre o “ser” e o “não ser” representa-se no âmbito da ficção literária moderna, não raro, na procura de um “outro” no circuito da enunciação textual. Com base nesta observação, parece-me legítimo insistir no referido tópico clássico da relação realidade/texto narrativo, encarando-o no âmbito da especificidade do *conto*.

Nos nossos dias, a capacidade do texto auto-representativo é matizada, secundarizando-se a ficcionalidade autotélica: Ricoeur (1984:112) afirma que “Jamais le temps fictif n’est complètement coupé du temps vécu, celui de la mémoire et de l’action”.

² Silvina Rodrigues Lopes (1994:433) assinala que a “[...] adequação entre linguagem e mundo [...] completa-se numa noção de sentido como síntese (o Todo ou totalização) de significações efectuadas tendo em conta uma lei geral que assim se torna presente a um sujeito produtor de sentido. Mas a aquisição da linguagem [...] permite a experiência da mentira e com ela a oposição verdadeiro/falso, matriz de outras oposições como realidade/fingimento, possível/impossível, etc., cujos termos não podem ser em absoluto determinados, sendo não só cada um deles condição do seu oposto mas existindo em cumplicidade com ele. [...] O problema do sentido passa, por isso, pelo paradoxo segundo o qual a Lei de um Todo não pode fazer parte do próprio Todo, motivo pelo qual não há um sentido de sentido, ou um conceito de conceito.”.

Picard (1989:56), por seu turno, postula que “Une rigoureuse auto-référentialité n’est plus guère défendue. S’il touche au fantasme, le jeu touche aussi au réel”. O “espelho” tem que ser assumido como índice da impossibilidade da narração se fixar de modo unívoco numa relação com a exactidão do pensamento prosaico ou a expansão imanente ao pensamento poético. Face à multiplicidade dos reflexos que se entrecruzam, o “espelho” ora é força alienante na produção de textos fantásticos e irreais ora é força que impulsiona a construção de um discurso que comporta uma inegável dimensão perlocutória, balizado por ideologias, poderes instituídos, coordenadas sócio-culturais, etc..

A obra literária é suspensão da referência primeira e literal da realidade e libertação de uma referência de segundo grau — uma referência metafórica de que releva a experiência fictiva: “Cette expérience fictive relève d’une autre dimension de l’oeuvre littéraire [...] à savoir, son pouvoir de projeter un monde” (Ricoeur, 1984:113). “son pouvoir d’auto-transcendance” (1984:233). Por seu turno, Villaume (1990:56) sublinha que “Se plonger dans la lecture d’un roman, c’est accomplir une sorte d’acte de foi dans la vérité du récit” o que se traduz na assumpção de idêntico estatuto tanto por parte do universo textual como por parte do universo real, acabando aquele por se substituir a este. Este processo de metamorfose envolve as entidades do narrador e do leitor, em que este se abstrai da sua realidade concreta e individual “[...] pour s’identifier à son rôle et devenir ainsi un personnage de l’univers *fictif*” (Villaume, 1990:56) facto que tem claras implicações na referenciação temporal.

O texto de ficção permite a invenção de fábulas do tempo que se prestam a ultrapassar as aporias do pensamento especulativo sobre o tempo: “Les oeuvres de fiction élargissent notre horizon d’existence, elles dépeignent la réalité en l’*augmentant* de toutes significations apportées par la mise en intrigue (phénomènes d’abréviation, de saturation, de culmination, etc.). Cette *augmentation iconique* [...] accorde un surcroît d’être à notre vision du monde.” (Thomasset, 1996:143). Tanto no plano do vivido como no do tempo cósmico, a narrativa de ficção torna possível o reconhecimento da experiência do tempo, particularmente pujante e fértil. Daí deriva que no seu momento actual “[...] modern fabulation grows out of an attitude which may be called *fallibilism* [...] Fabulation, then,

means not a turning away from reality, but an attempt to find more subtle correspondences between reality which is fiction and the fiction which is reality. Modern fabulation accepts, even emphasises, its fallibilism, its inability to reach all the way to the real” (Scholes, 1979:8) naquilo que eu considero ser a exaltação, a celebração da linguagem e consequentemente no acesso, íntimo à sua natureza, à configuração de mundos alternativos à esfera do real.

Sendo a obra narrativa indagação sobre o tempo é porque, em primeiro lugar, o acto narrativo que a inaugura e a constrói constitui uma tentativa de resolução da problemática temporal. Todavia, esta constatação parece apenas válida para os textos que se filiam numa tradição clássica identificada com um esquema de completude, totalidade e extensão apropriadas. Actualmente, a tendência acentua a subversão destes cânones o que converge num aprofundar da temporalidade.

Em *Tempo de Mercês* há, em determinados momentos, uma espécie de filtro que deixa perpassar alguma irrealidade e mesmo fantasia que se nos depara, de forma inusitada e abrupta, quando o narrador delega no ponto de vista das personagens a interpretação dos factos (exemplo: mundividência de Elsa e Natália); quando procede à caracterização de algumas personagens (exemplo: Mercês como “deusa” ou “sereia” e Natália “com os cabelos verdes”); ou quando permite a emergência de pequenas histórias fantásticas (exemplo: história de Hekk, fábula de Natália sobre a vida); ou quando introduz ínfimos apontamentos (exemplo: passagem de um anjo). Daí resulta o estilizar da realidade, vazando alguma confusão na impressão temporal que abala a firmeza da notação do real. O fantástico mantém a ambiguidade entre o sobrenatural e o real, aceitando-se a interrogação equívoca do que se vê: o leitor questiona-se, duvida. É o campo do indizível, feito de pequenas anotações que pretendem, talvez, aprisionar o intemporal num quotidiano comezinho, limitado e nada libertador.

Estas duas modulações sustentam o texto num compromisso de tendências que converge numa duração íntima e personalizada do tempo (não tanto vivencial) e na vinculação da narrativa a um modelo configurativo em espiral, com passagem nos mesmos pontos obrigatórios: solidão radical, frustração, vivência de um presente opaco, olhar

obsidiante para o passado (tornado revivência). Este percurso é quase um eterno retorno, uma interminável e cada vez mais solitária viagem em volta do único ponto fixo do universo do protagonista: o da sua infância/adolescência a partir do qual se gera um processo de densidade que, galgando rupturas fundadoras, abre o tempo para o infinito, num feixe de sentido(s) projectado(s), isto é, abre a “[...] memória de um princípio onde o fim já se confunde” (Marnoto, 1985:27), que “[...] não é memória de um conteúdo mas memória da experiência do tempo.” (Silvina R. Lopes, 1994:459).

Por isto, o texto é marcadamente intemporal, jogo de confluência das diferentes facetas derramadas pela temporalidade real, das estações da vida, da mudança e ordem do tempo, de onde emerge um tempo grave, lancinante, virtual onde se vem prender o eco de todas as nostalgias imaginárias e que não se separa também do espectro do vindouro.

5.2. A tripla *mimesis*: uma experiência integradora do tempo

É na vertente da criatividade que se incrusta a operação, ou melhor, o acto de configuração da narração consubstanciada na figura da “mimésis II”, identificada e analisada por Paul Ricoeur. O vasto programa de estudo que os três volumes de *Temps et Récit* apresentam tem um mote comum: a análise da génese e do poder da referencialidade na ficção, já encetada na obra *La Métaphore vive* (1975). Para Thomasset (1996:59) “[...] ces deux ouvrages *pensés ensemble* visent indirectement à reprendre une ambition conçue trente cinq ans plus tôt: le projet d’une *poétique de la volonté*. [...] Celle-ci vise à l’exploration des sources de la créativité du sujet.” Na sua obra mais recente, *Soi-même comme un autre* (1990), de que me servirei também, Ricoeur traça um longo percurso em que põe em cena a tríade descrever/narrar/prescrever, a partir da qual elabora a hermenêutica do “si-mesmo”, procedendo a “[...] une sorte de récapitulation des diverses réflexions antérieures. Les différents dossiers abordés dans les *études* de ce livre sont autant d’éléments d’analyse d’une grande *herméneutique du soi* qui s’articule autour de *l’unité analogique de l’agir humain*.” (Thomasset, 1996:59). À imagem da metáfora, o texto de

ficção é a expressão da função criadora da linguagem que consiste em neutralizar a referência mimética e abrir o texto a outros mundos possíveis: “Le monde de la fiction [...] n’est que le monde du texte, une projection du texte comme monde” (Ricoeur, 1983:17).

Em correlação directa com esta problemática situa-se a noção de “mimésis I”, enquanto espaço da vertente do agir humano — designando a ancoragem da composição narrativa na compreensão prática imediata do leitor — que opera um sentido profícuo da produtividade referencial da linguagem, na remissão para o que torna possível a criação. Deste modo, a ficção é elevada à máxima categoria da dinâmica produtiva da língua assente no entendimento de que a experiência do tempo adquire e ostenta novas expressões. No caso do *conto literário moderno*, a ruptura manifesta-se na sabotagem do clássico esquema triádico de sucessão linear — a cronologia. Devo acrescentar que relativamente à escrita de Maria Judite de Carvalho há uma outra componente a assinalar: a que rompe com a submissão a uma temporalidade exterior e real que se revela na escuta de um sentido íntimo, dos recônditos recantos de um tempo introspectivo.³

Mais precisamente no âmago da questão da configuração temporal reside o papel da “mimésis II” que tem uma função mediadora, realizada intranarrativamente, sob a forma de integração: “[...] mimésis II tire son intelligibilité de sa faculté de médiation, qui est de conduire de l’amont à l’aval du texte, de transfigurer l’amont en aval par son pouvoir de configuration” (Ricoeur, 1983:86). O percurso aqui definido traduz uma polaridade a existir e a ser percorrida em qualquer texto narrativo: de um lado, a memória/o real preexistente (dimensão cronológica linear); do outro lado, a acção/a história/o irreal (dimensão — configuradora — não cronológica). A noção de “mise en intrigue” opera uma mudança qualitativa e constitui uma alternativa à representação linear do tempo, nas palavras de Thomasset (1996:139) ela “[...] engendre une intelligibilité mixte”: o texto narrativo supera a mera sucessão de acontecimentos, tornando-se numa composição que toma sentido na sua relação com o conjunto, daí que relações horizontais de contiguidade sejam acompanhadas de relações verticais de integração.

³ Em *Tempo de Mercês* este facto é por demais saliente por força da própria temática: solidão/morte.

O acto configurador narrativo — que designa sobretudo a ideia de “*unité narrative d'une vie*” (Ricoeur, 1990:187) — retira da heterogeneidade temporal na qual ocorrem os diferentes eventos, uma unidade temporal “[...] l'intrigue d'un récit [...] *prend ensemble* et intègre dans une histoire entière et complète les événements multiples et dispersés” (Ricoeur, 1983:12) que pode significar, no limite, “[...] bouleverser la chronologie au point de l'abolir” (Ricoeur, 1990:169). A ficção exerce, assim, a sua ascendência sobre o mundo narrativo e o valor temporal que este exhibe: “[...] le récit est significatif dans la mesure où il dessine les traits de l'expérience temporelle” (Ricoeur, 1983:17).

Todavia, a dialéctica deste processo torna-se num facto inelutável: “J'applique le terme de configuration à cet art de la composition qui fait médiation entre concordance et discordance [...] je propose de définir la concordance discordante, caractéristique de toute composition narrative, par la notion de synthèse de l'hétérogène” (Ricoeur, 1990:168) para demonstrar que o texto se move numa oposição entre “[...] la dispersion épisodique [...] et la puissance d'unification déployée par l'acte configurant” (Ricoeur, 1990:169), isto é, numa tensão constante entre o contingente e o necessário. A operação específica da concordância discordante é o que permite integrar na permanência do tempo a descontinuidade e a diversidade, logo, o modelo narrativo sustenta-se no desenvolvimento de um conceito original de identidade dinâmica que alia identidade e diversidade.

Relativamente à personagem há também uma progressão entre uma linha de concordância e uma linha de discordância: na primeira inscreve-se a totalidade temporal da vivência singular da personagem, na segunda pontua um efeito de ruptura promovido por acontecimentos imprevisíveis (desencontros, acidentes) que ameaçam a unidade temporal; desta compenetração resulta uma síntese concordante-discordante que contribui “[...] à la nécessité en quelque sorte rétroactive de l'histoire” (Ricoeur, 1990:175).

Neste contexto, a interrogação a colocar desloca o seu ponto fulcral, de forma sensível: já não se pergunta como é que o tempo discordante consegue inscrever-se na narrativa, mas como é que a narrativa torna possível e concebível uma outra experiência do tempo. Se a narrativa histórica se refere a um passado real, isto é, efectivamente acontecido, a ficção caracteriza-se pela modalidade referencial que aponta para um “efeito

de irreal”. A linha de separação entre a narrativa histórica e o texto de ficção é assim imediatamente confirmada — a primeira evoca entidades reais, a segunda entidades irreais — mas problematizada, num segundo momento, quando Ricoeur declara que o tempo humano é constituído no entrecruzamento das duas formas de narração. A questão da referência está, então, ligada a esta possibilidade: “Il ne sera pas possible de dire comment le récit se rapporte au temps, avant que n’ait pu être posée, dans toute son ampleur, la question de la *référence croisée* — croisée sur l’expérience temporelle vive — du récit de fiction e du récit historique.” (Ricoeur, 1983:56).

No plano da “mimésis III” que consagra a (re)leitura do texto, o leitor pode percorrer o tempo em duas direcções: numa ordem natural do passado para o futuro ou numa pluridimensionalidade temporal no sentido inverso. O efeito produzido pelo texto não é exterior a si mesmo nem à sua significação — a “mimésis III” marca a intersecção entre o mundo textual e o mundo extra-linguístico do leitor: “Si nous sommes entrés dans le récit par la porte de la vie, il est naturel qu’une porte de sortie ramène du récit à la vie.” (Thomasset, 1996:140). O acervo de conhecimentos que o leitor possui estrutura o seu horizonte de expectativas e auxilia o seu encontro com o texto, pelo que o acto de leitura tem duas faces: é recepção e criação.⁴

Ricoeur não nos apresenta, em *Temps et Récit*, uma reflexão apaziguadora sobre a narrativa. Pelo contrário, mostra que a narrativa não pode responder a todas as aporias do tempo, e que a um determinado momento se tornará muda, silenciosa, ou voltará a dar o seu lugar ao mito que julgara ultrapassado. A narrativa não estará prevenida contra este possível retorno, destinado a responder à inescrutabilidade do tempo: o narrativo é aqui confrontado com os seus limites, não já com “[...] ses ressources de configuration interne” (Ricoeur, 1985:387). Ricoeur duvida da capacidade da narrativa em replicar a distorção entre “o tempo” e “os tempos”. A principal inadequação entre a narrativa, *stricto sensu*, e a

⁴ Para Scholes (1979:27) “[...] the act of fiction is a reciprocal relationship. It takes two.” e acrescenta “When writer and reader make a *marriage of true minds*, that act of fiction is perfect and complete” (ibidem:27).

unidade plural do tempo resulta do facto de a categoria literária da narrativa se poder tornar ela própria inadequada a um pensamento da história.

O privilégio dado à narrativa não é portanto fortuito, é tido como instância superior na sua dupla dimensão de ficcionalidade e força temporalizante e é inseparável de uma interrogação sobre a acção, o acontecimento, a história e o tempo, pois, como já referi, para Ricoeur a narrativa é importante na medida em que esboça os traços da experiência temporal. Como tal, é cometida à narrativa a tarefa de pôr em concordância o discordante, de fazer com que a surpresa contribua para o efeito de sentido que mostra a fábula como verosímil, ou mesmo necessária. Para esclarecer a natureza paradoxal do tempo e da narração que oscilam, um e outra, entre consonância e dissonância, Ricoeur encena uma conversa fictícia entre Santo Agostinho e Aristóteles. Enquanto a análise agostiniana sublinha a discordância temporal que perturba e desequilibra a vontade de concordância da alma, Aristóteles responde mostrando que o “muthos” inverte a relação entre a concordância e a discordância.

Tentando prolongar as análises de *Temps et Récit* consagradas à concordância discordante e à crise narrativa, Ricoeur insiste, em *Soi même comme un autre* (1990), no estatuto do acontecimento, ao evocar o “Ursprung” de Walter Benjamim: “[...] aussi incoordonnable à un tout que soit le surgissement de l'événement narratif, il ne s'épuise pas dans son effet de rupture, de césure; il comporte des potentialités de développement qui demandent à être *sauvées*” (Ricoeur, 1990:169,nota2). E conclui que a identidade narrativa se situa entre o “carácter” (pólo de ipseidade-mesmidade) e a “manutenção de si” (o pólo de pura ipseidade): “L'identité narrative fait tenir ensemble les deux bouts de la chaîne: la permanence dans le temps du caractère et celle du maintien de soi” (Ricoeur, 1990:195-196), sendo essa instabilidade da identidade narrativa particularmente notória quando submetida às possibilidades de variação imaginativa da ficção. Esta obra mais recente de Ricoeur vem culminar um esforço de clarificação hermenêutica da ficção a que subjaz uma visão que contempla o plano da consciência do sujeito no mundo e que já enformara as propostas contidas em *Du texte à l'action* (1986) onde figuram observações acutilantes como “[...] le texte est la médiation par laquelle nous nous comprenons nous-mêmes” ou,

de uma forma mais incisiva, “Comprendre, c’est se comprendre devant le texte” (1986:116-117). Estamos, aqui, no limiar de uma reflexão ética que não me cabe aprofundar no presente trabalho que se centra no estudo da referência temporal.

A questão da referência temporal está ligada à possibilidade, postulada por Ricoeur, de entrecruzar dois grandes modos narrativos — a narrativa histórica e a narrativa de ficção: “L’interprétation que je propose ici du caractère *quasi historique* de la fiction recoupe évidemment celle que je propose du caractère *quasi fictif* du passé historique.” (Ricoeur, 1985:278). São avaliadas diversas modalidades desse cruzamento: por um lado, o papel do imaginário na perspetivação do passado e por outro lado as formas de historicização da ficção.

No final deste curto périplo pelo pensamento de Ricoeur podemos sintetizar, com Thomasset, e em relação à tripla *mimésis*: “[...] l’action humaine a des caractéristiques qui la rendent apte à être racontée (*mimésis I*); et l’opération de mise en intrigue qui fait d’une succession d’événements une unité structurée (*mimésis II*) rend possible dans l’acte de lecture une modification de la *pré-compréhension* du lecteur, que le dirige vers une nouvelle manière d’être e d’agir dans le monde (*mimésis III*)” (Thomasset, 1996:143). A articulação dos três tipos de *mimésis* resgata igualmente, a meu ver, uma translação temporal que se consubstancia num movimento pendular entre enraizamento e desenraizamento enunciativo, como julgo ter podido comprovar.

Serão estes elementos suficientes para concluir que a narração é a síntese da heterogeneidade temporal ?

O tempo no *conto* — no *conto* em geral e no conto que analiso — aparece como factor aglutinador da pluralidade; contemplamos uma estrutura narrativa que pode integrar a mutação na coesão e evitar a dispersão da multiplicidade de possíveis narrativos, como afirma Charles Reagan (1998:85) “[...] the construction of a narrative plot integrates diversity, variability, and discontinuity into the permanence in time. In short, it unifies elements that appear to be totally disparate.”.

Os textos de ficção multiplicam e favorecem as variações imaginativas do tempo ao abrandarem o fluxo temporal e ao abordarem o limite do tempo que é a eternidade. A fim

de mostrar que a experiência fictiva do tempo traduz “[...] seulement l’aspect temporel d’une expérience virtuelle de l’être au monde proposée par le texte.” (Ricoeur, 1984:151) Ricoeur propõe a leitura de obras que representam fábulas sobre o tempo: *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf, *A montanha mágica* de Thomas Mann e *Em busca do tempo perdido* de Marcel Proust.

Relativamente a *Tempo de Mercês* também estamos perante um texto passível de ser considerado uma “fábula do tempo”, já que nos faculta uma experiência temporal fictiva peculiar: o sentido e a vivência de múltiplas epifanias que, de uma forma dinâmica, interagem e confluem numa integração final que dá lugar à eternidade. Emancipa-se, neste conto, uma experiência temporalizante plural e global, partilhada por todas as personagens num “singular colectivo”, e que se traduz num “fora de tempo”, num espaço de exploração dos paradoxos que afligem a vivência interna do tempo, quando este está desligado da sua relação com a cronologia.

Em *Tempo de Mercês* assiste-se a uma transposição dirigida mais para um passado que foi real, mas também para um futuro, ainda que incipiente, visando igualmente um presente onde cintilam alguns instantes contaminados de irreal. Este cenário possibilita concluir que o texto narrativo se desenvolve numa intersecção feliz do mundo do real e do mundo da “ficção («como se»)” (Silvina R. Lopes, 1994:452). Por outro lado, poderia, eventualmente, induzir-nos a pensar que o *conto*, em geral, ao “jogar” com infinitos universos em que várias possibilidades se realizam em todas as combinações possíveis, se desvia do seu núcleo em constantes digressões.

Segundo a opinião de Calvino (1990:141): “[...] eu diria que hoje a regra da *escrita breve* se confirma até pelos romances longos, que apresentam uma estrutura acumulativa, modular e combinatória” que ele apelida de “*hiper-romance*” e que se constroem em conformidade com um “[...] princípio de amostragem da multiplicidade potencial do narrável” (Calvino, 1990:142). Na verdade, o modelo da rede dos possíveis é a própria condição do *conto*, a sua estrutura basilar e para que parece encaminhar-se, actualmente, a essência do romanesco.

5.3. A função do símbolo

Em imbricação com o que foi referido como intersecção entre o mundo real e do mundo da ficção, o conto é atravessado por uma camada simbólica que recobre toda a extensão do texto instaurando uma complexa rede de sentidos colaterais mas que, no seu conjunto, estimulam sinergias que actuam na confluência de importantes cadeias de significação, contribuindo igualmente para a plena instauração do discurso ficcional: “[...] les objets, sans être animés, participent directement au récit, constituant un élément de langage. [...] Ceux-ci constituant pour les personnages, et pour le lecteur, des porteurs de message.” (Bourdon, 1998:53-54). O seu estatuto parece ser inequivocamente metafórico, decorrendo da sua função “l’expression d’indice métaphorique”, ou seja, estas entidades/objectos “[...] jouent le rôle de métaphores, disent sans dire ni parler, par le jeu des images auxquelles ils renvoient.” (Bourdon, 1998:54).

Efectivamente, parece haver uma necessidade verificável, alojada na natureza humana, de encher de simbologia a interacção com a linguagem, o que poderá explicar a atitude do leitor/receptor em “exigir” interpretação simbólica em tudo quanto vê, lê e conhece. O momento simbólico deve ser, então, restituído como tal ao seio da experiência linguística onde a sua intervenção — essencial — deve ser encarada como o terreno biunívoco desta experiência. Vivemos, hoje, numa época de apurada consciência da linguagem, na plurivocidade de jogos que ela alberga e que convocam diversas maneiras de ser e estar. Simbolizar é propor “[...] conjeturas sobre la índole del Tiempo [...] que acentúan la experiencia del tiempo con imágenes de fluidez; que continúan las impresiones en metáforas y las metáforas en alegorías ... “ (Imbert, 1991:183).

Assim, surgem-nos no conto alusões a vários objectos-símbolos, entre os quais destaco: fonte (de Clepsidra), casa, armários e gavetas, cofres, jazigos e sepulturas, árvore. Estes símbolos enquadram-se em diferentes ordens de ideias, a saber:

A fonte de Clepsidra:

“Tinha sido nessa noite que ele lhe sugerira aquela viagem [...] As ruínas da Acrópole [...] Numa das vertentes jorrava a fonte de Clepsidra ...” (p.81).

A fonte é um símbolo de perpétuo rejuvenescimento e a clepsidra um dos engenhos mecânicos mais antigos para medir o tempo, da sua junção pode surgir uma interpretação simbólica interessante: quem beber a água da fonte ultrapassa os limites da condição temporal, marcada pela clepsidra, e obterá a longevidade. Este o maior desiderato de Alberta, cujo corpo e espírito estão minados por uma doença letal.

A casa: símbolo do ser interior:

“Saber que tinha aquele chão, aquele tecto [...] Esse era um pormenor que salvava todo o resto do descalabro total e lhe dava [a Mateus] uma leve confiança no futuro.” (p.45).

E igualmente um símbolo feminino, no sentido de refúgio, de protecção, de seio maternal:

“[...] a existência da casa [era] uma sensação repousante” (p.46).

A casa de Mateus tem marcada a presença dos seus habitantes, eternizada nas paredes, nos objectos e a sua ausência deixou um vazio irremediável:

“[...] demolir a casa era matar outra vez o pai, o único que conhecera, esse que tinha ali vivido um pouco de passagem; era matar também o rapazinho pequeno daquele tempo, e, de certo modo, a mãe de então” (p.47).

A revisitação da casa, volvidos vinte e cinco anos, ocasiona o afluir de recordações e a sua venda é um acto de despojamento total da única coisa que pertencia a Mateus:

“[...] tive uma casa [vendia-a mal, dei-a por assim dizer (p.91)] [...] fechada como um cofre cheio de recordações e sem chave – também não tenho nada, absolutamente nada” (p.112).

A casa pode ser jazigo:

“[...] naquela casa fechada [...] Era como se tivesse entrado num jazigo de família – estava cheio de imagens tétricas – um jazigo sem flores, sem lágrimas de ninguém” (p.27)

e/ou lugar recôndito:

“[...] chamara Natália dos confins da casa” (p.64).

A casa de Alberta é albergue de um tempo morto: quando Mateus regressa da viagem assoma-lhe uma

“[...] sensação de casa vazia, casa morte, um prenúncio de fim” (p.103),

de aniquilamento

“[Alberta] Não queria ficar ali, naquela casa onde sempre vivera [...] à espera do fim.” (p.79).

Armários e gavetas: são esconderijos — incommunicáveis — de imagens no tempo, de fios da memória e do imemorial que mergulham na reminiscência da quietude:

“As coisas que podem ficar esquecidas no fundo de uma gaveta ... Nunca a puxamos totalmente, já reparaste ? Há sempre coisa de um palmo lá para o fundo. Esquecidas e de certo modo resguardadas” (p. 82).

Remexer em gavetas é perturbar. Abrir armários é correr riscos. Em ambos é mexer no interdito, no inconsciente, recuperando danos e mágoas, degradando ainda mais:

“E [Mateus] abriu o guarda-fato, vazio como um jazigo, só com os seus envernizados semi-esqueletos à espera de serem vestidos.” (p.14).

Cofre: projecta a dimensão da intimidade, representa metaforicamente um tesouro espiritual ou material:

“[a casa era] uma espécie de cofre onde guardavas os teus tesouros. Um cofre fechado e sem chave” (p.86),

o mundo interior oculto e dissimulado que a todo o custo se quer preservar. A abertura do cofre pode ser equivalente a uma revelação.

A **árvore:** é um dos temas simbólicos mais difundidos cuja raiz reside na ideia de cosmos vivo em perpétua regeneração. Símbolo da vida em perpétuo progresso, em ascensão para o céu, ou como instrumento da queda de Adão, a árvore evoca todo o simbolismo da verticalidade. Por outro lado, serve também para transmitir o carácter cíclico da evolução cósmica: morte e regeneração. Numa outra interpretação, a árvore é vista como o templo da alma, a associação da Arvore da Vida com a manifestação divina que resulta na redenção do Homem. Transporta ainda um profundo misticismo como símbolo da fertilidade, a analogia árvore de fruta-mulher fecunda pretende conjurar a má sorte do elemento feminino estéril. Todavia, a árvore pode inverter a sua polaridade e tornar-se árvore de morte:

“Alberta estava também no cimo da sua árvore, essa sim. Não ia descer, ninguém a ajudaria, nem ele. Ia cair um dia destes não como um gato mas

como uma ave com chumbos nas entranhas. Melhor ainda, já que de metáforas se tratava, como um fruto podre” (p.132);

“[...] e [Mateus] pensou em Alberta, que se preparava para descer da sua árvore pessoal para ir morrer longe” (p.119);

“É fácil trepar por uma árvore, mas descer ? Há meses que grito [Natália] e ninguém me ouve. Pelos vistos os bombeiros morreram todos.” (p.118);

“Eu [Natália] continuo no cimo da árvore, quando poderei descer ?” (p.130).

Fundamento esta breve incursão pela simbologia no facto de, a meu ver, ajudar inequivocamente a compor uma narrativa que se fecha num círculo em implosão, concêntrico: “O movimento circular é perfeito, imutável, sem começo nem fim, nem variações, o que o habilita a simbolizar o tempo. O tempo define-se como uma sucessão contínua e invariável de instantes, todos idênticos uns aos outros ...” (Jean Chevalier, (1973),1982:202). A simbologia reveste o *background* diegético, moldando as etapas mais significativas do progresso da história ao progresso do(s) símbolo(s). Não estamos a falar de elementos meramente decorativos, mas funcionalmente pertinentes, na medida em que contribuem para a criação de uma atmosfera ficcional específica da obra em análise. A simbolização constitui-se, aliás, como traço quase obrigatório do género *conto*, como sublinham Schneider (1980:85), ao afirmar que o *conto*: “[...] se trouve repris dans les réseaux d’une élaboration symbolisante” ou Calame-Griaule, ao defender a ideia de que o *conto* faculta uma visão do mundo sustentada por um sistema de códigos, de entre os quais destaca o código simbólico “[...] qui utilise les donnés de la réalité matérielle pour transmettre un message grâce au réseau de correspondances établi par la culture (ainsi telle plante ou tel animal ne jouera pas un rôle gratuit mais renverra à un autre signifié).” (1980:286).

No âmbito medular da sua configuração temporal, o *conto* assimetiza o tempo com símbolos⁵ e ambiguidades, torna-se mediação: “Dans la mesure où le conte est non

⁵ O acto de simbolização é também responsável pela formação de uma identidade do *conto* “Parmi ces indices du *non-dit* ou du *à peine dit*, les associations lexicales fondées sur des réseaux de sens nous fournissent un ancrage important. Cependant, c’est au niveau textuel et non pas uniquement lexical que ces réseaux se développent.” (Riaudel, 1998:76-77).

seulement un récit portant sur la mise en oeuvre d'une médiation, mais une parole opérant elle-même une médiation entre l'infra-temporal de l'onirique et l'accès à la linéarité, au registre de la succession, il institue lui-même une temporalité située en un lieu de carrefour, en une position intermédiaire." (Schneider, 1980:119-120).

No caso de *Tempo de Mercês*, faz parte do campo temporal um cruzamento de intenções que se vincula a uma temporalidade de lógica não rectilínea. A trama, de facto, apresenta-se integrada num conjunto de mediações simbólicas que lhe conferem uma legibilidade (i)mediata: a obra busca nesta rede simbólica a recondução para a clarificação ou para o obscurecimento. Consequentemente, o nível simbólico é um dos níveis de que releva o horizonte de compreensão da obra de Maria Judite de Carvalho e que está umbilicalmente ligado à tematização da sua visão do mundo.

O universo diegético da escritora é monótono e obsessivo e poderá ser traduzido numa questão única e recorrente que estrutura a sua obra: o sentido da existência pessoal/individual num mundo hostil e vazio. Um permanente discurso sobre o nada, ou melhor, sobre a visão e a vivência de uma total falta de sentido para a vida. Daí que o plano simbólico se encontre entrelaçado com o plano da irrealidade, recriando-se a unidade ao nível da polaridade que ambos consubstanciam: o trágico.

Nesta rede de simbologias surgem pequenas epifanias que têm o dom de encapsular uma grande expressividade em termos de significação e/ou emoção. Assiste-se à volúpia do mistério, à pluralidade do real rumo a um mundo contrafactual, patente na capacidade da autora aludir, sugerir, numa profícua intermitência da palavra e da imagem. A partir da centralidade da escrita, as camadas de sentido(s) vão-se organizando de forma complexa de molde a atribuir autonomia à realidade (re)criada.

5.4. A memória (re)inventada: queda numa temporalidade de dissolução

Cumpra acentuar, mais uma vez, e retomando a temática central deste trabalho — o estudo da configuração temporal no conto — o modo como no conto em análise a criação ficcional se polariza e realiza como (re)invenção de um tempo real, vivido.

Paralelamente a uma orientação ascendente do tempo (ver, atrás, capítulo 3), *Tempo de Mercês* desenvolve, simbolicamente, uma temporalidade — onírica — regressiva.

A exploração da estruturação semântica básica de *Tempo de Mercês* permite vislumbrar uma “temporalidade de dissolução”⁶, onde figura a dispersão, a decadência, a voragem do abismo, a completa aniquilação. Assim, prevalece um tônus dionísio, de seres melancólicos, contemplativos, solitários e cogitadores. É o reino do tempo quase esquizofrênico, do isolamento egocêntrico.

As personagens têm plena consciência de que são definitivamente sós, e esse é o abismo da sua devastação que enforma um tempo individual de casulo. Vivem, empobrecidamente, um presente vazio, expectante de uma plenitude qualquer que se distende por causa desse tempo alheio e quase inexistente que é o tempo esperado. Concomitantemente, realizam uma tumultuosa assimilação do passado que é encarado como uma totalidade onde se vão erguendo momentos singulares plenos de intensa significação que desenham um percurso desesperante e interrogativo em busca da sua renovação momento a momento numa espécie de sempiterno presente passado.

Esta temporalidade que se apresenta, narrativamente, como uma busca da gênese da passagem do tempo apresenta uma faceta nóvel e paradoxal pois inscreve-se numa pretensão temporal prospectiva: a involução simbólica é transportada por um significado de

⁶ Esta é uma das categorias temporais que integram a interessante tipologia que Stanislas Boros propõe num ensaio sobre o tempo em Sto. Agostinho denominado “Les catégories de la temporalité chez Saint Augustin”, *Archives de Philosophie*, T. XXI, 1958, p. 323-385, referenciado em Ricoeur (1983:51).

conquista do futuro⁷. No conto, a personagem tem o seu passado diante dos seus olhos e tenta suturar as suas falhas para produzir uma imagem positiva de si, pelo que a narração tende à homogeneidade. O facto de o sujeito reviver/reconstruir pela memória os acontecimentos que formaram a sua existência é de grande importância: assiste-se ao constante reajustamento da consciência ao inconsciente e ao *stock* de experiências reais. Deste modo, a memória deve ser encarada como continuidade na consciência do presente entre um projecto que ela condiciona e um passado que ela representa e recria ao mesmo tempo, propensa à consagração de momentos que celebram ou e/in-vocam emoções pouco a pouco mergulhadas num clima quase irreal, em que se vão dissolvendo os contornos dos acontecimentos.

A memória (re)inventa o tempo, oscilando entre o periódico retorno a lembranças ainda capazes de cintilar como da primeira vez e uma aceitação do esquecimento e da morte — uma morte destinada a tudo engolir na sua voragem, arrastando os seres e as suas palavras numa progressiva *ars moriendi*. Com efeito, na mundividência temporal de Maria Judite de Carvalho o que há de mais decisivo ocorre ao nível da percepção de cada instante, porque tanto pode equivaler à eternidade como desembocar na morte. Estamos assim perante uma temporalidade difusa e suspensa na vibração de cada *hic et nunc* único, absoluto, esse acontecer vacilante, mas encadeado numa sucessão contínua. Como notou Bergson, nas suas reflexões sobre o papel da memória: “Localiser un souvenir ne consiste pas davantage à l’insérer mécaniquement entre d’autres souvenirs, mais à décrire, par une expansion croissante de la mémoire dans son intégralité, un cercle assez large pour que ce détail du passé y figure.” (Bergson, 1959:272). Esse alargamento, orientado para o irreal, torna-se evidente em *Tempo de Mercês* e cifra-se com frequência numa sensação desterritorializada em que as personagens se situam numa zona indefinida, numa entrevida, pairando sobre um tempo e um espaço transformados em algo desconhecido ou crepuscular, em realidades quase virtuais. O trágico e o narrativo, enquanto modos do discurso humano, são fundidos, dando lugar a uma despersonalização do sujeito humano

⁷ A narração pode ser translação temporal, recuperação que permite a projecção: “[...] le récit n'est pas l'événement passé mais son avènement sans cesse recommencé à partir du seuil mobile du présent et en fonction de ses exigences, pour ouvrir l'avenir” (Brés, 1994:178).

que se agita entre o absurdo e a esperança. O sujeito da ficção moderna é, assim, um ser conscientemente outrificado pela linguagem.

No conto em análise, o acontecimento capital, o marco narrativo em si próprio, são referidos numa circunstância de tempo como pontos de referência e ocupam uma posição de destaque, incluídos no plano principal; enquanto que as reacções, as ressonâncias e o próprio enquadramento do momento ou são omitidos ou colocados num plano secundário. Cada momento desprende uma fundura significativa essencial, uma noção de intensificação do vivido, de revelação precisa que acaba por ludibriar o leitor pois esperaria um clímax (penso que falar em clímax neste conto é um pouco excessivo) que não se efectiva e só potencialmente é sugerido (identidade de Natália). A entronização do momento impõe análises concisas, retratos compactos, cenas pungentes, evocações de situações mais marcantes (interferências de uma memória afectiva) e de revelações no plano actual.

O tempo narrativo no conto em estudo apresenta as relações do acontecer na ostentação de sucessões temporalmente distensas, os acontecimentos não são apresentados em todas as suas fases, mas sim em recortes singulares, como que “retalhos de vida”. Não há soluções de continuidade temporal, mas um ponto zero original de orientação da perspectiva do tempo: o presente⁸ que, no entanto, é concebido em deslocação constante. Este movimento alia-se, no conto, a uma mudança do visionamento particular do tempo, numa transposição intencional para o passado, em que as vivências desse tempo nos aparecem numa retenção imediata ou envolvidos numa aura de recordação, como refere Bergson (1959:270) “Notre passé est [...] ce qui n’agit plus, mais pourrait agir, ce qui agira en s’insérant dans une sensation présente dont il empruntera la vitalité.” O passado que surge de uma forma fragmentada, privilegia determinadas cenas que constituem o cerne da evocação e que contribuem para, num presente posterior, estruturar o *eu* disperso e angustiado da personagem principal.

Vem a propósito lembrar algumas considerações feitas atrás (ver cap. 3.) sobre o valor temporal do *presente* como projecção em duas direcções: uma no sentido da

⁸Trata-se de um “présent momentané” em que “[...] l’action est conçue comme un processus unique non répété, et en dehors de toute considération de durée” (Imbs, 1968:22).

momentaneidade — da temporalidade do instante — e outra no sentido de uma integração de diferentes momentos numa quase eternidade, num “agora” intemporalizado em que há abolição de fronteiras definidas e onde se dá a eclosão da memória que, como esclarece Bergson “[...] ne consiste pas du tout dans une régression du présent au passé, mais au contraire dans un progrès du passé au présent” (1959:269).

O tempo verbal por excelência que preside a esta celebração do momento é, então, o *presente*. Mas trata-se de um presente com uma tonalidade especial, isto é, um presente eivado de afectividade intensa, um “presente emotivo” como lhe chama Maria Alzira Seixo (1996:138) ou como o define Bergson (1959:270) “[...] il est ce qui agit sur nous et ce qui nous fait agir, il est sensoriel et il est moteur; — notre présent est avant tout l’état de notre corps.”. Nele se verte a disposição de espírito de quem narra o passado, mergulhando nele: é também um tempo constrangedor, desconfortável para as personagens e é-o por diferentes ordens de razões: para uns porque pretendem cristalizar para sempre momentos de felicidade já vividos e recordados com nostalgia, outros porque sonham com um futuro que lhes permita desvanecer as marcas de uma actualidade de desilusão, fracassos e amargura.

Assim, naquele pressuposto, o tempo do conto parte de um centro, em evolução, para a ele regressar em involução:

“[...] a vida parda, morna e mole continuaria. E ele [Mateus] dentro dela, adulto pela primeira vez. Pronto para recomeçar outra vida, fosse ela qual fosse, isto é, a mesma” (p.133).

As imagens que nos dão conta deste tempo de retorno e de casulo são bem nítidas, todavia, é um tempo marcado pela irreversibilidade, pois nada se repete, nada mais é igual ao que já se passou/viveu:

“[Alberta] agressivamente enrolada sobre si mesma [...] ao mesmo tempo búzio e concha” (p.77);

“[Alberta] Saía da roupa da cama como um caracol da casca” (p.88);

“[...] as palavras dela [Alberta] e o olhar o [a Mateus] protegiam, o aqueciam como um casulo” (p.117).

Estamos perante um tempo labiríntico que traduz aniquilação:

“[...] como se [...] nunca tivesse aprendido a andar na cidade e se perdesse constantemente no labirinto das ruas” (p.108);

“[...] a solidão total é nós batermos com a cabeça em paredes que não existem [...] a incomunicabilidade total” (p.100)

e um incommensurável abismo:

“[Natália] Preparava-se para dar o salto mortal lá bem do alto da falésia [...] o salto clássico. Mateus esperava talvez que ela se arrependesse à beira da rocha, mas não foi assim” (p.100);

“[...] por a sua presença [de Natália] compor aquele limiar vazio” (p.63).

A configuração temporal deste conto poderá, à primeira vista, parecer paradoxal, facto que, em minha opinião, se desconstrói com base na convicção — que procurei expôr e desenvolver no capítulo anterior — de que podem coexistir, em determinados momentos, duas representações do tempo — uma em círculo, outra em espiral — que se compenetraram numa dialéctica inacabada. Distanciando-me da posição tomada por Maria Alzira Seixo que já antes referi (ver cap. 4), creio que a circularidade do texto pode evoluir-se em etapas progressivas de um aperfeiçoamento interior, dialéctico. Esta situação provoca uma ruptura de ritmo que convida à procura do movimento, de um novo equilíbrio ou de perpétuos reinícios em formação espiralar.

Uma grande parcela do que nos fica da leitura deste conto corresponde sobretudo a uma lição de autoconhecimento, como se o rasto de cada olhar absorto delineasse uma rota mágica cujo trajecto nos conduzisse ao desconhecido de nós mesmos.

Numa primeira etapa, a ficção compraz-se numa perspectiva autocêntrica, especular para, numa etapa posterior, se refractar e encetar um processo de desestabilização do referente, um trabalho de des-realização: nem todo o concebível é/ou se deseja presentificável, procura-se sobretudo presentificar o impresentificável, designando-o como ausência ou latência, evitando a figuração e a representação.

Este estado de coisas põe em evidência a componente metaficcional e o movimento centrípto que ela comporta: implica a potencialidade (re)produtiva dos signos e símbolos no jogo entre realidade e imaginação. É da responsabilidade deste movimento a incapacidade do mundo se fixar num tempo monológico e a liberdade da escritora mostra-se na quebra das cadeias da referencialidade directa ao mundo empírico que podem coarctar as potencialidades do acto criador, instaurador de mundos.

Retomando a referência ao “espelho”, metáfora secular da mimésis, que fiz na parte inicial deste capítulo (cf. 5.1.), reitero a ideia de que essa metáfora sofreu uma mutação: o “espelho” rompe com a sua capacidade de reflectir o mundo para dar a ver os mundos que a criatividade verbal faz ver. Coloca-se em causa o binarismo estático “forma/conteúdo” para se ostentar uma linguagem totalizadora, plena na sua produtividade referencial.

A concluire

"Le passage du temps linguistique à un temps humain plus global s'impose donc du fait qu'on ne saurait parler de temps proprement humain hors d'un développement de la conscience temporelle et que la pensée qui se déploie ainsi ne flotte pas n'importe où, mais s'insère dans une organisation linguistique dont elle dépendra coûte que coûte. Plus précisément, dans la mesure où une langue est un système représentatif, on saisit combien ses incidences temporelles peuvent étre grandes."

(André Jacob)

Ao longo da presente dissertação procurei analisar alguns aspectos do que A. Jacob refere — no excerto aqui citado em epígrafe — como sendo a mediação da linguagem na construção e estruturação de um tempo humano global. A minha reflexão incidiu essencialmente sobre a actividade *narrativa* como fortemente ligada à configuração cognitiva do tempo.

Contar uma história, mesmo num painel de deslinearização da temporalidade, é invocar constelações figurativas através do poder da linguagem no desencadear da experiência fictiva pelo movimento de rotação da instância do discurso, num processo de transposição referencial de que resulta uma irradiação do sentido. O texto literário surge como espaço, por excelência, dessa praxis criativa e criadora da linguagem, afigurando-se como o lugar da máxima expansão das virtualidades cognitivas da língua.

Nessa tentativa de provar que o *conto* literário funda uma configuração muito própria do tempo, escolhi como objecto principal de análise o conto *Tempo de Mercês*, de

Maria Judite de Carvalho. A minha investigação orientou-se no sentido de caracterizar a representação do tempo no *conto*, no pressuposto de que se trata de uma modalidade narrativa que configura uma temporalidade singular, distinguível da que enforma outros géneros narrativos, nomeadamente o *romance*. Pretendi demonstrar a importância de que se revestem, no quadro do estudo de um texto narrativo, as implicações textuais da deixis temporal fictiva como modalidade de superação da linearidade da sucessão temporal, no que possibilita a aparição de diferentes figurações do tempo, condicionadoras de todas as microestruturas da composição do conto.

A atitude epistemológica que procurei seguir — baseada numa estratégia de estudo que encara a concepção do tempo numa perspectiva pluridisciplinar — determinou a estruturação e o ritmo do trabalho, desenhando um percurso que, por vezes, contornou a linha de uma continuidade narrativa e argumentativa. Apesar de reconhecer que há, nesse percurso, frequentes retornos, creio que a dissertação não fica desprovida, por esse facto, do seu natural e esperado desenvolvimento. As recorrências, sem intentarem instaurar qualquer circularidade, pois não se amarram a um ponto fixo, aspiram a organizar-se num desenvolvimento que dá lugar a uma evolução elíptica. Tive sempre presente o propósito de não me desviar dos objectivos delineados à partida. Se é certo que não consegui evitar alguma dispersão, tenho consciência de que, no meu tratamento das várias questões suscitadas neste trabalho, considerei apenas a sua possível conexão com o tema do *tempo* e a diversidade de modos de o encarar.

As tentativas de identificar um perfil configurador do *conto*, enquanto género, como intentei fazer, tendem a desmultiplicar-se em quase tantos quantos são os contos que se contam, o que faz de cada conto um caso singular. Cada conto sela um compromisso com a sua génese e o seu modo de narrar, afirmando-se como uma unidade incomparável na sua economia de meios, na condensação do fluxo temporal, na tensão e vigor do narrar, evidenciando-se a rota de leitura, afinal, numa multiplicidade de caminhos. Escrever um *conto* é, de algum modo, edificar um mundo auto-suficiente. Como defende Silvina Rodrigues Lopes (1994:458-459) trata-se de “[...] um problema de enquadramento: cada obra se auto-representa, colocando-se em relação com uma universalidade, mas ao mesmo

tempo ela resiste na sua singularidade. Pelo primeiro movimento ela torna-se exemplo (exemplo de um texto literário, o texto literário como exemplo); pelo segundo ela é contra o exemplo, afirmação do não-exemplar, o único.”.

A título de nota conclusiva sobre a análise do *conto* literário em geral e, mais especificamente, de *Tempo de Mercês*, penso que não se pode afirmar categoricamente que este tipo de narrativa se encaixe numa única e inequívoca forma de realização temporal. Com efeito, o nível da estruturação temporal do *conto*, em geral, é complexo porque sincrético. Schneider (1980:98) sugere que preexiste um processo de “[...] brouillage des directions antagonistes, fréquent dans le conte [...] rendant vain tout projet de mise en forme linéaire.”. Esta convivência com um cinetismo de orientação contrária vai balizar as fronteiras do que esta estudiosa designa como o “trabalho do conto”: No âmago desta problemática reside, então, uma heterogeneidade que dá acesso a uma temporalidade insubordinada, fundada numa relação de reversibilidade: “Cette évocation d’un rapport [...] réciproque, réversible, sera d’ailleurs fréquemment effectuée par le conte et en constitue probablement un principe organisateur.” (Schneider, 1980:102). E acrescenta: “[...] on assiste ainsi à une pulsation temporelle faite de resserrement et de dilatation libérante, pulsation qui confère au conte son rythme propre.” (Schneider, 1980:110-111).

No caso de *Tempo de Mercês*, esta temporalidade insubordinada consubstancia-se num presente eterno, suspenso, à conquista do intemporal que coexiste com um tempo estruturalmente orientado no sentido de uma circularidade ascensional inacabada, isto é, de um modelo em espiral.

Não foi meu propósito procurar traçar um percurso na obra de Maria Judite de Carvalho, já que me circunscrevi à análise de um texto seu, a que não costuma ser outorgada exemplaridade ou irradiação superior à de outras obras da autora. Nem tão pouco procurei surpreender os desígnios ou intenções que a autora porventura teve... Tentei apenas dialogar com o seu texto, num acto de procura de significação. Acto lúdico, metafórico e até encantatório em que a língua é sobretudo tabernáculo de uma expressão poética, de um chamamento para a projecção de mundos. Neste sentido, a obra literária

não pode ser imersa no tempo pois ela é já tempo, ou melhor, duplo tempo: o que nela está incluso e nela se espraia e o acto de leitura ou contemplação que a recria.

O que mais me interessa sublinhar relativamente a Maria Judite de Carvalho, como criadora literária, é que o processo de procura do conhecimento é para ela a prova do investimento de forças que põe na escrita como instrumento cognitivo. No caso do *conto*, género excepcionalmente fecundo no seu espólio, essa função cognitiva exprime-se com vigor na formulação tensa e intensa de um conhecimento da realidade que se desvenda na vivência sentida mas subtil da linguagem. A linha de fuga da sua escrita é a simbolização da experiência total do homem no universo, com um acentuado pendor temporal, uma vez que o tempo é a substância primeira, eivado, porém, de uma tonalidade trágica, visto que nos inflinge a consciência da nossa impotência em superar a nossa condição, isto é, sair do tempo. Apesar de, na sua aparência, *Tempo de Mercês* se centrar no presente, na verdade e em profundidade, trata-se de uma narrativa cujo ponto de evasão é o passado. Para as personagens principais o presente é um tempo minado, a temporalidade toda ela refluí para uma forma endógena: um tempo que é muito vivo e vivido no passado e pouco exterior. Logo trata-se de uma temporalidade estruturada em torno da memória (oscilando sem fim entre a evanescência do presente e a sua virtual eternidade) e do memorável (o acto de memorar é cada vez mais o lugar absoluto da revelação de si-mesmo, do eu rmanentemente revisitado). Maria Judite de Carvalho como que compele os seres, as coisas, os tempos a exumarem-se e a revelarem-se, *in absentia*, com redobrado fulgor. Mas trata-se de um fulgor crepuscular, mortífero, probante.

Entre a suspensão e a ruptura, o tempo desenha em Maria Judite de Carvalho uma inscrição humana no limiar do instante e da eternidade, no sentimento de uma usura que é corrosão e perda, mas que é sobretudo experiência insatisfeita e exaustão que cria uma espécie de religiosidade do momento imperfeito, pois é ele que funda o tempo, a sua duração e descontinuidade. Esta dimensão desenvolve um determinado ritmo narrativo que, no texto em apreço, opera a ressonância da sequencialidade dos acontecimentos e da forma como estes são absorvidos pelo presente ou recriados pela força da memória, num tempo de clara ramificação. Como corolário natural desta exaltação de que se impregna cada

momento surge uma dimensão lírica que David Mourão-Ferreira (1950:57) qualifica nos seguintes termos: “A atenção particular dada ao momento define a atitude lírica. Atitude lírica é a de quem pretende isolar cada instante, carregando-o de um potencial x de emoção e tentando eternizá-lo. [...]”.

A vivência do momento, experienciada fictivamente¹, possibilita a apreensão de uma totalidade que, numa dimensão temporal, é a extinção de uma cronologia e o franquear do limiar da eternidade. Penso ser esta a síntese da representação fictiva do tempo no conto em análise e que se inscreve no quadro de uma abordagem explicativa que deriva da deixis temporal. As metáforas associadas à temporalidade da existência humana — contínua, uniforme, mensurável — invertem-se em *Tempo de Mercês* e sugerem coexistências, sobreposições ou alternâncias; diferentes durações e linhas revertíveis. O tempo cristaliza-se em determinados momentos, o curso dos acontecimentos geometriza-se em linhas paralelas ou entrecruzadas, ou então circulariza-se e evolui-se em espirais, tornando-se patente a espessura de um tempo multiforme, (inter)subjectivo e heterogêneo. Esta dimensão desenvolve um determinado ritmo narrativo que opera a ressonância da sequencialidade dos acontecimentos e da forma como estes são absorvidos pelo presente ou recriados pela memória, num tempo de clara ramificação.

O que suscita um confronto com a caracterização, proposta por Eduardo Lourenço, da nossa temporalidade fim de século e fim de milénio: “O nosso tempo é um tempo que pode concentrar a essência de outros tempos num concentrado vertiginoso de *todas-as-memórias*.”. A substancialidade do presente é o epicentro “[...] da nossa condição de mutantes à espera de um futuro que não concebemos senão como a interminável persistência retiniana do presente eterno onde magicamente nos desvivemos.” (Lourenço, 1993:323).

Através de um olhar multidisciplinar, apercebemo-nos que, não obstante as diversas formulações e concepções, com o seu maior ou menor grau de transcendência, o tempo é

¹ Como refere F. I. Fonseca (1992:293) “O homem pode ter acesso à representação conceptual desse arquiconceito temporal e dizê-lo («sempre»), mas não pode experimentá-lo, vivê-lo. A não ser *fictivamente*. Tal como o *instante*, também a *eternidade* é uma *ficção vivida*. Não podendo separar-se do *agora* que transporta consigo, o sujeito falante só pode aceder à vivência do *sempre* pela *ficção vivida* [...] quer dizer, pela percepção como totalidade (como *sempre*) do próprio marco de referência deíctico, o *agora*.”.

um cadinho de miscegenação de todos os tempos num só tempo — uma espécie de eternidade — que não se dissolve nas pluralidades hipotéticas que o constituem. Em cada instante, o homem pode recuperar para si a totalidade temporal, isto é, presentificar o seu passado, inventar/imaginar o seu futuro, constituindo o texto literário a manifestação mais ostensiva desta acessibilidade à suspensão do mundo, pelo que há que estar consciente da essencial transitividade da linguagem narrativa — e por vezes da sua pura e intrínseca des-realização — num processo bem patente na textura do conto *Tempo de Mercês*.

BIBLIOGRAFIA

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel

1988 – *Teoria da Literatura*, 8ª ed., Coimbra, Livraria Almedina.

AITCHISON, Jean

1996 – *The seeds of speech – Language origin and evolution*, Cambridge, Cambridge University Press.

ALLEGRO MAGALHÃES, Isabel

1987 – *O tempo das mulheres*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

ARMENGAUD, Françoise

1985 – *La Pragmatique*, Paris, PUF.

ARRIVÉ, Michel

1987 – «O conto», in *Cruzeiro Semiótico*, nº 7, Porto, pp. 95-108.

BACHELARD,

1963 – *La dialectique de la durée*, Paris, PUF.

BAHKTINE, Mikhail

1975 – *Esthétique et Théorie du Roman*, Paris, Gallimard.

1979 – *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard.

BAPTISTA-BASTOS, Armando

1998 – «Nem de ninguém mas de todos», *Público* (20.01.98).

BARTHES, Roland

(1965), 1953 – *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Éd. Gonthier.

BATES, Howard. E.

(1945), 1941 – *The modern short story. A critical survey*, London, Thomas Nelson and Sons Ltd.

BEAUGRANDE, Robert de

1991 – *Linguistic Theory – The discourse of fundamental works*, London, Longman Linguistics Library.

BENVENISTE, Émile

1966 – *Problèmes de Linguistique Générale, I*, Paris, Gallimard.

1974 – *Problèmes de Linguistique Générale, II*, Paris, Gallimard.

BERGSON, Henri

1959 – *Matière et Mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, PUF.

BOLÉO, M. Paiva

1937 — *O Perfeito e o Pretérito em português em confronto com as outras línguas românicas*, Coimbra, Biblioteca da Universidade.

BOURDON, Albert-Alain e ARAÚJO CARREIRA, Maria Helena

1998 - «Autour du *non dit* dans “Antes do Baile verde” de Lygia Fagundes Telles: jeux d’écriture; indices linguistiques» in QUINT, Anne-Marie (org.) *Le conte et la ville. Études de littérature portugaise et brésilienne*, Cahier n° 5, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, pp 32-78.

BOURNEUF, Roland e OUELLET, Réal

1975 — *L’univers du roman*, Paris, PUF.

BOURQUIN, Guy

1992 — «Ambiguïtés de la deixis» in *La deixis*, Colloque en Sorbonne (Juin 1990), Paris, PUF, pp 387-400.

BOUTET, Josiane

1995 — «Une linguistique de l’activité» in BOUSCAREN, J. *et alii Langues et Langage – Problèmes et raisonnement en Linguistique*, Mélanges offerts à Antoine Culioli, Paris, PUF, pp 393-404.

BRÉS, Jacques

1994 – *La Narrativité*, Louvain-la-Neuve, Éditions Duculot.

BÜHLER, Karl

(1934), 1979 – *Sprachtheorie*, Jena, Gustav Fisher; tradução espanhola *Teorie del Lenguaje*, 3ª ed., Madrid, Alianza Editorial.

CALAME-GRIAULE, Geneviève

1980 – «Le temps des contes» in *Critique*, t. XXXVI, n° 394, Paris, Editions Minuit, pp 279-287.

CALVINO, Italo

1990 – *Lezioni Americane – Sei proposte per il prossimo millennio*; tradução portuguesa *Seis propostas para o próximo milénio (Lições americanas)*, Lisboa, Editorial Teorema.

CAMPOS, Maria Henriqueta Costa

(1982/1996) – «Pretérito perfeito simples / pretérito perfeito composto: uma oposição aspectual e temporal» reproduzido in CAMPOS, M.H.C., 1997, *Tempo, Aspecto e Modalidade. Estudos de Linguística Portuguesa*, Porto, Porto Editora, pp 9-52.

CAPELLO, Sergio

1986 – «L’imparfait de fiction» in LE GOFFIC, P. (org.) *Points de vue sur l’imparfait*, Caen, Centre d’Études Linguistiques de l’Université de Caen, pp 31-41.

CARVALHO, José Herculano

1973 – *Teoria da Linguagem*, Tomo II, Coimbra, Atlântida Editora.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain

(1973), 1982 – *Dictionnaire des Symboles. Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*; tradução portuguesa *Dicionário dos símbolos. Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Números*, Lisboa, Editorial Teorema.

CHUNG, S. e TIMBERLAKE, A.

1985 – «Tense, Aspect and Mood» in SHOPEN, T. (org.) *Language Typology and Syntactic Description. III Grammatical Categories and the Lexicon*, Cambridge, Cambridge University Press, pp 202-258.

COMERIE, Bernard

1985 – *Tense*, Cambridge, Cambridge University Press.

COSERIU, Eugenio

1980 – «Aspect verbal ou aspects verbaux ? – Quelques questions de théorie et de méthode» in J. DAVID e R. MARTIN (orgs.) *La notion d'aspect*, Paris, Klincksieck, pp 13-25.

CULIOLI, Antoine

1980 – «Valeurs aspectuelles et opérations énonciatives: l'aoristique» in J. DAVID e R. MARTIN (orgs.) *La notion d'aspect*, Paris, Klincksieck, pp 181-193.

DAMOURETTE, J. e PICHON, E.

1936 – *Des mots à la Pensée. Essai de Grammaire de la Langue Française*, t. V, Paris, d'Artey.

DUCROT, Oswald

1980 – «Analyse de textes et linguistique de l'énonciation» in DUCROT, O. *et alii Les Mots du discours*, Paris, Minuit.

DURAND, Alan e FABB, Nigel

1987 – «New courses in the linguistics of writing» in FABB, Nigel *et alii* (org.) *The linguistics of wrtiting – arguments between language and literature*, Manchester, Manchester University Press, pp 224-240.

ESCANDELL VIDAL, M. Victoria

1993 – *Introducción a la Pragmática*, Barcelona, Ed. Anthropos.

FAUCONNIER, G.

1984 – *Espaces mentaux. Aspects de la construction du sens dans les langues naturelles*, Paris, Minuit.

FLUDERNIK, Monika

1996 – «Linguistics and literature: Prospects and horizons in the study of prose» in *Journal of Pragmatics*, vol. 26, nº 5, Amsterdam, pp 583-611.

FONSECA, Fernanda Irene

1981 – «O perfeito e o pretérito e a teoria dos níveis de enunciação» reproduzido in FONSECA, F.I., 1994, pp 37-58.

1992 – *Deixis, tempo e narração*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida.

1994 – *Gramática e Pragmática. Estudos de Linguística Geral e de Linguística Aplicada ao Ensino do Português*, Porto, Porto Editora.

1996 – «Deixis e pragmática linguística» in FARIA, Isabel Hub *et alii* *Introdução à Linguística geral e portuguesa*, Lisboa, Caminho, pp 437-448.

FONSECA, Joaquim

1994 – *Estudos de Sintaxe-Semântica e Pragmática do Português*, Porto, Porto Editora.

FOWLER, Roger

(1986), 1994 – *Linguistic criticism*, Oxford, Oxford University Press; tradução portuguesa *Crítica linguística*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

FUCHS, Catherine

1994 – *Paraphrase et énonciation*, Paris, Editions Ophrys.

GARCIA BERRIO, Antonio e CALVO, Javier H.

1992 – *Los géneros literarios: sistema e historia (Una introducción)*, Madrid, Ediciones Cátedra.

GÖRÖG-KARADY, Véronika,

1988 – «Parole sociale et parole de l'imaginaire. Identité féminine et ambivalence dans la littérature orale bambare-malinké» in *Le conte – tradition orale et identité culturelle*, Actes des rencontres de Lyon (27,28,29 Novembre 1986), Association Rhône-Alpes conte, pp.119-148.

GOTLIB, Nádja Battela

1998 – *Teoria do conto*, 8ª ed., São Paulo, Editora Ática.

GRÉSILLON, Almuth

1992 – «Une énonciation em marche: lire les manuscrits littéraires» in *Énonciation et parti pris*, Actes du colloque de l'Université d'Anvers (Février 1990), Amsterdam, Ed. Rodopi, pp 173-188.

GUILLAUME, Gustave

(1929), 1970 – *Temps et verbe – théorie des aspects, des modes et des temps*, suivie de *L'Architectonique du temps dans les langues classiques*, Paris, Librairie Honoré Champion.

(1948-1949), 1971 – *Leçons de Linguistique*, série A, Presses Universitaires de Laval.

(1937), 1964 – *Language et science du langage*, Paris, Nizet.

GUSMÃO, Manuel

1996 – «A arte narrativa de Maria Judite», *Jornal de Letras* (22.05.96).

HALL, Edward T.

(1983), 1996 – *The dance of life – the other dimension of time*; tradução portuguesa
A dança da vida – a outra dimensão do tempo, Lisboa, Relógio D'Água
Editores.

HAMBURGER, Käte

(1973), 1993 – *Die Logik der Dichtung*; tradução inglesa *The Logic of Literature*, 2ª ed.
revista, Indiana University Press.

HORTA, Maria Teresa

1974 – «Duas mulheres, dois apelos. “Tempo de Mercês” de Maria Judite de
Carvalho», *Expresso* (30.03.74).

IMBERT, Enrique Anderson

1991 – *Teoria y técnica del cuento*, Barcelona, Ed. Ariel.

IMBS, Paul

1968 – *L'emploi des temps verbaux en français moderne. Essai de grammaire
descriptive*, Paris, Klincksieck.

JACOB, André

(1967), 1992 – *Temps & Langage – essai sur les structures du sujet parlant*, Paris,
Armand Colin Éditions.

JACQUES, Francis

1979 – *Dialogiques. Recherches logiques sur le dialogue*, Paris, PUF.

KERBRAT-ORECCHIONI, C.

1995 – «La construction de la relation interpersonnelle: quelques remarques sur
cette dimension du dialogue» in *Cahiers de Linguistique Française*, 16, Genève,
Université de Genève, pp 69-88.

KLEIBER, George

1993 – «Lorsque l'anaphore se lie aux temps grammaticaux» in VETTERS, C.
(org.) *Le temps de la phrase au texte*, Lille, Presses Universitaires, pp 117-165.

KLEIN, Étienne

1995 – *O tempo*, Lisboa, Instituto Piaget.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça

1997 – «Linguística Textual: retrospecto e perspectivas», in *Alfa* – revista
linguística, vol. 41, S. Paulo, Universidade Estadual Paulista, pp 67-79.

LE GOFFIC, Pierre

1986 – «Que l'imparfait n'est pas un temps du passé» in LE GOFFIC, P. (org.) *Points de vue sur l'imparfait*, Caen, Centre d'Études Linguistiques de l'Université de Caen, pp 55-69.

LEPCKI, Lúcia

1997 – «Questões de antropologia do tempo – sobre “O Delfim” de José Cardoso Pires» in BRITO, A.M. *et alii* (org.) *Sentido que a vida faz. Estudos para Óscar Lopes*, Porto, Campo das Letras, pp 249-272.

LEVINSON, Stephen

1983 – *Pragmatics*, Cambridge, Cambridge University Press.

LO CASCIO, Vincenzo

1986 – «Temporal Deixis and Anaphora in Sentence and Text: Finding a reference Time» in LO CASCIO, V. e VET, C. (orgs.) *Temporal Structure in Sentence and Discourse*, Dordrecht/Riverton, Foris Publications, pp 191-228.

LOPES, Silvina Rodrigues

1994 – *A legitimação em Literatura*, Lisboa, Edições Cosmos.

LOURENÇO, Eduardo

1993 – *Canto do Signo. Existência e Literatura*, Lisboa, Editorial Presença.

LYONS, John

1977 – *Semantics*, vol. 1 e 2, Cambridge, Cambridge University Press.

LYOTARD, Jean-François

(1988), 1997 – *L'inhumain. Causeries sur le temps*; tradução portuguesa *O inumano. Considerações sobre o tempo*, Lisboa, Editorial Estampa.

MACHADO, Alvaro Manuel

1989 – «O risco da(s) história(s)», *Jornal Letras e Letras*, nº 24.

1996 – *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Editorial Presença.

MARNOTO, Isabel

1985 – *Tropeçando no tempo*, Lisboa, Bertrand.

MARTIN, Robert

1971 – *Temps et Aspect. Essai sur l'emploi des temps narratifs en moyen français*, Paris, Klincksieck.

MATOS, Joaquim

1996 – «Seta Despedida – por Maria Judite de Carvalho» in *O escritor*, revista da Associação Portuguesa de Escritores, nº 8, Lisboa, pp 175-177.

MENDES, José Manuel

1989 – «Por essa escrita inconfundível», *Jornal Letras e Letras*, nº 24.

MENDILOW, A.

(1952), 1972 – *Time and the novel*, New York, Humanities Press.

MOESCHLER, Jacques

1993 – «Temps, Référence et Inférence» in *Languages*, n° 112, pp 39-73.

MOISÉS, Massaud

1975 – *A criação literária*, 7ª ed., S. Paulo, Edições Melhoramentos.

MOURÃO-FERREIRA, David

1950 – «Para um teoria dos géneros literários» in *Seara Nova*, n°s 1154-1155, Lisboa, pp 57-58.

PARRET, Herman

1993 – «Les temps du temporalisateur» in PARRET, H. (org.) *Temps et discours*, Louvain, Presses Universitaires de Louvain, pp 1-14.

PICARD, Michel

1989 – *Lire le temps*, Paris, Minuit.

POTTIER, Bernard

1974 – *Linguistique Générale. Théorie et description*, Paris, Klincksieck.

1980 – «Temps et Espace» in *Travaux de Linguistique et de Littérature Romanes*, vol. 18, n° 1, Strasbourg, pp 31-42.

PRADO COELHO, Jacinto do

1962 – «A entrega do prémio Camilo Castelo Branco a Maria Judite de Carvalho», *Jornal de Letras e Artes*, n° 43.

RAUH, Gisa

1983, org. – *Essays on Deixis*, Tübingen, Gunter Narr Verlag.

1983 – «Aspects of deixis» in RAUH, G. (org.), 1983, pp 9-60.

REAGAN, Charles

1998 – *Paul Ricoeur. His Life and His Work*, Chicago, The University of Chicago Press.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina

1996 – *Dicionário de narratologia*, 5ª ed., Coimbra, Livraria Almedina.

RIAUDEL, Michel

1998 – «Métamorphoses d'un conte (De "Bliss" à Luvas de Pelica)» in QUINT, Anne-Marie (org.) *Le conte et la ville. Études de littérature portugaise et brésilienne*, Cahier n° 5, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, pp 79-97.

RICARDOU, Jean

1967 – *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil.

1971 – *Pour une Théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil.

1978 – *Le nouveau roman*, Paris, Seuil.

RICOEUR, Paul

1975 – *La Métaphore Vive*, Paris, Seuil.

1983 – *Temps et Récit*, Tome I, Paris, Seuil.

1984 – *Temps et Récit*, Tome II – *La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil.

1985 – *Temps et Récit*, Tome III – *Le temps raconté*, Paris, Seuil.

1986 – *Du Texte à l'Action. Essais d'Herméneutique II*, Paris, Seuil.

1990 – *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil.

RIFFATERRE, Michael

1992 – «Énonciation et intertexte» in *Énonciation et parti pris*, Actes du colloque de l'Université d'Anvers (Février 1990), Amsterdam, Ed. Rodopi, pp. 301-310.

ROSSARI, C.

1995 – «Du narratif au discursif, du monologique au dialogique: continuum ou rupture ?» in *Cahiers de Linguistique Française*, 16, Genève, Université de Genève, pp 193-209.

ROULET, Eddy

1995 – «L'analyse du dialogue dans une approche modulaire des structures du discours: L'exemple du dialogue romanesque» in HUNDSNURSCHER, F. (org.) *Future Perspectives of Dialogue Analysis*, Tübingen, pp 1-34.

SARGATAL, Alfred

1987 – *Iniciació al conte literari. Una antologia*, Barcelona, Els Llibres de Glauco.

SCHNEIDER, Monique

1980 – «Le temps du conte», in D. TIFFENEAU (org.) *La narrativité*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, pp 85-123.

SCHOLES, Robert

1979 – *Fabulation and Metafiction*, Illinois, University of Illinois Press.

SEARLE, John

1975 – «Indirect Speech Acts» in COLE, P. e MORGAN, J.L. (orgs.) *Syntax and Semantics 3: speech acts*, New York, Academic Press, pp 59-82.

SEIXO, Maria Alzira

1986 – *Para um estudo da expressão do tempo no romance português contemporâneo*, 2ª ed., Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

1986a – *A palavra do romance. Ensaio de genologia e análise*, Lisboa, Livros Horizonte.

SEMPOUX, A

1973 – *La Nouvelle*, Turnhout, Bupols.

SENA, Jorge de

(1962), 1986 – *Sobre o romance*, org. Mécia de Sena, Lisboa, Edições 70.

SERRA, Edelweiss

1978 – *Tipologia del cuento literário: textos hispanoamericanos*, Madrid, Cupsa.

SILVERSTEIN, Michael

1993 – «Metapragmatic discourse and metapragmatic function», in LUCY, J.A. (org.) *Reflexive Language: reported speech and metapragmatics*, Cambridge, Cambridge University Press, pp 33-58.

SIMONIN, Jenny

1984 – «Les repérages énonciatifs dans les textes de presse» in ATLANI, F. *et alii La langue au ras du texte*, Paris, Presses Universitaires de Lille, pp 133-203.

SIMONSEN, Michèle

1984 – «Le Conte» in *Dictionnaire des littératures de langue française*, 2º vol., Paris, Bordas.

STEN, Holger

1973 – *L'emploi des temps en portugais moderne*, Copenhague.

STERNBERG, Meir

1983 – «Deictic Sequence: World, Language and Convention» in RAUH, G. (org.) *Essays on Deixis*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, pp 277-316.

THOMASSET, Alain

1996 – *Paul Ricoeur. Une poétique de la morale, aux fondements d'une éthique herméneutique et narrative dans une perspective chrétienne*, Leuven-Louvain, Leuven University Press.

TRACY, Rosemarie

1983 – «Cognitive Processes and the Acquisition of Deixis» in RAUH, G. (org.) *Essays on Deixis*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, pp 99-148.

VERSCHUEREN, Jef

1995 – «Metapragmatics» in VERSCHUEREN, J. *et alii* (orgs.) *Handbook of Pragmatics*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, pp 367-370.

VET, Co

1985 – «Univers de discours et univers d'énonciation: les temps du passé et du futur» in *Langue française* 67, pp 38-58.

VETTERS, Carl

1993 – *Le temps de la phrase au texte*, Lille, Presses Universitaires.

VILELA, Mário

1995 – *Ensino da língua portuguesa. Léxico, dicionário, gramática*, Coimbra, Almedina.

VILLAUME, Marcel

1990 – *Grammaire temporelle des récits*, Paris, Les éditions de Minuit.

VINCENT, D.

1995 – «Du dialogue ao soliloque: des interactions plus ou moins conversationnelles» in *Cahiers de Linguistique Française*, 16, Genève, Université de Genève, pp 53-68.

WEINRICH, Harald

(1964), 1973 – *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, Stuttgart, Kohlhammer; tradução francesa *Le Temps. Le récit et le commentaire*, Paris, Seuil.

(1964), 1974 – *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, Stuttgart, Kohlhammer; tradução espanhola *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*, Madrid, Editorial Gredos.

1989 – *Grammaire textuelle du français*, Paris, Didier/Hatier.

OBRA ANALISADA DE MARIA JUDITE DE CARVALHO

Tempo de Mercês, Lisboa, Seara Nova, 1973