

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ESTUDOS LITERÁRIOS

VERA MÁRCIA SOARES DE TOLEDO

**CRONOTOPIA EM CONTOS DO MODERNISMO TARDIO BRASILEIRO:
CLARICE LISPECTOR, OSMAN LINS E GUIMARÃES ROSA**

VITÓRIA
2018

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ESTUDOS LITERÁRIOS
LINHA DE PESQUISA: POÉTICAS DA ANTIGUIDADE À
CONTEMPORANEIDADE (PAC)**

VERA MÁRCIA SOARES DE TOLEDO

**CRONOTOPIA EM CONTOS DO MODERNISMO TARDIO BRASILEIRO:
CLARICE LISPECTOR, OSMAN LINS E GUIMARÃES ROSA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito para obtenção do grau de doutor.
Orientadora: Profa. Dra. Fabíola Simão Padilha Trefzger.

VITÓRIA
2018

VERA MÁRCIA SOARES DE TOLEDO

**CRONOTOPIA EM CONTOS DO MODERNISMO TARDIO BRASILEIRO:
CLARICE LISPECTOR, OSMAN LINS E GUIMARÃES ROSA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito para obtenção do grau de doutor, em 21 de fevereiro de 2018, à Banca constituída pelos professores:

Profa. Dra. Fabíola Simão Padilha Trefzger
Orientadora

Prof. Dr. Wilberth Claython Ferreira Salgueiro
Membro Interno

Prof. Dr. Sérgio da Fonseca Amaral
Membro Interno

Profa. Dra. Josina Nunes Drumond
Membro Externo

Profa. Dra. Karina Bersan Rocha
Membro Externo

Prof. Dr. Lino Machado
Membro Suplente Interno

Profa. Dra. Daise de Souza Pimentel
Membro Suplente Externo

Ao meu pai Josué Fraga de Toledo (*in memoriam*).

Ao meu marido Paulo Roberto Merçon de Vargas.

AGRADECIMENTOS

Como acredito que somos formados por nossos cronótopos, não poderia deixar de agradecer imensamente às pessoas que compuseram e compõem meu espaço/tempo desde há muito.

Aos meus professores de ontem e sempre: Dr. Wilberth Claython Salgueiro, Dra. Tânia Maria Chulam, Dr. Francisco Aurélio Ribeiro, Dr. Alexandre Jairo Moraes e Dr. Geraldo Mattos (*in memoriam*), por ensinamentos inesquecíveis no amplo campo da literatura.

A minha orientadora Dra. Fabíola Padilha Trefzger por seu acolhimento, sua paciência, seu carinho, sua atenção e suas indicações e correções seguras ao meu trabalho.

À Dra. Josina Drumond pela convivência sempre agradável e amiga. Tenho por Jô uma admiração enorme por seu trabalho incansável e marcante na área da literatura, como produtora, crítica e divulgadora.

As minhas amigas do “Clube das Acadêmicas”, Andréa e Alessandra (doutorandas como eu), pelo companheirismo e apoio constantes em anos de trabalho conjunto e, especialmente, nestes últimos quatro, em que estivemos todas envolvidas em nossas pesquisas de doutoramento. À Andréa, agradeço especialmente a ajuda na confecção do Abstract.

Às amigas de tantos anos, Karina e Daise (ambas doutoras em Letras), por uma profunda amizade/irmandade e discussões literárias compartilhadas.

A todos os membros desta banca e da qualificação, pela paciência na leitura e questionamentos ao trabalho. Em especial ao professor Dr. Sérgio Amaral que, nas participações dos Seminários de Pesquisa anuais, acrescentou proveitosas observações e sugestões ao trabalho.

Aos amigos e colegas da Faculdade Saberes pelo incentivo e apoio sempre presentes, ao longo destes quatro anos de envolvimento com minha pesquisa. Especialmente agradeço à Profa. Dra. Alacir de Araújo e à Marcela de Araújo pela atenção e consideração que

sempre me dispensaram. E às amigas queridas, Cláudia Della Fonte e Inês Santos Neves, pela força, amizade e simpatia.

Aos meus amados alunos, companheiros de muitas décadas de convívio aprazível em sala de aula e aprendizado mútuo. Na impossibilidade de nomear todos, agradeço, especialmente, a dois deles que muito me orgulham e me enchem de alegria por suas trajetórias de amor ao estudo e dedicação à literatura: Dr. Eduardo Baunilha e Dra. Aline Prúcoli.

As minhas meninas Sarah e Déborah e à pequena Olívia, aos meus genros Gilles e Marcos Thadeu, a minha mãe Oswaldina, aos meus irmãos Marcus Vinícius e Marcelo, pela torcida, companhia carinhosa e apreço constantes a mim dedicados.

E acima de todos, ao Paulo, meu esposo, “certo para o nunca e sempre”.

RESUMO

A narrativa curta, também denominada conto, no contexto do modernismo tardio brasileiro, é o objeto de estudo deste trabalho. O conto possui uma caracterização própria, diferenciando-se de outras narrativas literárias naquilo que a teoria comumente denomina “extensão” ou, segundo Carlos Reis e Ana C. Lopes, uma “modalidade de variação temporal da narrativa”. Todos os elementos que marcam a diversidade deste tipo textual em relação às demais formas narrativas, tais como: brevidade, simplicidade constitutiva, linearidade, concentração de enredo, concentração cronotópica, densidade dramática, singularidade temática, intensidade, univocidade e univalência, estão, de certa maneira, ligados à extensão. A análise e a interpretação dos componentes tempo e espaço na formação do cronótopo são realizadas, nesta pesquisa, com vistas ao reconhecimento de um *pathos* que, acredita-se, fornece densidade à brevidade do conto moderno. As fontes de pesquisa para análise e interpretação dos contos de Clarice Lispector, Osman Lins e Guimarães Rosa centraram-se em estudiosos especializados em teoria e crítica literárias que examinaram as categorias temporais e espaciais e aqueles que consideraram o cronótopo no contexto da modernismo, no século XX. Além destes, filósofos e pensadores voltados para o estudo do tempo e do espaço, considerando as narrativas como foco.

Palavras-chave: Lispector, Clarice, 1925-1977 – crítica e interpretação; Lins, Osman, 1924-1978 – crítica e interpretação; Rosa, João Guimarães, 1908-1967 – crítica e interpretação; modernismo (literatura) – Brasil; contos brasileiros; cronotopia.

ABSTRACT

The short narrative, also known as short story, in the context of the Brazilian Late Modernism, is the object of study in this work. The short story possesses its own categorization, differentiating itself from other literary narratives in what theory commonly denominates “extension” or, according to Carlos Reis and Ana C. Lopes, a “modality of temporal variation of the narrative”. All the elements that mark the diversity of this textual type in relation to the various narrative forms – such as brevity, constitutive simplicity, linearity, plot concentration, chronotopic concentration, dramatic density, thematic singularity, intensity, univocity and univalence – are somehow related to extension. The emphasis of the analysis and the interpretation of the time and space components in the formation of the chronotope are conceived, in this research, aiming the recognition of a *pathos* that may provide density to the modern short story brevity. The main sources of research in analysis and interpretation of short stories of Clarice Lispector, Osman Lins e Guimarães Rosa were based on specialized studies in literary theory and critics. Also those that studied the chronotope in the context of modernity, in the twentieth century, and philosophers and scholars of time and space, considering the narratives as focus.

Keywords: Lispector, Clarice, 1925-1977 – critics and interpretation; Lins, Osman. 1924-1978 – critics and interpretation; Rosa, João Guimarães, 1908-1967 – critics and interpretation; modernism (literature) – Brazil; brazilian short stories; chronotope.

RESUMEN

El cuento, en el contexto del modernismo tardío brasileño, es el objeto de estudio de este trabajo. El cuento tiene una caracterización propia y se diferencia de otras narrativas en lo que la teoría comumente denomina extensión o, según Carlos Reis y Ana C. Lopes, una “modalidad de variación temporal de la narrativa”. Todos los elementos que marcan la diversidad en este tipo de texto tales como: brevedad, simplicidad constitutiva, intensidad, unidad de efecto, concentración cronotópica, densidad dramática, singularidad y estilo depurado, están ligados a la extensión. El análisis y interpretación de los componentes tiempo y espacio en la formación del cronotopo fueron realizadas en el sentido del reconocimiento de un *pathos* que proporcionaría densidad a la brevedad del cuento moderno. Las fuentes de pesquisa del trabajo con los cuentos de Clarice Lispector, Osman Lins e Guimarães Rosa fueron basadas en estudiosos especializados en teoría e crítica literarias que examinaran las categorías de tiempo e espacio narrativos e también en otros que llevaron en consideración el cronotopo en la modernidad del siglo XX. Además de estos, filósofos y pensadores dirigidos al estudio del tiempo y espacio teniendo como foco las narrativas literarias.

Palabras clave: Lispector, Clarice, 1925-1977 – crítica y interpretación; Lins, Osman, 1924-1978 – crítica y interpretación; Rosa, João Guimarães, 1908-1967 – crítica y interpretación; modernismo (literatura) – Brasil; cuentos brasileños; cronotopo.

Só no tempo há espaço para mim. (Clarice Lispector)

Tudo nesse mundo é tempo-espaço, cronótopo autêntico. (Mikhail Bakhtin)

SIGLAS UTILIZADAS

CL: Clarice Lispector

OL: Osman Lins

GR: Guimarães Rosa

FTCR: “Formas de tempo e de cronótopo no romance”

RFHR: “O romance de formação e sua importância na história do realismo”

SUMÁRIO

1-INTRODUÇÃO	12
2-BREVE HISTÓRICO DO CONTO: GERAL E NO BRASIL	34
3-A CRONOTOPIA EM CONTOS DO MODERNISMO TARDIO BRASILEIRO – ESTUDO DE TRÊS AUTORES	48
3.1- O CRONÓTOPO EM CONTOS DE CLARICE LISPECTOR	59
3.1.1- “Tentação”	59
3.1.2- “Os obedientes”	66
3.1.3- “A mensagem”	77
3.2- O CRONÓTOPO EM CONTOS DE OSMAN LINS	86
3.2.1- “Os gestos”	87
3.2.2- “A partida”	93
3.2.3- “O vitral”	98
3.3- O CRONÓTOPO EM CONTOS DE GUIMARÃES ROSA	104
3.3.1- “Nada e a nossa condição”	105
3.3.2- “As margens da alegria” e “Os cimos”	115
4-CONSIDERAÇÕES FINAIS	129
5-REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	133

1-INTRODUÇÃO

A narrativa literária, no contexto do modernismo brasileiro, é o objeto de estudo desta pesquisa. A narrativa curta, também denominada conto, possui uma caracterização própria, diferenciando-se do romance, da novela e da crônica no que a teoria comumente denomina extensão ou, segundo Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, “uma modalidade de variação temporal da narrativa”¹. Assim também Gerard Genette (1972, p. 123) ao abordar a velocidade como categoria do enredo, afirma: “esta definir-se-á pela relação entre uma duração, a da história, medida em segundos, minutos, horas, dias, meses e anos e uma extensão: a do texto, medida em linhas e páginas”. A duração ou, como preferiu Genette, a “velocidade”, é o elemento através do qual a extensão se evidencia como diferenciadora na tipologia narrativa². Todos os componentes que marcam a diversidade do conto das demais formas narrativas, no campo da literatura, tais como: brevidade, simplicidade constitutiva, linearidade, concentração narrativa, concentração do tempo e do espaço, densidade dramática, singularidade temática, intensidade, univocidade e univalência³ estão, de muitas maneiras, ligados à extensão. Daí ser o conto considerado uma narrativa curta. Porém, deve ser ressaltado que a brevidade, apesar de ser uma quase unânime condição atribuída a este tipo de texto, é, na verdade, um elemento controverso e não generalizável. Há novelas breves e há contos longos. Um fator mais apropriado de caracterização do conto como narrativa curta e que este trabalho pretende examinar, constituindo-se como tema central, provavelmente se encontra no modo como se amalgamam e se relacionam o tempo e o espaço intra-narrativos.

¹REIS E LOPES, 1988, p. 245.

²“So the relevant feature is the speed of the narrative, and for that reason I think today I ought to have entitled that chapter not Duration but Speed, or perhaps (since I suppose, no narrative moves forward at an entirely steady pace) Speeds. (GENETTE, 1990, p. 34). (Tradução livre da doutoranda: “Assim, o mais relevante traço da narrativa é a velocidade, e, por esta razão, eu penso que deveria chamar este capítulo não de ‘Duração’ mas de ‘Velocidade’, ou talvez, já que suponho que nenhuma narrativa move-se à frente de um espaço fixado, ‘Velocidades’”).

³Comentários a esses elementos característicos do conto literário como narrativa curta podem ser encontrados em: LANCELOTTI, 1965, p. 10; DANZIGER e JOHNSON, 1974, p. 111; POUILLON, 1974, p. 113; BOURNEUF e OUELLET, 1976, p. 135 e 176; LUBBOCH, 1976, p. 38; JOLLES, 1976, p. 195; CASTAGNINO, 1977, p. 59-64; EIKHENBAUM in: TOLEDO (Org.), 1978, p. 165; SILVA, 1979, p. 345; LANGER, 1980, p. 295; ARAGÃO in: SAMUEL, 1984, p. 84-85; KRISTEVA, 1984, p. 189; CHKLOVSKI in: TODOROV, 1989, p. 62; GOTLIB, 1990, p. 13; CORTÁZAR, 1994, p. 368-372; D’ONOFRIO, 1995, p. 120-121; CASARES in: ZAVALLA, 1996, p. 73; PROPP, 1997, p. 440; MOISÉS, 1999, p. 19-72; CULLER, 1999, p. 87; COSTA, 2008, p. 163.

A exiguidade de ambos, efetivando-se no interior do texto, a concentração, na relação quase inseparável entre um e outro no corpo da narrativa e a carga dramática que esses elementos desencadeiam, pela sua operação conjunta, marcam, além da brevidade, o conto como obra artística.⁴ No dizer da escritora sul-africana Nadine Gordimer:

Los cuentistas miran gracias a la luz del flashazo; el arte de ellos consiste en la única cosa de la que uno puede estar seguro: el momento presente. (...) El problema de como apreender la realidad última, desde el punto de vista técnico y estilístico, es uno de que el escritor de cuentos está acostumbrado a resolver específicamente en relación con una área – incidente, estado mental, ambiente, apariencia – que se pone de manifiesto en una situación aislada.⁵

Como bem lembra Massaud Moisés (1999, p. 23-24), o critério quantitativo na análise do conto, como forma narrativa breve, deve ser confirmado pelo critério qualitativo e nunca avaliado em si mesmo. Brevidade é apenas um dos elementos característicos do conto. A forma como são trabalhados todos os seus componentes indicam mais profundamente o seu caráter singular.

A simplicidade constitutiva e a linearidade ligadas à brevidade podem ser arroladas como de primeira ordem na estrutura do conto pois reúnem aspecto definidor de forma e conteúdo e objetivos mais precisos e demarcados, sem muitas interpolações de tramas e digressões. Concentração narrativa e concentração de tempo e espaço (cronotopia) são aspectos fundamentais e intrínsecos já que dão o tom da unidade de ação. O espaço, não necessariamente restrito⁶, porém latente, e o tempo, ponto de tensão entre objetividade e

⁴Mempo Giardinelli em seu artigo “Estructura y Morfología del cuento”, comentando uma apreciação de Juan Armando Epple, afirma que este crítico chileno não considera a brevidade como critério para definir o conto. Melhor seria um critério que considerasse a estrutura interna do texto e não a sua extensão. Segundo Epple: “las novelas cortas y los cuentos extensos cuestionan el critério tradicional de la extensión como limite entre ambos géneros. Y con el cuento brevísimo el problema se dificulta aún más, por su relación con un amplio registro de formas breves de substrato oral o livresco” (GIARDINELLI in: ZAVALLA, 1996, p. 334). (Tradução livre da doutoranda: “as novelas curtas e os contos longos colocam em questão o critério tradicional da extensão como limite entre ambos os gêneros. E com o conto brevíssimo o problema se aprofunda ainda mais devido a sua relação com um amplo e variado registro de formas breves orais e escritas.”).

⁵GORDIMER, Nadine. “The Flash of Fireflies”. Texto publicado originalmente em *Kenyon Review*, 30: 4(1968), p. 457-461, com tradução de Hernán Lara Zavalla (ZAVALLA, 1996, p. 102). (Tradução livre da doutoranda: “Os contistas veem através da luz de um *flash*; a arte deles consiste em uma única coisa segura: o momento presente. (...) O problema de como apreender a realidade última, a partir de um ponto de vista técnico e estilístico é um problema que o contista está acostumado a resolver especificamente em relação a uma área – incidente, estado mental, ambiente, aparência – que se manifesta em uma situação individual.”)

⁶Aqui discordamos da afirmação do professor Moisés (1999, p. 43) que considera o espaço do conto “sempre de âmbito restrito”. Sabe-se que, principalmente no conto moderno, essa noção não se verifica. Como exemplo, no conto de Aníbal Machado, “Viagem aos seios de Duília”, de 1944 (ASSIS et al, 2000,

subjetividade, geram a densidade dramática da narrativa. Esta densidade, na modernidade, é concebida não como resultado do encadeamento de acontecimentos sucessivos e lineares. Ela advém de tempo e espaço interligados, cruzados e tensionados. O instante, percebido como ponto fulcral do andamento narrativo, reveste-se de enorme significado na determinação da carga dramática. A singularidade temática mostra-se plena no conto, mais que no romance ou na novela. Julio Cortázar diz que seu processo de composição de “cuentos” consiste, quase sempre, em ser assaltado por um tema de antemão, como uma força externa, que o leva de maneira irresistível a escrever. Em todo caso, dependendo do temperamento e estilo de cada escritor, surgido espontaneamente ou meticulosamente escolhido, o conto nasce a partir de um tema.⁷ A duração curta privilegia o destaque e a marcação do tema abordado. Univocidade e univalência estão ligadas à unidade e intensidade dramáticas presentes e representativas no tipo de narrativa curta.

Assim, percebe-se que as características gerais do conto literário estão inteiramente ligadas umas às outras e, mesmo que haja inúmeras variações entre escritores com seus modos de escrita diferenciados, elas podem ser atestadas, analisadas e interpretadas como pontos comuns de determinação e consolidação da narrativa curta. Como diz Cortázar em sua *Obra Crítica*, v. II (1994, p. 368):

Tengo la certidumbre de que existen ciertas constantes, ciertos valores que se aplican a todos los cuentos, fantásticos o realistas, dramáticos o humorísticos. Y pienso que tal vez sea posible mostrar aquí esos elementos invariables que dan a un buen cuento su atmosfera peculiar y su calidad de obra de arte.⁸

p. 107-124), onde o espaço se multiplica e se amplia na medida em que o protagonista, José Maria, após se aposentar, parte em busca de seu passado e de um sentido para sua existência em vários recantos do interior mineiro. A multiplicidade espacial acaba por o atordoar e frustrar, fazendo de sua procura algo infrutífero. Também há vários outros exemplos como em “Esvaziamento”, de Clarice Lispector (1994, p. 98-101); “A partida do audaz navegante”, de João Guimarães Rosa (1981, p. 100-108) e “O navio”, de Osman Lins (1994, p. 72-79). Em todos, o espaço não é restrito mas amplo e múltiplo, não apenas topicamente e utopicamente mas também projetivamente.

⁷“En mi caso, la gran mayoría de mis cuentos fueron escritos – como decirlo – al margen de mi voluntad, por encima o por debajo de mi consciencia razonante, como si yo fuera más que un médium por el cual pasaba y se manifestaba una fuerza ajena. (...) Hay ‘tema’, repito, y esse tema va a volverse cuento.” (CORTÁZAR, 1994, p. 374). (Tradução livre da doutoranda: “No meu caso, a grande maioria dos meus contos foram escritos – como dizê-lo – independentemente de minha vontade, acima ou abaixo de minha consciência, como se eu não fosse mais que um meio pelo qual passava e se manifestava uma força alheia. (...) Há tema, repito, e esse tema vai se tornar um conto.”).

⁸(Tradução livre da doutoranda: “Tenho certeza que existem certas constantes e certos valores que se aplicam a todos os contos, fantásticos ou realistas, dramáticos ou humorísticos. E penso que talvez seja possível mostrar aqui esses elementos invariáveis que dão ao bom conto sua atmosfera peculiar e seu caráter de obra de arte.”).

Segundo Edgar Allan Poe, em seu “Twice told tales” (1842),⁹ o cerne da natureza do conto está na relação entre extensão e efeito. Para que haja o “estado de excitação” do leitor é fundamental a forma curta para que esse efeito não seja diluído. Aqui também contam a concentração de tempo e espaço a serviço da intensidade do impacto de que fala Poe. Ao elemento despertador sobre o leitor, Cortázar denomina “acontecimento”, algo que funciona como instrumento de captação de interesse e que também determina a eficácia do conto. A noção de cronótopo é precípua para se compreender a relação entre extensão e efeito. Tempo e espaço, na narrativa curta, devem estar amalgamados de tal forma que possam criar a concentração necessária à intensidade do acontecimento. Para Cortázar, a condensação desses componentes é tão importante que pode servir até para a avaliação do que seja um bom ou um mau conto.¹⁰

El tiempo del cuento y el espacio del cuento tienen que estar como condensados, sometidos a una alta presión espiritual y formal para provocar esa apertura a que me refería antes. (...) Um cuento es malo cuando se lo escribe sin esa tensión que debe manifestarse desde las primeras escenas. (CORTÁZAR, 1994, p. 372).¹¹

Além de Poe e Cortázar, também Anton Tchekhov foi outro escritor e teórico de contos que considerava “unidade de efeito”, “contenção” e “brevidade” quesitos que definem sua forma. Podem ser citados muitos outros que produziram e consolidaram o conto moderno como forma complexa: Ernest Hemingway, Jorge Luis Borges, Bioy Casares, Henry James e William Faulkner, e que, em determinado momento, manifestaram-se sobre a razão de ser de suas atividades. Em todos coincidem as mesmas características

⁹POE in MAY, 1976, p. 49-52 *apud* GOTLIB, 1990, p. 32-41.

¹⁰Há um certo exagero de Cortázar de restringir o sucesso ou insucesso do contista na sua capacidade de trabalhar a intensidade e a condensação do cronótopo no texto. O conto não é produto só de “efeito” pois evolui e se desdobra em variadas possibilidades. Segundo Nádia Batella Gotlib (1990, p. 41), as várias “oscilações” que o efeito da condensação provoca no leitor não podem ser medidas ou controladas. Tampouco conseguem ser direcionadas pelo escritor. Isso mostra que a “totalidade de efeito” é mais complexa do que aparenta ser. Mas, exageros à parte, a ênfase dada à condensação operada pela concentração de tempo e espaço, singulares na narrativa curta, é definidora e essencial à elaboração contística. O próprio Cortázar explica: “lo que llamo intensidad en un cuento consiste en la eliminación de todas las ideas o situaciones intermedias, de todos los rellenos o fases de transición que la novela permite y incluso exige.” (1994, p. 345). (Tradução: “O que chamo de intensidade em um conto consiste na eliminação de todas as ideias ou situações intermediárias, de todos os recheios ou fases de transição que a novela se permite e até exige.”).

¹¹(Tradução: “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’ a que me referia antes. (...) Um conto é ruim quando é escrito sem essa tensão que se deve manifestar desde as primeiras cenas.”).

centrais. Grande parte dos teóricos citados nesta pesquisa também reconhecem elementos semelhantes.¹²

Este trabalho pretende analisar contos de três autores brasileiros (Clarice Lispector, Osman Lins e João Guimarães Rosa), do modernismo tardio, a fim de observar como se manifestam tempo e espaço condensados, o cronótopo, na criação da tensão que leva ao efeito reativo e iluminador característico da narrativa curta. O problema-chave apontado consiste na resposta à pergunta: de que maneira o espaço/tempo concentrado e a brevidade dos contos analisados conferem densidade aos mesmos? A hipótese principal é a de que o tratamento dado ao cronótopo nesses contos é marcado por intensa concentração e disfunção que geram efeitos singulares que podem ser apontados como marcadores de características estéticas próprias do período de sua produção.

O conto artístico, também conhecido como complexo ou erudito¹³, possui uma tradição bastante antiga, remontando às narrativas bíblicas, histórias das vidas de santos e de personagens míticas, passando por escritores latinos como Petrônio e Apuleio. Ao longo da Alta Idade Média, essas narrativas sucintas enriqueceram-se com enxertos folclóricos, seres fantásticos e maravilhosos. Uma vez estabelecido, o tipo textual expandiu-se enormemente tornando-se popular primeiramente na oralidade e, posteriormente, na escrita. A partir do século XVI, incorpora suas determinações a um texto narrativo curto denominado, genericamente, novela, tendo sua origem na Toscana. Fica, a partir daí, conhecida como novela toscana. São tramas escritas em língua vernácula e impulsionadas por escritores como Giovanni Boccaccio, na Itália, e Geoffrey Chaucer, na Inglaterra. No século XVII (1634 ou 1636) surge o *Cunto de li Cunti* ou *Pentameron*, de Giambattista

¹²Ricardo Piglia em seu *Formas Breves* diz que “la versión moderna del cuento que viene de Chéjov, Katherine Mansfield, Sherwood Anderson y del Joyce de *Dublinese*s, abandona el final sorpresivo e la estructura cerrada; trabaja la tensión entre las dos historias sin resolverla nunca. (...) el cuento moderno se construye para hacer aparecer artificialmente algo que estaba oculto. Reproduce la busca siempre renovada de una experiencia única que nos permite ver, bajo la superficie opaca de la vida, una verdad secreta. Esa iluminación profana se há convertido en la forma del cuento.” (PIGLIA, 2014, p. 107 e 109). (Tradução livre: “a versão moderna do conto que vem da tradição de Tchekhov, Katherine Mansfield, Sherwood Anderson e de Joyce, de *Dublinese*s, abandona o final surpreendente e a estrutura fechada; trabalha a tensão entre duas histórias sem resolvê-las. (...) o conto moderno se constrói para fazer aparecer artificialmente algo que estava oculto. Reproduz a busca sempre renovada de uma experiência única que nos permite ver, abaixo da superfície opaca da vida, uma verdade secreta. Essa iluminação profana converteu-se na forma do conto.”).

¹³LANCELOTTI, 1965, p. 13; BOURNEUF e OUELLET, 1976, p. 21; CASTAGNINO, 1977, p. 19; EIKHENBAUM in: TOLEDO, 1978, p. 163; MELETINSKI, 1972, p. 13; GOTLIB, 1990, p. 13; GIARDINELLI, 1994, p. 47; IMBERT, 1999, p. 40; MAY, 2002, p. 2-5; VILLANUEVA, 2006, p. 57.

Basile, que segue ainda o modelo boccaciano, porém elabora sua coletânea com narrativas curtas independentes e não como seu antecessor, que se utilizava de um argumento comum como elo entre as histórias. A antologia de Basile é considerada a primeira digna do nome “reunião de contos”¹⁴. Somente na época romântica, a partir do século XVIII, o conto artístico adquiriu voz própria, afirmando-se como tipo de texto alheio à novela e ao romance.

O trabalho de Edgar Allan Poe, criador inclusive de subgêneros como os contos de terror, suspense e policiais, foi pioneiro e fomentador dessa tipologia. Ainda no século XVIII, em um contexto iluminista, surgiu o chamado conto filosófico de Voltaire e Diderot. O realismo, no século XIX, consolidou o conto como forma artística porque abandonou as determinações das formas simples e transformou esse texto em artefato estritamente literário¹⁵. Cresceu consideravelmente a publicação, na imprensa e como obras independentes, de contos de autores como Guy de Maupassant, Anton Tchekhov, Eça de Queirós e Machado de Assis.

Durante a primeira metade século XX, período do auge da modernidade, o conto literário complexo estabeleceu-se como narrativa plenamente consagrada. O “ar do tempo”¹⁶ moderno, que demandava pressa e exiguidade, consagrou definitivamente esta forma breve graças à produção madura e genial de vários narradores de diferentes países, tais como: o tcheco Franz Kafka; os ingleses Evelyn Waugh, Virginia Woolf e Katherine Mansfield; o irlandês James Joyce; os portugueses José Régio e Miguel Torga; os argentinos Jorge Luis Borges, Bioy Casares e Julio Cortázar; a canadense Alice Munro e o uruguaio Felisberto Hernández. Apesar das inúmeras transformações decorrentes de sua evolução e das mudanças culturais, ocorridas ao longo de sua história, com relação às características estruturais, o conto artístico mantém ainda forte aproximação com a sua forma simples. As matrizes brevidade, univocidade e contenção, por exemplo, são marcas que o conto moderno conservou do conto antigo.

¹⁴Sobre a história da novela toscana, o surgimento dos primeiros contos, a definição de conto como forma simples e suas diferenças do conto artístico, André Jolles é referência obrigatória (JOLLES, 1976, p. 181-204).

¹⁵Raúl H. Castagnino caracteriza o conto literário como “artefato” pois ele constitui “um ato de arte”, o produto do emprego de uma técnica criadora e criativa (CASTAGNINO, 1977, p. 29).

¹⁶Expressão cunhada pelo crítico italiano Omar Calabrese em sua obra *A Idade Neobarroca*, referindo-se a “uma disposição temporal específica de uma época que engloba fenômenos culturais e os campos do saber” (CALABRESE, 1988, p. 10).

No Brasil, a arte do conto, praticada desde os românticos e realistas, estabeleceu-se com uma representação extremamente rica na modernidade, a partir do século XX. O grande precursor é Machado de Assis e a partir dele o conto brasileiro se expandiu e se sofisticou enormemente. Com a semana de 1922 e o advento do modernismo como estética, a narrativa breve revela alta complexidade que a consolida junto ao público e à crítica, principalmente entre as décadas de 1930 a 1950.¹⁷ Alfredo Bosi (1999, p. 14) reconhece que a prosa experimental de Oswald de Andrade e Mário de Andrade, fruto das vanguardas futuristas e expressionistas, nas décadas de 1920 e 1930, e o neo-realismo, de 1930 e 1940, de Josué Montelo, Aníbal Machado, Raquel de Queiroz, Graciliano Ramos e Orígenes Lessa (do regionalismo, do intimismo e da prosa fantástica e metafísica), foram as referências estéticas para o conto brasileiro do modernismo tardio, pós década de 1950.

A terceira fase do modernismo destaca-se com os trabalhos de, por exemplo, João Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Osman Lins, Lygia Fagundes Telles, José J. Veiga, Otto Lara Resende e Murilo Rubião. Estes escritores são devedores das influências deixadas pela geração anterior. Segundo Alfredo Bosi (1999, p. 15):

Quando se passa das vertentes temáticas às conquistas formais do conto brasileiro de hoje, vê-se que não se deu em vão a intensa experiência estética que foi o Modernismo. Aqui, porém, é bom distinguir entre os frutos primeiros das vanguardas de 1920/30, ora futuristas ora expressionistas (penso na prosa experimental de Oswald de Andrade, de Mário de Andrade e, em parte, de Antônio de Alcântara Machado), e a condição de um realismo novo e depurado, que se formou depois de 30: a crônica límpida de Rubem Braga, a prosa nua de Graciliano Ramos, de José Lins do Rego, de Jorge Amado, de Érico Veríssimo, de Marques Rebelo, de Aníbal Machado, de João Alphonsus, de Dionélio Machado. Creio que é no tronco dessa crítica escrita, “moderna”, em senso lato, que se enxertam os modos de dizer e de narrar mais correntes do conto contemporâneo. (...) O segundo modernismo e a literatura de fora (estrangeira), mais divulgada a partir de 40, formam, portanto, o principal quadro de referência estilística do conto brasileiro nos últimos vinte e cinco anos.

Bosi aponta uma periodização que considera a terceira fase do modernismo, em relação à produção contística, como “produção contemporânea” (BOSI, 1999, p. 7-22). Esta

¹⁷MERQUIOR in PORTELLA, 1975, p. 83-88; MERQUIOR, 1981, p. 15-27; MOISÉS, 1980, p. 357-358; MOISÉS, 2009, v.3, p. 371-387; BOSI, 1983, p. 438-490; BOSI, 1999, p. 7-22; MARTINS, 1977, p. 88-97; STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 542-544.

pesquisa dá preferência à periodização estabelecida por José Guilherme Merquior, em seu ensaio “O Modernismo Brasileiro” (1980, p. 122-134), que a denomina “modernismo tardio”. A periodização de Merquior mostra-se mais adequada pois esta geração tardia, que se insere na terceira fase do movimento modernista, será precursora do que hoje se considera a prática literária contemporânea no Brasil. Escritores como Rosa, Lispector e Lins, como modernistas tardios vão servir de matrizes a novas abordagens estéticas pós-modernistas. A geração de 1970 e 1980, representada por Dalton Trevisan, Rubem Fonseca, João Antônio, Sérgio Sant’Anna e Caio Fernando Abreu, como contistas, são os representantes do que Bosi (1999) denominou geração contemporânea. Na verdade, a prática de categorização e enquadramento de produções literárias em grupos e fases de proximidade estética existe apenas para efeito de melhor compreensão das práticas e fenômenos de determinados períodos. Porém são reconhecidas as grandes dificuldades de configurações dos diversos estratos históricos em qualquer área artística. Há abordagens e divisões variando de historiador para historiador. O capítulo 2 deste trabalho, intitulado “O conto modernista brasileiro” pretende discutir o modernismo tardio, no qual se inserem os autores escolhidos para análise em um breve histórico. Portanto, o material de estudo desta pesquisa privilegia contos de três escritores do modernismo tardio brasileiro: Clarice Lispector, Osman Lins e João Guimarães Rosa.¹⁸

Inúmeros trabalhos tratam do “espírito moderno”¹⁹ e muitos estudiosos traçaram o seu perfil histórico, no século XX, na tentativa de registrar suas características e seus limites. De Walter Benjamin (e mesmo um pouco antes com Charles Baudelaire, que foi o primeiro a usar o termo modernidade) aos filósofos pós-modernos, o tema tem sido

¹⁸MERQUIOR, 1980, p. 37.

¹⁹O vocábulo “moderno” possui uma história bem mais antiga que modernidade. Este trabalho concebe o moderno e a modernidade a partir de marcas históricas que, desde o Iluminismo, fundaram uma tradição que desembocará, no século XX, na estética modernista. Não sem antes marcar profundamente todos os acontecimentos estéticos do século XIX. Em pelo menos três dicionários da língua portuguesa (*Novo Aurélio da Língua Portuguesa*, 1999; *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, 2001; *Lello Universal*, 2002), o sentido de “modernidade” é: “qualidade ou estado do que é moderno”. Porém, é reconhecido que, em diversas áreas das ciências humanas (Artes, Psicologia, Filosofia e História, por exemplo), “modernidade”, “moderno” e “modernismo” não remetem a ideias claras e distintas (COMPAGNON, 1996, p. 15) e, muito menos, apresentam-se como conceitos coincidentes em todos os setores. Estes termos e seus significados levam a contradições, muitas vezes, não facilmente solucionáveis. Além disso, moderno, modernidade e modernismo apontam para diferentes enquadramentos cronológicos que este trabalho não interessa abordar. Entende-se por modernidade, aqui, o estado de ser moderno, no século XX. Principalmente e a partir de determinações instauradas pelo movimento modernista que, no Brasil, toma como marco inicial a Semana de Arte Moderna de 1922. Dentro deste movimento que, em seu período tardio, na área de literatura, contou com diversos e inovadores contistas, com destaque para os três escritores escolhidos como escopo de análise, deu-se a diferenciada produção artística estudada aqui.

constantemente debatido²⁰. Ainda nos séculos XVIII e XIX, desde Hegel, passando por Kierkegaard e Nietzsche e chegando a Max Weber, houve, por parte da filosofia, uma preocupação com a definição e o entendimento do mundo moderno. Hegel afirmava que, a partir da Reforma, da Revolução Francesa e após o Iluminismo, a humanidade teria atingido o “último estágio da História”²¹ em face de acontecimentos que marcavam os novos tempos: crise, ruptura, desenvolvimento, revolução, progresso e autogestão. A modernidade também seria responsável pela colocação de um novo princípio nas relações e no comportamento: o da subjetividade.²² Para o filósofo, este princípio era uma matriz que conteria: individualismo, criticismo, autonomia e idealismo. A concepção hegeliana seria colocada em xeque, no final do século XIX, por filósofos como Kierkegaard e Nietzsche e, já no século XX, por Paul Ricoeur. Mesmo reconhecendo o padrão subjetivo como essencial, estes estudiosos tinham, cada um a seu modo, diferentes maneiras de pensar a modernidade.

Com Nietzsche, por exemplo, o otimismo hegeliano, em face da dialética do Iluminismo, sofreu dura crítica e revisão. Ele não confiava nos pressupostos da racionalidade moderna, herdeira do socratismo e do platonismo, e a denunciou como “pura vontade de verdade”²³. A crítica do filósofo à modernidade inaugurou também novas formas de pensá-la como mostraram, mais tarde, os trabalhos de Lacan e Foucault, de um lado, e de Heidegger e Derrida, de outro. A partir de uma espécie de “desmascaramento” da realidade moderna, realizado por Nietzsche, surgiram novas críticas a esta condição.

Todo o nosso mundo está preso na rede da cultura alexandrina e reconhece como ideal o “homem teórico”, equipado com as mais altas forças cognitivas, que trabalha a serviço da ciência, cujo protótipo e tronco ancestral é Sócrates.²⁴

Walter Benjamin pensou a modernidade a partir de uma leitura que fez do choque traumático (retirado da psicanálise freudiana), interpretando a obra de Charles Baudelaire²⁵. Para ele, o mundo moderno se constituiria e se estruturaria por situações de

²⁰“Após ter sido adotado por Baudelaire, o termo modernidade ganha espaço no fim do século XIX e se estabelece como uma das palavras definidoras do século XX.” (PIMENTEL, 2002, p. 90).

²¹HEGEL *apud* HABERMAS, 1990, p. 18.

²²HEGEL, 1988, p. 157-158.

²³NIETZSCHE, 1981, p. 327.

²⁴NIETZSCHE, 1992, p. 108-109.

²⁵Benjamin desenvolveu essa noção de choque traumático em dois ensaios: “Paris, capital do século XIX”, de 1935 (BENJAMIN, 2015, p. 42) e “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire”, de 1939 (BENJAMIN, 2015, p. 112).

choque generalizadas. Segundo Freud, uma experiência de choque seria o resultado de pressões energéticas externas sobre a consciência do indivíduo. Todo organismo seria dotado de um *quantum* específico de energia que proporcionaria a defesa contra estímulos variados. Quando exposto a uma carga energética maior que suas defesas, o indivíduo sofreria um choque com consequências traumáticas.

A teoria psicanalítica tenta explicar a natureza dos “chocs” traumáticos pela ruptura da proteção contra estímulos. O significado do espanto é, segundo essa teoria, a “ausência da predisposição para a angústia”.²⁶

O autor afirmava que, em diversas áreas, a modernidade seria marcada por situações de choque e estes, aos poucos, iriam atrofiando a capacidade do homem de assimilar experiências que formariam sua memória. Ao ser obrigado a reagir a abalos constantes, o indivíduo moderno usaria sua energias com autoproteção, perdendo a capacidade de assimilar as lembranças e os acontecimentos que comporiam sua história. Exposto a tal desgaste e tendo apenas atitudes reflexas, este homem moderno viveria marcado pela atrofia de suas vivências. Sérgio Paulo Rouanet, sobre Benjamin, assegura:

O homem privado de experiência é o homem privado de história e da capacidade de integrar-se numa tradição.²⁷

Marshall Berman em importante e popular obra de 1986, *Tudo o que é sólido desmancha no ar*, pretendeu estudar a modernidade, do século XVI até a década de 1980, dentro de uma perspectiva dialética, com base no pensamento de Karl Marx, principalmente. A modernidade daria origem a uma nova sensibilidade com uma “atmosfera” cheia de agitação, turbulência, expansão dos marcos morais e inúmeras possibilidades de vivências. Segundo Berman,

Existe um tipo de experiência vital – experiência de tempo e espaço, de si mesmo e dos outros, das possibilidades e perigos da vida – que é compartilhada por homens e mulheres de todo o mundo, hoje. Designarei esse conjunto de experiências como “modernidade”. Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação das coisas em redor mas ao mesmo tempo ameaça tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. (...) Ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx, “tudo o que é sólido desmancha no ar”.²⁸

²⁶BENJAMIN, 2015, p. 42.

²⁷ROUANET, 1990, p. 49.

²⁸BERMAN, 1986, p. 15.

Berman está preocupado com o que ele considera uma dialética intrínseca ao processo de modernização. A tese seria o indivíduo moderno, a antítese as intensas e rápidas transformações que marcaram a época moderna. A síntese adviria da possibilidade de fazer interagir as várias “modernidades” com o objetivo de evitar a esquizofrenia do momento.²⁹

Bradbury e McFarlane, em ensaio intitulado “O nome e a natureza do modernismo” (1989, p. 13-42), observam que o reconhecimento do século XX como revolucionário em termos de arte e cultura é corrente entre estudiosos de várias áreas. Ressaltam que algumas marcas mais importantes desse século foram: o historicismo, a propensão ao catastrofismo e o reconhecimento de fatos a partir e como consequência de crises periódicas. Citam o escritor, crítico e militante inglês Herbert Read (1893-1968) em um artigo seu de 1933, onde ele diz: “realmente creio que já podemos distinguir uma diferença qualitativa na revolução contemporânea: não é tanto uma revolução, que implica uma subversão ou mesmo uma volta, mas antes uma dispersão, uma degeneração, alguns diriam uma dissolução. Sua natureza é catastrófica.” (READ *apud* BRADBURY; McFARLANE, 1989, p. 14).

C. S. Lewis (1898-1963) apresentou sua aula inaugural, em 1954, para ingresso na Universidade de Cambridge (“*De descriptione temporum*”, 1980, p. 8-9), também destacando a modernidade do século XX como época de intensas e definitivas rupturas com períodos anteriores, no campo das artes, em geral. Segundo ele:

I do not think that any previous age produced work which was, in its own time, as shatteringly and bewilderingly new as that of the Cubists, the Dadaists, the Surrealists and Picasso has been in ours. And I am quite sure that this is true of the art I live best, that is, poetry. (...) Then I do not see how anyone can doubt that modern poetry is not a greater novelty than any other “new poetry”, but new in a new way, almost in a new dimension.³⁰

²⁹“Apropriar-se das modernidades de ontem pode ser, ao mesmo tempo, uma crítica às modernidades de hoje e um ato de fé nas modernidades – e nos homens e mulheres modernos – de amanhã e do dia depois de amanhã.” (BERMAN, 1986, p. 35).

³⁰(Tradução: “Não creio que nenhuma época anterior tenha produzido uma obra que, em seu próprio tempo, tenha sido tão fragorosa e desconcertantemente nova quanto a dos cubistas, a dos dadaístas, a dos surrealistas e a de Picasso, em nossos dias. E tenho certeza de que isso vale para a minha arte preferida, a poesia. (...) Não vejo como se possa duvidar de que a poesia moderna é não só uma novidade maior do que qualquer outra ‘nova poesia’, mas também nova de uma nova maneira, quase numa nova dimensão.”).

Roland Barthes identifica o momento da ruptura e divisão operado pela modernidade em relação ao passado, no campo da literatura, através de características que se impuseram, segundo ele, a partir de 1850. Marcações como: pluralização nas formas de ver o mundo, ruptura com estruturas clássicas, aparecimento de novas classes sociais e surgimento de novos meios de comunicação e difusão de conhecimentos:

Veremos, por exemplo, que a unidade ideológica da burguesia produziu uma escritura única e que nos tempos burgueses (isto é, clássicos e românticos), a forma não podia ser dilacerada, já que a consciência não o era; e que, pelo contrário, desde o momento em que o escritor deixou de ser uma testemunha do universal para tornar-se uma consciência infeliz (por volta de 1850), seu primeiro gesto foi escolher o engajamento da forma, seja assumindo, seja recusando a escritura de seu passado. A escritura clássica explodiu então e toda a literatura, de Flaubert até hoje, tornou-se uma problemática da linguagem.³¹

Para Hans Ulrich Gumbrecht, em *Modernização dos sentidos* (1998), a modernidade se desdobra em “faixas históricas” que, ao contrário do que muitos estudiosos já citados pensaram, situa-se em um período bem anterior ao que se considera, correntemente, como marco de seu início. Geralmente, considera-se o final do século XVIII como começo da era, de fato, moderna. Gumbrecht aborda a modernidade como fenômeno que se desdobrou do século XII (período da baixa idade média) até o final do século XX. Sua concepção baseia-se no aparecimento de dois motivos principais surgidos como puro instrumento de observação, como se fosse uma superfície na qual são acrescentados sentidos superpostos:

O deslocamento central rumo à modernidade, por conseguinte, está no fato de o homem ver a si mesmo ocupando o papel de sujeito na produção do saber (o qual, no contexto da teologia protestante, muda o *status* dos sacramentos para o de meros atos de comemoração). Em vez de ser uma parte do mundo, o sujeito moderno vê a si mesmo como excêntrico a ele, e, em vez de se definir como uma unidade de espírito e corpo, o sujeito – ao menos o sujeito como observador excêntrico e como produtor de saber – pretende ser puramente espiritual e do gênero neutro. Este eixo sujeito/objeto (horizontal), o confronto entre sujeito espiritual e um mundo de objetos (que inclui o corpo do sujeito), é a primeira precondição estrutural do início da modernidade. Sua precondição está na ideia de um movimento vertical – mediante o qual o sujeito lê ou interpreta o mundo dos objetos.³²

A total relativização dos pontos de referência associada a uma atmosfera de agitação e inconstância, o indivíduo descentrado e aturdido, em meio a turbulências exteriores e

³¹BARTHES, 1993, p. 118.

³²GUMBRECHT, 1998, p. 12.

interiores, faria com que a modernidade presente perdesse seus contatos com o passado e sua capacidade de encarar o futuro. Divorciado de qualquer noção de totalidade, o homem moderno, segundo o pensamento de outro importante estudioso do tema, Anthony Giddens, debate-se como “animal acuado”.

Vivemos hoje num mundo assustador e perigoso. Porém, o reconhecimento desse fato não deverá simplesmente entorpecer-nos ou obrigar-nos a moderar o pressuposto de que a emergência da modernidade conduzia à formação de uma ordem social mais feliz e mais segura. É claro que a perda da crença no progresso é um dos fatores que estão na base da dissolução das “narrativas” da história. Contudo, está muito mais em jogo do que a conclusão de que a história “não vai para lado algum”.³³

Mais recentemente, David Harvey, em um capítulo de seu livro *Condição Pós-Moderna*, reconhece que o fato de a modernidade ter sido marcada pelo fugidio, pelo efêmero, pelo fragmentário e pelo contingente, provocou profundas rupturas no sentido de continuidade histórica. A compreensão da história e, conseqüentemente do passado, precisa ser buscada no interior do turbilhão de mudanças operadas pelo furacão moderno.

A modernidade, por conseguinte, não apenas envolve uma implacável ruptura com todas e quaisquer condições históricas precedentes, como é caracterizada por um interminável processo de rupturas e fragmentações internas inerentes.³⁴

Um importante nome no estudo das transformações da narrativa literária na modernidade foi também Paul Ricoeur. Sua ênfase nesse sentido foi a exploração das articulações entre tempo e narrativa. Em um ambiente de intensos cortes, marcado por choques constantes, com perdas de referências no passado e com afastamento do *modus operandi* das narrativas tradicionais, Ricoeur propõe que se veja a arte de narrar como uma possibilidade de “reconstrução temporal”, na época moderna. Há no trabalho de Ricoeur uma relação de contiguidade com a produção de Walter Benjamin. Ambos se preocuparam em investigar a narrativa literária como espaço de reconstrução da experiência e refletiram sobre as representações literárias em face de representações históricas³⁵. Benjamin baseou suas reflexões nos escritos de Baudelaire, e Ricoeur, nas

³³GIDDENS, 1995, p. 8.

³⁴HARVEY, 2014, p. 22.

³⁵É possível, assim, que Ricoeur e Benjamin compartilhem, guardadas as devidas proporções, a seguinte crença: a de que obras literárias podem transformar e enriquecer a experiência, já que anunciadoras de modos de vida capazes de desafiar modos existentes, ou seja, a configuração anterior à sua recepção. Enquanto Benjamin adota uma perspectiva mais histórica, incidindo sobre as relações com a rememoração e as transformações do século XX, Ricoeur procura dar uma resposta no sentido da teoria literária. Para

obras de Virgínia Woolf (*Mrs. Dalloway*), Thomas Mann (*A Montanha Mágica*) e Marcel Proust (*Em busca do tempo perdido*)³⁶. Para Paul Ricoeur, a narrativa literária tem a capacidade de reconfigurar as experiências humanas, tornando possível, através de um enredo, uma construção significativa das mesmas. A exploração da articulação entre tempo e narrativa feita por este filósofo ocorreu décadas após a morte de Benjamin e tardiamente a sua própria produção.³⁷

São dignas de nota, nesta pesquisa, três marcas da modernidade que foram reconhecidas pela estética do modernismo (no Brasil, a partir de 1922) que de diversas maneiras foram abordadas pelos filósofos e teóricos anteriormente referidos. A primeira, o reconhecimento da mudança permanente com conseqüente instabilidade gerada; a segunda, a separação entre experiência e conhecimento; a terceira, um novo e singular modo de vivência do tempo e do espaço.

José Guilherme Merquior, em ensaio já citado³⁸, mostrou que o movimento modernista nacional, diferentemente dos demais da América Hispânica, revelou “inteiramente” o espírito moderno do século XX e da “arte moderna”. Entretanto, este espírito, no país, “tão fecundo (...) quanto duradouro”, caracterizou-se por uma heterogeneidade sem precedentes na literatura, mesmo considerando a rica e variada produção da estética romântica, da primeira metade de século XIX. Segundo o crítico:

Nada mais diverso do que as narrativas de um Oswald de Andrade e as de um Graciliano Ramos. Podemos realmente reunir sob a mesma etiqueta estilística o lirismo despojado de Manuel Bandeira e os poemas cultistas de Jorge de Lima? Ou a pregação cosmopolita de Graça Aranha, o nacionalismo sintético e plástico de Mário de Andrade e o regionalismo ciumento de Gilberto Freire?³⁹

No entanto, segundo o mesmo Merquior, tal disparidade de realizações não deveria desqualificar e descaracterizar o sistema. Para ele: “o modernismo brasileiro existiu no

este, as narrativas ficcionais aumentam nossa percepção da realidade, especialmente no que concerne à dimensão temporal.

³⁶BENJAMIN, 2015, p. 16-17; RICOEUR, 2010, p. 214.

³⁷*Tempo e Narrativa (Temps e Récit)* foi publicada na França, dividida em três volumes (o primeiro, em 1983; o segundo, em 1984, e o terceiro, em 1991). Obra de suma importância para a compreensão das possibilidades de articulação entre história e ficção. Este último trabalho de Ricoeur ainda desafia estudiosos por sua profundidade na exploração do tema. Nele, Ricoeur interessa-se tanto pelo reconhecimento das características da modernidade como também pelo estudo das possibilidades de “reconfiguração da experiência temporal” através da narrativa literária.

³⁸MERQUIOR, 1980, p. 122-123.

³⁹Idem, p. 125.

duro” (idem, p. 123). E foi a partir dessa experiência eclética, fecunda e duradoura que ele propôs uma delimitação cronológica que cobriria a produção modernista até o final da década de 1960. A base para a nova cronologia foi a constatação de que o movimento, no Brasil, marcou-se, em todas as suas fases, por um *ethos* muito particular. Os seus constituintes seriam: ludismo (de forma e de conteúdo); tendência à figuração mítica e predomínio da figuração alegórica (p. 124 e 125).

Com essas três marcas, Merquior pretende dar um substrato teórico às divisões em grupos que fez dos escritores modernistas brasileiros, em um exercício próprio de enquadramento histórico e crítico, da semana de 1922 até os anos 1950. Sem entrar no mérito específico da natureza desse *ethos* modernista no Brasil, o interesse aqui é situar os três escritores estudados. A análise e interpretação dos contos de João Guimarães Rosa, Osman Lins e Clarice Lispector visa estudar as formas de apresentação do espaço/tempo intra-diegético no contexto da estética modernista brasileira, seguindo a categorização que Merquior aponta como “modernismo tardio”. Em outro ensaio denominado “O significado do Pós-Modernismo” (1980, p. 27-41), o autor, buscando estabelecer as marcas do movimento modernista e partindo de um enfoque mais cultural que estilístico, destacou duas fases distintas no Modernismo Brasileiro: uma primeira, mais afeita ao ludismo e à figuração mítica, que compreendia as produções de 1922 a 1945, e uma segunda, mais voltada à figuração alegórica. Esta poderia ser denominada de modernista tardia e estaria mais ligada aos escritores modernos europeus do início do século XX, como Kafka e Joyce. Os modernistas brasileiros iniciais, segundo o crítico, optaram por um desdobramento estético diferenciado dos primórdios do modernismo europeu.

Entre parênteses, noto que, nesta questão de obscuridade essencial (distinta da meramente verbal), o curso da evolução literária brasileira parece ter descrito um perfeito quiasmo relativamente ao caso europeu. Enquanto na Europa, o modernismo se banhava numa semiose da escuridão, e o estilo neo-modernista retornou à claridade, no Brasil, os grandes escritores modernos evitaram resolutamente a obscuridade-padrão do modernismo radical. (MERQUIOR, 1980, p. 38)

Nesta perspectiva situacional, o trabalho pretende também aventar a hipótese, através de cronoanálise e topoanálise, de que a cronotopia, construída nas tramas de contos desses

autores, provoca efeitos distorcidos de tempo (como no referencial “andamento”⁴⁰) e de espaço (como a “desterritorialização”⁴¹).

A cronoanálise e a topoanálise pretendem indicar, inicialmente, os tipos mais marcantes de fixação do tempo/espaço. Na cronoanálise, por exemplo, importa o reconhecimento do tempo do modernismo nos processos narrativos não como encadeamento coerente dos fatos com privilégio da linearidade e da sucessão, mas como rejeição de uma linha temporal homogênea. Nos autores pesquisados, o tempo é, principalmente, “instante”, uma realidade intangível, marcada por um fluir, se não constante, ao menos presente com inequívoca frequência⁴². A tentativa de captação inteligível dessa instância temporal, plena de mistérios e ambiguidades, mostra-se frustrada, muitas vezes, pela operação apenas da racionalidade. A vivência perceptiva (pelos instintos e pelos sentidos) procura estar também junto à compreensão (muitas vezes, confusa, atrapalhada e perplexa), onde seria possível o encontro de uma “felicidade clandestina”. No dizer de Clarice Lispector,

São momentos que não se narram, acontecem, acontecem entre trens que passam ou no ar que desperta nosso rosto e nos dá o nosso final tamanho, e, então, por um instante, somos a quarta dimensão do que existe, são momentos que não se contam. (...) se em instante se nasce, e se morre em um instante, um instante é bastante para a vida inteira.⁴³

O tempo/instante apresenta-se, nas narrativas curtas dos autores em questão, dentro de um andamento de elipses, pausas, rompimento com a linearidade, manifestações epifânicas e anisocronias.⁴⁴

⁴⁰Segundo NUNES, 1988, p. 33: “a história que leva um tempo imaginário breve, cronologicamente delimitado, pode desenvolver-se num discurso longo, em desproporção com aquela, e ainda assim parecer de curta duração. No entanto, para compreendermos essa aparência, bem como seu inverso, a longa duração de uma história, cronologicamente dilatada dentro de um discurso reduzido, teremos que abandonar o referencial quantitativo da extensão ou do comprimento (longo/curto) pelo qualitativo de andamento, que importa em diferença de velocidade (vagaroso ou lento/célere ou rápido).”

⁴¹SANTOS e OLIVEIRA, 2001, p. 82, ao tratarem do espaço na narrativa, assim se pronunciam: “o espaço (em narrativas modernas e contemporâneas) constrói-se a partir de variados planos espaço-temporais experimentados pelo sujeito, apresentando uma dimensão múltipla e um caráter aberto. No entanto, há, em determinados relatos, a preponderância do espaço sobre o tempo – preponderância que pode, eventualmente, cancelar toda memória, toda história, colocando em xeque a própria identidade do sujeito. (...) Detecta-se a necessidade de desterritorializar-se, não pertencer a lugar algum, estar em trânsito permanente.”

⁴²Segundo Gaston Bachelard em seu *A intuição do instante*, é do historiador Gaston Roupnel (1872-1946), um dos precursores da Escola dos Annales, a ideia metafísica de que “o tempo só tem uma realidade, a do instante”. Ou, como diz Bachelard, “o tempo é uma realidade encerrada no instante e suspensa entre dois nada” (2010, p. 15).

⁴³LISPECTOR, 1982, p. 102.

⁴⁴Sobre as operações do tempo nos planos da narrativa (história, discurso e narração) este trabalho tem como fonte basilar as descrições do professor Benedito Nunes em sua obra *O tempo na narrativa*,

Escuridão completa, inviolável. Escuridão total. No exterior e no íntimo. “De onde venho”, pergunto. Os olhos do homem, que se haviam cerrado, reabrem-se, fitam um ponto indistinto aquém de minha nuca e se fecham. Repito a pergunta, dessa vez, a mim mesmo. Procuo responder, a memória estala. (...) Mas tudo está desmoronando ao redor. As trevas desceram sobre os escombros e nada resta no mundo, senão esse lençol e essa corda. E Luci?... As vozes estão silentes. Diluiu-se a origem.⁴⁵

Ela estava com soluço. E como se não bastasse a claridade das duas horas, ela era ruiva. (...) Foi quando se aproximou a sua outra metade neste mundo, um irmão em Grajaú. (...) Era um basset ruivo. (...) A menina abriu os olhos pasmados. Suavemente avisado, o cachorro estacou diante dela. Sua língua vibrava. Ambos se olhavam. Entre tantos seres que estão prontos para se tornarem donos de outro ser, lá estava a menina que viera ao mundo para ter aquele cachorro. Ele fremia suavemente sem latir. Ela olhava-o sob os cabelos, fascinada, séria. Quanto tempo se passava? Um grande soluço sacudiu-a desafinado. Ele nem sequer tremeu.⁴⁶

Tudo se amaciava na tristeza. Até o dia; isto era: já o vir da noite – porém, o subir da noitinha é sempre sofrido assim, em toda parte. O silêncio saía de seus guardados. O Menino, timorato, aquietava-se com o próprio quebranto: alguma força, nele, trabalhava por arraigar raízes, aumentar-lhe alma.⁴⁷

A toponímia volta-se para um estudo do papel do espaço dos contos selecionados⁴⁸ e para uma investigação, no tecido narrativo, da impossibilidade de dissociação do espaço físico, no qual estão as personagens, do modo como ele é percebido por elas. O espaço⁴⁹ narrativo apresenta-se como um conjunto de indicações de lugares concretos e/ou abstratos que estabelece um sistema variável de relações. A situação das personagens pode ser física (espaço geográfico), temporal (espaço histórico), relacional (espaço social, comunitário, familiar), existencial e afetiva (espaço psicológico), expressiva (espaço

principalmente o capítulo 3 (NUNES, 1988, p. 27-37); a obra de Gaston Bachelard, *A intuição do instante* (BACHELARD, 2010, p. 15-101) e o volume 3 da obra de Paul Ricoeur, *Tempo e Narrativa*, com destaque para o sub-capítulo da parte II, intitulado “A ficção e as variações imaginativas sobre o tempo” (RICOEUR, 2010, v. 3, p. 214-235).

⁴⁵LINS, 1994, p. 47 (“O perseguidor ou conto enigmático”).

⁴⁶LISPECTOR, 1991, p. 53-54 (“Tentação”).

⁴⁷ROSA, 1981, p. 7 (“As margens da alegria”).

⁴⁸Os contos escolhidos de Osman Lins, João Guimarães Rosa e Clarice Lispector serão relacionados e analisados no capítulo 4 deste trabalho. São eles: de Clarice Lispector, “Tentação”, “Os obedientes” e “A mensagem”; de Osman Lins, “Os gestos”, “A partida” e “O vitral”; de Guimarães Rosa, “Nada e a nossa condição”, “As margens da alegria” e “Os cimos”.

⁴⁹Em relação ao espaço narrativo, este estudo desenvolve-se baseado em Oziris Borges Filho, *Espaço e Literatura: introdução à toponímia* (2007); o mesmo Borges Filho e Sidney Barbosa (orgs.) em *Poéticas do espaço literário* (2009); o filósofo e epistemólogo Gaston Bachelard, *A Poética do espaço* (2005); Ana Maria Lopes, Fernando Alexandre Lopes e também Borges Filho (orgs.) em *Espaço e Literatura: perspectivas* (2015); Luis Alberto Brandão Santos, *Teorias do espaço literário* (2013) e o mesmo Brandão Santos e Silvana Pessôa de Oliveira em *Sujeito, tempo e espaço ficcionais* (2001), entre outras.

linguístico) e outras. Portanto, este elemento cria, no interior da trama narrativa, possibilidades situacionais que são, essencialmente, relativas. Segundo Claudia Barbieri:

O espaço da narrativa, muito além de caracterizar aspectos físico-geográficos, registrar os dados culturais específicos, descrever os costumes e individualizar os tipos humanos necessários à produção do efeito de verossimilhança literária, cria também uma cartografia simbólica, em que cruzam o imaginário, a história, a subjetividade e a interpretação.⁵⁰

Após o levantamento de alguns tipos espaço-temporais dos contos selecionados, a busca será por afirmar a imbricação entre estes elementos no interior das narrativas. Apenas para efeito didático e de análise, é possível abordá-los separadamente. Seguindo concepção firmada por Mikhail Bakhtin⁵¹, tempo e espaço formam um todo indissociável no transcurso da diegese. Assim se dá a estruturação do cronótopo.

No cronótopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices de tempo transparecem no espaço e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo.⁵²

Todavia, o percurso da cronotopia no *corpus* em questão não pretende ser estudado somente pela teoria bakhtiniana. Isso porque, como já conhecido, o teórico faz sua abordagem com clara supremacia do elemento tempo⁵³. Esta pesquisa parte da premissa segundo a qual espaço e tempo são constituintes de igual peso e se equivalem no cronótopo. De acordo com Michel Foucault, por exemplo, a crítica priorizou por muito tempo os esquemas de análise temporais em detrimento dos espaciais. Por isso, ele mesmo sugere que haja, por parte dos críticos e estudiosos da literatura, um resgate do espaço nas análises de obras.

Havia sempre a necessidade, a nostalgia da crítica de encontrar caminhos da criação, de reconstruir, em seu próprio discurso crítico, o tempo do nascimento e

⁵⁰BARBIERI in: BORGES FILHO, 2009, p. 105.

⁵¹A obra crítica de Bakhtin é extensa, assim também como os conceitos estabelecidos por ele em análise e crítica literárias. Este estudo utiliza dois textos preferencialmente, “Formas de tempo e de cronótopo no romance: ensaios de poética histórica” (FTCR), de sua obra *Questões de Literatura e Estética: a teoria do romance* (1993, p. 211-234), e “O romance de formação e seu significado na história do realismo – rumo a uma tipologia histórica do romance” (RFHR), no seu *Estética da criação verbal* (2003, p. 205-306).

⁵²BAKHTIN, 1993, p. 211.

⁵³“Entretanto, quando lemos o texto básico do conceito de cronótopos, descobrimos que há, na verdade, uma inversão com relação ao conceito de exotopia. Aqui, o elemento privilegiado é o tempo.” (AMORIM in: BRAIT, 2008, p. 102).

do acabamento que, pensava-se, deveria conter os segredos da obra. Enquanto as concepções de linguagem foram ligadas ao tempo, a crítica foi criacionista na medida em que a linguagem era percebida como tempo.⁵⁴

Doreen Massey, em seu *Pelo Espaço* (2009), apresenta uma defesa contundente do elemento espacial e propõe um modo de revitalização do mesmo e de suas potencialidades. Mesmo sendo geógrafa e professora de Geografia, a obra de Massey e seu posicionamento em defesa do espaço interessa ao trabalho proposto, nas análises de contos, como mais um estímulo e reflexão teórica transdisciplinar a um tratamento alargado deste elemento e seu papel como “imbricador de trajetórias”, aberto ao inesperado e ao acaso e pleno de variadas marcações. Espaço, não como categoria oposta ao tempo, mas como seu coetâneo. Segundo Massey, infelizmente, na teoria estética, as relações entre tempo e espaço na modernidade são desiguais porque há sempre uma primazia do primeiro e uma depreciação do segundo.⁵⁵

Frequentemente advoga-se a “priorização do tempo sobre o espaço” e isso foi comentado e severamente criticado por muitos. Não é esta, no entanto, minha preocupação aqui. O que me preocupa é o modo como imaginamos o espaço. Algumas vezes o caráter problemático dessa imaginação resulta, provavelmente, da despriorização – a conceituação de espaço como reflexão *a posteriori*, como um resíduo do tempo. No entanto, não se pode dizer que os primeiros pensadores estruturalistas deram prioridade ao tempo e, ainda, ou assim eu devo argumentar, o efeito de sua abordagem foi uma imaginação do espaço altamente problemática. (MASSEY, 2009, p. 41)

O ambiente narrativo, suas categorias, suas determinações e seu desenvolvimento, com ênfase na observação do cronótopo nas narrativas curtas escolhidas, será analisado, prioritariamente, com base em filósofos e teóricos ligados aos campos da Hermenêutica e da Fenomenologia. Paul Ricoeur⁵⁶ (nos aspectos cronoanalíticos) e Gaston Bachelard⁵⁷ (nos aspectos cronoanalíticos e topoanalíticos). Igualmente aportes teóricos e críticos dos professores Benedito Nunes⁵⁸ (sobre o tempo); Ozíris Borges Filho⁵⁹ e Luis Alberto

⁵⁴FOUCAULT in: MACHADO, 2000, p. 169.

⁵⁵“No entanto, a irresistível preocupação de Bergson com o tempo e o seu desejo de defender sua abertura acabaram tendo consequências devastadoras para sua maneira de conceituar o espaço. Isso foi, frequentemente, atribuído à clássica (modernista?) priorização do tempo” (MASSEY, 2009, p. 45).

⁵⁶As obras de Paul Ricoeur utilizadas são: *Tempo e Narrativa* (2012) e *A Metáfora Viva* (2000).

⁵⁷De Gaston Bachelard, as seguintes obras: *A poética do espaço* (2005); *A Intuição do instante* (2010); *A poética do devaneio* (2009) e *A Dialética do devaneio* (1988), entre outras.

⁵⁸De Benedito Nunes, as obras: *O tempo na narrativa* (1988); *A chave do poético* (2009) e *Ensaio Filosófico* (2010), além de suas obras e ensaios analíticos sobre os autores estudados que serão citados posteriormente.

⁵⁹De Ozíris Borges Filho: *Espaço e Literatura* (2007) e *Poéticas do espaço literário* (2009).

Brandão Santos⁶⁰ (sobre o espaço); Mikhail Bakhtin⁶¹ (sobre o cronótopo); e Doreen Massey⁶², Eduardo Marandola e Lívia de Oliveira⁶³ (sobre o espaço). E estudos teórico-críticos de diversos autores que priorizaram o conto como narrativa curta e já citados na nota de pé de página número 3, página 1, desta introdução. Dentre eles, destacam-se: Lauro Zavalla, Julio Cortázar, Roland Bourneuf e Réal Ouellet, Dario Villanueva, Mário Lancelotti, Raúl Castagnino, E. Meletinski, Alba Omil e Raúl A. Piérola, Nádia Batella Gotlib e Charles E. May. Além também dos historiadores da literatura⁶⁴ que possuem estudos específicos da evolução do conto no Brasil em seus compêndios, como: Alfredo Bosi, Luciana Stegagno-Picchio, Wilson Martins, Samuel Rogel, Maria Lúcia Aragão, Massaud Moisés, Herman Lima, Edgar Cavalheiro, Antonio Hohlfeldt, Elódia Xavier, Monica Rector, Maria Consuelo Cunha Campos, Mário de Andrade, Temístocles Linhares, Magalhães Jr., Salvatore D'Onofrio, Luiz Costa Lima e Fábio Lucas. Por último, e não de menor importância, José Guilherme Merquior⁶⁵ sobre a historiografia da estética modernista brasileira.

O objetivo geral é, portanto, estudar alguns contos de Rosa, Lispector e Lins numa perspectiva da composição cronotópica; identificando categorias temporais e espaciais comuns nestas narrativas; realizando toponálise e cronoanálise neste *corpus*; delimitando a tipologia dos elementos espaço-temporais; analisando as relações entre os elementos na formação do cronótopo de cada texto; relacionando diferenças e semelhanças do ambiente intra-narrativo e identificando relações conflituosas e problemáticas neste mesmo ambiente.

⁶⁰De Luis Alberto Brandão Santos: *Teorias do espaço literário* (2013) e *Sujeito, tempo e espaço ficcionais* (2001).

⁶¹As obras do crítico utilizadas foram citadas na nota número 45, página 15.

⁶²De Doreen Massey: *Pelo Espaço* (2009).

⁶³De Eduardo Marandola e Lívia de Oliveira: *Qual o espaço do lugar?* (2012).

⁶⁴As obras selecionadas de história da literatura que abordam a evolução da história do conto nacional são: *Sobre o conto brasileiro* (1977), de Maria Consuelo Cunha; *Variações sobre o conto* (1952), de Herman Lima; *O conto na Literatura Brasileira* (2015), de Monica Rector; *O conto brasileiro e sua trajetória* (1987), de Elódia Xavier; *Aspectos da Literatura Brasileira* (2002), de Mário de Andrade; *Conto Brasileiro Contemporâneo* (1988), de Antonio Hohlfeldt; *Evolução do conto brasileiro* (1954), de Edgar Cavalheiro; *História da Literatura Brasileira* (2004), de Luciana Stegagno-Picchio; *História concisa da Literatura Brasileira* (1983) e *O conto brasileiro contemporâneo* (1999), de Alfredo Bosi; *O Modernismo* (1977), de Wilson Martins; *A Literatura Brasileira através de textos* (1980) e *História da Literatura Brasileira* (v. 3, 2009), de Massaud Moisés; “O conto na modernidade brasileira” (In: *O livro do Seminário*, 1982) de Luiz Costa Lima; “O conto no Brasil Moderno” (In: *O livro do Seminário*, 1982), de Fábio Lucas.

⁶⁵De José Guilherme Merquior: *Formalismo e Tradição Moderna*, o problema da arte na crise da cultura (1974); *O fantasma romântico e outros ensaios* (1980) e *As ideias e as formas* (1981).

Os procedimentos metodológicos específicos evidenciam-se pela análise e interpretação dos contos à luz de referências históricas, literárias, teóricas, críticas e filosóficas já citadas.

Ainda no capítulo 3, das análises dos contos, pretende-se examinar a hipótese de que as relações de espaço e tempo intra-diegéticos, na formação desse amálgama em contos do modernismo brasileiro tardio, exemplarmente nos casos dos três autores selecionados, dão-se por conflitos e inadequações com as experiências vividas, criando uma ambientação repleta de pontos de fuga, que singularizam as narrativas em questão. A esta situação de, no mínimo, desconforto com o ambiente, este trabalho denomina “cronotopatia” ou *pathos* cronotópico.

O vocábulo cronopatia, apesar de não ter registro em Dicionários de Língua Portuguesa, existe e é usado no jargão médico a partir mesmo de seus constitutivos vernaculares (crono: do grego *khronos*, que significa tempo e o sufixo *patia*: do grego *pathé*, que significa doença). Na Medicina, a cronopatia designa um conjunto de problemas relacionados com desvios, atrasos ou avanços do crescimento humano e alterações dos ritmos que podem variar ciclicamente em períodos de 24 horas, os chamados “ritmos circadianos”, gerando distúrbios na administração do tempo ou no cumprimento de horários e nas funções sono-vigília⁶⁶. É preciso esclarecer que não há pretensão alguma da atividade de análise apresentada em cotejar a abordagem médica com a análise literária. Ambas são coincidentes no modo como aqui se encara o sentido do distúrbio, provocado pela administração e pela vivência do tempo e do espaço.

⁶⁶No conjunto de obras referenciais médicas, são inúmeros os livros e artigos sobre a disfunção cronotópica e suas consequências para a saúde das pessoas. Citando apenas alguns: SCHEER, HILTON, MANTZOROS e SHEA, “Adverse metabolic cardio vascular consequences of circadian misalignment” (Boston: PNAS, mar 17, 2009, v. 106, n.11, p. 4453-4458); ALLEBRANDT e ROENNEBERG, “The search for circadian clock components in humans: new perspectives for association studies” (Fortaleza: Braz J Med Biol Res, jul 17, 2008, 41: 716-721); RAMSAY e BASS, “Obeying the clock yields benefits for metabolism” (Evanston: PNAS, mar 17, 2009, v. 106, n. 11, p. 4069-4070); BARBOSA e ALBUQUERQUE, “Effect of the time-of-day of training on explicit memory”, (Natal: Braz J Med Biol Res, 2008, 41: 477-481); KORCZAK, MARTYNHAC, PEDRAZZOLI e LOUZADA, “Influence of chronotype and social zeitgebers on sleep/wake patterns” (Curitiba: Braz J Med Biol Res, 2008, 41: 914-919); SAHAR e SASSONE-CORSI, “Metabolism and Cancer: the circadian clock connection” (<http://medscape.com/viewarticle>, consulta em 31/03/2010, 23h01); MARTINEZ, LENZ e MENNA-BARRETO, “Diagnóstico dos transtornos do sono relacionados ao ritmo circadiano” (Porto Alegre: J Bras Pneum, v. 34, n. 3, mar, 2008); MINATTI, SANTANA e MELLO, “A influência dos ritmos circadianos no desempenho físico” (São Paulo: R Bras. Ci Mov, 2006, v. 14, n.1, p. 75-86).

Esta pesquisa tem ciência da imensa fortuna crítica que possui cada um dos escritores, cujas produções escolhidas formam um rico acervo referencial do melhor da tradição contística modernista brasileira. A relação dessas fontes sobre a escrita de cada um deles será relatada no capítulo 3, na medida em que se desenrolarem as análises e investigações desses contos. Também se reconhece que, apesar de estarem em um mesmo período da literatura brasileira, os autores possuem, em suas obras, muitas diferenças de estilo, proposta e abordagem. Entretanto, são identificáveis, no processo de construção das categorias de tempo e espaço, muitas semelhanças entre eles no trato da cronotopia. Apesar da volumosa discussão teórico-crítica sobre as narrativas curtas desses autores, tanto no Brasil como internacionalmente, este trabalho acredita estar justificado em decorrência da necessidade de maior aprofundamento analítico e interpretativo de seus contos e uma possível constatação da dimensão significativa que possuem os referenciais cronotópicos na estrutura dos mesmos.

2- BREVE HISTÓRICO DO CONTO: GERAL E NO BRASIL

Um dos objetivos deste capítulo é fazer um sucinto histórico do conto a fim de evidenciar o percurso que a forma narrativa curta empreendeu na história geral da literatura. Dentro da perspectiva historiográfica, pretende também situar, panoramicamente, o desenvolvimento da contística no Brasil, com ênfase na produção modernista, principalmente, onde se localizam os contos dos três autores selecionados (João Guimarães Rosa, Clarice Lispector e Osman Lins) para análise. Por fim, objetiva ainda situar o *corpus* escolhido no que o crítico José Guilherme Merchior denominou “modernismo tardio”, espaço compreendido entre as décadas de 1945 e 1960, e que alguns historiadores classificam, genericamente, de terceira fase da estética modernista.

Todo esforço classificatório e de enquadramento histórico mostra-se, em parte, frustrante, pois qualquer manifestação artística é refratária a este procedimento. Esta pesquisa tem ciência dessa impossibilidade e não espera que um breve resumo possa dar conta da descrição da riqueza e complexidade do percurso da contística geral ou nacional. Porém, julga oportuna uma visão de época na qual se colocam as obras que serão trabalhadas. Para tanto, uma panorâmica precedente, evolutiva e contextual do objeto de estudo pode ser útil à compreensão das motivações e das razões de seu processo de produção.

Historiar o conto confunde-se com historiar a literatura geral. Os adjetivos “remoto” e “ancestral” são os mais característicos de todo empreendimento no sentido de situar esta forma breve. Se a origem da literatura é demasiado antiga, assim também a do conto. Em verdade, como na abordagem de Monica Rector (2015, p. 14) e de muitos outros estudiosos, falar da história deste tipo textual é reconhecer, de antemão, duas fases distintas: uma oral e outra escrita.

A primeira suscita intensa discussão entre historiadores, filósofos da religião e críticos da literatura no sentido de determinar com maior precisão a origem das primitivas manifestações das “estórias”, contadas ao redor do fogo, no interior de habitações e cavernas, nos pequenos grupos de companheiros em expedição de caça ou em rodas de mulheres com suas crianças. Estudos antropológicos, filosóficos e mitológicos dão conta de que episódios breves, os quais constituem a forma mais ancestral do conto, são

anteriores à épica, aos hinos e às narrativas míticas em todas as sociedades e grupos humanos antigos.⁶⁷

Estas questões (sobre a história do conto) instigam outras, mas parece que a “estória” é bem mais antiga que a necessidade de sua explicação. Aliás, sob o signo da convivência, a estória sempre reuniu pessoas que contam e que ouvem: em sociedades primitivas, sacerdotes e seus discípulos, para transmissão dos mitos e ritos da tribo, nos nossos tempos, em volta da mesa, à hora das refeições, pessoas trazem notícias, trocam ideias e... contam casos. (GOTLIB, 1990, p. 5).

A fase escrita do conto pode ser dividida em dois momentos principais: um constituído por produções anteriores à Baixa Idade Média e outro, que abrange as publicações medievais tardias, as renascentistas e as do século XVIII iluminista, antes do romantismo.

No primeiro momento da fase escrita, sobressaem, como antepassados mais remotos, os contos egípcios, as estórias bíblicas, a épica de Homero, o poema narrativo do romano Ovídio, os contos indianos, a obra de Lúcio Apuleio e a poesia narrativa de Petrônio (ambos romanos dos séculos I e II d. C.), o conto autônomo de Luciano de Samósata (grego nascido na Síria), os contos morais chineses e as estórias tradicionais dos persas. Estes, citados por muitos historiadores, são precursores que influenciaram a formação do conto no Ocidente⁶⁸.

⁶⁷OMIL y PIÉROLA, s/d, p. 7-9; GRIMM e GRIMM, s/d, p. 5-12; MAGALHÃES JR., s/d, p. 9-23; MELETINSKI, 1972, p. 35-40; JOLLES, 1976, p. 181-194; CASSIRER, 1977, p. 109-218; CASTAGNINO, 1977, p. 15-28; CAMPOS, 1977, p. v-vii; LIMA, 1983, v.1, p. 237-274; SOUZA, 1984, p. 13-66; PAZ, 1995, p. 17-54; XAVIER, 1987, p. 17-27; GOTLIB, 1990, p. 5-7; ZAVALA, 1996, p. 7-10; HEMINGWAY *apud* ZAVALA, 1996, p. 21; PROPP, 1997, p. 9-11; RUTHVEN, 1997, p. 13-54; BOSI, 1999, p. 8-14; IMBERT, 1999, p. 20-29; MOISÉS, 1999, p. 29-36; CASCUDO, 1999, p. 9-21; MAY, 2002, p. 1-20; ELIADE, 2008, p. 63-98; GIRARD, 2008, p. 108-182; VILLANUEVA, 2002, p. 17-20; PIGLIA, 2014, p. 103-109; RECTOR, 2015, p. 14-18.

⁶⁸No Egito, registra-se a mais antiga manifestação contística, *Os contos dos mágicos* (JACQ, 2001), que data de, mais ou menos, 4000 a.C. Escritos em hieróglifos sobre papiros, descreviam situações onde os personagens, em conversas, narravam contos e ilustravam situações cotidianas a partir deles (IMBERT, 1999, p. 23-27). Estórias bíblicas, contidas no Velho Testamento, apareceram por escrito após o período do exílio judeu na Babilônia (século VI a. C.), tais como: “A vida de Ruth”, “A história de Daniel”, “O profeta Eli e seus filhos”, “A vida de Esther”. Porém, estórias isoladas, presentes no livro de Gênesis – “Caim e Abel”, “Noé e a arca da aliança” (também referida no épico sumério “Gilgamesh”, escrito em cuneiforme em tabuinhas de argila) – e no livro de Jó – “A história de Jó” – foram encontradas em sumério antigo por volta de 1500 a. C. e após (BÍBLIA DE GENEBRA, 1999, p. 577; STÖRIG, 1993, p. 22-29). Há também fragmentos de “A história de Jó” nos manuscritos do Mar Morto, em aramaico, assim como de “A história de Tobias”, em aramaico e hebraico antigos (LAPERROSAZ, 1995, p. 39 e 42). Os textos clássicos da épica grega, *A Ilíada* (HOMERO, 2003) e *Odisseia* (HOMERO, 2012), estão repletos de pequenos contos, ao lado de mitos e figuras lendárias, do século VI a. C. Na tradição romana, a obra *Metamorfoses* (2000), do poeta Ovídio (século I d. C.), reúne várias estórias, mitológicas e alegóricas, que se eternizaram na literatura ocidental, como, por exemplo: “Orfeu e Eurídice”, “O rapto de Io” e “A história de Cadmo e Hermione”. Ainda em Roma, os já referidos Luciano de Samósata (120-200), Lúcio Apuleio (125-170) e Caio Petrônio (século I d. C.) compuseram, em prosa, respectivamente, “O cínico”, conto presente em diálogo de nome *Toxaris, ou da amizade* (LUCIANO DE SAMÓSATA); “O asno de ouro” (APULEIO)

Neste período, o conto aparece misturado a vários outros tipos narrativos como a história, o mito, a epopeia, o drama, a poesia elegíaca, a oratória, a epistolografia, os escritos eruditos e muitos mais⁶⁹. Apenas em um caso ou outro, ele possui uma existência autônoma e singular, como em Luciano de Samósata, que, mesmo sendo filósofo e retórico, fez uso de formas literárias não tradicionais em sua época, escrevendo, dentre vasta gama de textos, pequenos contos independentes como “O cínico” e “O asno”. Apesar de ser Luciano um escritor atípico em sua época, com relação à escritura de narrativas, na grande maioria dos casos, a leitura dos contos na antiguidade só pode ser feita a contento se as narrativas breves forem desprendidas de uma enorme massa de escritos, pertencentes a uma tipologia multifacetada. Segundo Enrique Anderson Imbert (1999, p. 23),

El cuento, en sus orígenes históricos, fue una diversión dentro de una conversación; y la diversión consistía en sorprender al oyente con un repentino excursus en el curso normal de la vida.⁷⁰

A partir do século X, em um segundo momento, as primeiras traduções do árabe para idiomas nacionais (como o francês, o provençal, o espanhol e dialetos alemães), dos *Contos das mil e uma noites*, começaram a circular na Europa. Surgiram, também neste período da Baixa Idade Média, escritores que passaram a se dedicar exclusivamente à narrativa. Giovanni Boccaccio (1313-1375), na Itália; Geoffrey Chaucer (1343-1400), na Inglaterra; Marguerite de Navarre (1492-1549), na França; Miguel de Cervantes (1547-1616), na Espanha; e Giambattista Basile (1566-1632), também na Itália⁷¹, são alguns

sobre a história de *Cupido e Psiquê*; e *Satíricon* (PETRÔNIO, 2008), onde um narrador, conversando com amigos, conta vários episódios envolvendo diversas outras pessoas (IMBERT, 1999, p. 23 e 24; GIARDINELLI, 1994, p. 15 e 16; CARDOSO, 2011, p. 125-130). Na tradição persa, há a lenda de *Laila e Majnum* (NIZAMI, 2002), uma belíssima estória de amor da literatura oral que foi registrada em prosa poética por Nizami, no século XII, após a decadência da expansão árabe, a pedido do rei Shirvanshah. Posteriormente, esta lenda tornou-se muito popular em tribos beduínas da Arábia Central. Recentemente, inspirado pela estória, o cantor e compositor Eric Clapton fez uma adaptação em sua canção “Layla”. São igualmente de origem persa os célebres *Las mil y una noches* (3 vols., 1979), uma coletânea de diferentes épocas. Na Índia, o *Mahabharata* (versão de Krishna Dharma, 2002), um clássico épico e religioso que conta a saga da família Bharata, meio humana, meio mítico-religiosa, em 100.000 versos, na língua sânscrita. É considerado o maior poema épico já escrito. Em meio à saga, há inúmeras estórias e episódios ilustrativos. Acredita-se que tenha chegado à sua forma mais original e completa no século II a. C.

⁶⁹ Mesmo com poucas exceções, em geral, como afirma Mempo Giardinelli: “os contos se confundiam com as formas narrativas da religião, da filosofia, da história e da oratória.” (GIARDINELLI, 1994, p. 15)

⁷⁰(Tradução: “Em suas origens históricas, o conto foi uma diversão dentro de uma conversação; e a diversão consistia em surpreender o ouvinte com um repentino elemento alheio ao curso normal da vida”.)

⁷¹Giovanni Boccaccio foi o mais importante precursor do conto escrito com seu *Decamerão* (1991), conjunto de 100 pequenas estórias narradas em dez viagens por 10 narradores diferentes (sete mulheres e três homens, entre 1340 e 1342, no período mais agudo da Peste Negra). Geoffrey Chaucer, escritor inglês, compôs seus *Contos de Canterbury* (2014), entre 1386 e 1400, com uma estrutura parecida com a do

exemplos. As composições destes autores são fermentadas por vários fluxos de influências narrativas que passarão a consolidar o conto como forma curta, tais como: as novelas de cavalaria, as gestas, os *fabliaux*, as narrativas folclóricas, as lendas e os contos de fadas e maravilhosos.

O século XVIII foi marcado pelo surgimento dos contos filosóficos, no contexto do Iluminismo, nas obras de filósofos e escritores como Voltaire, pseudônimo de François-Marie Arouet (1694-1778): “O sonho de Platão” “O carregador zoroastriano”; e Denis Diderot (1713-1784): “A Religiosa!” e “Jacques, o fatalista”. Ainda neste século, surgiram as compilações de narrativas orais do folclore germânico feitas por Jacob Ludwig (1785-1863) e Wilhelm Karl (1786-1859), os irmãos Grimm, dicionaristas e linguistas. O primeiro volume destas compilações surgiu em 1812 e o segundo, em 1814. Além delas, há o trabalho do francês Charles Perrault (1628-1703), compilador de histórias tradicionais cuja edição mais famosa e completa data de 1697, denominada *Contos de Outrora* ou *Contos de Mamãe Gansa*. Com o advento da estética romântica, primeiro na Alemanha e Inglaterra e depois no restante da Europa (a partir de meados do século XVIII), o conto se consolidou com as primeiras publicações em jornais e folhetins⁷². O trabalho de Poe

Decamerão, onde trinta peregrinos, em romaria à Catedral de Canterbury, contam histórias uns aos outros como forma de entretenimento. Marguerite de Navarre, nobre escritora francesa, escreveu o *Heptameron* (1540) entre 1540 e 1549, também seguindo o modelo boccaciano. Miguel de Cervantes Saavedra é também considerado precursor do conto moderno com suas *Novelas Ejemplares* (2 vols., 2001), mesmo que a definição de gênero não seja muito clara. Em *Don Quijote de la Mancha* (2004) há alguns pequenos contos que fazem parte da narrativa maior: “O conto da pastora Marcela” (p. 103-109), “O conto do curioso impertinente” (p. 347-374); “O conto do cativo” (p. 399-446); “A história de Leandra” (p. 515-521), entre outros. Giambattista Basile, também italiano como Boccaccio, e 200 anos após a produção daquele, escreveu um conjunto de textos compilados das tradições locais dos lugares que percorreu. Sua obra, denominada *Cunto de li Cunti* ou *Pentamerão*, foi redigida em dialeto napolitano do século XVII (1634 ou 1636) e em prosa. Foi precursor no recolhimento de histórias que, mais tarde, seriam recontadas pelo francês Charles Perrault e pelos irmãos alemães Wilhelm e Jacob Grimm, como as de “Cinderela” (“La Cenerentola”) e “A bela Adormecida” (“La bela adormecida nel bosco”). Dignos de nota também foram os chamados “Isopetes”, histórias de animais escritas, geralmente, em versos, que adaptavam fábulas antigas de Esopo, escravo grego a quem se atribui a criação deste tipo textual. Uma edição das mais famosas foi o *Isopete historiado*, do alemão Juan Hurus, que o imprimiu na cidade de Saragoza, em 1498 (GÓES, 1984, p. 69). A tradição das fábulas foi continuada pelo francês Jean de la Fontaine (1621-1695), que também foi poeta. Além de compilador, também foi criador de novas histórias escritas no formato fabular e destinadas ao público infantil.

⁷²Os séculos XVII e XVIII são marcados, até o aparecimento do trabalho de Edgar Allan Poe, pelos chamados “contos compilados” – histórias folclóricas recolhidas da oralidade e pertencentes à tradição da Europa Ocidental – e pelos chamados “contos filosóficos”. Foi somente no final do século XVIII, após a polêmica entre os estudiosos alemães Achim von Arnim e Jacob Grimm a respeito do que seria “poesia da natureza” e “poesia artística” que o conto começou a percorrer novos caminhos. Enquanto Arnim não via oposição entre as duas concepções, Grimm estabelece, pela primeira vez, as noções de que viriam a ser, mais tarde, o conto entendido como forma folclórica (ou forma simples) e aquele entendido como forma erudita e artística. Em uma de suas cartas a Arnim, ele diz: “a poesia popular sai do coração do todo; o que entendo por poesia artística sai da alma individual” (JOLLES, 1976, p. 183). Jacob Grimm concebe a “poesia artística” como uma “elaboração” e a “poesia natural” como uma criação espontânea. Essa intensa

(1809-1849) foi a mais significativa contribuição para o desenvolvimento do conto e representou um divisor de águas entre o conto antigo e o conto moderno.

O conto da estética realista – de, por exemplo, Herman Melville (1819-1891), americano, autor do conto “Bartleby, o escrivão”; Guy de Maupassant (1850-1893), francês, autor de *Contos Fantásticos* (2006); Anton Tchekov (1860-1904), russo que escreveu inúmeros contos (p. ex. *Treze Contos*, 2013); Stephen Crane (1871-1900), americano, de *Contos* (1988); Eça de Queirós (1845-1900), português (*Contos Escolhidos*, 2000); e Machado de Assis (1839-1908), de *Histórias da meia-noite* (1997 – um de seus livros de contos) – é o tipo textual estilístico que irá provocar a inovação e a fixação da forma curta como erudita e literária, rompendo com as marcações mais evidentes das formas simples.⁷³

O conto moderno encontra, na concentração e na capacidade de síntese, os elementos que melhor representam a nova visão do homem e do mundo modernos, dotados de uma flexibilidade e de uma versatilidade que não podem ser observadas no conto tradicional pré-romântico. Ele é o reflexo direto da fragmentação e da relativização dos pontos de referência que caracterizam as sociedades modernas. Frank O'Connor, em seu *The lonely voice: a study of the short story* (1963, *apud* MAY, 2002, p. 13), afirma que o conto tende a florescer com mais força e sucesso em sociedades marcadas por uma “sensibilidade fragmentária”. Com a tendência à divisão de valores e ideias, a visão mais característica do conto apresenta uma “perspectiva” e não a “criação” de uma realidade (como na novela e no romance, por exemplo).

discussão foi importante porque se passou exatamente no contexto da estética romântica onde o trabalho em prosa de Edgar Allan Poe repercutiu como um novo marco na separação entre o conto como forma simples, de linguagem fluida, aberto e ligado à tradição e às potencialidades das variadas contribuições populares, e o conto como forma artística, de linguagem própria, peculiar, individual, ligado à personalidade de um único autor.

⁷³A realidade do conto como forma simples, da segunda metade do século XIX em diante, estabeleceu seus próprios teóricos. Com o incremento dos estudos sobre folclore, comuns durante o romantismo, ganharam força as várias tentativas de explicação das formas simples através de estudos antropológicos, históricos, ritualistas, filológicos e psicanalíticos. Todos procuraram compreender, analisar e interpretar o surgimento e desenvolvimento dos mitos, lendas, sagas e contos maravilhosos. Karl Gustav Jung, Vladimir Propp, Claude Lévi-Strauss, A. J. Greimas e André Jolles foram alguns dos que fixaram modos de estudos e novas perspectivas para entendimento das estruturas do conto popular. Assim também, e a partir do próprio Poe, começaram as primeiras teorizações do conto artístico. Poe expõe sua perspectiva no prefácio da reedição da obra de Nathanael Hawthorne, *Twice-told tales*, de 1842. Outros grandes contistas teorizaram, em seguida, como: Anton Tchekov, Machado de Assis, Ernest Hemingway, Jorge Luis Borges, Bioy Casares, Horácio Quiroga e Julio Cortázar. Têm-se ainda os críticos que se debruçaram sobre a forma curta, de maneira especial, firmando o conto literário como objeto de investigação.

The essence of the modern short story, says Harris (HARRIS, Wendell. “Vision and Form: the english novel and emergence of the short story”. *Victorian Newsletter*, 47, 1975, p. 11), is “to isolate, to portray the individual person, or moment, or scene in isolation – detached from the great continuum – at once social and historical. (...) The short story is indeed the natural vehicle for presentation of the outsider, but also for the moment whose intensity makes it seem outside the ordinary stream of time or outside our ordinary range of experience.” (MAY, 2002, p. 13-14)⁷⁴

Já no contexto do século XX, alguns destaques na composição de narrativas curtas literárias são: Franz Kafka (1883-1924, *Um artista da fome e outros contos*, 1995); James Joyce (1882-1941, *Gente de Dublin*, 1994); Virginia Woolf (1882-1941, *Contos completos*, 2005); Katherine Mansfield (1888-1923, *Contos*, 2005); Jorge Luis Borges (1899-1986, *Ficciones*, 2005); Karen Blixen ou Isak Dinesen (1885-1962, *Contos de Inverno*, 1970); Isaac Bashevis Singer (1904-1991, *Breve sexta-feira*, 1975); Felisberto Hernández (1902-1964, *O cavalo perdido e outras histórias*, 2006); Julio Cortázar (1914-1984, *Cuentos completos*, 1994); Italo Calvino (1923-1985, *Os amores difíceis*, 2013).

Em língua portuguesa, a palavra conto, etimologicamente derivada da forma latina *computu-*, de *computare* (equivalente a calcular, contar), aparece, pela primeira vez, na obra de Gonçalo Fernandes Trancoso, em seu *Contos e histórias de proveito e exemplo* (1575). Mais adiante, Francisco Rodrigues Lobo (1574-1621), poeta barroco e cristão-novo, com produção eclética, natural de Leiria, Portugal, escreveu *Corte na Aldeia* (1990), conjunto de histórias, editado em 1619. À época, esta obra apresentou-se como inovadora sob os aspectos linguísticos e literários porque evidenciou uma complexa construção envolvendo três tipos de padrões diferentes: o didático, o narrativo e o dramático. É considerada ainda a primeira obra de teorização da narrativa curta, em português, em razão de trazer, em seu primeiro diálogo/estória, uma explicação argumentativa do conteúdo dos demais textos. Após essas manifestações episódicas, a consolidação da forma curta na literatura, em Portugal, só se dará com o romantismo e com o realismo. Alexandre Herculano (1810-1877) produziu contos históricos, mas o grande nome da contística portuguesa foi Eça de Queirós (1845-1900). Autor de “José Matias” e “Singularidades de uma rapariga louca”, por exemplo, Eça deixou marcadas na literatura portuguesa características essenciais desta tipologia: o caráter sintético da

⁷⁴(Tradução: “A essência do conto moderno, segundo Harris, é isolar e retratar um indivíduo ou momento ou cena particular – à parte do geral social e histórico. (...) O conto é verdadeiramente o veículo natural para apresentação do estranho, mas também do momento cuja intensidade o faz estar fora da corrente ordinária e comum do tempo e do espaço.”)

escrita, a simplicidade do traço na caracterização dos personagens, a complexidade do objeto e a univocidade⁷⁵. Assim se expressa o autor:

no conto tudo precisa ser apontado num risco leve e sóbrio: das figuras deve-se ver apenas linha flagrante e definidora que revela e fixa uma personalidade; dos sentimentos apenas o que caiba num olhar, da paisagem somente os longes, numa cor unida.

Digna de nota é a faceta contística pouco conhecida de Fernando Pessoa (1888-1935), escritor essencial ao início e desdobramentos posteriores do modernismo português. Uma obra reunindo suas narrativas curtas surgiu apenas na década de 1980, após elaborada pesquisa do seu acervo não editado (*Contos*, 1986). Conhecido como um dos maiores nomes da poesia mundial, Pessoa também se dedicou à narrativa, desde jovem.

A gênese do conto no Brasil é bem recente, considerando o período da trajetória do conto em geral⁷⁶. Está ligada à emancipação do país de colônia a estado nacional e ao estabelecimento da estética romântica na primeira metade do século XIX. Álvares de Azevedo (1831-1852) é considerado o primeiro a cultivar a forma curta, durante o romantismo, com *Noites na Taverna* (1855), publicado postumamente. Porém, a produção de contos só se tornou significativa com Machado de Assis (1839-1908). *Contos Fluminenses* (1870) foi uma seleção de textos, publicados antes em jornais. Mesmo não sendo considerado o melhor da produção de Machado, já sobressaem, por exemplo, os contos: “Miss Dollar”, “Luís Soares” e “Frei Simão”, onde o domínio da clareza na construção do ambiente, a aguda observação dos tipos humanos na composição de personagens e o uso da ironia como método atestam a maestria do escritor. Seguem: *Histórias da meia-noite* (1873), *Papeis Avulsos* (1882), *Histórias sem data* (1884), *Várias histórias* (1896), *Páginas Recolhidas* (1899) e *Relíquias da casa velha* (1906), o que mostra que Machado teve no conto um foco paralelo aos seus grandes romances. Além disso, estas publicações, no interior das quais destacam-se: “O espelho”, “Pai contra mãe”, “Teoria do medalhão”, “Um homem célebre”, “Missa do Galo”, “A cartomante” e “O caso da vara”, para citar alguns, formam uma seleção do melhor da produção mundial,

⁷⁵QUEIRÓS, 2000, p. 23 (Maria das Graças de Sá, que prefacia este volume de contos de Eça, refere-se a uma fala do autor em *Notas Contemporâneas*).

⁷⁶“O conto brasileiro só pode ser entendido (como tal) nos últimos 60 anos.” (GALVÃO, “Cinco teses sobre o conto”. In: *O livro do Seminário*, 1983, p. 168). “Na história de nosso conto, que antecede a fase da modernidade, alguns autores se tornaram assinaláveis e tivemos a respeito algumas reflexões teóricas.” (LUCAS, “O conto no Brasil moderno”. In: *O livro do Seminário*, 1983, p. 112).

extrapolando as fronteiras nacionais. Machado escreveu, ao todo, cerca de 200 contos e também opinou sobre a arte de fazê-los, em 1873: “é gênero difícil, a despeito de sua aparente facilidade” (ASSIS, 2002, p. 6).

O período de 1900 até o início da estética modernista, em 1922, foi marcado por uma intensa circulação de contos, principalmente, na imprensa. O momento, conhecido como Pré-Modernismo, foi um verdadeiro celeiro de narrativas curtas influenciadas pela clara e forte repercussão da contística machadiana, um enorme sincretismo de marcações estéticas diferenciadas e vanguardistas, temática regionalista e proposta voltada ao didatismo⁷⁷. A herança de Machado foi imorredoura na evolução do conto no país. As obras de Ribeiro Couto (1898-1963), como as coletâneas *A casa do gato cinzento* (1922) e *Clube das esposas enganadas* (1933); as de Adelino Magalhães, como os contos: “A agonia de Venâncio” e “A festa familiar em casa dos Telles”, presentes em *Obra completa* (1963); de João do Rio (pseudônimo de João Paulo dos Santos Coelho Barreto, 1881-1921) como em: “O bebê de tarlatana rosa” (1910), presente no livro *João do Rio – uma antologia* (1971), e de Lima Barreto (1881-1922), como nos contos reunidos em *Histórias e sonhos* (1920)⁷⁸, demonstram não só a permanência do legado machadiano mas o sincretismo estético na soma de impressionismo, expressionismo e surrealismo numa cosmovisão original e já modernista. O regionalismo, muito popular em contos voltados para a apresentação de matizes locais, despertou o público leitor brasileiro para o conhecimento de particularidades de diferentes regiões do país. João Simões Neto (1865-1916) com *Contos Gauchescos* (1915) e Monteiro Lobato (1882-1948) com *Urupês* (1918) são exemplos da priorização desta abordagem regionalista. Italo Moriconi dá adequada medida das marcas pré-modernistas em *Os cem melhores contos brasileiros do século* (2000, p. 17):

Entre o passado triste e rural que persiste e o futuro vertiginoso que não chegou, o presente das primeiras décadas do século XX explora linguagens diversas. Estamos rompendo os ferros da escravidão, alimentamos sonhos de carnaval e tarlatana, velocidade e multidão. São décadas em que ainda não existe uma linguagem brasileira padrão. Por isso, os contistas experimentam os mais

⁷⁷Dentre as mais importantes influências estéticas que marcaram a contística brasileira do Pré-Modernismo estão: o realismo/naturalismo ainda persistente, o impressionismo, o futurismo, o expressionismo e o surrealismo.

⁷⁸Os contos citados estão reunidos em reedições mais recentes. De Ribeiro Couto, em *Melhores contos de Ribeiro Couto*, 2002; de Adelino Magalhães, em *Obra Completa*, 1963; de João do Rio, o conto citado está na seleção organizada por Italo Morriconi, *Os cem melhores contos brasileiros do século*, 2000; de Lima Barreto, em *Contos*, 2000.

variados estilos – desde os estrangeirismos *à la mode* de João do Rio aos regionalismos gaúcho e paulista de Simões Neto e Alcântara Machado, passando pelo insuperável, o eterno e moderno Machado de Assis.

A estética modernista, que teve como marco inicial a realização da Semana de Arte Moderna, de 1922, mais do que outro estilo de época na literatura brasileira, possui um longo percurso temporal. Há uma divisão significativa entre historiadores e críticos na marcação dos vários estágios do modernismo brasileiro, assim também como várias abordagens na adequação das produções nesses estágios. Mas, como já antes referido, esta é uma constante em exercícios de enquadramento histórico de correntes e linhas de produção literárias. Neste trabalho, considera-se o quadro de referência mais geral com a divisão do modernismo em três fases principais: o primeiro momento, de 1922 a 1930; o segundo, de 1930 a 1945 e, o terceiro, de 1945 a 1960. Após esse grande fluxo moldado pelas características gerais da estética no Brasil, pode-se falar em “tendências contemporâneas”, de 1960 a 1980, e “produções atuais”, de 1980 aos dias presentes. O foco, nesta pesquisa, está no terceiro momento, de 1945 a 1960, onde se inserem os autores dos contos analisados.

Com relação à história do conto modernista no Brasil, há um material já reconhecido, porém exíguo. Na bibliografia de Celuta Moreira Gomes (1977), realizada com base no acervo da Biblioteca Nacional, talvez se encontre a listagem mais completa e abrangente de autores e críticos de contos no país, desde Álvares de Azevedo às produções da década de 1970⁷⁹.

Como bem atestou Fábio Lucas em seu artigo “O conto no Brasil Moderno”, o número de contistas, no período do modernismo, tornou-se “legião”. Portanto, fica muito difícil elaborar uma listagem que não seja contraproducente, maçante e parcial. Porém, nos três estágios ou fases citados, podem ser destacados alguns nomes de maior dedicação à forma curta, como: Aníbal Machado (1894-1964) e Alcântara Machado (1901-1935), na primeira fase. Graciliano Ramos (1892-1953), Orígenes Lessa (1903-1986) e Marques Rebelo (1907-1973), na segunda. Guimarães Rosa (1908-1967), Clarice Lispector (1920-

⁷⁹No que concerne à crítica e história de/sobre as narrativas curtas nacionais, destacam-se aqueles consultados para esta pesquisa: Herman Lima (1952), Edgar Cavalheiro (1956), Massaud Moisés (1999), Temístocles Linhares (1973), Maria Consuelo Cunha Campos (1977), Celuta Moreira Gomes (1977), Wendel Santos (1978), Salvatore D’Onofrio (1979), Domício Proença Filho (1983), Luiz Costa Lima (1983), Fábio Lucas (1983), Walnice Nogueira Galvão (1983), Elódia Xavier (1987), Antônio Hohlfeldt (1988), Nádia Batella Gotlib (1990) e Monica Rector (2015). Os textos de Costa Lima, Fábio Lucas e Walnice Galvão estão reunidos em *O livro do Seminário* (SANT’ANNA et al, 1983).

1977), Osman Lins (1924-1978), José J. Veiga (1915-1999), Murilo Rubião (1916-1991) e Lygia Fagundes Telles (1923), na terceira. Esta enumeração é totalmente arbitrária e visa apenas fazer a remissão de autores que foram consolidando as práticas contistas à realidade das transformações e evoluções da estética modernista no país.

A este trabalho interessa o destaque de três nomes pertencentes à terceira fase, que são: João Guimarães Rosa, Clarice Lispector e Osman Lins. A escolha deve-se à representatividade que estes escritores possuem na tradição do modernismo tardio brasileiro. E também porque a leitura de seus contos propõe uma espécie de ruptura do cotidiano que vai além do argumento abordado e induz a uma marca especial e singular do tempo e do espaço intra-narrativos. Aquilo que os une igualmente os diferencia de outros autores de contos do período modernista tardio: a ênfase na condensação de tempo e espaço e a apresentação disfuncional destes elementos no corpo da trama, dentre muitas outras singularidades pertencentes às suas narrativas já amplamente estudadas nas vastas fortunas críticas de cada um. Os contos selecionados para análise e interpretação serão escolhidos das seguintes obras destes autores: de Guimarães Rosa em *Primeiras Estórias* (1981): “Nada e a nossa condição”, “As margens da alegria” e “Os cimos”; de Clarice Lispector em *Felicidade Clandestina* (1991): “Tentação”, “Os obedientes” e “A mensagem”; de Osman Lins em *Os gestos* (1994): “Os gestos”, “A partida” e “O vitral”. A pesquisa pretende também arrolar o trabalho contístico destes autores numa perspectiva que José Guilherme Merquior, em seu ensaio “O significado do Pós-Modernismo” (*O fantasma romântico e outros ensaios*, 1980, p. 27-41), denomina “modernismo tardio”. Ao diferenciar as produções dos autores citados como “tardios”, Merquior pretende enfatizar um aspecto característico e específico de alguns produtores de narrativas pertencentes à terceira fase do modernismo, principalmente de narrativas curtas, que ele chama de “predomínio da figuração alegórica”. Tanto Guimarães Rosa como Clarice Lispector e Osman Lins apresentam esta característica em suas produções de narrativas breves.

Para Merquior, o modernismo brasileiro como um todo (na poesia, no drama e na narrativa) pertence totalmente ao “espírito do século XX”, marcado, generalizadamente, por três constituintes que formam o que ele denomina de *ethos* moderno: 1- ludismo (formal e conteudístico); 2- tendência à figuração mítica e 3- predomínio da figuração alegórica.

O ludismo moderno, o amor ao jogo, é fruto inteiramente da civilização industrial, após o século XIX. Jogo, não simplesmente voltado ao jocoso e ao ingênuo, mas à construção meticulosa e parodística do conhecimento. Esse elemento se reflete tanto na forma como no conteúdo das produções, seja em prosa ou em poesia. Os contos e rapsódias de Mário de Andrade, assim como a narrativa poética de Oswald, dão bem o tom do ludismo modernista brasileiro.

O jogo com a forma está na origem da ostensiva inclinação experimental do estilo moderno, sobre a qual não é preciso tecer comentários: Mário de Andrade colocaria de bom grado o “direito à pesquisa estética” entre as marcas mais características do movimento. (...) Mas o ludismo moderno atua também no plano do conteúdo. É ele que está por trás desse espírito de paródia graças ao qual a arte moderna provocou o eclipse do trágico, substituindo-o, em todos os quadrantes, pelo sentido do grotesco. (MERQUIOR, 1980, p. 124-125)

A tendência à figuração mítica revela-se na faceta da literatura moderna em representar personagens e cenas através de traços genéricos e abstratos, rompendo com a individualização e as marcações específicas do enredo, característicos do realismo. A literatura de Kafka e também a de Aníbal Machado, 1987 (em “A morte da portandarte”), e a de Murilo Rubião, 2010 (em “O pirotécnico Zacarias”), são alguns exemplos onde a figuração mítica sobressai.

Essa irrealização mítica teria muito a ver com a procura moral da literatura moderna, literatura esta frequentemente votada ao ultrapassamento dos esteticismos formalistas. Na dialética do estilo da modernidade, a mimese mítica, expressão da angústia moderna, alia-se, ao mesmo tempo em que se opõe, às virtualidades evasionistas inerentes ao *ethos* lúdico. (MERQUIOR, 1980, p. 125)

O predomínio da figuração alegórica pressupõe o conceito de alegoria como a entendeu Walter Benjamin. Uma figuração na qual se encontra uma espécie de hiato entre a representação literária e a intenção significativa (MERQUIOR *apud* PORTELLA, 1975, p. 86). Nesse “hiato” apresentam-se a polissemia e os estados oníricos. Como a alegoria benjaminiana possui multissignificados, ela cria um enigmatismo que está sempre por se revelar. O significado se esconde sob camadas de material exposto, mas não se dá a conhecer: “nas letras modernas, efetivamente, tudo se passa como se, entre a intenção significante e a consciência (a do autor e do leitor) subsistisse sempre um hiato intransponível” (MERQUIOR, 1980, p. 126). O enigmatismo gerado pela polissemia foi

alimentado, por exemplo, pela vanguarda surrealista criando, no texto moderno, uma obscuridade alegórica. Esta se manifesta, em vários textos, no rompimento com a linearidade e a diretividade, ressaltando seu caráter opaco.

As letras modernas seriam governadas também pelo princípio da alegoria. Esta denota, segundo Benjamin, um tipo de representação literária fundamentalmente polissêmica; o tipo de figuração mimética em que o enigmatismo é a lei. (MERQUIOR, 1980, p. 126)

O *ethos* do modernismo brasileiro, de primeira e segunda fases, de acordo com a cronologia adotada aqui (de 1922 a 1945), caracteriza-se, geralmente, pelo ludismo e pela tendência à figuração mítica. Já na terceira fase, de 1945 a 1965, principalmente na narrativa, a tendência é o predomínio da figuração alegórica. Como já mencionado, Merquior observa que o curso da evolução literária modernista no Brasil desenvolveu uma espécie de quiasmo em relação ao mesmo processo na Europa (incluindo a história do modernismo português que tanto serviu de referência aos escritores participantes da Semana de 22). Enquanto os europeus, das primeiras décadas do século XX, estiveram sob o diapasão do alegorismo benjaminiano, a literatura dos primeiros modernistas brasileiros esteve mais afeita ao ludismo e à figuração mítica, com destaque na narrativa curta. Após o surgimento de João Guimarães Rosa, com *Sagarana* (primeira edição em 1946), o que, aparentemente, mostrava-se como uma continuidade da temática regionalista, com forte acento no lúdico e no mítico, constituiu-se, na verdade, em uma aparição muito diferente e singular. *Sagarana* revelou a elaboração de uma nova poética para o conto com a presença tanto do ludismo e da figuração mítica mas também, e sobretudo, com a presença de um alegorismo enigmático que acentuava um caráter de opacidade não detectado em narrativas anteriores do modernismo (novelas e contos, fundamentalmente). Além disso, Guimarães Rosa operou uma nova e original leitura do regionalismo e da estrutura do relato popular, ressemantizando-os numa perspectiva perfeitamente integrada à tradição modernista mais genuína. Reúnem-se nesta coletânea, novelas em que a opacidade, advinda da alegorização ao modo benjaminiano, alcança um grau bastante elevado. Posteriormente, em 1962, com a edição de *Primeiras Estórias*, consagrou, de maneira única e inédita, a já improvável aliança, nesta altura da evolução do conto artístico, da narrativa folclórica e popular com uma estrutura literária moderna e refinada, além de revelar o ludismo, a figuração mítica e o alegorismo nos contos reunidos.

A experiência de Clarice Lispector com os contos ficou conhecida do público pela primeira vez em 1952. Este foi o ano da publicação de *Alguns contos*. Mas foi com *Laços de família* (1960) que se consagrou como contista. *A legião estrangeira*, que contém não só contos mas também crônicas, é de 1964. *Felicidade clandestina* (1971) e *Onde estiveste de noite* (1974) são duas coletâneas que se somam a um conjunto caracterizado por uma enorme diversidade na abordagem do enredo. Há registros autobiográficos misturados com memórias que se ligam à categoria do *bildungsroman*⁸⁰, há contos que seguem a tipologia do relato, misturando formas da narrativa curta e da crônica, há criações ficcionais bastante originais e narrativas dramáticas. Em todos sobressaem a multissignificação, a polissemia, a opacidade e os estados oníricos e semi-oníricos, numa heterogeneidade perfeitamente em consonância com a figuração alegórica.

Os gestos, do escritor Osman Lins, é de 1957. É formado por 13 contos escritos na juventude do autor e constitui uma de suas primeiras obras (apenas o romance *O visitante* e publicações esparsas na imprensa lhe são anteriores). Curiosamente, trata-se de uma obra pouco lida, comentada e estudada, até mesmo dentro da fortuna crítica de Lins. Nesses contos não há um trabalho de inovação da linguagem e concentração estética como se observa em narrativas posteriores do escritor, como as de *Nove, novena* (1966), por exemplo. Entretanto, em linguagem simples e quase direta, com uma categorização de personagens clara e apresentação do espaço/tempo amalgamados em instantes reveladores e significativos (como, por exemplo, em “Reencontro”), Osman Lins revela plenamente um alto grau de figuração alegórica. Apesar da simplicidade de composição narrativa, ressalta-se uma densa opacidade semântica que liga esses escritos curtos ao alegorismo moderno.

Revelando a “eticidade” (termo empregado por José Guilherme Merquior, 1980, p. 124) do modelo modernista em geral, Guimarães Rosa, Clarice Lispector e Osman Lins, com seus trabalhos como contistas, diferentemente do modelo que caracterizou a narrativa

⁸⁰*Bildungsroman* é uma palavra alemã que significa “romance de formação” ou “romance de aprendizagem”. O termo alemão *bildung* significa “formação”, “educação”, “cultura” ou “processo de civilização”. Segundo Cristina Ferreira Pinto (1990, p. 9 e 10), é possível considerar o *bildungsroman* um gênero ou subgênero narrativo, não se constituindo, porém, em categoria isolada na literatura moderna. O surgimento do romance de formação deve-se a Goethe. Com sua obra *Wilhelm Meister*, de 1794, inaugurou, na literatura, a prática deste tipo de romance.

curta em período imediatamente anterior, dentro desta estética, estiveram mais em consonância com a prática narrativa herdeira dos europeus: Kafka, Joyce, Woolf e Mansfield.

Por outro lado, deve-se apontar a presença de narradores estrangeiros que entraram na atmosfera literária brasileira a partir da Segunda Guerra, aproximadamente. O nosso conto intimista é devedor tanto de certos modos alusivos de Katherine Mansfield e de Virginia Woolf, quanto do gosto da análise moral de Gide e de Mauriac. A prosa fantástica e metafísica segue, com maior ou menor felicidade, as trilhas de Poe, de Kafka, de Borges, a que se pode acrescentar a sugestão, na época avassaladora, que o teatro de Pirandello produziu em um escritor como Murilo Rubião, sensível ao tema da mudança da pessoa por trás da rigidez das máscaras sociais. Há algum ressoar norte-americano, de Hemingway, de Steinbeck e, certamente, de Faulkner, na pungência cruel de Dalton Trevisan. E há muito brutalismo *yankee* na concepção de linguagem de Rubem Fonseca e dos seus seguidores mais recentes. (BOSI, 1990, p. 15)

Rosa, Lispector e Lins inovaram em seus trabalhos com a narrativa curta ao incorporarem influências do enigmatismo alegórico benjaminiano, juntamente com fortes acentos surrealistas, sem deixarem de assimilar também elementos do ludismo e de figuras míticas do primeiro e segundo modernismos no Brasil. O conjunto dessas práticas resultou em enredos curtos repletos de “iluminações profanas”, resultado de intensa concentração do tempo e do espaço intradiegticos e que, quase sempre, partem de uma relação disfuncional entre personagem e ambiente. As análises e interpretações de alguns contos destes autores mostram claramente, na concepção que este trabalho propõe, como se revelam o tempo e o espaço, em alta concentração, de que maneira criam uma ambientação em conflito com personagens e geram uma ação polissêmica com opacidade e enigmatismo.

3- A CRONOTOPIA EM CONTOS DO MODERNISMO TARDIO BRASILEIRO – ESTUDO DE TRÊS AUTORES

Os objetivos centrais deste capítulo são: 1- discutir sucintamente um referencial teórico sobre o estudo do tempo e do espaço em narrativas literárias; 2- analisar em alguns contos de Clarice Lispector, Osman Lins e João Guimarães Rosa os tipos e as configurações dos cronótopos presentes nos textos; 3- reforçar a indissociabilidade dos elementos temporais e espaciais na trama; e 4- indicar o caráter disfuncional deles no corpo destas narrativas modernas. A metodologia empregada será a de levantamento e identificação das marcações e imbricações cronotópicas através de cronoanálise e topoanálise⁸¹.

A teoria bakhtiniana dos cronótopos literários só recentemente apareceu no debate teórico, histórico e crítico da literatura. Para maior precisão, esses estudos começaram e se intensificaram a partir da década de 1970 com a primeira publicação do texto “Formas de tempo e de cronótopo no romance – ensaios de poética histórica” (FTCR)⁸². As traduções do russo para outras línguas como o inglês, o francês e o alemão se deram no final da década de 1970 e ao longo da década de 1980. No Brasil, este ensaio está inserido na obra de Bakhtin intitulada *Questões de literatura e de estética* – a teoria do romance, cuja primeira edição é de 1988⁸³. O outro texto que também trata dos cronótopos na narrativa e mais recente ainda é “O romance de formação e sua importância na história do realismo” (RFHR), que tem sua primeira aparição no Brasil em 1992⁸⁴.

Nos primeiros estudos sobre o tema, a teoria dos cronótopos foi abordada por Bakhtin, principalmente, como “instrumento analítico para estabelecer divisões de gênero na

⁸¹Cronoanálise e topoanálise tendo como base abordagens de CASTAGNINO, 1970; POUILLON, 1974; NUNES, 1988; SANTOS e OLIVEIRA, 2001; VILLANUEVA, 2006; BORGES FILHO, 2007; BORGES FILHO e BARBOSA, 2009; BORGES FILHO *et al*, 2015.

⁸²Os ensaios e textos contidos em *Questões de Literatura e Estética* – a teoria do romance foram produzidos pelo autor entre 1924 e 1941, com acréscimos feitos em 1973 e publicados em obra única, após seu falecimento, em 1975.

⁸³Neste trabalho, as referências utilizadas de FTCT são da terceira edição, publicada em 1993, pelas editoras UNESP e Hucitec, com tradução de Aurora Bernadini e equipe.

⁸⁴Publicado na obra *Estética da criação verbal*. As referências aqui são da quarta edição, de 2003, na tradução direta do russo por Paulo Bezerra.

história do romance ocidental” (BEMONG e BORGHART, 2015, p. 16). Uma interpretação mais clara e aprofundada, porém, surgiu nas últimas décadas (a partir dos anos 2000), dando incremento a vários campos da narratologia, desde estudos especificamente teóricos, como também abordagens críticas. Mas ainda permanecem poucos, em comparação a outros conceitos de Bakhtin muito mais explorados. Nele Bemong e Pieter Borghart (2015, p. 16) lembram que é verdade

que, por falta de explicitação e clareza conceitual nos próprios escritos de Bakhtin e também pelo limitado número de estudos a respeito do cronótopo literário – em oposição aos bem conhecidos conceitos bakhtinianos mais elaborados e aplicados tais como “dialogismo”, “heteroglossia” e “carnavalização” – ainda existem problemas com os cronótopos.

Mesmo concordando com vários estudiosos da obra de Bakhtin sobre a natureza, muitas vezes, “contraditória” de seu pensamento e de sua teoria, com destaque para a cronotopia, o reconhecimento do crítico russo como peça indispensável nos estudos literários, na filosofia, na história dos gêneros e nas ciências humanas, em geral, é imperativo e inescapável. Seu trabalho, à medida que surgem e progredem os debates e exames sobre ele, mostra-se cada vez mais imprescindível em áreas como os estudos narrativos.

Como reconhece Oziris Borges Filho, “ao que se sabe, o teórico russo foi o primeiro a trazer para os estudos literários, a ideia de uma abordagem indissociável entre o espaço e o tempo” (2011, p. 51). Apesar de não ter sido o criador do conceito de cronotopia, Bakhtin o transplantou para a teoria literária porque, assim como os estudos da matemática e da física precedentes, onde o termo já era empregado, nos anos de 1920, preocupou-se com a característica do tempo e do espaço indissociáveis na narrativa. Segundo CLARK e HOLQUIST (2008, p. 295),

A história do romance é para Bakhtin uma grade que proporciona diferentes pontos de referência a partir dos quais é dado mapear uma história da consciência. Duas variáveis principais são básicas na evolução do romance e, assim, da consciência também: atitudes para com o espaço e o tempo e atitudes para com a linguagem. Bakhtin estava obcecado pela interconexão de espaço e tempo. Na

década de 1920, esse interesse era amplamente compartilhado pelos intelectuais soviéticos.

A significação do cronótopo em literatura é, basicamente, espaço e tempo amalgamados e inseparáveis. Os índices de espaço na narrativa estão imbricados nos índices de tempo e o tempo revela-se através do espaço. O sentido de ambos só pode ser compreendido inteiramente se considerado como um todo. A própria fenomenologia da percepção (a maneira como o sujeito vê o objeto e dele não pode ser separado no seu exercício de identificá-lo e percebê-lo) revela a perspectiva do cronótopo. Segundo Benedito Nunes (1988, p. 11), há uma “mútua permeabilidade entre o tempo e o espaço no domínio das artes, em geral”.

A teoria bakhtiniana do cronótopo tem como base esta “permeabilidade mútua”. Dada a importância do espaço e do tempo na experiência humana, o cronótopo na representação narrativa literária reveste-se de intrínseca significação pois “determina a unidade artística de uma obra no que ela diz respeito à realidade efetiva.” (BAKHTIN, 1993, p. 349). Abstratamente, pode-se, é claro, abordar o tempo e o espaço como entidades em separado, concebê-los como estando à parte de emoções e valores ligados a eles. Mas a percepção da obra, pela leitura, fruição e interpretação, não estabelece, na verdade, divisões. O cronótopo também não marca apenas a estrutura interna, o desenho e a configuração da narrativa, mas faz a ligação entre a composição artística e a realidade social, histórica e cultural.

Em arte e literatura, todas as definições espaço-temporais são inseparáveis umas das outras e são sempre tingidas de um matiz emocional. É evidente que uma reflexão abstrata pode interpretar o tempo e o espaço separadamente e afastar-se do seu momento de valor emocional. Mas a contemplação artística viva (ela é naturalmente, também interpretada por completo, mas não abstrata) não divide nada e não se afasta de nada. Ela abarca o cronótopo em toda a sua integridade e plenitude. A arte e a literatura estão impregnadas por valores cronotópicos de diversos graus e dimensões. (BAKHTIN, 1993, p. 349)

Para Bakhtin, “toda imagem literária é cronotópica” devido ao papel da linguagem na representação. Os cronótopos na narrativa são inúmeros e possuem caráter dialógico pois abarcam o diálogo externo (do autor, do leitor/ouvinte, do intérprete) e interno (dos

personagens com seu meio e com os outros). Estes cronótopos, dentro dos limites da obra de um autor, podem estabelecer vários tipos de relações e implicações entre si. Podem também estabelecer o diálogo entre obras de um mesmo autor e com os de autores diferentes. Nos estudos que promoveu sobre o romance grego, a narrativa romana de Petrônio e Apuleio, a biografia antiga, as narrativas folclóricas medievais, a prosa de Rabelais, o romance de cavalaria e a narrativa idílica, Bakhtin destaca inúmeros cronótopos que ele mesmo denomina “cronótopos maiores” e que Bemong e Borghart (2015, p. 21) chamam de “macrocronótopos”. Mas, além disso, reconhece também que, como um único autor pode desencadear em sua obra uma enorme quantidade de cronótopos próprios e com entrelaçamentos complexos e específicos, estes não estão restritos a uma determinada listagem ou apreciação. Dentro de uma obra podem ser encontrados tanto cronótopos maiores quanto menores (“microcronótopos”) que, em suas inter-relações formam e moldam a trama⁸⁵ e ajudam a configurar o que Bakhtin chama de “cronótopo dominante” da narrativa.

Nos limites de uma única obra e da criação de um único autor, observamos uma grande quantidade de cronótopos e as inter-relações complexas e específicas da obra e do autor, sendo que um deles é frequentemente englobador ou dominante. Os cronótopos podem se incorporar um ao outro, coexistir ou se encontrar nas inter-relações mais complexas. (BAKHTIN, 1993, p. 357)

Mesmo admitindo a multiplicidade e complexidade dos cronótopos narrativos, Bakhtin, na parte final de FTCCR, estabelece quatro níveis gerais e principais para se entender os cronótopos. O primeiro é que eles possuem um significado essencial na composição do enredo (“É no cronótopo que os nós do enredo são feitos e desfeitos”, p. 355). O segundo é que eles formam uma base para diferenciar tipos de gêneros (“Os cronótopos têm um caráter típico de gênero, eles baseiam-se em variantes definidas do gênero romanesco, que se formou e se desenvolveu durante séculos”, p. 356). O terceiro que eles possuem caráter representacional (“Dos cronótopos reais desse mundo representado, originam-se

⁸⁵A “trama do conto”, neste trabalho, é entendida como Enrique Anderson Imbert a definiu em sua obra *Teoría y técnica del cuento* (1999): uma operação que governa o texto em um nível superior. Enquanto a “ação” ajusta o que se sucede numa série espaço-temporal linear, a trama conecta o ocorrido em relações de causa e efeito. Para Imbert, a trama narrativa é um tecido de inter-relações em variadas dimensões. E no conto isso fica bastante evidente. A trama abrange a extensão, a amplitude e a profundidade da urdidura narrativa. Assim ele diz: “la trama es el aspecto intelectual de la narración”. (Tradução livre: “a trama é o aspecto intelectual da narração”).

os cronótopos refletidos e criados do mundo representado na obra, no texto”, p. 358). E quarto que possuem natureza semântica (“Qualquer intervenção na esfera dos significados só se realiza através da porta dos cronótopos”, p. 362).

Osman Lins, em sua tese de doutorado, *Lima Barreto e o espaço romanesco* (1976), mesmo tendo como foco contribuições teóricas com ênfase no espaço, através da análise do romance de Lima Barreto, reconhece a impossibilidade de separação entre os dois elementos narrativos a não ser para propósitos analíticos. Lins interessou-se, inicialmente, pela distinção entre espacialização e ambientação; em seguida, procurou definir três tipos de ambientação (franca, reflexa e dissimulada) para chegar a sua tese de que o espaço, que forma o ambiente, é o elemento organizador da estrutura narrativa englobando personagens, enredo, foco narrativo e o tempo. Sua perspectiva dos escritos de Clarice, por exemplo, é a de que muitas narrativas são construídas tendo como base a relação dos personagens com o espaço que os rodeiam, seja exterior ou interior. No conto “Amor” (*Laços de Família*, 1990, p. 29-42), por exemplo, a personagem Ana, relaciona-se com seu espaço de forma tão intensa que o confunde com o próprio mundo. O espaço dilata-se para apresentar a ela sua condição no tempo. São índices espaciais que a introduzem em um mundo estranho, hostil e de atmosfera mágica, diferente em tudo de seu mundo organizado e familiar. Portanto, Ana, partindo de elementos espaciais externos, os “subjetiva”, segundo Lins, para viver um tempo suspenso em sua epifania no Jardim Botânico e tentar entender sua condição de forma mais alargada. O espaço da epifania vivida no jardim, após seu choque na visão de um cego mascando chicletes, cria a atmosfera de alucinação, mistério e medo vivida pela personagem. Mesmo com a ênfase dada ao espaço para efeito de estudo, o autor reconhece que

Não só espaço e tempo, quando nos debruçamos sobre a narrativa, são indissociáveis. A narrativa é um objeto compacto e inextricável, todos os seus fios se enlaçam entre si e cada um reflete inúmeros outros. (LINS, 1976, p. 63)

Paul Ricoeur, em sua monumental obra *Tempo e Narrativa*, em três volumes (2012), pretende apresentar as transformações da narração – históricas e literárias – em suas articulações com experiências temporais quando configuram (história) ou reconfiguram (literatura) o mundo (espaço), a própria obra (documental ou ficcional) e o leitor. Intenta demonstrar como a narrativa da história e da literatura articula experiências das vivências

humanas. Portanto, tem como objeto um amplo horizonte de elaboração tanto da história como da literatura. No volume três, intitulado “O tempo narrado”, Ricoeur parte da tese de que “narrar é realizar uma construção temporal” (p. 3), o que, no contexto de seu estudo, leva-o a concluir que através da narração o tempo torna-se humano. A narrativa literária, especificamente, em sua criação mimética, opera três movimentos fundamentais: prefiguração, configuração e reconfiguração. Estes movimentos formam a própria ação do tempo que é, no interior da trama, ficcional, mas que se liga também ao tempo histórico, tangenciando-o e refletindo-o.

De que a experiência fictícia do tempo relaciona a sua maneira a temporalidade vivida e o tempo percebido como uma dimensão do mundo, temos um indício elementar no fato de que a epopeia, o drama ou o romance não se privam de misturar personagens históricos, acontecimentos datados ou datáveis, bem como lugares geográficos conhecidos, com os personagens, os acontecimentos e os lugares inventados. (RICOEUR, 2013, v. 3, p. 217)

Para Ricoeur, as narrativas ficcionais aumentam e aprofundam as percepções da realidade, principalmente em relação à dimensão temporal. Portanto, a noção de narrativa, para ele, vai além de sua simples constituição estrutural. Ela seria uma atividade implicada e necessária ao viver humano em seu esforço de compreender a realidade. Aqui, esta perspectiva da importância do tempo narrativo interessa e complementa a abordagem do cronótopo, porque destaca um de seus elementos constitutivos básicos e o seu papel não apenas ficcional mas relacionado a vivências e experiências exteriores à trama. Os personagens dos autores escolhidos para análise refletem as contradições, os medos, as perplexidades e as experiências cotidianas da realidade que poderiam ser a de qualquer sujeito. Prefiguram, configuram e reconfiguram modos de ser e de viver que mostram o declínio de uma forma unilateral e tradicional de ver a realidade e assinalam novas visões numa perspectiva moderna.

A cronotopidade é fato e valor, uma realidade transcendente que apenas alcança expressão visível na prosa romanesca moderna. (HIRSCHKOP *apud* BRAIT, 2009, p. 130)

Tal como já mencionado na introdução, a modernidade, em suas marcas gerais, tais como: o reconhecimento da mudança constante, a separação entre conhecimento e experiência e um modo novo de vivência do tempo e do espaço, inaugura formas narrativas novas, as quais apontam para possibilidades de olhar, criticar e interpretar o “recôndito” da vida individual no espaço da experiência moderna. Para Benedito Nunes (1988, p. 74 e 78):

A ficção combina o imaginário, como distanciamento do real imediato, com o poético, que altera, modifica, reorganiza, sob nova perspectiva, as representações da realidade. O nível ficcional do texto, fundado na elaboração poética da linguagem, corresponde a uma variação possível do mundo real. (...) Essas variações imaginárias, no mundo da obra, que reconfigura o mundo real, implicam um desvendamento das modalidades do tempo humano com as que devemos ao romance moderno, de Proust a Guimarães Rosa, de Thomas Mann a Alejo Carpentier.

É em Gaston Bachelard que, certamente, pode-se encontrar um amplo painel de considerações da linguagem literária em sua relação com o espaço e o tempo⁸⁶. Em duas de suas obras sobre o tempo (citadas na nota 86), Bachelard possui dois propósitos: estabelecer a descontinuidade como marca fundamental deste campo e firmar a verdadeira realidade deste elemento: o instante. O estudo que o autor faz da descontinuidade temporal está firmado na possibilidade de quebrar o contínuo (neste sentido, fazendo uma crítica e contraponto a Henri Bergson) e estabelecer o novo. Suas conclusões nesta área têm como base e ponto de partida seus estudos epistemológicos anteriores⁸⁷.

Ao criticar a concepção da continuidade temporal em Bergson, Bachelard se vale de argumentos de seu amigo, o historiador francês Gaston Roupnel (1872-1946), o qual ficou conhecido por suas pesquisas sobre a história regional da França (*Histoire de la campagne française*, 1934, sem tradução para o português) que o aproximou da Escola dos Annales.

⁸⁶No que diz respeito ao espaço, sua obra mais relevante é *A poética do espaço* (2005), cuja primeira edição, em francês, é de 1957. Com respeito ao tempo, há duas obras de destaque: *A intuição do instante* (2010), cuja primeira edição é de 1931, e *A dialética da duração* (1988), primeira edição de 1936.

⁸⁷Como é sabido, Bachelard, na evolução de seu pensamento filosófico, possui duas facetas: o Bachelard “diurno” e o Bachelard “noturno”. O primeiro é aquele que pensa o saber científico em obras como *Étude sur l'évolution d'un problème de physique* (1927) e *La valeur inductive de la relativité* (1929), por exemplo. O segundo se dedica à criação artística, ao devaneio, às imagens poéticas e às questões imaginativas como em *L'intuition de l'instant* (1931), *L'eau et les rêves* (1942), *L'air et les songes* (1943) e *La poétique de l'espace* (1957).

Bachelard interessou-se, principalmente, pela obra de Roupnel, *Siloë* (1927), onde o historiador fixa o instante como a marca principal do tempo. De maneira simplista, apenas para estabelecer o contraponto bachelariano à filosofia de Bergson, pode-se descrever a noção de “duração”, deste último, como um multifacetado estado de consciência no qual é impossível fazer a separação entre o presente e o passado, estabelecendo assim o que ele denomina uma “continuidade temporal”. Em controvérsia a este argumento, Bachelard afirma, inspirado em Roupnel, que a verdadeira realidade do tempo não é a continuidade mas a descontinuidade. A realidade do tempo descontínuo e a crítica ao conceito de duração, presentes em Bergson, são expressas, sobretudo, em *A intuição do instante* (2010). Ao contrário da teoria bergsoniana, que compreende a natureza do tempo em durações, formando grandes “continuidades indivisíveis”, Bachelard fundamenta a natureza deste elemento em “instantes descontínuos”. Após a leitura de *Siloë*, ele reconhece que não há tempo sem os acontecimentos, não há tempo fora do espaço dos eventos. Somente pode haver tempo com um espaço correspondente e este converge para o “instante” como símbolo-chave da relação indissociável entre ambos.

A noção do tempo/instante em Bachelard, com base em Roupnel, também é influenciada pela teoria do físico Albert Einstein sobre a teoria da relatividade, segundo a qual o instante é um “átomo temporal”, a “menor partícula real do tempo”. A leitura que Bachelard faz da teoria einsteiniana questiona a ideia de duração de Bergson que se baseia em uma proposição pura de tempo, não-espacializado. Não há em Bachelard a possibilidade de compreensão de um tempo vazio e oco, um tempo sem espaço e sem movimento. A descontinuidade é entendida pelo filósofo pela repetição dos instantes e não pela simples fragmentação da continuidade. Esta repetição é a que forma o que ele chama de “ritmos”.⁸⁸ Estes formam um todo harmônico em um tempo espacializado e em movimento, estabelecendo o que se denomina acontecimento. Tentar esquematizar os acontecimentos em uma pretensa continuidade é tarefa inglória, segundo Bachelard. A

⁸⁸Na área médica, os ritmos temporais formam os chamados “ritmos circadianos” que compreendem as modificações fisiológicas do corpo humano nas várias fases do dia (manhã, tarde e noite). “A maioria dos componentes do desempenho físico muda ciclicamente em um período de 24 horas (ritmos circadianos). Em repouso, grande parte desses ritmos são controlados endogenamente pelo relógio biológico, seguindo em grande parte o ritmo da temperatura corporal. Os ritmos circadianos têm sido reportados em vários índices de capacidade aeróbica, anaeróbica e diversas outras variáveis fisiológicas durante diferentes níveis de exercícios. O desempenho pode ser influenciado por diversos fatores, tais como: temperatura corporal, o ciclo sono-vigília, a carga de trabalho, o cronotipo, a constituição da dieta, o sexo, etc.” (MINATI; SANTANA; MELO, 2006, p. 75)

descontinuidade da memória e a artificialidade da duração frustram a tentativa de circunscrição do acontecimento numa ação contínua. Por isso, o filósofo estabelece a necessidade dos ritmos e não de durações entre os instantes vividos.

Primeiro, o indivíduo, na medida em que é complexo, corresponde a uma simultaneidade de ações instantâneas; só reencontra a si mesmo na proporção em que essas ações simultâneas recomeçam. Expressaríamos isso bastante bem, talvez, dizendo que um indivíduo, tomado na soma de suas qualidades e de seu devir, corresponde a uma harmonia de ritmos temporais. (...) O ritmo transpõe o silêncio, da mesma sorte que o ser transpõe o vazio temporal que separa os instantes. O ser continua pelo hábito, assim como o tempo dura pela densidade regular dos instantes sem duração. (BACHELARD, 2010, p. 66)

O espaço para Bachelard é o elemento fundamental em análises das imagens poético-literárias. A elaboração do filósofo de uma “fenomenologia da imaginação”, que é o mesmo que buscar conhecer a imagem artística em sua origem e essência, tem como ponto de partida o estudo do espaço nas narrativas literárias. A primeira e mais importante obra em que, utilizando-se do método fenomenológico de Edmund Husserl⁸⁹, aponta a topoanálise como um caminho para a observação “dos locais da nossa vida íntima” (BACHELARD, 2005, p. 28) é *A poética do espaço*. Esta obra configura-se como um trabalho onde locais recorrentes da vida das pessoas, representados em narrativas, como: a casa, os armários, os cofres, as gavetas, o ninho, a concha e os cantos, são estudados como “gatilhos” para a elaboração de uma topografia íntima. Já na “Introdução”, Bachelard não concebe a imagem poética como algo que ecoa do passado e da memória, mas como coisa em si com “um ser próprio e com um dinamismo próprio” (2005, p. 2). Isso significa que quando se lê um texto literário, a imagem que dele se depreende constitui uma construção em si mesma no presente da leitura e que é distinta em cada leitor/receptor.

⁸⁹Husserl (1859-1938) é o pai da Fenomenologia e o criador do “método fenomenológico”. Sua filosofia se contrapôs ao psicologismo e ao pragmatismo e teve influência marcante em diversas áreas das ciências humanas, no século XX, incluindo os estudos literários. Jean-François Lyotard assim a define: “o termo fenomenologia significa o estudo dos fenômenos, isto é, daquilo que aparece à consciência, daquilo que é dado. Trata-se de explorar este dado, a própria coisa que se percebe, em que se pensa, de que se fala, evitando forjar hipóteses, tanto sobre o laço que une o fenômeno com o ser de que é fenômeno, como sobre o laço que une com o eu para quem é fenômeno”. (LYOTARD, 1986, p. 10).

Mas esse pequeno drama da cultura, esse drama que se situa no nível simples de uma imagem nova, encerra todo o paradoxo de uma fenomenologia da imaginação: como uma imagem por vezes muito singular pode revelar-se como uma concentração de todo o psiquismo? Como esse acontecimento singular e efêmero que é o aparecimento de uma imagem poética singular pode reagir – sem nenhuma preparação – em outras almas, em outros corações, apesar de todas as barreiras do senso comum, de todos os pensamentos sensatos, felizes em sua imobilidade? (...) Percebemos então que essa transubjetividade da imagem não podia ser compreendida, em sua essência, apenas pelos hábitos das referências objetivas. Só a fenomenologia – isto é, a consideração do início da imagem numa consciência individual – pode ajudar-nos a reconstituir a subjetividade das imagens e a medir a amplitude, a força, o sentido da transubjetividade da imagem.” (2005, p. 11)

A noção bachelariana de espaço não está relacionada à continuidade e familiaridade das estruturas na relação do homem com seu meio e seu contexto, como apregou o historiador Fernand Braudel em sua obra *História e Ciências Sociais* (1986, p. 7-22), por exemplo. O espaço assim como o tempo, em sua visão, está relacionado à descontinuidade das recordações individuais. Ele é a materialização de uma memória primitiva, arraigada, pessoal. A espacialização de recordações e lembranças é construída entre a memória e a imaginação dentro de uma história descontínua e não-linear. Há em Bachelard uma crítica à história que apregoa uma continuidade entre o passado e a lembrança e que considera a narração histórica como coisa objetiva, linear e cronológica. Bachelard reage à história científica porque sua perspectiva de espaço foge à objetividade, no plano do acontecimento. O espaço e o tempo da história concentram-se no instante da percepção. São indissociáveis e formam um todo singular e variável. É em *A poética do Devaneio* (2009, p. 94) que ele diz:

A poético-análise deve devolver-nos todos os privilégios da imaginação. A memória é um campo de ruínas psicológicas, um amontoado de recordações. Toda a nossa infância está por ser reimaginada. (...) Portanto, as teses que queremos defender (...) visam todas a fazer reconhecer a permanência, na alma humana, de um núcleo de infância, uma infância imóvel mas sempre viva, fora da história, oculta para os outros, disfarçada em história quando contamos, mas que só tem um ser real nos seus instantes de iluminação – ou seja, nos instantes de sua existência poética.

Estes fundamentos teóricos: a teoria dos cronótopos, o caráter indissociável do tempo e do espaço nas narrativas, a configuração do cronótopo na elaboração da trama e o aprofundamento de uma percepção de realidade advinda desta construção, o tempo como

descontínuo e configurado no instante e o espaço como mapa de uma topografia íntima, formam a base na qual as análises dos contos se estruturam.

Os contos analisados a seguir são em número de nove. Três contos de cada um dos autores escolhidos. De Clarice Lispector: “Tentação” (p. 53-55); “Os obedientes” (p. 90-96) e “A mensagem” (p. 133-149), retirados de *Felicidade Clandestina* (1991). De Osman Lins: “Os gestos” (p. 11-16); “A partida” (p. 33-35) e “O vitral” (p. 82-83), retirados de *Os gestos* (1997). De João Guimarães Rosa: “Nada e a nossa condição” (p. 69-78); “As margens da alegria” (p. 3-7) e “Os cimões” (p. 148-156), retirados de *Primeiras Estórias* (1981)⁹⁰.

As narrativas curtas destes autores, tão singulares e diversos entre si, aproximam-se, todavia, naquilo que os caracteriza como produtos da modernidade tardia: a consciência da multiplicidade do eu, a desintegração do espaço e do tempo como unidades fixas e independentes, a tendência à figuração alegórica, a desconfiança diante da lógica e da razão como instrumentos basilares do conhecimento e o recurso a instâncias inconscientes e oníricas como instrumentos de aspectos da realidade íntima.

O foco das análises desta pesquisa está na descrição dos cronótopos dos contos selecionados no sentido de encontrar neles um *pathos* que se expressa por meio de relações conflituosas das personagens com o tempo e o espaço em que vivem e que fornece uma densidade singular a estas narrativas do modernismo tardio brasileiro.

⁹⁰A escolha dos contos de Clarice Lispector, Osman Lins e Guimarães Rosa foi arbitrária. Várias outras narrativas destes autores também possuem elementos de análise e foco de interesse que os que foram selecionados. Entretanto, duas razões principais podem servir de explicação para a seleção: a marca da representação cronotópica de cada um e certa dose de empatia e preferência pessoal da doutoranda.

3.1- O CRONÓTOPO EM TRÊS CONTOS DE CLARICE LISPECTOR

A coletânea *Felicidade Clandestina*, de onde foram retirados os contos de Clarice analisados, reúne vinte e cinco textos e teve sua primeira edição em 1971, pela Editora Sabiá. Alguns já haviam sido publicados na imprensa e outros em obra anterior, *A legião estrangeira*, em 1964. A edição referenciada aqui é a sétima, de 1991. Os contos escolhidos são: “Tentação” (p. 53-55); “Os obedientes” (p. 90-96) e “A mensagem” (p. 133-149). No dizer de Maria Helena Werneck, que prefacia esta última edição, os contos são “indisfarçáveis tesouros. Eles requerem um leitor diferenciado, atento à possibilidade das surpresas diluídas no cotidiano, apresentado, aparentemente, sempre igual. E também à captação e envolvimento com cronótopos que multiplicam possibilidades de leitura e trazem à tona significados ocultos nem sempre confortáveis.

3.1.1- “TENTAÇÃO”

O instante é este. O instante é de uma iminência que me tira o fôlego. O instante é em si mesmo iminente. Ao mesmo tempo que o vivo, lanço-me na sua passagem para o outro instante.
(LISPECTOR. *Água Viva*)

“Tentação” é o oitavo dos vinte e cinco contos de *Felicidade Clandestina*, desta sétima edição utilizada aqui, da Editora Francisco Alves, de 1991. Apesar da extensão bem curta (duas páginas e meia), sua narração é uma operação que desencadeia uma “unidade de efeito” extremamente impactante e redonda, como um poema: experiência única e irrepetível. O que faz lembrar a diferenciadora característica que Edgar Allan Poe assevera para a narrativa curta: “a single impression of a mood, or emotion, or situation, to a reader”⁹¹.

⁹¹POE, Edgar Allan *apud*: MAY, 2002, p. 7. (Tradução livre: “uma impressão singular de uma disposição, ou emoção, ou situação direcionada ao leitor.”)

O relato do enredo é simples e banal. Um narrador, em terceira pessoa, conta uma história da qual teria sido testemunha. Esperando pelo bonde num ponto, ele (ou ela) avista uma menina ruiva em um dia de muito sol, sentada em um degrau, na porta de sua casa, abraçada a uma bolsa gasta que ela segurava com aparente força. Num dado momento, surge, na esquina, uma senhora guiando um cãozinho basset que toma toda a atenção da menina. No momento em que o cão se depara com ela, nos degraus, ele para e acontece entre os dois uma profunda e silenciosa comunicação apenas na troca de olhares. Após alguns instantes, o cachorrinho, puxado por sua dona, segue em frente e a menina o perde de vista.

A aparente despreensão da narrativa estabelece um imediato paradoxo com a sua recepção. À primeira vista, não se espera muita coisa pois inicia-se direta, sem subterfúgios e objetivamente. Porém, apenas aparentemente se reveste de simplicidade. É interessante destacar que até mesmo na imensa fortuna crítica de CL, em raras situações, “Tentação” é mencionado e analisado. Poucos críticos debruçaram-se sobre ele. No entanto, uma atenção mais detida em sua leitura, descortina um intenso e angustiante drama íntimo que afeta uma menininha, um cãozinho e o(a) narrador(a)/observador(a). Este drama, colocado no centro da trama, reveste-se de tonalidades de mistério e densidade, sem nada a dever a outros contos e narrativas mais conhecidos da autora.

Poucos personagens: o(a) narrador(a), a menina, o *basset* e a dona do animal; espaço aberto e localizado: um trecho de rua com um ponto de bonde e algumas casas, dentre estas, a dos degraus onde a menina está sentada; tempo cronológico exíguo: o do encontro entre menina e cão, presenciado pelo(a) narrador(a); foco narrativo em terceira pessoa: observador com marcações de intrusão e enredo enxuto: dotado de surpreendentes complexidades pelo inusitado que apresenta.

Na rua vazia as pedras vibravam de calor – a cabeça da menina flamejava. Sentada nos degraus de sua casa, ela suportava. Ninguém na rua, só uma pessoa esperando inutilmente no ponto do bonde. (p. 53)

Que fazer de uma menina ruiva com soluço? Olhamo-nos sem palavras... (p. 53)

Foi quando se aproximou a sua outra metade neste mundo, um irmão em Grajaú. A possibilidade de comunicação surgiu no ângulo quente da esquina, acompanhando uma senhora e encarnada na figura de um cão. (p. 53-54)

Este enredo, assim como muitos outros de CL, é engendrado a partir de e sobre arranjos temporais e espaciais⁹². Eles criam a cena, projetam os personagens, promovem um encontro e estabelecem os efeitos impressionantes nos “atores” da história, dos quais faz parte também a voz que narra. Assim, destacar, analisar e entender as operações das unidades temporais e espaciais torna-se fundamental para a determinação do cronótopo maior desta narrativa e sua força no direcionamento da trama e no seu desfecho.

Apesar da exiguidade deste conto são muitas as referências temporais e espaciais. Elas dominam e constroem cada parágrafo deste pequeno texto, da introdução à conclusão, passando pelo desenvolvimento e pelo clímax. Em cada parte, são os elementos tempo e espaço que indicam sua pulsação. Os índices temporais mais destacados são: “a claridade das duas horas”, “quanto tempo se passava”, “não havia tempo” e “um instante e o suspenso sonho se quebraria”. Os índices espaciais são em maior número: “a rua vazia”, “os degraus de sua casa”, “no ponto do bonde”, “na rua deserta”, “numa terra de morenos”, “num degrau faiscante da porta”, “em Grajaú”, “no ângulo quente da esquina”, “no meio de tantas ruas”, “sob o guarda-sol”.

Paralelamente a estes marcadores de tempo e espaço, há três dados no texto que chamam a atenção e despertam o leitor para o desencadear do drama a ser apresentado: o soluço da menina (“Ela estava com soluço”, p. 53); o desalento da garotinha e do narrador(a)/testemunha (“olhamo-nos sem palavras, desalento contra desalento”, p. 53); a iminente comunicação na coincidência do fato de a menina ser ruiva e se encontrar com um cão também ruivo, de pelos vermelhos (“a possibilidade de comunicação surgiu (...)

⁹²Em “Tentação” acontece o mesmo que em “O ovo e a galinha” (*Felicidade Clandestina*, 1991, p. 56-67), “A repartição dos pães” (*Idem*, p. 97-100) e “Amor” (*Laços de Família*, 1990, p. 29-42), por exemplo. Os personagens são tomados, do começo ao fim das narrativas, pelo tempo e espaço no qual estão imersos. Suas vidas, suas reações, suas perplexidades e suas definições são dominadas pelo entrelaçamento destes elementos nas tramas.

na figura de um cão. (...) Era um *basset* ruivo.”, p. 54). O soluço, o desalento e a “ruivez” são três peças, aparentemente sem ligação que, no entanto, formam uma chave de compreensão deste conto tão singelo e despretensioso. E são os cronótopos, índices de espaço e tempo entrelaçados, que dão a estes itens a densidade e a importância de que se revestem no andamento da narrativa.

O soluço é a primeira característica dada à criança (“ela estava com soluço”, p. 53). Estado contínuo, ao que parece, até ao final do conto. Em plena epifania no encontro com o cão, quando é arrebatada por uma intensa identificação, no momento em que ambos se olharam fascinados, “um grande soluço sacudiu-a desafinado.” (p. 54). E assim continuou até que o cãozinho dobrou a esquina e ela não o viu mais. O soluço parece ser um sintoma de algo que perturbava seu ser infantil, apesar de “seu olhar submisso e paciente” (p. 53). Experimentava, talvez, o peso de sentimentos, sensações e questionamentos de sua “infância impossível” (p. 55) para a qual não encontrava satisfação ou explicação devido a sua natureza de criança. O que a perturbava evidenciava-se no soluço.

O desalento é um dado mais denso para a leitura e compreensão do conto porque envolve não só a menina, mas também o(a) narrador(a). Ao se olharem, sem palavras, a menina sentada nos degraus e o narrador(a) no ponto do bonde, tiveram um encontro, precedente àquele que acontece entre o *basset* e a criança. Neste, a revelação da condição de ambos(as), através do olhar naquela situação quente e no espaço aberto da rua deserta, dá-se no mesmo instante, num lampejo, e se torna determinante para um possível sentido subsequente que o texto possibilita. Talvez seja correto atribuir ao narrador uma natureza também feminina, como a da menina, já que este(a) se reconhece muito claramente neste encontro de olhares ocorrido numa tarde febril, em Grajaú. Esta “narradora” parece entender a singularidade do feminino quando, num momento de intrusão na narrativa, questiona: “que importava se num dia futuro sua marca ia fazê-la erguer insolente uma cabeça de mulher?” (p. 53). Mais adiante, após ter ocorrido o encontro entre o cão e a garotinha, ela parece entender a essência feminina da menina e seu futuro desabrochar em uma mulher adulta (“ela com sua infância impossível, o centro da inocência que só se abriria quando ela fosse uma mulher “, p. 55). A apresentação do desalento, diluído na força expressiva dos índices de espaço e de tempo, “na claridade das duas horas”, numa

“rua quente”, “em Grajaú”, constitui o verso e o reverso de uma mesma realidade. A mulher (narradora) que se vê na menina, que será também, um dia, uma mulher, são irmanadas por um momento instantâneo de um olhar com a mesma característica e disposição: o desalento. Há um instante de percepção fenomenológica neste encontro de olhares: sujeito (narradora) e objeto (menina) tornam-se uma mesma coisa, integradas pela visão e pelo sentimento comum, semantizadas pelo cronótopo de um encontro silencioso.

A ruivez, característica marcante da garotinha e do cãozinho, é um dado, ao mesmo tempo, de agregação e de desagregação. A agregação se expressa na possibilidade de se ver em um igual: a garotinha era ruiva e, portanto, diferente da maioria das pessoas. Ansiava, inconscientemente, pelo encontro de seu par, “um irmão em Grajaú” (p. 53). Este irmão surge “no ângulo quente da esquina” (p. 53), na figura de um animal vermelho e de pelos curtos como ela. A desagregação revela-se no significado da cor dos cabelos e dos pelos. A cor vermelha é o símbolo da rebeldia aos padrões circundantes e às imposições externas que se chocam com a vontade e disposição individuais. A possibilidade de encontro entre a garota e o cachorro “vermelhos” revela-se, porém, interdita, já que suas naturezas e circunstâncias, no tempo e no espaço, não podem tocar-se. Ela é uma garota humana e não tem a posse do cão; ele é um animal, “com sua natureza aprisionada” e pertence a uma senhora que o guiava e o “esperava impaciente sob o guarda-sol”.

O cronótopo que se destaca e envolve estes pontos significativos: o soluço, o desalento e a ruivez, é o do encontro impossível interdito pela natureza e pelas circunstâncias. Este é o macrocronótopo do conto que se desdobra, na verdade, em dois encontros: o da menina com o cão e o da menina com a narradora.

O da menina com o *basset*, apesar de radiante, surpreendente e fascinante, apresentado em destaque como uma epifania⁹³, é interdito pela natureza e circunstância impossíveis

⁹³A epifania é um dos recursos mais empregados por Clarice Lispector em sua composição narrativa. Seus romances, suas novelas e seus contos são marcados por manifestações epifânicas que Olga de Sá chama de

de ambos. O da menina com a narradora, pelos olhares que elas trocam no início do texto e revelam, no instante mudo, uma condição similar (o desalento), é impossível porque não se conhecem e vivem situações e histórias diversas. Mas não é interdito. A desconhecida já teve uma infância e compreende esta condição. Parece entender o sentido de ser um diferente e vê isso na “ruivez” da criança. Talvez tenha sido, um dia, também uma menina “diferente” e se transformado em adulta altiva erguendo “insolente uma cabeça de mulher”. O encontro impossível como cronótopo maior da narrativa depreende-se da construção de cronótopos menores, marcadores do tempo e do espaço, extremamente condensados e que revelam o momento da impossibilidade. “Na claridade das duas horas”, “na tarde quente”, “na rua deserta”, “em Grajaú”, formam este cronótopo, dominante do começo ao fim de “Tentação”, impregnado de intensidade, de forte carga emocional e definidor de sua temática.

Passado, presente e futuro aparecem também conjugados e apresentados através de componentes narrativos que se integram e intensificam o sentido do texto na busca de compreensão que empreendem a narradora/observadora e a menina ruiva. A narradora nota que a garotinha, sentada nos degraus, segurava uma “bolsa velha de senhora com alça partida” que ela apertava contra os joelhos “com amor conjugal, já habituado”. Esta bolsa representa o tempo passado, já que mesmo sendo uma infante, a menina agarra-se, de certa maneira, a algo que poderia representar uma “tradição”, que seria superada quando fosse adulta. A bolsa velha poderia ser também uma lembrança boa de algo que não estava mais junto dela. A garota se apegaria ao objeto como símbolo material de alguma coisa boa do passado. A velha bolsa torna-se o espaço concreto de uma lembrança. Bachelard (2005, p. 29) afirma que

“uma poética do instante” (1979, p. 1999). Esses instantes se multiplicam em sua obra e dão a dimensão do que perturba e extasia muitos de seus personagens. Os aspectos que realçam as epifanias nas narrativas de CL são diversos e já brilhantemente estudados por vários críticos como Benedito Nunes, a própria Olga de Sá, Yudith Rosenbaum, Edgar Nolasco, Marta Peixoto, Hélène Cixous, Evando Nascimento, Roberto Corrêa dos Santos e Lucia Helena, dentre outros. Em grande parte desses estudos, o caráter epifânico na obra clariceana é destacado como acontecimento singular que parte de um ponto, aparentemente banal, e culmina numa experiência de revelação significativa. Outras características que marcam mais especificamente o momento epifânico em CL são: o enigma que cerca o momento em si; a compreensão que se perde no emaranhado de vislumbres que assaltam os personagens; os sentimentos agudos e diferenciados que variam da euforia ao mal-estar existencial; a visão entrecortada por fatos que se revelam e voltam a ficar encobertos; a sensação de alívio melancólico que se segue ao momento desestruturador e um entendimento de revelação parcial, ao mesmo tempo satisfatória e incompleta. Todas estas marcas podem ser observadas em maior ou menor intensidade, em várias narrativas da autora.

Não podemos reviver as durações abolidas. Só podemos pensá-las na linha de um tempo abstrato privado de qualquer espessura. É pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências. O inconsciente permanece nos locais. As lembranças são imóveis, tanto mais sólidas quanto mais bem espacializadas.

O presente envolve toda a narrativa por meio dos instantes apresentados. A garota nos degraus, a narradora no ponto, a rua quente e semi-deserta das duas horas, a visão do cãozinho, o “encontro” do cão com a garotinha, a desolação da menina com a partida do animal, a visão das cenas pela narradora. É a perspectiva dos instantes transcorrendo uns após outros, no espaço aberto da rua quente e silenciosa, que forma a experiência, aparentemente displicente e corriqueira, do cronótopo do encontro impossível. Aos poucos, esse espaço/tempo que se observa pelos instantes, torna-se sentido e formulado pela narração.

O futuro é mencionado como uma possibilidade remota. Ele não pode ser alcançado no presente, apenas intuído (“que importava se num dia futuro sua marca ia fazê-la erguer insolente uma cabeça de mulher”, p. 53; “ela, com sua infância impossível, o centro da inocência que só se abriria quando ela fosse uma mulher”, p. 55).

Passado e futuro não tocam a essência do ser, e muito menos a essência primeira do tempo. Para Roupnel, convém repetir, o tempo é o instante, e é o instante presente que tem toda a carga temporal. O passado é tão vazio quanto o futuro. O futuro está tão morto quanto o passado. O instante não contém uma duração em seu seio, não impede uma força num sentido ou noutro. Por mais que lhe meditemos a essência, não encontraremos nele a raiz de uma dualidade suficiente e necessária para pensar uma direção. (BACHELARD, 2010, p. 49)

No cronótopo do encontro impossível, dominante neste conto, a claridade e o calor do dia pleno, numa rua do Grajaú, não esclarecem nem aquecem a menina e sua silenciosa observadora. A luz, a temperatura elevada e o aspecto ameno de um lugar corriqueiro, formam, na verdade, um contraponto à disposição da criança e da mulher/testemunha da cena. Perplexidade e surpresa, causados por um encontro inusitado, por parte da criança, e desalento mudo diante de uma situação sem solução, por parte da mulher. A

perplexidade, a surpresa e o desalento compõem o *pathos* que marca o conflito central da narrativa: a impossibilidade de pertencer, de encaixar-se em um outro, de se reconhecer e se sentir satisfeito em seu ambiente, em seu espaço/tempo. O *basset*, “aprisionado” em sua natureza, é o ser mais forte porque experimentou o instante em sua inteireza, não se desalentou pelo passado, “nem uma só vez olhou para trás”, e seguiu, “sonâmbulo”, em direção ao futuro. Desprovido da liberdade de ser, “ele foi mais forte”⁹⁴.

3.1.2- “OS OBEDIENTES”

Diga-me, por favor, que horas são para eu saber que estou vivendo nesta hora. Estou me encontrando comigo mesma: é mortal porque só a morte me conclui. Mas eu aguento até o fim. Vou lhe contar um segredo: a vida é mortal. (LISPECTOR, *Água Viva*)

Este conto, assim como “Tentação”, é um texto pouco abordado nos estudos clariceanos. Porém, especialmente nesta narrativa, tem-se um claro exemplo da poética da autora atestada por grande parte de sua fortuna crítica: um conjunto que se forma dos relatos das relações entre o ser e o mundo, entre sujeito e objeto, entre o dentro e o fora, entre o eu e o outro⁹⁵. Os elementos conflitivos que pautam estas relações moldam uma poética onde a experiência com a linguagem é intensa e situações são vividas por seus personagens sempre num limiar entre a necessidade de integração e a desintegração iminente. Para expressar a extensão dos conflitos, sua escrita reconhece a insuficiência das palavras, mas não se acanha diante deste fato. Ao contrário, busca por meio da própria linguagem, numa

⁹⁴É interessante relembrar a brilhante crítica de Benedito Nunes às narrativas curtas de CL. Ele afirma que: “os animais gozam no mundo de Clarice Lispector de uma liberdade incondicionada, espontânea, originária, que nada – nem a domesticação degradante de uns, nem a aparência frágil e indefesa de outros – seria capaz de anular.” (NUNES, 1973, p. 131).

⁹⁵CANDIDO, 1970, p. 128; NUNES, 1973, p. 78-91; SÁ, 1979, p. 52-53; SANTOS, 1986, p. 73-74; SANT’ANNA, 1990, p. 178-181; CIXOUS, 1990, p. 100-101; HELENA, 1997, p. 36; NUNES in: ZILBERMAN (Org.), 1998, p. 35-48; PONTIERI, 1999, p. 20; SANTOS, 2000, p. 151-155; SOUZA, 2012, p. 20-23; NOLASCO, 2001, p. 35; ROSENBAUM, 2002, p. 7-14; SOUZA in: PONTIERI (Org.), 2004, p. 175-190; VIEIRA, 2004, p. 28; OLIVEIRA e RIBEIRO in: *Linguagens*, 2007, p. 239-259; PLASTINO, 2008, p. 53; GROB-LIMA, 2009, p. 216-217; LIMA in: *Pontos de Interrogação*, 2012, p. 157-175; SALGUEIRO, 2013, p. 248-258; TERRAZAS, 2013, p. 9-11.

construção alegórica por excelência, os possíveis significados ocultos presentes nos fatos, nos acontecimentos. Tal como no conceito de alegoria proposto por Walter Benjamin em *Origem do drama trágico alemão*⁹⁶, CL elabora narrativas onde o leitor é convidado a preencher os vazios deixados pela insuficiência de alcance da linguagem. Daí a alegoria como uma configuração de cacos e ruínas através dos quais se diz algo para remeter a outro. De um tempo e espaço enunciados, tenta-se alcançar diferentes tempos e diferentes espaços. Benjamin defende que o alegorista procura estabilizar as ideias criando um sistema que permite aos fragmentos, aos conceitos soltos e quebrados, a compreensão daquilo que é abstrato e, portanto, sem fixação definida⁹⁷. O alegorista tenta salvar as ideias da abstração pura, dando aos “objetos” da realidade e também a própria linguagem, uma articulação insólita, a fim de que adquiram novos significados.

Esta defesa de uma escrita fragmentária proposta por Benjamin é realizada por CL neste conto. Há, frequentemente, a ruptura da linearidade temporal e o remetimento a espaços ocultos, dentro dos apresentados, num claro rompimento com um modelo encadeado com causa e consequência. Os cronótopos sugeridos, além daqueles estabelecidos pelo curso da narrativa, interrompem a sequência do texto e, alegoricamente, remetem à busca de entendimento mais aprofundado dos fatos apresentados. O narrador de terceira pessoa onisciente de “Os obedientes” inicia, desde a abertura do conto, o processo que, a despeito da aparente simplicidade e objetividade dos fatos a serem apresentados, logo no segundo parágrafo, mostra os riscos que envolvem a “situação simples”. Neste conto, assim como em “Tentação”, mesmo não se identificando claramente, toma-se a voz do narrador como feminina. E é ela que assume, de saída, que o “fato simples”, “a contar e esquecer”, não

⁹⁶“O saber do bem e do mal é, assim, o oposto de todo saber objetivo. (...) Na sua qualidade de triunfo da subjetividade e irrupção de uma dominação arbitrária das coisas, esse saber é a origem de toda contemplação alegórica. (...) O alegórico vive em abstrações e, como abstração, como faculdade do próprio sentido da linguagem, o seu elemento é o pecado original. Pois o bem e o mal situam-se, não nomeáveis, como coisas sem nome, no exterior da linguagem do nome com que o homem do paraíso nomeou as coisas, e que abandona quando cai no abismo da especulação. (...) Na visão do mundo da alegoria a perspectiva subjetiva está, portanto, totalmente integrada na economia do todo. (...) A subjetividade se precipita como um anjo nas profundezas, é sustentada por alegorias e levada ao céu, para junto de Deus, pela ‘ponderación misteriosa’” (BENJAMIN, 2011, p. 252-253).

⁹⁷Discorrendo sobre a estética do barroco e suas determinações no drama, Benjamin assim conclui seu capítulo “Alegoria e drama trágico” (2011, p. 253): “O poderoso esboço desta forma precisa ser pensado até o fim, e só sob esta condição é possível discutir a ideia do drama trágico alemão. A ideia do seu plano construtivo evidencia-se de modo mais eloquente a partir das ruínas das grandes construções do que das menores, por mais bem conservadas que estejam, e esta é a razão pela qual o drama trágico alemão exige interpretação. Ele foi concebido no espírito da alegoria, desde o início como ruína e fragmento. E quando outras resplandecem como no dia primeiro, esta forma fixa no derradeiro a sua imagem do belo.”

se mostrou aparente e cristalino. Ela, de imediato, após atestar a situação, “submerge” em sua “difusa repercussão”. Vai-se, de chofre, do plano para a perspectiva, da superfície para as profundezas.

Trata-se de uma situação simples, um fato a contar e esquecer. Mas se alguém comete a imprudência de parar um instante a mais do que deveria, um pé afunda dentro e fica-se comprometido. Desde esse instante em que também nós nos arriscamos, já não se trata mais de um fato a contar, começam a faltar as palavras que não o trairiam. A essa altura, afundados demais, o fato deixou de ser um fato para se tornar apenas a sua difusa repercussão. (p. 90)

Todo o preâmbulo, que consta do primeiro ao quarto parágrafo, consiste numa descrição do risco de contar. O “fato parecia simples: um homem e uma mulher estavam casados” (p. 90) e, em determinado momento de suas vidas em comum, cansados de seus afazeres e de sua rotina sempre iguais, vão, paulatinamente, construindo, intimamente, válvulas de escape para tentarem “viver mais intensamente”. As razões geradoras deste desejo lhes eram desconhecidas. E como representavam, na sociedade na qual se localizavam, um casal ideal, e não querendo destoar do que seu meio esperava deles, passaram a viver uma vida de aparências e mascarada por falsa estabilidade. Procuravam não macular o papel que pensavam encenar briosa e galhardamente. Entretanto, com o passar dos anos de vida conjugal e já na meia idade, a encenação começa a ruir. O contraste entre a construção que fizeram e a intimidade repleta de sentimentos confusos e desejos latentes não realizados se agrava e os faz estabelecerem para si mesmos “uma vida de sonhos”, “uma vida de poeta”. Estas últimas expressões são da narradora tentando definir o estado em que o casal se encontrava e que os leva, pouco a pouco, à desagregação com o ambiente e consigo mesmos.

A narradora, em seguida, corrige e diz que viviam como “maus poetas: vida de sonho”, na concepção do senso comum. É como se quisesse dizer: um poeta de verdade não vive apenas de sonho, apenas os maus poetas vivem assim, fora da concretude, fora da realidade.

Vida irremediável, mas não concreta. Na verdade era uma vida de sonho. Às vezes quando falavam de alguém excêntrico, diziam com a benevolência que uma classe tem por outra: ‘Ah, esse leva uma vida de poeta’. Pode-se talvez dizer, aproveitando as poucas palavras que se conheceram do casal, pode-se dizer que ambos levavam, menos a extravagância, uma vida de mau poeta, uma vida de sonho. Não, não é verdade. Não era uma vida de sonho, pois este jamais os orientara. Mas de irrealdade. (p. 90)

O tempo todo, a narradora onisciente evita dizer peremptoriamente o que se passara com o casal que os leva ao final trágico que também poderia ser considerado libertador, por outro ponto de vista. Há, na narradora de CL, uma angústia de dizer, de afirmar, mesmo que uma simples opinião. Em Clarice, esse processo de narração angustiada é comum. Agudamente, neste conto, está divorciado da simples transmissão. Como afirma Mária Russoto (1989, n. 9, p. 86): “El tráfico de la transmisión exige operaciones dialógicas claras, que en Clarice son reducidas al mínimo”⁹⁸. Ainda na introdução do conto, no terceiro parágrafo, ela assevera: “toda palavra tem sua sombra” (p. 91). Esta frase, talvez, diga mais que suficientemente o *modus operandi* do narrador clariceano: nada é o que parece ser, vivemos imersos em paradoxos, em situações que só compreendemos e alcançamos superficialmente. Tentar um entendimento qualquer, requer um procedimento narrativo que procure resgatar as ideais fugidias e paradoxais da dispersão. A alegoria como método visaria uma certa estabilização, remetendo o cotidiano e seus “fatos” a significados diferentes para que pareçam, de outra maneira, articulados e daí poder surgir uma possível explicação. A “sombra” das palavras possui, a partir da introdução, uma característica espectral, um aspecto sombrio, à espreita, que, até à conclusão, leva o leitor a dificuldades na apreensão dos “fatos”. Por isso que a simples situação inicial desfaz-se em imagens representativas, subjetivações, digressões, amontoados de sensações e impressões que se deterioram e renascem em outras situações para, então, voltar às interrogações primeiras. O que teria realmente levado o homem e a mulher a um confronto limite com eles mesmos? O suicídio da mulher, abrupto e, aparentemente, temerário, deu ao homem a liberdade que desejava? Por que teriam se deixado tomar, mudamente, por uma vida de tantas insatisfações? As perguntas ficam sem respostas e perpassam as entrelinhas de toda a narração.

⁹⁸(Tradução livre: “O percurso da transmissão exige operações dialógicas claras, que em Clarice são reducidas ao mínimo.”).

Os “riscos do contar” instigam e impulsionam a narradora que, por um lado, tenta ir direto ao acontecimento e, por outro, afunda-se em questionamentos quanto à simplicidade aparente do ocorrido. Bachelard (2013, p. 1) afirma que as forças da imaginação em nossa mente são elaboradas em duas linhas principais e bastante diferentes entre si.

Umas encontram seu impulso na novidade, divertem-se com o pitoresco, com a variedade, com o acontecimento inesperado. A imaginação que elas vivificam tem sempre uma primavera a descrever. Na natureza, longe de nós, elas produzem flores. As outras forças imaginantes, escavam o fundo do ser; querem encontrar no ser, ao mesmo tempo, o primitivo e o eterno. Dominam a época e a história. (...) Desde já poderíamos distinguir duas imaginações: Uma que dá vida à causa formal e outra que dá vida à causa material; ou, mais brevemente, a imaginação formal e a imaginação material.

Formalmente, a narradora se propõe a seguir a “cronologia do fato” (p. 90): “um homem e uma mulher estavam casados” (p. 90). Porém o fato expõe uma matéria não tão singela:

Meu pé afundou dentro. Fui obrigada a pensar em alguma coisa. Mesmo que eu nada dissesse, e encerrasse a história com esta contestação, já me teria comprometido com os meus mais desconhecíveis pensamentos. (p. 91)

A repercussão a tomou por completo e a narração não tem como seguir direta e objetivamente. Constrói-se, portanto, como uma matéria úmida e escorregadia, com idas e vindas e não como mero contar sem interrupções. O leitor é informado, no segundo parágrafo, que um telefonema, provavelmente, dá a notícia do suicídio da mulher, o que leva a narradora a retroceder e voltar a falar sobre o casal que era protagonista do fato ao qual ela se refere no início. A forma não linear e aludida da estrutura desta narrativa, por não ser pautada pelos acontecimentos em si, dá à conotação alegórica um reforço porque as poucas informações fatuais modificam o foco da narradora e, por consequência, despertam novas reflexões por parte dos leitores/receptores. Assim como acontece com quem narra, o leitor é enredado por uma cadeia de reflexões e questionamentos que vão seguir o fato até o fim, sem dar soluções mas adicionando remetimentos que irão

configurar, a partir de um acontecimento simples, uma teia de armações diferenciadas e expansíveis. Antonio Candido, numa crítica ao modo de narrar de Clarice, diz que

Ela colocou seriamente o problema do estilo e da expressão. Sobretudo desta. Sentiu que existe uma certa densidade afetiva e intelectual que não é possível exprimir se não procurarmos quebrar os quadros da rotina e criar imagens novas, novos torneios, associações diferentes das comuns e mais fundamente sentidas. A descoberta do cotidiano é uma aventura sempre possível, e o seu milagre, uma transfiguração que abre caminhos para mundos novos. (1970, p. 128)

Este homem e esta mulher, protagonistas e personagens únicos da narrativa de “Os obedientes”, decidem, a certa altura, buscar viver “mais intensamente” (p. 91). Na impossibilidade de fazê-lo diretamente, elaboram um viver paralelo e meticulosamente armado na imaginação ou, melhor dizendo, em devaneios. Estes vão, pouco a pouco, submergindo-os numa irrealidade que acaba por se transformar na armadilha da qual não conseguem mais escapar. Neste percurso lento, ao longo de uma vida a dois, pautada pela obediência a padrões construídos de fora para dentro, seguindo regamente convenções sociais estabelecidas, paralelamente, devaneavam um outro viver, em tudo diferente do esquema pré-determinado por ambos. Então, são surpreendidos pela perda dos fios que possibilitariam a evasão do labirinto imaginativo construído na irrealidade que se impuseram. A situação paralela os toma e já não é possível um retorno. A mulher, num rompante, suicida-se e o homem, no gozo de uma falsa liberdade, parece sucumbir a uma queda próxima e fatal.

Este roteiro, além do carácter alegórico e entrecortado do enredo e do narrar, ressalta dois aspectos principais que irão compor o cronótopo dominante deste texto. Primeiro, a presença de pares opostos em toda a sua extensão e segundo, a referência às metáforas relacionadas à água expressas, do começo ao fim, como realce e determinação do percurso dos personagens. O macrocronótopo do conto constitui-se na busca frustrada de vivências intensas com satisfação plena. As causas desta busca são desconhecidas, mas há um reconhecimento por parte da narradora de que ela é de todos, de qualquer um, não só do homem e da mulher. Ela expressa esta ideia no objetivo dos personagens ao se incluir e incluir o leitor em duas questões que lança na página 91: “à procura do destino

que nos precede? E ao qual o instinto quer nos levar? Instinto?” Além disso, nas entrelinhas, julga que esta procura é, na verdade, ingênua porque a considera impossível. O casal a empreende “com falta de jeito e de experiência. Eles tateavam.” (p. 91). Procuravam o essencial. Mas o esforço era vão porque a “trama lhes escapava” (p. 91). O tempo e o espaço presentes que os envolviam, impediam e emperravam o alcance da satisfação e da realização que desejavam.

Mas de nada adiantava o vago esforço quase constrangido que faziam: a trama lhes escapava diariamente. Só, por exemplo, olhando para o dia passado é que tinham a impressão de ter – de algum modo e por assim dizer à revelia deles, e por isso sem mérito – a impressão de ter vivido. Mas então era de noite, eles calçavam os chinelos e era de noite.” (p. 91)

A presença de pares opostos está presente ao longo de toda a narrativa. “risco negro sobre fundo branco”; “receita e despesa”; “o passado” e “o presente”; “obediência” e “desobediência”; “aparência visível” e “interior invisível”; “noite e dia”; “fundo” e “superfície”; “realidade” e “irrealidade”; “vida e morte”. Os pares opostos expõem a passagem dos dias e a maneira como o casal administrava o espaço/tempo no qual estavam imersos. Eles viviam mecanicamente, mas com convicção, as convenções e o destino previamente traçados socialmente. Ocupavam um lugar e desempenhavam um papel no plano do “real”. Contudo, viviam secretamente mergulhados em uma “irrealidade” paralela que os conduzia por um caminho inseguro e indeterminado. No plano da realidade, procuravam apenas seguir o “roteiro” estabelecido e convencional. Eles eram “obedientes” e “nunca se lembrariam de desobedecer”. No entanto, a passagem do tempo tornaria o ato da obediência em algo “arfante”, “diário” e “irremediável”. Na aparência, eles se submetiam, obedeciam. Secretamente e no plano da imaginação, tratavam de desobedecer.

Esta irrealidade, que trazia em seu bojo as inclinações e os desejos mais secretos, tomava-os pela mão e os transportava para um espaço, em devaneio, que parecia pleno e promissor. O que pensavam ser a sua realidade empalidecia e se esvaía por completo, tornando as vivências cotidianas e o cumprimento das tarefas da casa e do trabalho

pesados e desprovidos de importância. A “irrealidade” tornava-se, assim, o verdadeiro real. O homem e a mulher, despreparados e obedientes que eram, insatisfeitos, sucumbiam irremediavelmente ao devaneio⁹⁹ sem saber como administrá-lo e sem as ferramentas que os permitiriam compreender e estabelecer as diferenças entre os pares opostos.

Tinham a compenetração briosa que lhes viera da consciência nobre de serem duas pessoas entre milhões iguais. “Ser um igual” fora o papel que lhes coubera, e a tarefa a eles entregue. Os dois, condecorados, graves, correspondiam grata e civicamente, à confiança que os iguais haviam depositado neles. Pertenciam a uma casta . (...) Talvez apenas devido à passagem insistente do tempo tudo isso começara, porém, a se tornar diário, diário, diário. Às vezes, arfante. (p. 92)

Os cronótopos menores: o cotidiano regrado do casal, os afazeres da casa e do trabalho, o relacionamento com pessoas que os cercavam, além do viver em devaneio quase constante ao qual se entregavam, vão, pouco a pouco, compondo o macrocronótopo. Este se constrói na busca por vivências mais intensas e conseqüente satisfação, que se revelará frustrada e fatal porque a procuravam nos devaneios. Viviam incomodados com seu espaço e seu tempo. A casa, o trabalho, a convivência com os amigos e familiares tornam-se opressivos. E a lentidão da rotina trazia desesperança em um futuro libertador.

Os índices temporais e espaciais estão por toda a parte no conto. Mesmo nos três primeiros parágrafos, que constituem a introdução, ressaltam-se dois marcadores principais. Um de tempo, “instante”, e outro de espaço, “nesta tarde ensolarada de domingo”. A preocupação da narradora em expor o “fato” que se propõe a contar é pautada pela possibilidade de irrupção de uma dúvida que poderia mudar a apreensão do acontecimento para si mesma e para o leitor/ouvinte. Ela hesita em contar e recua por sentir-se insegura sobre o ocorrido e talvez incapaz de elaborar uma narração coerente. “mas se alguém comete a imprudência de parar um instante a mais do que deveria, um pé

⁹⁹Em *A poética do devaneio* (2009, p. 5), Bachelard define este processo da seguinte maneira: “vivemo-lo num tempo de distensão, tempo sem força ligante. Sendo destituído de atenção, não raro é destituído de memória. O devaneio é uma fuga para fora do real, nem sempre encontrando um mundo real consistente. Seguindo a inclinação do devaneio – uma inclinação que sempre desce – a consciência se distende, se dispersa e, por conseguinte, se obscurece.”

afunda dentro e fica-se comprometido.” (p. 90). É no instante em que presente o risco que também se depara com uma espécie de solidão advinda da responsabilidade de narrar. Gaston Bachelard (2010, p. 16), ao explicar a teoria do instante em Roupnel, afirma:

Mas uma solidão de ordem mais sentimental confirma o trágico isolamento do instante: por uma espécie de violência criadora, o tempo limitado ao instante nos isola não apenas dos outros, mas também de nós mesmos, já que rompe nosso passado mais dileto.

O espaço apresentado nestes parágrafos introdutórios (“nesta tarde ensolarada de domingo”) é tão marcante que acaba por se confundir, com sua beleza seca, com o próprio ocorrido. “Esta tarde” e o resultado de sua concretude tomam toda a atenção da narradora e o efeito impressivo que este espaço denota, no instante em que ela começa a narrar, acaba por fundir-se à história do homem e da mulher. “A esta altura, por onde anda o fato inicial? Ele se tornou esta tarde.” (p. 90).

Além da introdução, muitos outros índices temporais e espaciais compõem tanto os cronótopos menores como o dominante, do desenvolvimento à conclusão do enredo. São índices como: “era uma vida de irrealidade” (p. 93); “a passagem insistente do tempo” (p. 92); “vida irremediável” (p. 93); “futuro possível” (p. 94); “estar sentada a emendar roupas” (p. 94); “a sofrer sonhadores” (p. 96); “ambiente de masculinidade aflita” (p. 96); “à hora mais conveniente do jantar” (p. 96); “perto demais no espelho do banheiro” (p. 96); “andava sobre o fundo sem olhar para o chão” (p. 96). Estes índices reunidos tecem a trama onde se desenvolve uma morte lenta que atinge os personagens. Uma morte que se impõe de dentro para fora na procura intensa por vivências mais genuínas.

O contraste entre a vida que se impuseram, uma vida de obediência, cujo sentido vai sendo minado pela rotina e insatisfação, e uma outra, sonhada e desobediente, que se impõe pelos devaneios, cada vez mais frequentes e aglutinadores, vai levar a esposa e o marido a um confronto fatal consigo mesmos e com seus cronótopos. Confronto de rompimento e de morte. Mantendo-se submissos a uma destinação precedente e artificial, apesar de estarem no mesmo espaço e vivendo em comum uma mesma dimensão

temporal, passam, através dos devaneios, à vivência de uma mesma angústia: a dos desejos não realizados. Estando numa mesma casa, ao longo do tempo, não se “viam” mais. A proximidade que tinham por ocuparem ambientes iguais torna-se inversamente proporcional à distância de seus espaços interiores desejados. O ambiente da casa, que lhes inspirava conforto, contrapõe-se ao ambiente subjetivo. Neste, chegaram à conclusão que “sem o outro, viveriam mais” (p. 95).

O espaço, outrora arrumado e previsível, agora adquire feição de morte lenta. A casa transforma-se em um ambiente tumular. Morte e vida representam um par oposto determinante no principal cronótopo do casal. A busca frustrada que o compõe acaba minando qualquer possibilidade de recuperação porque o tempo havia passado irremediavelmente e enterrado no interior do homem e da mulher uma saída possível. Transformaram-se em “sonhadores”, mortos-vivos, e passaram a “sofrer sonhadores” (p. 96). Não tinham mais uma configuração interna, apenas projeções de sonhos. Haviam perdido também o espaço exterior, minado pela rotina oca e mecânica a que se impuseram. Eles não foram capazes de reconhecer a tempo uma morte sorrateira que se impunha em seu espaço e em seu tempo. Tornam-se estranhos um ao outro, mantendo uma aparência de estabilidade. Alienam-se igualmente de si mesmos porque perdem o fio condutor de suas subjetividades.

Outro aspecto muito disseminado no texto e que também integra a composição do cronótopo dominante, além dos pares opostos, é a presença de metáforas relacionadas à água que ilustram a condição inicial e posterior do casal. Na verdade, estas metáforas fazem a marcação do percurso de vida empreendido por eles. Analisando a poética de Edgar Allan Poe, no segundo capítulo de *A água e os sonhos*, Gaston Bachelard atesta que o elemento água, no processo imaginativo do autor, é uma espécie de “substância-mãe” e que tudo que representa o “humano”, em sua obra, é caracterizado como aquilo que vai perecer sob as águas. A água é uma metáfora fundante, uma imagem que proporciona reflexos, duplicando o mundo e as coisas. A água não é, na literatura de Poe, uma substância para se beber. Ela é algo que bebe e traga, assim como a morte, que não

representa uma hora fatal, mas um longo e doloroso percurso. A morte é um processo lento e gradual que vai num crescendo, até não ser possível mais retornar.

Neste conto de CL, as imagens relacionadas à água também encontram um paralelo com esta interpretação de Bachelard sobre a obra de Poe. Algumas sobressaem do começo ao fim do conto. Por exemplo: “um pé afunda dentro” (p. 90); “afundassem” (p. 93); “tocava no fundo” (p. 94); “afogar-se” (p. 94); “ter água acima da cabeça” (p. 94); “com a água já no pescoço” (p. 96); “mergulhava-a” (p. 96); “seco o leito do rio” (p. 96); “sem nenhuma água que o afogasse” (p. 96). Pode-se observar que estas imagens, obedecendo ao próprio desenrolar da trama narrativa, evoluem em graus até o suicídio da mulher. E, após o seu desaparecimento, mostra-se como uma “ausência” para ilustrar a condição posterior do homem. A presença da água como metáfora dá-se a partir da introdução quando a narradora faz uso de uma imagem para explicar a impossibilidade de contar o fato fielmente (“um pé afunda dentro”), perdendo-se em pensamentos quanto a sua repercussão, deixando suspensa a história inicial “na poeira ensolarada” do domingo. Em seguida, passa a utilizar, em diferentes graus e num crescendo, as metáforas de uma água que, aos poucos, vai “engolindo” o casal em seus devaneios, afastando-os da realidade externa e impondo uma outra, que os afoga. Eles vão submergindo em águas profundas, morrendo vagarosamente num processo que ocupa cinco páginas de texto em um total de sete. A morte propriamente dita da mulher e a condição posterior do marido, a de uma morte em vida, ao contrário, ocupa apenas um parágrafo cada um.

A água, metáfora de composição do cronótopo dominante deste conto, é a substância que vai dissolver a concretude da realidade impondo uma ilusão, uma vez que nem a mulher nem o homem alcançam sua realização e sua materialidade. A esposa é absorvida totalmente “com a água já pelo pescoço” (p. 96), jogando-se pela janela do apartamento. O marido, em seus devaneios, “tendo água acima da cabeça” (p. 94) mas “sem risco de afogar-se” (p. 94), sobrevive à morte de sua cônjuge. Esta sobrevivência é mostrada após o suicídio fatídico como uma “ausência”. Cessada a ameaça de “afogamento” e “seco o leito do rio”, o homem parece entregue à tão sonhada liberdade. Entretanto, a narradora apresenta essa nova situação através de uma cortante ironia. Novamente, usa dois pares

opostos para mostrar a nova condição existencial do marido: “expedito” em oposição a “como se usasse bengala” e “lepidez” oposta a “cair”. Desta maneira, deixa clara a impossibilidade de seguimento sem atropelos. A liberdade adquirida é precária. O homem também chegara tarde demais à vida. As águas já o haviam tragado e ele não se dera conta: “andava perplexo e sem perigo sobre o fundo com uma lepidez de quem vai cair de braços mais adiante” (p. 96).

3.1.3- “A MENSAGEM”

Orgulho-me de sempre pressentir mudança de tempo. Há coisa no ar – o corpo avisa que virá algo novo e eu me alvoroço toda.
(LISPECTOR, *Água Viva*)

Dos três contos de CL analisados, este é o mais extenso. Também como os dois já vistos, possui uma narradora onisciente e apresenta personagens principais anonimizados. O fato de os personagens não serem nomeados é uma característica comum aos três textos. Outras que poderiam ser destacadas são: primeiro, uma narradora de terceira pessoa, onisciente e heterodiegética, que conta os fatos por meio de uma narração fragmentária, que quebra a linearidade temporal e elabora imagens que suscitam reflexões e interpretações ao longo da sequência narrativa, em um procedimento marcadamente alegórico. Segundo, a presença de um texto descontinuado, figurado em instantes que se mostram reveladores. Terceiro, um espaço que, a despeito de sua concretude, descortina mais uma topografia íntima dos personagens do que uma referência fixa. Quarto, momentos de iluminação epifânica que desencadeiam o clímax do enredo e criam uma espécie de “poética do instante”, revelando, mesmo que parcialmente, o que perturba seus personagens. E quinto, o processo de narração feito por articulações em redes, não em sequências definidas, onde os índices, as pistas e os marcadores narrativos criam a possibilidade de participação do leitor. Estas características comuns geram inúmeras possibilidades de estudo, como prova a rica fortuna crítica de Clarice, que vai da análise sociológica, da psicanalítica, da cultural, da fenomenológica, da mítica, da perspectiva fantástica, até a da estética da recepção.

O foco neste trabalho, como nos demais contos, é o levantamento e estudo dos cronótopos menores e maiores, que se formam ao longo das narrativas, a fim de indicar a indissociabilidade dos elementos tempo e espaço e destacar o papel destes como caracterizadores de uma poética narrativa em um momento do modernismo tardio.

Dois adolescentes, um rapaz e uma moça. Ele, com dezesseis e ela com dezessete anos, encontram-se, ao que tudo indica, no interior da escola onde estudam e, conversando, descobrem-se parceiros. Irmanados por um sentimento que a moça, primeiramente, diz tratar-se de “angústia” (p. 133). Eles parecem destoar da maioria dos jovens de sua idade e possuem declarada desconfiança em relação aos adultos, que denominam “os outros”. A partir de uma conversa inicial, através da qual se sentem totalmente identificados, tornam-se amigos e compartilham afinidades, gostos e objetivos comuns. A angústia, sobretudo, que eles apregoam sentir, é a metáfora de uma incompletude que os dois possuíam e que será retratada, ao longo do conto, como a característica mais marcante de ambos¹⁰⁰. Pode-se dizer que, diferentemente de outros adolescentes, a moça e o rapaz, protagonistas do conto, procuram compreender, de forma sincera, o incômodo que sentem, sabendo ser ele existencial e não uma insatisfação qualquer. Mas não entendem sua causa. Ficam, em princípio, surpresos e felizes com a “camaradagem” que compartilham. Apesar da afinidade reconhecida, o rapaz conserva um certo machismo como traço de uma tradição ou formação deixada nele, mesmo não sendo um adulto. Este traço será determinante mais adiante para, de certa maneira, conferir a ele a marca de “masculinidade” que irá obscurecer a compreensão de si mesmo e da moça.

Viu-se conversando com ela, escondendo com segura o maravilhamento de enfim poder falar sobre coisas que realmente importavam; e logo com uma moça! Conversavam também sobre livros e mal podiam esconder a urgência que tinham de por em dia tudo o que nunca antes haviam falado. (p. 133)

¹⁰⁰Benedito Nunes em seu ensaio “O mundo imaginário de Clarice Lispector” (1978, p. 96), comparando a angústia com a náusea existencial, diz que “como a angústia, a náusea não tem por objeto um ser determinado. Embora desencadeada pela contemplação de uma coisa em particular, a sua causa real é o mundo, a existência. Numa e noutra o cotidiano e o poder dos símbolos ficam neutralizados”.

Passado algum tempo, a amizade crescia e também uma certa hostilidade, que foi surgindo a partir do momento em que suas individualidades iam se afluando e se afirmando. Descobre-se, nas entrelinhas, que o passar do tempo e o entrelaçamento de espaços comuns às vivências do rapaz e da moça iam, aos poucos, unindo-os e separando-os igualmente. Forma-se, neste amálgama e na divisão de sentimentos, a formatação do cronótopo dominante do conto: a exposição angustiada de processos de amadurecimento e crescimento.

Mas, naturalmente, havia a confusão, a falta de possibilidade de explicação, e isso significava tempo que ia passando. Meses mesmo. E apesar da hostilidade entre ambos se tornar gradativamente mais intensa, como mãos que estão perto e não se dão, eles não podiam se impedir de se procurar. (p. 135)

Os índices de tempo e espaço neste conto estão determinados pelas fases de desenvolvimento do rapaz e da moça. O encontro entre eles vai pautando a passagem do tempo e assimilando, com indiferença, tédio, incômodo e assombro os espaços que eles percorrem. Este encontro é feito de idas e vindas, de embates, questionamentos e busca de compreensão dos seus estados de ser e de viver. Além disso, englobava também a evolução de um sentimento que não alcançavam. Pareciam querer-se e, ao mesmo tempo, rejeitavam-se. Não reconheciam a si e nem um ao outro. Não se entregavam e se orgulhavam disso porque esta resistência os diferenciava dos outros. “Gabavam-se de serem autênticos” e “sinceros” (p. 136). O tempo não os ajudava. Ao contrário, aprofundava a perplexidade e a angústia. Os espaços eram caminhos que os “chamavam” mas não definiam as direções a seguir.

Assim continuaram a se procurar, vagamente orgulhosos de serem diferentes dos outros, tão diferentes a ponto de nem se amarem. Vagamente conscientes de que havia algo de falso em suas relações. (p. 136)

Eles eram muito infelizes. Procuravam-se cansados, expectantes, forçando uma continuação da compreensão inicial e casual que nunca se repetira – e sem nem ao menos se amarem. O ideal os sufocava, o tempo passava inútil, a urgência os chamava – eles não sabiam para o que caminhavam. (p. 137)

Neste percurso atordado e atabalhado, evidencia-se e se aprofunda o macrocronótopo e a temática do conto: o relato de um doloroso processo de amadurecimento de dois jovens. Segundo Bakhtin, o tema de um enredo está diretamente relacionado ao cronótopo principal do texto. Para ele o significado gerador do enredo é dado pelo cronótopo¹⁰¹. Confundem-se, portanto, frequentemente, tema e cronótopo dominante, o que se mostra claramente neste texto. Pode-se dizer que este processo de amadurecimento dos protagonistas é mostrado pela narrativa entrecortada em dois momentos principais. O primeiro, pelos qualificativos dados aos adolescentes, da hora em que se conhecem até ao vago acontecimento que os surpreende: o encontro com uma casa velha. Os qualificativos que se destacam, da introdução, p. 133, até a página 140, quando a narradora fala da casa velha, são: “híbridos” (p. 134); “autênticos” (p. 135); “hostis” (p. 135); “sinceros” (p. 136) e “infelizes” (p. 137). Na relação destas características do rapaz e da moça estão indicados os passos de um rito de passagem: da adolescência à fase adulta.

São híbridos porque ainda não tinham definidas as marcações de feminilidade e masculinidade que irão caracterizá-los mais adiante e são híbridos também por possuírem certas maneiras de ser das crianças (“Híbridos – ainda sem terem escolhido um modo pessoal de andar, e sem terem ainda uma caligrafia definitiva, cada dia a copiarem os pontos de aula com letra diferente”, p. 134). Autênticos porque ansiavam por um tratamento que não os diferenciasse como “moça” ou “moço”, mas que lhes conferisse uma “verdade indistinta” (“Pois ambos queriam, acima de tudo, ser autênticos. Ela, por exemplo, não queria erros nem mesmo a seu favor, queria a verdade, por pior que fosse”, p. 135). Hostis, na verdade, era uma falsa pista do sentimento que tinham. Mostram-se cada vez mais resistentes um ao outro, em sua amizade, porque estavam crescendo intimamente e passando a uma nova fase do seu desenvolvimento. À medida que as escolhas afetivas se firmavam e seus gostos individuais se definiam, ficavam sem saber o que fazer com estas novidades e, assim, defendiam-se e se expressavam com hostilidade (“E apesar da hostilidade entre ambos se tornar gradativamente mais intensa, como mãos

¹⁰¹“No que reside o significado dos cronótopos analisados? Em primeiro lugar, é evidente seu significado temático. Eles são os centros organizadores dos principais acontecimentos temáticos do romance.” (BAKHTIN, 1993, p. 355)

que estão perto e não se dão, eles não podiam se impedir de se procurar”, p. 135). Sinceros também era um qualificativo que se davam. Porém, de novo, era uma falsa verdade. Achavam-se sinceros um com o outro em contraponto às mentiras que viam ao seu redor. Faziam-se assim, diferentes dos adultos, que criticavam e desprezavam. Entretanto, sabiam, no fundo, que esta sinceridade com que se tratavam traía uma nota dissonante: o que os unia não era apenas a cumplicidade da amizade, mas também uma paixão ou uma atração que camuflavam a todo custo (“O coração ofendido de ambos não perdoava a mentira alheia. Eles eram sinceros. E, por não serem mesquinhos, passavam por cima do fato de terem muita facilidade para mentir”, p. 136). Infelizes porque não realizados, sem a posse de uma delimitação exata de seus limites. Infelizes por não alcançarem a altura e a profundidade de suas conquistas. Infelizes também porque, como seres em formação, procuravam, sem sucesso, firmeza de propósitos e das próprias pernas. Infelizes ainda, ao se atribuírem este estado e o vivenciarem desastrosos. E infelizes, por último, porque queriam aprender mas não sabiam o que nem como (“Eles eram infelizes – procuravam-se cansados, expectantes, forçando uma continuação da compreensão inicial e casual que nunca se repetira – e sem nem ao menos se amarem”, p. 137).

A segunda parte que evidencia o processo de amadurecimento dos jovens é a visão da casa velha que ambos tiveram, em uma rua em que passaram no último dia do período letivo. Estavam em vésperas de férias e se sentiam “desamparados com a falta de futuro”. Não haviam tomado ciência de seu desenvolvimento interior. Desconheciam seus ritmos (“Era um dia ruim para ambos, véspera de férias. A última aula os deixava sem futuro e sem amarras.”; “Sem um dia seguinte e sem amarras, eles estavam pior que nunca, mudos, de olhos abertos”, p. 140).

Em pé, diante do passeio esburacado, numa rua que ia dar no Cemitério São João Batista, virando-se de costas para os ônibus no ponto, deram com uma casa velha e abandonada quase “encostada” na calçada. A visão, epifânica para ambos, é reveladora e toma todo o restante da narrativa. Até à página 140, o relato da narradora é das disposições e configurações íntimas dos dois adolescentes, a partir da visão da casa. Seres híbridos e informes, diferentes da maioria de outros de sua idade, que apenas passavam a vida “a

viver”. Eles buscavam compreender suas existências e, não encontrando respostas significativas, sentiam “angústia”. Porém, naquele dia fatídico, quando teriam que se despedir para a chegada das férias, andando a esmo pelas imediações da escola, com “a procura no rosto”, imprensados na calçada entre a casa e os ônibus, a visão daquela construção os tomou por completo. Não conseguem mais desviar os olhos dela e vão, aos poucos, percebendo seu gigantismo, sua velhice e sua solidez.

Era, na verdade, um dos grandes sobrados que ainda existiam no Rio de Janeiro antigo e que, agora, estava abandonado. Sua grandeza de outrora estava quieta e encoberta por pátinas de fuligem da poluição e do desuso, da não manutenção. Bachelard (2005, p. 23) diz que, para estudos fenomenológicos, a metáfora da casa é a figura mais adequada para o exame de “valores íntimos” do espaço interior. Isso em razão de a casa representar o abrigo primordial, “a casa é o nosso canto no mundo” (2005, p. 23). Representa o verdadeiro cosmos de cada um e um dos elementos mais nítidos e precisos de uma reunião de pensamentos, lembranças e sonhos das pessoas. Ela é fator aglutinador. Este aspecto era algo que os dois jovens não haviam percebido em suas próprias relações com suas “casas”, representadas por suas famílias e seu círculo de relações. Pensavam nos “outros”, familiares e amigos, mais como conspiradores do que como pessoas que os acolhiam em seus ninhos. Rejeitavam com desprezo ressentido os que lhes eram próximos porque se sentiam incompreendidos.

Com “a procura no rosto”, angustiados ainda por suas indefinições e inseguranças, rapaz e moça olhavam a casa velha e vazia numa espécie de devaneio, não mais objetivamente. Notaram seu aspecto enraizado e sólido e isso lhes pareceu monstruoso. Perceberam sua “angústia e calma” (p. 142), o que lhes pesou no peito e cortou suas respirações. Classificaram-na, pela voz da narradora, como uma “catedral do medo solidificado” e se perguntaram se a grandeza desproporcional era uma construção intencional ou se o tempo é que lhe havia dado aquele tranquilo aspecto de “estrangulamento” (p. 142). No avançar de sua epifania diante da casa velha, moço e moça contemplaram silenciosos o estado daquele edifício e também de si mesmos. Sentiam-se diante de uma esfinge, prestes a serem devorados por não saberem decifrar seu enigma. Seus medos e angústias se

agudizam, mas, meditando numa maneira de compreender ou evadir-se desta condição de paralisante terror, são assaltados por um vislumbre do passado que aquele lugar carregava. Um passado, agora oco, mas que impregnava aquela construção de alto a baixo e em toda a sua extensão. Quais teriam sido as expectativas daquele amontoado de sólidas pedras em relação às vidas que ali viveram, em relação ao futuro, à permanência, à sua própria duração temporal?

Fixando aquela coisa erguida tão antes deles nascerem, aquela coisa secular e já esvaziada de sentido, aquela coisa vinda do passado. Mas e o futuro? Oh Deus, dai-nos nosso futuro! A casa sem olhos, com a potência de um cego. (p. 143)

Segundo Gaston Roupnel, citado por Bachelard (1988, p. 8), “o que permanece do passado é aquilo que tem razões para recomeçar”. Aquilo que se solidifica na experiência de vida e baliza os ritmos que caminham rumo ao futuro. Enquanto na primeira parte da narração, quando o processo de amadurecimento dos protagonistas ainda está no começo, eles não distinguem o valor e o significado da palavra experiência. Agora, nesta visão avassaladora da casa silenciosa e “sem passado”, começam a pensar nesta palavra como a chave para compreender o que viviam.

É a narradora quem diz, na primeira parte: “experiência às vezes também se confundia com mensagem. Eles usavam ambas as palavras sem aprofundar-lhes muito o sentido” (p. 139). Com a visão, vem uma transformação pois “olhavam a casa como crianças diante de uma escadaria” (p. 143). Precisavam subir e queriam subir porque ansiavam descobrir “a mensagem” preparada para eles. Parados diante daquele tempo e espaço sem marcações, “uma casa grossa, tosca, sem pescoço”, “uma potência antiga”, descobriam coisas que “não sabiam exprimir”. Mesmo já tendo perdido o viço que as vidas que ali estiveram lhe conferiram, o conjunto das experiências que nela se acumularam saltavam aos olhos do rapaz e da moça em seu vislumbre epifânico. Não sabiam nada do que havia sido vivido ali, mas tinham vislumbres das possibilidades. Diante da casa compreenderam que seus ressentimentos juvenis os haviam impedido de considerar as experiências que iam adquirindo e acumulando. Bachelard (1988, p. 9) lembra que,

para durarmos, é preciso que então confiemos em ritmos, ou seja, em sistemas de instantes. Os acontecimentos excepcionais devem encontrar ressonâncias em nós para nos marcarem profundamente. Sem harmonia, sem dialética regulada, sem ritmo, nenhuma vida, nenhum pensamento pode estar estável e seguro: o repouso é uma vibração feliz.

Daí, a partir da constatação da importância e do papel da experiência, sentem-se culpados por tanto ressentimento nutrido inutilmente. Sentem-se como que impostores diante da parca experiência que acumularam. Emergem de seu vislumbre epifânico diante da casa, em estado renovado, mas não seguros. Ele sentia-se agora um homem, “o homem da criação” (p. 147). Ela sente que se torna uma mulher. Após esta transição e revelação para ambos, saem com as determinações próprias definidas mas em estados diferenciados. Ele usa a vivência da experiência para reforçar as marcas padronizadas do que entendeu ser “um homem”. Separa-se da moça como quem afasta algo usado e gasto. Sente-se macho e fortalecido por uma recém-conquistada altivez que sua nova condição de “homem” lhe dá. Ela, assumindo um estado de “fêmea”, encolhia-se “como se nenhum agasalho fosse jamais proteger a sua nudez” (p. 147).

Ao final, evadidos da casa, transmutados pela nova experiência que viveram, despedem-se como se não fossem mais se ver. O rapaz, como homem, “em obscura vitória” (p. 148), como se o que importasse fosse consolidar sua marca e sua superioridade. A moça, como mulher, recolhida em momentânea inferioridade, submissa a sua condição que acreditava ser aquela que levaria pela vida afora. Ambos em estados renovados, cumprido o rito de passagem de adolescentes a adultos, aceitavam condições pré-determinadas, mesmo após tantas dúvidas, questionamentos e perplexidades. Tornaram-se adultos, mas não pessoas. E, ao perceberem isso pela falta que sentiram um do outro e imediatamente após se despedirem e se afastarem, tomam ciência de uma nova angústia com a qual terão que conviver.

Mas, atolado no seu reino de homem, ele precisava dela! Para quê? Para lembrar-se de uma cláusula? Para que ela ou outra qualquer não o deixasse ir longe demais e se perder? Para que ele sentisse em sobressalto como estava sentindo, que havia

a possibilidade de erro? Ele precisava dela com fome para não esquecer que eram feitos da mesma carne, essa carne pobre da qual, ao subir no ônibus como um macaco, ela parecia ter feito um caminho fatal. (p. 149)

Sozinhos, estavam expostos às muitas mentiras e enganos que, durante sua adolescência, denunciavam nos outros. Saíram da experiência que viveram de compartilhamento, convivência, cumplicidade e até de vislumbre epifânico com uma “falsa” mensagem: a de continuarem a reproduzir mentiras estratificadas e estamentadas como forma de obterem segurança.

Mas e a mensagem?! A mensagem esfarelada na poeira que o vento arrastava para as grades do esgoto. (p. 149)

Fizeram a transição para a fase adulta, mas não afinaram seus ritmos e seus cronótopos para um verdadeiro e significativo amadurecimento.

3.2- O CRONÓTOPO EM TRÊS CONTOS DE OSMAN LINS

A reunião de contos *Os gestos* (1957) foi a segunda obra publicada por Osman Lins após seu primeiro romance, *O Visitante* (1955). Eles formam, com seu romance seguinte, *O fiel e a pedra* (1961), uma tríade narrativa inaugural que representa a fase inicial da produção osmaniana. Como o próprio autor registrou no prefácio da segunda edição (1975), as treze narrativas da coletânea aludem, principalmente, ao tema da “impotência do ser humano em face das coisas, dos outros, do ambiente e de si mesmos”. Em testemunho ao jornal *O Estado de São Paulo*, de maio de 1969, e registrado em *Evangelho na taba*, outros problemas inculturais brasileiros (1979), ao dizer por que escrevia ficção, Lins assegura:

Escrever, para mim, é um meio, o único de que disponho, de abrir uma clareira nas trevas que me cercam. Neste sentido é que eu disse, ainda há pouco, que escrevo antes de tudo para mim. Sem experiência, decerto, não há conhecimento. Contudo, pelo menos no meu caso, mesmo o conhecimento obtido pela experiência é desordenado e informe. Só o ato de escrever me permite sua ordenação; portanto, escrever se me apresenta como experiência máxima, a experiência das experiências. Minha salvação, meu esquadro, meu equilíbrio. (1979, p. 152-153)

Para ele, a peleja interna na qual se debatia desde sua adolescência, na pequena Vitória de Santo Antão, no interior de Pernambuco, com o trabalho ficcional, encontra em *Os gestos* uma razão para ser exposta. A busca que os diversos personagens desses contos empreendem por uma maneira de expressarem suas angústias, carências, perplexidades e alegrias reflete a do autor, na tentativa de fixar seu gesto produtivo. A impotência das palavras para exprimir o sentido da vivência do tempo e do espaço constitui o tema central, presente em todos os contos. A fixação desta incapacidade no corpo das narrativas significa, para Lins, uma maneira de efetivação do gesto criador e criativo da escrita. Os contos analisados a seguir são: “Os gestos” (p. 11-16); “A Partida” (p. 33-35) e “O Vitral” (p. 82-83).

3.2.1- “OS GESTOS”

Tinha impulsos de voltar-me, deter a visitante, não ousava mover-me nem falar. Ouvia-a, distanciando-se outra vez e em definitivo de mim, interpondo entre nós os grampos dos cabelos, suas vestes e uma indefinível rigidez nos gestos. (LINS, “Um ponto no círculo” in: *Nove, Novena*)

Este conto inicial que também dá título à coletânea à qual pertence, de certa maneira, resume e concentra o espírito geral que perpassa todos os demais. Também reflete características do texto osmaniano como: ambientações concebidas a partir do interior das personagens e um tratamento diferenciado dado ao elemento espacial. Espaço e ambientação são coisas distintas porém complementares, na narrativa de Lins. Tal como ele manifesta em sua tese de doutorado *Lima Barreto e o espaço romanesco* (1976), o reconhecimento do espaço por parte do leitor é feito por marcações que o levam a referenciais precisos como uma praça, uma casa, um campo, o interior de um quarto. Com a ambientação, a identificação se dá de outro modo. Mesmo que na composição do ambiente o espaço esteja presente, há diferentes elementos que fazem parte dele, tais como: o tempo e as formas de apresentação narrativas. Lins afirma que a ambientação “é o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um certo ambiente” (1976, p. 77). Para o autor, o espaço é denotado, já a ambientação é conotada. O significado do primeiro está explícito no texto, o do segundo é sempre implícito e não envolve apenas a dimensão espacial na qual se encontram as personagens.

O espaço na literatura de Lins não se constitui apenas como um dado físico. O texto remete a noção de espaço a instâncias também subjetivas e imaginárias. Estas incluem o dado concreto espacial, a percepção que o personagem tem do lugar e lugares aos quais pertence e a mediação dos valores que são formados em torno dele. Na narrativa literária, em geral, e na moderna, em especial, o espaço subjetivado é uma percepção conjunta que inclui o tempo, a psicologia do personagem e o entorno no qual ele está inserido. Além disso, a perspectiva narrativa ou a ação do narrador também interfere na construção do

espaço. A narrativa do modernismo tardio dos autores trabalhados nesta pesquisa, Clarice Lispector, Osman Lins e Guimarães Rosa, por exemplo, apresenta o espaço como uma construção aberta e com variados planos cronotópicos. Há, em especial, em Osman Lins, um impedimento na conceituação e delimitação objetiva das categorias espaço e tempo como isoladas uma da outra. Além de não serem fixas no texto, elas dependem de referências que estão em contínua transformação no tecido narrativo e são sempre perpassadas pela ação da memória. Segundo Santos e Oliveira (2001, p. 83):

Com o questionamento da linearidade espaço-temporal da narrativa clássica, o espaço coeso se abre a vários espaços. Nas narrativas modernas, acentua-se a problematização da categoria espacial. Muitas vezes as personagens existem em um universo que é constantemente rearranjado pela memória.

Em Lins (como também nos dois outros autores trabalhados), o cronótopo é o elemento que organiza a estrutura narrativa e costura o enredo. A partir de índices espaciais concretos forma-se uma rede que reúne personagens, a ação do tempo e a voz narrativa, em situações conflitantes e entrecruzadas, criando um todo que compõe o tecido narrativo. Torna-se impossível, neste caso, separar o espaço e o tempo. Estes elementos, para OL, são basilares na estrutura como um conjunto indissociável. Separá-los seria comprometer a compreensão da ação e dos personagens. O espaço/tempo incide tanto no enredo como nos agentes que o formam, moldando-os e referencializando-os.

Não só espaço e tempo, quando nos debruçamos sobre a narrativa, são indissociáveis. A narrativa é um objeto compacto e inextricável, todos os seus fios se enlaçam entre si e cada um reflete inúmeros outros. (LINS, 1976, p. 63)

No conto em questão, os elementos narrativos são apresentados de forma clara e precisa. O velho André, protagonista, é um homem amargurado, acometido por uma doença incapacitante que o deixa preso à cama e completamente sem voz. Precisa ser cuidado e alimentado pela família composta pela mulher e duas filhas, Lise, a mais velha, e Mariana, a mais nova. De vez em quando, recebe visitas como a do amigo Rodolfo. De resto, vive a observar, mudo e impotente, o ambiente do seu quarto e o pouco do exterior que lhe

vem da janela, na maior parte do tempo, fechada. O narrador onisciente, em terceira pessoa, heterodiegético, apresenta a narrativa com começo, meio e fim e um momento de *flash-back*, na página 13, provocado na lembrança do velho André, pela chuva que caía. Este narrador, neste episódio, acaba por submergir no personagem André, através da revelação de seus pensamentos que vão tecendo a trama. O entorno, no qual André está inserido, reforça seu desalento e sua crescente solidão. A mulher, entre conformada e enfadada, por ter, talvez, um trabalho dobrado após seu estado de semi-paralisia. A filha mais velha, que tenta, carinhosamente e inutilmente, manter os canais de comunicação. A filha mais nova, que se irrita com o estado do pai e que também está iniciando um período de passagem a uma nova fase de desenvolvimento. E o visitante, Rodolfo, que fica entre silente e apreensivo com a nova condição do amigo. Confinado neste ambiente, ao espaço de seu quarto e entregue ao seu mutismo, André luta para se encaixar neste novo tempo que, agora, apresenta-se a ele. Um espaço/tempo voltado para seu mundo interior, seus pensamentos e devaneios.

Havia um segredo naquela paisagem. Durante minutos, ficou a olhá-la e sentiu que sua grave serenidade o envolvia, trazendo-lhe um bem-estar como não sentia há muito. “E eu não o posso exprimir”, lamentou. “Não posso dizer”. Se agitasse a campanha, viria a esposa ou uma das filhas, mas seu gesto em direção à janela não seria entendido. (p 11)

“Os gestos” é uma narrativa centrada no espaço, principalmente. O tempo é construído como uma realidade dentro dele. O leitor conhece a dimensão temporal à medida que o narrador empreende seu mergulho no interior de André para revelar os locais de sua vida íntima, uma vez que se encontra impossibilitado de interagir verbalmente e de se fazer entender. Assim, formam-se os cronótopos deste conto: pelas impressões que a realidade exterior vai imprimindo na vivência íntima de André, a partir de sua nova condição. Neste novo estágio, as palavras perdem força e significado. Apenas gestos, às vezes inúteis, outras, atrapalhados e sempre desesperados, ilustram sua maneira de se expressar.

“Para sempre exilado”, pensou. “Minhas palavras morreram, só os gestos sobrevivem. Afogarei minhas lembranças, não voltarei a escrever uma frase sequer. Igualmente remotos os que me ignoram e os que me amam. Só os gestos, pobres gestos”. (p. 11)

Na configuração narrativa descrita, destaca-se o cronótopo dominante do conto: uma ressignificação perceptiva do tempo e do espaço numa condição nova de vida. O tempo é representado pelos instantes vividos por André em sua mudez e incapacidade comunicativa. Ao observar, por exemplo, a luz da manhã que entra pela janela, ele tem uma sensação boa e confortante mas que não pode colocar em palavras. Perdeu a fala e a força expressiva, porém pensa conservar, no cultivo de sua interioridade, os gestos para desenhar espacialmente suas vontades, seus sentimentos e pensamentos. Lise havia tentado ajudá-lo ao lhe trazer uma folha de papel com o alfabeto para que ele indicasse o que queria pelas letras. Mas mesmo isto ele não conseguia mais. Conservava intacto seu interior perceptivo, atento e sensível à realidade exterior, mas seus gestos eram inúteis para se fazer entender. Ao tomar o papel com as letras e rasgar, mostra rancor e a revolta com seu estado.

Mas ele gostaria de contar-lhe, ao arrebatá-lo das mãos o papel e rasgá-lo, obedecera a um impulso irresistível, a um violento rancor contra aqueles sinais que pareciam esquivar-se ao seu entendimento e cuja profusão o irritara como um enxame de moscas. E que os momentos seguintes, enquanto alguém soluçava e todos se afastavam do quarto, tinham sido os mais dolorosos de sua vida. Eu pensava nos gestos. Em não falar, não escrever. Gesticular apenas. (p. 14)

Reduzido a gestos rituais e mecânicos, André sente agudamente a presença da morte, como à espreita. Há na representação da visita de Rodolfo, que lhe deu satisfação, uma evocação de vida, juventude e felicidade, um contraste com a figura de sua mulher, “fria”, “vigilante”, “em seu vestido escuro”, a vigiá-lo e que representava, para ele naquele momento, sua invalidez, infelicidade e a possibilidade da morte. André recolhe-se a uma solidão íntima tentando aprender uma nova forma de percepção do tempo e do espaço que o cercam,¹⁰² para tentar sobreviver. Descobre, frustrado, que mesmo seus gestos, como substitutos das palavras que lhe faltam, são insuficientes porque não consegue,

¹⁰²Bachelard lembra que “todos os espaços de nossas solidões passadas, os espaços em que sofremos a solidão, comprometemos a solidão, são indelévels em nós. E é precisamente o ser que não deseja apagá-los. Sabe por instinto que esses espaços de sua solidão são constitutivos.” (2005, p. 29)

através deles, elaborar uma comunicação compreensível com seus familiares e amigos. Adensa-se nele uma solidão sofrida a que sabe estar condenado e preso.

As duas filhas surgiram na porta, assustadas; voltou-se para elas e entrou a gesticular, ainda aflito. Veio-lhe então o desejo de estar só, sem aquelas presenças inúteis; escorraçou-as com um gesto brutal e deitou-se. De olhos cerrados, ouviu-as murmurar. Três mulheres espantadas queriam que lhes dissesse algo. Deviam saber que isto era impossível: sua voz estava morta. Quando pereceriam os olhos? Quando seria a morte da memória? (p. 13)

André passa então a buscar intensamente uma nova maneira de apreender a realidade e uma nova forma de tentar uma interação com os seus e seu entorno. Alguma coisa que o ajudasse a reconstruir um espaço/tempo no qual pudesse continuar existindo. E no qual pudesse refugiar-se e encontrar alento diante das ruínas nas quais se converteu seu cronótopo anterior. Seu questionamento passa a ser: como seria fixar os instantes neste novo espaço de confinamento e mudez? Sua meta almejada passa a ser a manutenção, mesmo que precária, de algo que o mantivesse ligado ao mundo, às coisas e às pessoas. Algo que não o circunscrevesse em sua mudez e doentia condição. Mudo, doente, com um gesticular inútil e sem retorno de compreensão por parte de seus interlocutores, oscilando entre momentos de lucidez e devaneios, André, aos poucos, conforma-se em aceitar seu novo espaço-tempo e se integrar a esta nova realidade, para se sentir vivo. A sua presente configuração cronotópica passa a ser integralmente interior. Neste espaço/tempo, os gestos limitados e as palavras mortas adquirem nova força criadora através da memória e da observação detida de situações e coisas em torno de si. O espaço está restrito ao quarto e ao lugar que o confina: a sua cama. Deste “posto”, ele vê o entra e sai da mulher e das filhas, recebe visitas, examina a paisagem, a mudança das estações que lhe vem da janela e vive recordações da infância e de tempos passados.

Nestas recordações e devaneios, ele se vê livre e se alimenta de emoções e visões felizes no espaço aberto. Em um devaneio¹⁰³, por exemplo, na página 13, sente esses momentos

¹⁰³Devaneio aqui e em outras análises dos contos segue a definição e diferenciação feita por Bachelard em *A poética do devaneio*, onde ele diz: “o devaneio é um fenômeno espiritual demasiado natural – demasiado útil também para o equilíbrio psíquico – para que o tratemos como uma derivação do sonho, para que o

passados da infância numa percepção quase tátil. A chuva que ele sabe cair fora do quarto, por exemplo, “dissolve” as figuras da casa, da mulher e filhas, na concretude de seu ir e vir e de suas atividades. Em substituição a esta configuração antiga, renascem, para ele, agora, outro tempo, outros espaços e, em devaneio epifânico, a figura remota de uma prima, brincando com um barquinho de papel que solta na enxurrada. Sente que a angústia onipresente nele também vai se dissolvendo e se transformando em alento, prazer e relaxamento. A ação da memória resgata o refrigério perdido pelo tormento de sua limitação.

Além do despertar da lembrança, procurou, ainda em estado de semidevaneio, perceber os elementos da natureza, externos ao seu quarto, na paisagem que via pela janela e sob o efeito da chuva que caía forte. Neste exercício de imaginar, procura fixar-se na árvore que está em seu jardim, tentando ver perceptivamente o tronco, as raízes molhadas, as folhagens, as plantas ao redor e o muro que balizava seu quintal. Procurando sentir esses elementos no âmbito de sua imaginação, pela força da rememoração, sente-se revigorado. Descobre uma nova ambientação onde pode estar livre e de onde pode ver, perceber e dialogar com o mundo. Sua nova maneira de interagir, uma forma de sentir-se vivo, culmina na visão que se apresenta para ele, imediatamente após o devaneio com a chuva e os elementos exteriores de seu quintal, de sua filha mais nova que entrara em seu quarto. Mariana, “de costas para a janela, os cotovelos no peitoril e as mãos cruzadas sobre o ventre” (p. 16) sofria lenta, silenciosa e inexoravelmente uma transformação. André, diante deste acontecimento, percebe que ela está a mudar. Passava da adolescência para a fase adulta, de menina a mulher. A visão da transformação muda, porém definitiva, é assistida por um pai, também emudecido pelas circunstâncias. Neste momento, ele percebeu em si mesmo uma passagem. Se as palavras não mais existem e os gestos são inúteis, a imaginação pode construir uma nova possibilidade de apreensão e compreensão da realidade. A imaginação, pela força da memória e da percepção pode construir novos tempos e espaços, mesmo para uma existência moribunda e sem muitas oportunidades de se refazer. Um novo tempo descortina-se para um ser confinado pelo espaço refeito na imaginação perceptiva do velho André.

incluamos, sem discussão, na ordem dos fenômenos oníricos” (2009, p. 11). E ainda: “o devaneio é então um pouco de matéria noturna esquecida na claridade do dia.” (p. 10)

“Isso é inexprimível”, pensou. “E o que não é? Meus gestos de hoje talvez não sejam menos expressivos que minhas palavras de ontem”. (p.16)

Para Gaston Roupnel, no dizer de Bachelard, a única e possível realidade do tempo é o instante (2010, p. 15). E é na realidade dos instantes vividos e percebidos numa nova perspectiva que o personagem protagonista deste conto buscará compreender o seu entorno e seu mundo, mesmo que em um espaço bastante restrito. O instante possui em sua irradiação um isolamento e um caráter dramático que são únicos.

O rosto era belo e se renovava, como um ser adormecido que enriquecesse no deslumbramento de um sonho. O pai não se enganara, aquele era um momento único, ela cruzava um limite: quando se afastasse, os últimos gestos da infância estariam mortos. (p. 16)

Na recém-aprendida forma de ver, André se dá conta desta descoberta e em como a experiência das coisas é fugaz e até displicente, mas cheia de vida e de verdade.

3.2.2- “A PARTIDA”

Mergulhados, pois, no espaço e no tempo, movendo-nos despreocupados no espaço e no tempo, sendo nós próprios espaço e tempo, experimentamos a sensação de invadirmos uma região minada por inumeráveis armadilhas, ilusões e equívocos quando os nomeamos. (LINS, *Lima Barreto e o espaço romanesco*)

Segundo alguns críticos da obra de Osman Lins como Márcia Rejany Mendonça, Ana Luiza Andrade, Luiz Ernani Fritoli, Elizabeth Hazin e Sandra Nitrini, o conto “A partida” é de cunho autobiográfico¹⁰⁴. Isso porque o que forma o núcleo central do enredo reporta

¹⁰⁴MENDONÇA, 2008, p. 40-41; ANDRADE, 1987, p. 81; FRITOLI, 2006, p. 15-17; HAZIN, 2014, p. 69-70; NITRINI in: ALMEIDA, 2004, p. 35.

a uma experiência vivida pelo autor quando deixa a pequena cidade de Vitória de Santo Antão, no interior de Pernambuco, para ir viver na capital, Recife. Ele tinha 17 anos na época, mais ou menos a idade presumida do narrador em primeira pessoa, protagonista do conto. Segundo a biógrafa Regina Igel (1988, p. 33):

A passagem de sua iniciação na vida adulta compreendeu transferência de cidade, afastamento da família, procura de um emprego para a própria subsistência, definição acadêmica e planos para a auto-realização literária.

Todo este roteiro de passagem de Lins está, de certa maneira, implícito na idêntica trajetória do narrador-protagonista, que não é nominado. Há apenas dois personagens neste conto: o rapaz protagonista e narrador e sua avó. O tempo é o deste hiato de transição e passagem do rapaz, de uma vida em cidade pequena para a vida em cidade grande. O espaço é o da casa da avó “triste” e “nítida” com seus ruídos sempre iguais e sua rotina marcada pelo “abrir e lento fechar de gavetas”, “o tique-taque do relógio” e o “tilintar de talheres e xícaras” (p. 33).

Há dois momentos principais nos quais o tempo e o espaço se cruzam e se amalgamam no tecido da trama narrativa. O primeiro, aquele em que o rapaz se desliga, paulatinamente, da cadeia de amor e disciplina da avó e o segundo, o da cena da separação, no qual, esperando dar a hora para se dirigir à estação de trem, ele sente a divisão e a inexorabilidade desta atitude decisiva em sua vida. Do cruzamento desses dois momentos delinea-se o cronótopo dominante deste pequeno texto: o caráter agudo da passagem de uma vida antiga para uma nova.

“A partida” é, em realidade, uma “narrativa de memória” (FRITOLI, 2006, p. 16), assim como outros contos desta coleção de OL. Também “Lembrança” e “Reencontro” falam de gestos e acontecimentos infanto-juvenis destacados do passado que flutuam e se fixam na consciência de narradores-personagens. “A partida”, de forma mais evidente, porque o acontecimento rememorado toma todo o enredo. Possui, do começo ao fim, um tom

melancólico e catártico, na recordação de um cronótopo passado, tempo suspenso e espaço mítico, em que houve uma infância/adolescência feliz, mas com a qual havia a necessidade de um rompimento.

Para que a passagem se fizesse, seria preciso transpor aquela etapa com um corte que, no caso do narrador-protagonista, foi a necessidade de sua mudança para a cidade grande. Ao rememorar e elaborar a narrativa, o rapaz torna presentes os instantes que antecederam a partida da pequena casa onde havia sido criado. A consciência de seus dias felizes como menino é irrecuperável e também contaminada pelo poder mutante da imaginação. As lembranças tornam-se, em realidade, reinvenções de fatos e gestos suavizados, intensificados e julgados pelo desejo de reter e, ao mesmo tempo, compreender o vivido.

Ao iniciar seu texto, o narrador pretende reavaliar “atitudes” que antecederam sua viagem e diz: “reconheço que mudei bastante” (p. 34). Só já mais velho e distante daqueles momentos, poderá voltar ao passado com isenção e tentar entender melhor sua disposição. Com o narrar, pretende alcançar, mais amadurecido, seu cronótopo vivido. Este era inteiramente dominado pela figura de sua avó, tanto temporalmente como espacialmente.

Estava farto de chegar a horas certas, de ouvir reclamações; de ser vigiado, contemplado, querido. Sim, também a afeição de minha avó incomodava-me. Era quase palpável, quase como um objeto, uma túnica, um paletó justo que eu não pudesse despir. (p. 33)

As recordações afetuosas da casa e da avó, que evocavam conforto e intimidade, tornam-se, com o passar do tempo, sufocantes. Sua afeição pela avó era verdadeira e sincera e esse amor abarcava todo o espaço daquela casa de infância com seus objetos, seus cômodos, sua organização. Porém, ele necessitava ir além deste sentimento para amadurecer.

Segundo Livia de Oliveira (MARANDOLA JR.; HOLZER; OLIVEIRA, 2012, p. 12) “conhecer um lugar” é desenvolver um sentimento topofílico ou topofóbico¹⁰⁵. As pessoas se ligam a um lugar quando este adquire um significado mais íntimo e profundo. Este narrador de primeira pessoa via o espaço da casa de sua avó de forma negativa porque se havia tornado sufocante para ele. Ainda segundo Oliveira (2012), para se ter uma precisa determinação e identidade dos “lugares” em suas diversas dimensões espaciais e temporais, precisa-se levar em consideração os seguintes elementos: a localização, a direção, a orientação, a relação, o território, o movimento das coisas e das pessoas, a afeição, a repulsa, a lembrança e muitos outros. O lugar, uma vez formado em nossa consciência, é um “mundo de significados organizados” onde mudança e recorrência fazem parte do estar vivo e do sentir-se vivo. As coisas se vão, os acontecimentos são substituídos e as imagens do passado são constantemente recriadas. Porém, há sempre um desejo, ao se contemplar o que passou, de entender, de fazer reLigações de fios que ficaram soltos, de ajustar os ritmos presentes para se poder seguir em direção ao futuro.

Temos a consciência de que o tempo interior é diferente do exterior. O tempo social que coordena as ações de muitas pessoas nem sempre estão de acordo com o tempo rítmico do corpo. Os relógios digitais são bem mais precisos, mas o tempo flui da mesma maneira. Procuramos alcançar o espaço-tempo para este mundo ou para preservar, ou para mudar, tornando visível o nosso desejo. (MARANDOLA JR.; HOLZER; OLIVEIRA, 2012, p. 14)

Só após sua partida, e já adulto, o rapaz compreende seu rancor dos últimos momentos com a avó, quando queria que as horas transcorressem o mais rápido possível e ele pudesse evadir-se daquele ambiente que o oprimia. Agora, no momento da narração e da rememoração, aquilo que no passado o sufocava, reveste-se, em sua lembrança, de uma sincera afeição, de um carinho genuíno nutrido pelo entendimento de sua transformação. É o fechamento de uma transição, de uma passagem de vivências antigas para outras novas.

¹⁰⁵Na obra *Qual o espaço do lugar?* (2012), do qual é uma das organizadoras, Livia de Oliveira trata, em seu ensaio “O sentido de lugar” (p. 3-16), da definição, significado e determinação do conceito de “lugar”, na contemporaneidade. Sua noção parte da concepção de que “lugar” e “lugares” são “tempo em espaço” (p. 4). Lugar é um tempo espacializado já que entre um (espaço) e outro (tempo) se dá o movimento e a matéria. A obra como um todo busca, através de um diálogo interdisciplinar entre geógrafos, filósofos, críticos de literatura, urbanistas e poetas, fazer uma reflexão sobre o sentido do lugar. Este seria como um todo indissociável onde se encontram o espaço e o tempo dos indivíduos como seres semantizados e semantizadores do mundo em que vivem.

Para Gaston Roupnel, citado por Bachelard (1988, p. 8), só se preserva do passado o que possui força significativa e impulso para configurar o futuro. O ajuste das coisas vividas e dos cronótopos faz-se numa via de mão dupla: é necessária uma ação do espaço sobre o tempo e uma reação do tempo sobre o espaço. O narrador, ao operar a mudança de seu espaço cuidado e seguro para outro de incerteza e temeridade, constrói uma nova dimensão para viver.

Não conseguia dormir. Continuava preso a outros rumores. Edifícios imensos, opressivos, barulho de trens, luzes, tudo a afligir-me, persistente, desagradável – imagens de febre. (p. 34)

A efetivação de sua narração dos momentos passados opera um recomeço em sua vida. Ele partiu de onde os fios ficaram soltos para elaborar o tecido novo que o faria reconciliar-se com seu passado e ajustar os seus ritmos. Em determinado ponto, quando sua avó, na última noite, antes da partida, entra em seu quarto para cobri-lo, como sempre fazia, ele tem um forte sentimento negativo. Ouviu que ela chorava ao olhar para ele, que fingia dormir. Sentiu toda a opressão que o “amor” da velha senhora lhe imprimia. Viu-se como um morto com ela o olhando ali, de olhos fechados. Mas estava vivo e precisava superar este cronótopo angustiante e deixá-lo para trás. Se ficasse ali e perpetuasse aquele espaço/tempo de desconforto consigo, com a casa e com a avó, estaria mesmo como um morto. A dualidade daquele momento se impôs e ele decidiu continuar vivo.

Passava de meia-noite quando a velha cama gemeu: minha avó levantava-se. Abriu de leve a porta de seu quarto, sempre de leve entrou no meu, veio chegando e ficou de pé junto a mim. “Com que finalidade?” perguntava eu. “Cobrir-me ainda?”, “Repetir-me conselhos?”. Ouvi-a, então, soluçar e quase fui sacudido por um acesso de raiva. “Ela está olhando para mim e chorando como se eu fosse um cadáver”, pensei. Mas eu não me parecia em nada com um morto, senão no estar deitado. Estava vivo, bem vivo, não ia morrer. Sentia-me a ponto de gritar. (p. 34)

A partida do menino renova-se no presente do adulto. O rapaz descobre a real natureza de seu amor para com o passado e sua avó. Ela tem, agora, como ocupar um espaço digno em suas lembranças. Não mais a imagem repressiva e aflitiva do passado (“Era boa demais, intoleravelmente boa, amorosa e justa”, p. 33), mas verdadeiramente querida e reconhecida. O narrador-protagonista encontra seu procurado e ansiado lugar¹⁰⁶. O rito de passagem completa o percurso, e, apaziguado em relação ao seu cronótopo anterior, o homem, em que se transformou, sente-se livre para abraçar o novo tempo e espaço que se abre para ele. No dizer de Bachelard (1988, p. 9): “Sem harmonia, sem dialética regulada, sem ritmo, nenhuma vida, nenhum pensamento pode ser estável e seguro: o repouso é uma vibração feliz”.

3.2.3 – “O VITRAL”

Ela rebuscava meus versos, alegrava-se com eles, acreditava em mim. E não fui eu quem, afinal, quebrou a casca, descobrindo um modo criador e livre de existir. Ela amestrou as mãos da sua juventude, fez com que lhe pertencessem. Quanto a mim – estas cautelosas, quase sempre fechadas, não sei que sutil e laborioso processo as engendrou – em que armário do tempo, em que espessa noite de interrogações perdi as minhas? (LINS, “O pássaro transparente” in: *Nove, novena*)

Luiz Ernani Fritoli em seu artigo “Os gestos de Osman Lins: um exercício de percepção do outro” (2006, p. 15) tem uma expressão muito feliz sobre “O vitral”. Segundo ele, o conto é uma espécie de “hino à alegria”. Este é entoado por Matilde, a personagem principal desta curtíssima narrativa de apenas duas páginas. É sua busca de captação e fruição de um instante de felicidade fugidia que confere ao conto um caráter lírico. Juntamente com “Elegíada”, outro texto da coletânea, representa um aspecto de celebração, emanados dos gestos que os protagonistas buscam fixar. O velho recém-viúvo

¹⁰⁶É ainda Livia de Oliveira (2012, p. 16) quem diz: “Talvez a mais significativa dimensão do lugar seja a sócio-física, na qual o conceitual e o figurativo se equilibram entre a itinerância e a radiância, pois almejamos a aventura do nômade de conhecer novos lugares, novos mares, novas gentes e, ao mesmo tempo, desejamos um lar onde chegar, estabelecer e acalantar nossos sonhos e fantasias.”

de “Elegíada”, nostalgicamente, através das lembranças de sua falecida esposa perpetuados e nutridos por sua memória. E Matilde, através da observação de si e dos que a cercam, no exercício de fixação de momentos representativos e inefáveis de sua vida tranquila.

“O vitral” apresenta dois personagens em torno dos quais o enredo é engendrado. Matilde, uma mulher de meia idade, sonhadora, que convivia com o marido Antônio, homem realista. No convívio entre os dois, transparece o contraste entre suas personalidades: ela era positiva e otimista. Ele, negativo e pessimista. No entanto, o relacionamento de ambos era cordato e feliz. Apesar de não terem filhos e viverem há vinte anos juntos, não tinham desavenças, mesmo sendo tão diferentes um do outro. A trama desenvolve-se a partir da iminente comemoração do aniversário de casamento que Matilde pretende marcar e celebrar com um retrato.

Desde muito ela sabia que o aniversário, este ano, seria num domingo. Mas só quando faltavam quatro ou seis semanas começara a ver na coincidência uma promessa de alegrias incomuns e convidara o esposo a tirarem um retrato. (p. 82)

O aniversário de bodas era uma data especial. Que esta caísse num domingo, era motivo de uma felicidade em dobro para Matilde porque, neste dia, preparava-se de modo especial para ir à igreja e o conjunto dos elementos, que destacava o dia dos demais, iria, certamente, enriquecer o significado de sua celebração. No entanto, o marido, resistente, não vê a necessidade de retratos e a rebate. Primeiro com rispidez e, depois, com ironia.

“-Ora... Temos tantos...” – respondera o homem – “Se tivéssemos filhos... Aí bem. Mas nós dois! Para que retratos: Dois velhos...” (p. 82)

“- Ah! Uma comemoração” – interrompera o esposo – “Vinte anos de casamento... Um retrato ameno e primaveril. Como nós.” (p. 82)

Matilde fica aborrecida com a negativa mas tenta “purificar-se” do negativismo do marido e alimenta expectativas de que a fotografia comemorativa pudesse captar seu estado de

espírito de felicidade e bem-estar. Apesar da imensa disposição, imbatível frente às casmurrices do marido e reveses de qualquer sorte, sentia, em seu íntimo, certa apreensão que a fazia lembrar sua infância. Desde menina era devotada à felicidade e acreditava poder “apreender o júbilo” (p. 82). Uma vez tendo experimentado o prazer de momentos agradáveis e exultosos, apegava-se a eles e sentia uma necessidade visceral de perpetuá-los. Mas sabe, desde lembranças da infância, que estes são fugazes e se esvaem rapidamente, deixando uma recordação boa mas também o medo de não vê-los se repetir. Seu desejo de captação da atmosfera que cerca e compõe um instante de felicidade torna-se algo que ela persegue diligentemente.

Na véspera do aniversário, ao deitar-se, ela ainda lembrara essas palavras, mas purificava-se da ironia e as repetia em segredo, sentindo-se reconduzida ao estado de espírito que lhe advinha da infância, em noites semelhantes: um oscilar entre a espera de alegrias e o receio de não as obter. (p. 82)

Matilde e o marido percebem o espaço e o tempo que os cercam de maneira diversa. Ela via o mundo pelo sinal positivo. Antônio, pelo negativo. Viviam tranquilos, uma pacata vida de interior. Pareciam adequados a sua rotina, mas celebravam-na de forma diferenciada.¹⁰⁷

Seu coração bateu forte, ela sentiu-se capaz de rir muito, de extensas caminhadas, e lamentou que o marido, circunspecto, mudo, estivesse alheio a sua exultação. Guardaria, assim, através dos anos, uma alegria solitária, da qual Antônio para sempre estaria ausente. (p. 83)

Esta narrativa como muitas outras em *Os gestos*, e mesmo nas demais obras de OL, mostra uma espacialização “temporalizada” onde os “gestos” das personagens e suas realidades são decorrência de um presente que busca se justificar pelo passado. Há, nas imagens que

¹⁰⁷Oziris Borges Filho, em seu ensaio “Espaço, percepção e literatura”, diz que “apesar de os espaços a que estamos expostos durante nossa existência serem extremamente variados, ainda mais variada que eles é a percepção que cada um tem do espaço em que se localiza. Cada ser percebe diferentemente o mesmo espaço. Dois seres colocados ao mesmo tempo no mesmo espaço terão opiniões diversas sobre ele.” (BORGES FILHO; BARBOSA, 2009, p. 170)

se formam pela exposição do pensamento das personagens e da ação destes, um resgate dos seus fatos e lembranças antigas, não uma perspectiva de mera nostalgia. Existe neste texto uma tentativa de releitura do passado numa nova visão e à luz do presente. Este é resultado de um percurso, nunca uma realidade estanque. Matilde deseja comemorar motivada não por um desejo fútil. Ela tem perfeita consciência de seu caminho trilhado e de sua história. Assim como na infância, mesmo receosa, em algumas ocasiões, de que a felicidade e o bem-estar pudessem não ser duradouros, aceita plenamente suas condições e os riscos. Ela não deixa de sorver a bem-aventurança. Recordando-se de uma passagem marcante de sua meninice, a primeira comunhão, ela diz: “Acreditava que este (o retrato) haveria de apreender seu júbilo do mesmo modo que o da primeira comunhão retivera para sempre os cânticos” (p. 82).

Assim como Bakhtin, ao analisar o tempo e o espaço nas narrativas de J. W. Goethe, percebe que a habilidade do grande escritor estava em sua capacidade de “ver o tempo no espaço” (RFHR, 2003, p. 23), também a narrativa de OL possui a mesma característica. Matilde “espacializa” seu passado, tanto quanto, no presente, mostra suas perplexidades e desejos pelo espaço. A tal ponto chega a sua expressividade espacial, que pretende, com o retrato de si e de Antônio, no seu aniversário de casamento, fazer a fixação de um estado de espírito. O retrato não seria apenas a captação de um instante presentificado, mas também a captação de toda uma história, de uma experiência de vida. Ao se dirigir para a igreja, no domingo do aniversário, “claro e tépido”, ainda um pouco desanimada, pela má vontade de Antônio em relação à data e à promessa do retrato, ela se anima novamente. Enche-se de esperanças ao ver o marido apressá-la para a igreja dizendo “O fotógrafo deve estar esperando”. Ao dar o braço ao esposo, sentiu outra vez a volta dos eflúvios de alegria. O gesto e a atitude de boa-vontade do marido “espacializava” para ela o intangível tempo de júbilo que, por um instante, julgou não poder reter¹⁰⁸: “Ela deu o braço ao

¹⁰⁸Em seu ensaio, “O triunfo do lugar sobre o espaço”, João Batista Ferreira de Mello, professor adjunto do Instituto de Geografia da UERJ, dedica-se aos estudos sobre o caráter simbólico dos “lugares”. Como um dos geógrafos empenhados a promover a Geografia Humanista, numa perspectiva fenomenológica e perceptiva, ele assim se expressa sobre as diferenças dos conceitos de espaço e lugar: “Os espaços dos homens guardam mistérios, dores e desesperanças. Os lugares, o aconchego, o trabalho, as festas, os atritos e as recordações. No âmbito de tal perspectiva, pretendemos, neste ensaio, percorrer espaços labirínticos, mas muito mais que isso, atravessar lugares amplos, resplandecentes, entre o alarido e o corre-corre das pessoas, o rufar de tambores e o toque mágico dos sinos.” (in: MARANDOLA JR; BORGES; OLIVEIRA, 2012, p. 33)

marido e sentiu, com espanto, uma anúncio de alegrias no ar, como se algo em seu íntimo aguardasse aquele gesto” (p. 82).

O narrador de terceira pessoa afina sua visão por trás e vai ao mais íntimo desta bem-aventurada personagem, para expor uma ação que apresenta o tempo e o espaço amalgamados em um todo iluminador. Matilde, animada pelo gesto do companheiro, passa a fruir, no caminho para a igreja, cada instante como que iluminado por uma disposição jubilosa. O macrocronótopo deste conto revela-se a partir de Matilde e de sua maneira de lidar com a realidade. A apreensão/captação do tempo pelo espaço é o cronótopo dominante que envolve a narrativa.

Matilde sente-se tão plena que, mesmo conhecendo e aceitando Antônio como diferente de si mesma, compreende que ele é a razão de seu júbilo presente. Sem ele e sem seu amor, talvez nada fosse sentido por ela com tanta intensidade. Esta constatação a deixa feliz por inteiro. Antônio com seu negativismo e percebendo a plenitude da esposa aconselha-a a aproveitar o instante porque ele passaria rápido. Mas ela, resistente, lhe diz estar certa de que o retrato revelaria o sentimento em sua materialidade. Ele, então, diz: “não é possível guardar a mínima alegria. (...) nenhum vitral retém a claridade” (p. 83). Neste momento, Matilde, ainda em devaneios de exultação, vê cinco meninas em roupas de domingo, sorvendo seus momentos infantis com ruído, leveza e beleza. Anima-se com isso ainda mais e “um júbilo quase angustioso jorrava de seu íntimo” (p. 83). Então compreende, num átimo, que as lembranças íntimas, seu casamento feliz de vinte anos, o domingo, a expectativa do retrato, as meninas correndo soltas e leves, o sol nos vidros das casas, uma voz que entoava cânticos e o sino da matriz, tudo se registrava cronotopicamente. O espaço revelava o tempo e vice-versa. E as cenas e os instantes, apesar de estarem materializados no íntimo de Matilde, eram inefáveis e fugidios. Ela decide entregar-se ao prazer do momento e aceita sua finitude. Quer vivê-lo com toda força e, depois, deixá-lo passar. Compreende, agora, a impossibilidade de reter a maravilha. Sente-se como um vitral, deixando que a luz do sol a plenifique e a ultrapasse. No dizer de Bachelard, o tempo só tem uma realidade: o instante. Matilde se dá conta de

que o retrato de sua celebração não estaria vazio e oco: “a insubstancial riqueza daqueles minutos o animaria para sempre”. De novo, nas palavras de Bachelard:

A experiência imediata do tempo não é a experiência tão fugaz, tão difícil, tão complexa da duração, mas a experiência displicente do instante, apreendido sempre como imóvel. Tudo quanto é simples, tudo o que é forte em nós, tudo quanto é duradouro mesmo, é o dom de um instante. (p. 35)

3.3- O CRONÓTOPO EM CONTOS DE JOÃO GUIMARÃES ROSA

Os contos estudados a seguir encontram-se na obra *Primeiras Estórias*, na décima segunda edição da Livraria José Olympio Editora, de 1981 (a primeira edição é de 1962). Como o autor deixa claro, trata-se de “estórias”, tal como explicitado, posteriormente, em *Tutaméia* (primeira edição, 1967), em contraposição à história.¹⁰⁹ São vinte e uma narrativas curtas, aparentemente muito diferentes umas das outras, mas que apresentam uma surpreendente unidade que se depreende dos temas recorrentes (a loucura, a singularidade da infância, o insólito, os mistérios da vida, a vivência do amor, as faces da violência, o misticismo, etc.), do contraste dos espaços abertos com os íntimos e do tempo vivido como “instante solitário”. Nestas narrativas, Guimarães Rosa fixa uma das mais destacadas características do conto literário do modernismo tardio: uma concentrada forma onde se cria e se difunde uma realidade invisível como experiência cotidiana. No dizer de MAY (2002, p. 83):

The primary effect of the mode of thought on contemporary fiction is that the short story has a tendency to loosen its illusion of reality in order to explore the reality of its illusion.¹¹⁰

São analisados aqui os contos que serviram de “moldura” para a coletânea: “As margens da alegria” (p. 3-7) e “Os cimos” (p. 148-156) e também “Nada e a nossa condição” (p. 69-78).

¹⁰⁹“A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História” (ROSA, 1967, p. 3).

¹¹⁰(Tradução livre: “O primeiro efeito do modo de pensar da ficção contemporânea é que o conto assume uma tendência de perda da sua ilusão na realidade para tentar explorar a realidade da sua ilusão”.)

3.3.1- “NADA E A NOSSA CONDIÇÃO”

Em desde aquele tempo, eu já achava que a vida da gente vai em erros, como um relato sem pés nem cabeça, por falta de sisudez e alegria. Vida devia de ser como na sala do teatro, cada um inteiro fazendo com forte gosto seu papel, desempenho. Era o que eu acho, é o que eu achava. (ROSA, *Grande Sertão: Veredas*)

O objetivo na análise deste conto é identificar a configuração dos cronótopos nele presentes e indicar a maneira como eles moldam o enredo dando-lhe uma feição, um ritmo e um acabamento. Várias foram as abordagens da crítica em relação a esta narrativa.¹¹¹ O próprio título sugere uma possibilidade de análise por meio da filosofia existencialista. Porém a proposta desta pesquisa é um estudo do espaço/tempo narrativos pela via da fenomenologia e da filosofia da percepção. O foco compreende uma abordagem do tempo como instante e do espaço como indicador de uma topografia íntima e pessoal do personagem principal, tio Man’Antônio. Segundo José Guilherme Merquior, tanto CL quanto GR são modernistas tardios porque eles, principalmente, assumem uma “opacidade” semântica que os primeiros modernistas brasileiros recusaram¹¹². Há neles e, sobretudo em Rosa, uma “ambição cosmopoética”¹¹³, ou seja um tentativa de reconstrução do espaço/tempo. Alfredo Bosi também reconhece tanto em GR como em CL esta tentativa de alcançar “uma dimensão metafísica” na construção da narrativa curta¹¹⁴. Sobre GR, especialmente, Suzi Sperber (1976), fazendo uma apreciação de

¹¹¹BOLLE, 1973, p. 106-109; COVIZZI, 1978, p. 63-90; CASTRO, 1993, p. 40-42; VINCENT, 1978, p. 89-107; HANSEN, 2012, p. 125; LUCAS, 2011, p. 76.

¹¹²MERQUIOR, 1980, p. 37.

¹¹³MERQUIOR, 1974, p. 178.

¹¹⁴Sobre Guimarães Rosa e sua inserção em uma fase que, neste trabalho, denomina-se “modernismo tardio”, em terminologia cunhada por Merquior, e que Bosi chama de “fase do conto brasileiro contemporâneo”, assim se pronuncia este último: “Com Guimarães Rosa parece que cessa a urgência desse diálogo (do regionalismo passado com o do presente). O mito, posto aquém ou além do drama, tende, na sua forma ultimada, a fechar-se às contradições com a sociedade englobante; e goza, no reino encantado da narração poética, as infinitas riquezas do seu próprio ser.” (BOSI, 1999, p. 12). E sobre CL: “Se voltamos agora os olhos para a versão existencial que do ‘mundo’ procura dar Clarice Lispector, veremos um esforço mais árduo e, por força, menos poderosamente uno do que a metáfora do sertão que sai das páginas de Guimarães Rosa. Quando já não há uma firme rede mitológica de base, perdidas ou estancadas que foram as fontes de sabedoria tradicional, o espírito paira inquieto sobre as coisas e as pessoas e, não sabendo que sentido lhes atribuir, faz da vida uma constante perplexidade. A que não responde o discurso psicológico

Primeiras Estórias como um todo, observa que os contos apresentam alta concentração de elementos narrativos que leva à formação de um núcleo tópico que evoca opacidade e transcendência¹¹⁵. Esta característica percebe-se bem claramente neste conto. Tio Man'Antônio em seu processo de “industrialização” empreende um percurso que vai da suspensão ao apagamento do seu cronótopo essencial e existencial. Promove a partir das ruínas vivenciadas uma reconstrução meticulosa que pode ser classificada como demiúrgica¹¹⁶.

A narrativa em terceira pessoa possui, a princípio, uma estrutura que se assemelha ao conto como forma simples apresentando destacadamente o personagem principal (Tio Man'Antônio), o espaço em que ele vive (a fazenda do Torto Alto e sua soberba casa-sede), o tempo (como uma realidade de “era uma vez”) e os demais personagens do entorno de Tio Man'Antônio (sua mulher, Tia Liduína, suas três filhas, seus servos, os estanciados de sua fazenda, os empregados e os genros que se casaram com as filhas e as levaram para longe). Tudo isso apresentado logo na primeira página, como nos contos maravilhosos e de fadas, que Jolles (1976, p. 183) chama de “poesia da natureza” ou “poesia popular”.¹¹⁷ Entretanto, só aparentemente, este conto assemelha-se a uma forma simples. Sua evolução configura-se numa narrativa densa na qual sobressai a trajetória deste personagem principal, ao mesmo tempo, transparente e misterioso, simples e complexo, e, em tudo, singular e surpreendente.

simples, julgado rotineiro, falseador. Então é preciso descobrir, senão reinventar, o caminho que vai do eu narrativo aos objetos. Essa pesquisa é o cerne da invenção temática de Clarice.” (BOSI, 1999, p. 13-14)

¹¹⁵“Como em *Primeiras Estórias* há textos concentradamente indexados, e os signos são símbolos, tanto pela sua função, como pela redução dos núcleos, o sentido denotado é negado. O sentido conotado torna-se impossível porque a conotação dá-se no nível sintagmático. Os indícios têm sanção paradigmática e implicam *relata* metafóricos. Desta forma remetem para um *tertium comparationis*. Daí a epifanicidade da narrativa que corresponde à epifanicidade filosófica.” (SPERBER, 1976, p. 154)

¹¹⁶Segundo Platão, em seu diálogo *Timeu*, o demiurgo é o artífice do mundo. Ele é o responsável pela modelação da realidade e encerra em si a causa criadora do mundo, organizando a matéria caótica preexistente através de modelos eternos e perfeitos. “Todas as vezes então que o demiurgo, com o olhar incessantemente fixado sobre o que é idêntico, serve-se de tal modelo, todas as vezes que realiza em sua obra essa forma, e propriedades, tudo o que produz desta maneira é necessariamente belo.” (1981, p. 78)

¹¹⁷André Jolles considera, tanto o que chama de “poesia popular” como o que chama de “poesia artística” formas literárias. Porém, com base nos trabalhos dos irmãos Grimm, no século XVII, faz uma distinção entre as narrativas dos contos “populares” e as dos contos ditos “artísticos”: “a poesia popular sai do coração do Todo; o que entendo por poesia artística sai da alma individual.” (JOLLES, 1976, p. 183)

Na minha família, em minha terra, ninguém conheceu uma vez um homem, de mais excelência que presença, que podia ter sido o velho rei ou o príncipe mais moço, nas futuras estórias de fadas. Era fazendeiro e chamava-se Tio Man'Antônio. (p. 69)

É digno de observação que também, aparentemente, o narrador parece ser o “sobrinho” do protagonista. Mas o tratamento de grau de parentesco, dado a Tio Man'Antônio e também a sua mulher, Tia Liduína, em maiúscula, indica uma denominação genérica usada por todos naquela terra, dadas as características de “padrinho” e “madrinha”, que envolvem, ao longo da narrativa, tanto o protagonista quanto sua esposa. Eles são beneméritos do lugar. Esta qualidade de benfeitor/doador será um dado que identificará e moldará Tio Man'Antônio em sua trajetória. Algo como uma roupagem que revestirá sua personalidade, de forma sempre discreta e indistinta, mas profunda e cabalmente. “Nada e a nossa condição” mostra a estória de um homem que opera uma radical transformação em seu espaço/tempo numa busca de definição essencial e existencial. Nesta busca, sobressaem muitos cronótopos apresentados na trama, tais como: um projeto de mudança da paisagem da fazenda, o cumprir de obrigações com suas filhas, a manutenção de elementos de recordação da esposa morta, os planos para fixação de novas atividades produtivas na fazenda, os planos de divisão e distribuição de suas terras, o “remeximento” de sua história e o processo de entropia pessoal empreendido. A partir deles configura-se o cronótopo dominante: uma experiência de ultrapassagem radical do tempo e do espaço vividos. Este movimento de ultrapassagem não significa uma fuga do mundo, das coisas, das obrigações. Ao contrário, Tio Man'Antônio vai ao encontro de seu mundo “até o fundo” para a superação do seu contingente. Como atesta Luiz Costa Lima (in: COUTINHO, 1991, p. 513):

Pois Guimarães Rosa se separa destes últimos (místicos espanhóis) por uma atitude diversa perante o mundo. Uchoa Leite, num pequeno mas profundo comentário, já notou que, mesmo quando parecem não fugir do mundo, os personagens das *Primeiras Estórias* na verdade se integram numa antifuga.

O que caracteriza o espaço deste conto é a apresentação clara de um conjunto de indicações concretas e abstratas que constituem valores espaciais, indissociáveis, tanto de

ambientes externos como internos.¹¹⁸ O narrador apresenta o espaço físico e o espaço interior de Tio Man'Antônio como unificados através da percepção da vida, dos lugares, do modo de ser e de viver do protagonista. Mais que uma narração, ele expõe o efeito impressionante que a trajetória existencial de Tio Man'Antônio deixou nele e em muitos outros que o conheceram e que com ele conviveram. E é pela narração dos espaços internos e externos, concretos e abstratos, por meio de descrições e impressões meticulosas e elaboradas, que ele vai delineando os personagens e o tempo da narrativa. Resulta, portanto, numa estória que funde espaço, tempo, personagem e ação em um todo altamente concentrado.

O tempo configura-se em três instâncias principais: os instantes, as passagens e as permanências. Também aqui o narrador, engendrando a ação pelo espaço e unindo-o ao tempo, onde se move Tio Man'Antônio e seu entorno, elabora uma narrativa que pode ser perfeitamente seguida numa cronologia crescente, porém plural e descontínua, feita de repetições, anacronismos, esboços, passamentos, fracassos, sucessos e recomeços.¹¹⁹ Tio Man'Antônio, fazendeiro respeitado e discreto, após enfiar, promove uma série de mudanças em sua fazenda, tornando-a completamente diferente do que era. Após casar as três filhas, divide suas terras entre seus empregados, mantendo somente a casa-sede. Deitado em sua rede, em um quarto da casa, de repente, foi achado morto. Colocaram-no, já defunto, sobre a mesa da sala, à luz de velas e o velaram. Estando seu corpo sozinho, com todos a ultimar os preparativos do enterro, a casa pegou fogo, misteriosamente, consumindo-se completamente e também o cadáver de Tio Man'Antônio. Estes fatos narrados com princípio, meio e fim, em aparente simplicidade, mostram, contudo, uma dimensão do tempo como descontínuo.

¹¹⁸SANTOS e OLIVEIRA, a respeito dos valores espaciais presentes na narrativa em geral, lembram que a arte literária nos mostra sempre que a “concretude” dos espaços narrados é relativa porque fruto de percepção mediada por maneiras variadas e diferenciadas de ver uma realidade concreta ou abstrata. “Nossa percepção do espaço físico é mediada por valores. A literatura é capaz de mostrar que esses valores não são imutáveis, podem ser constantemente repensados e redefinidos.” (2001, p. 69)

¹¹⁹Benedito Nunes, falando sobre a pluralidade do tempo, afirma: “a ideia de tempo é conceitualmente múltipla; o tempo é plural em vez de singular. (...) o que interliga essas noções comuns (de ordem, duração e direção), permitindo falar de relações variáveis, é o conceito mais geral de mudança. (...) De qualquer maneira, o tempo como categoria exige também o conceito oposto de ‘permanência’”. (1988, p. 23)

A disposição linear dos acontecimentos expõe, na verdade, uma realidade onde os sucessivos instantes da vida e trajetória deste personagem traduz uma enorme descontinuidade. Tio Man'Antônio quer entender-se e também ao seu meio. Entretanto, perde-se em perplexidades diante da natureza ao seu redor e diante das surpresas que a vida apresenta. Daí, decidindo viver os instantes sucessivos, atravessar as passagens e aceitar as permanências, caracteriza-se como “o homem dos instantes”, devido a sua decisão, após a morte da esposa, de viver só o presente e ultrapassando radicalmente o passado e o futuro. Esta decisão ele a toma após um devaneio, antes do enterro da esposa, na contemplação da paisagem de sua fazenda, que lhe vinha das janelas da casa. O espaço engendra e envolve o tempo e determina a ação.

Pelas janelas olhou; urgia a divagação. Passou a paisagem pela vista, só a segmentos, serial, como dantes e ainda antes. De roda, na vislumbração, o que dos vales e serros vem é o que o horizonte é – tudo em tudo. Pois, noutro lanço de vista, ele pegava a paisagem pelas costas: as sombras das grotas e a montanha prodigiosa, a vanescer-se, sobre asas. Ajudavam-no, de volta, agora que delas precisava? Definia-se, ele, ali, sem contradição nem resistência, a inquebrantar-se, desde quando de futuro e passado não mais carecia. (p. 71)

O espaço interior de Tio Man'Antônio é marcado indelevelmente pelo espaço exterior das paisagens de sua fazenda, moldando suas decisões e envolvendo-o num processo de autotransformação e transformação também de seu ambiente. Forma-se nele, externamente, um novo ser, “engenheiro e fazedor” (p. 72), o homem do “faz-de-conta”. Internamente, aquele que vai “rumo à senha do secreto” (p. 77), aquele que se afasta de tudo e de todos, “dele, a ele e nele” (p. 77), num movimento de inexorável entropia. Bachelard, sobre a formação da imensidão íntima, destaca:

À força de ser imaginada, a paz instituiu-se como uma emergência do ser, como um valor que domina apesar dos estados subalternos do ser, apesar de um mundo conturbado. A imensidão foi ampliada pela contemplação. E a atitude contemplativa é um valor humano tão grande que confere imensidão a uma impressão que um psicólogo teria toda a razão em declarar efêmera e particular. (2005, p. 214)

O alvo central do enredo é a trajetória do personagem-protagonista. A trama, a partir deste alvo, pode ser dividida da seguinte maneira: a apresentação do personagem; a apresentação da fazenda; a apresentação da casa; a “tenção” (o desejo de realizar, de fazer coisas) existencial de Tio Man’Antônio; a morte de Tia Liduína; a mudança dele em um “homem de faz-de-conta”; a “industrialização”; a “manência” e o aprofundar da mudança; o “apagamento” com a conclusão do despojamento de tudo; a entropia pessoal e a consumição final.

No primeiro parágrafo do texto, Tio Man’Antônio é apresentado como uma impressionante e impressiva figura “de mais excelência que presença” (p. 69), como “um rei” ou “príncipe” dos contos de fadas. A seguir, o narrador vai, aos poucos, definindo sua personalidade de “indivíduo” e “esquivo” (p. 69); alguém que opta pela vivência do instante, após a morte da esposa (p. 71); “macio”; “decoroso e de olhos empalidecidamente azuis” (p. 71); “fino”, “inenganador”, “o rosto cinzento moreno” (p. 71); “transitório” (p. 72); “industrioso”, “manente” (p. 72); “reto” (p. 73); “vestido de funesto” e “intimado de venturoso” (p. 73); “transparente” (p. 74); transitoriante (p. 75); “rigoroso” (p. 76); “transitoriador” (p. 77) e “destinado” (p. 78). Através destes qualificativos dados pelo narrador fica evidenciada a importância central e centralizadora do protagonista que, como nos contos de fadas, tem a narrativa completamente voltada para ele e sustentada por suas atitudes, decisões e maneiras de ser. Sua personalidade rigorosa e misteriosa, seu incompreensível modo de agir, sua moralidade tão certa e tão própria, levava à desconfiança os que o cercavam. Em duas passagens, tanto as filhas como os empregados e estanciados duvidaram de sua sanidade, diante daquele operoso projeto de mudança da fazenda e de seu desprendimento radical na distribuição das terras e bens. Mas nada nesta narrativa, quando analisada mais detidamente, indica uma falta de juízo do protagonista, uma vez que seus projetos e execuções são meticulosamente pensados e avaliados, levando em conta todas as possíveis consequências de suas decisões.

À lereia, aquilo, não se entendendo por carecido ou útil, antes talvez achassem em tudo ação de desconcernência, ar na cachimônia, tollice quase, a impura perfunctura. (p. 72)

Com que – e por que ideia ingrata e estranhável – pretendera ele de desmanchar o aspecto do lugar, que de desde a antiguidade, a fisionomia daquelas rampas de serras, que a Mãe vira e quisera? No desbaste, rente em redor, com efeito, nada se poupava – nem o mato lajeiro, tufos ticos de moitas, e arbustos – onde ali tudo se escampava. A ponto isto foi, de interpelá-lo a filha dileta, Francisquinha, aflita, meigamente. Se não seria aquilo arrefecido sentimento, pecar contra a saudade? (p. 73)

Por que, então não se ia embora, então, de toda vez, o caduco maluco estafermo, espantalho? (p. 77)

A fazenda e a casa, apresentadas numa descrição meticolosa e recorrente ao longo da narrativa, demonstram como o espaço articula os demais elementos da narrativa¹²⁰. Bachelard diz que “o espaço convida à ação e, antes da ação, a imaginação trabalha” (2005, p. 31). A extensa fazenda, “serra acima”, é mostrada, a princípio, em sua vastidão, composta de vales e despenhadeiros, morros, cachoeiras, florestas intocadas e terras cultivadas. Após a decisão de Tio Man’Antônio de mexer na paisagem, a fazenda é mostrada como resultado de uma ação grandiosa de mudança por parte dele com a ajuda de seus funcionários. Eles alteram toda a vista, transformando aquela extensão de terras em pastos que valorizaram sobremaneira, fazendo do protagonista um homem mais rico que antes. Esta transformação mostrada, inicialmente, como fortuita, revela, na verdade, toda a diversidade dos projetos de Tio Man’Antônio e de suas calculadas decisões. O que filhas e companheiros pensaram ser “atos de loucura” foram planejados com diligência e inteligência, resultando em lucros fabulosos. Estes serão fundamentais para os seguimentos dos planos do fazendeiro.

Que, não é que, em seu dito cuidar e encaprichar-se, sem querer também profetizara, nos negócios, e fora adivinho. Porque subiu, na ocasião, considerável, de repente, o preço do gado, os fazendeiros todos querendo adquirir mais bois e arrumar e aumentar seus pastos. Tio Man’Antônio, então, daquele solerte jeito, acertara tão em pleno, passando-lhes à frente e sem nenhum alarde. De que, manso tanto, ele se desenhava? (...) Nada leva a não crer, por aí, que ele não se movesse, prático como os mais; mas, conforme a si mesmo: de transparência em transparência. (p. 74)

¹²⁰Oziris Borges Filho afirma que o espaço literário “não pode ser pensado em si mesmo” mas em sua relação com os personagens. “Na literatura como no mundo real, espaço e personagem/pessoa não se mostram apartados um do outro, mas intimamente relacionados.” (2015, p. 19)

A casa mostrada em detalhes, “assobradada”, “alicerçada fundo”, “de tetos altos”, “longa”, “com muitos cômodos sem uso”, “cheirando a fruta, flor, couro, madeiras, fubá fresco e excremento de vaca” (p. 69), apresentava uma varanda e localizava-se em uma colina de onde se destacava com uma escada de quarenta degraus na entrada. Podia ser vista, em sua magnificência, desde a estrada que levava até ela. Ao contrário do que fez com a fazenda, alterando por completo sua paisagem e feição, ele manteve intacta a casa e o quintal que a rodeava. E aquela que foi sua morada terrena, também será sua morada na morte, pois, quando ele faleceu, a casa pegou fogo, consumindo-se por inteiro, juntamente com o quintal e as árvores de Tia Liduína. No fim da vida, após ter distribuído seus bens e terras entre herdeiras e funcionários, retira-se para seu refúgio, que manteve inalterado, e que será também seu túmulo. Os alicerces legitimados por muitas histórias passadas pelo cronótopo firme e seguro, construído em “indústriação” detalhada por Tio Man’Antônio, consumiu-se juntamente com ele em cinzas levadas pelo vento. Assim, este homem, em seu afã de promover um total apagamento de si, leva consigo seu abrigo no mundo: a casa-sede da fazenda. Segundo Bachelard, a casa, numa perspectiva fenomenológica da definição do espaço interior, é um elemento privilegiado. A casa como o “canto no mundo” de uma pessoa representa também seu verdadeiro cosmos: “A casa é uma das maiores forças de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem.” (2005, p. 26).

A ação de Tio Man’Antônio, tida como consequência de uma loucura, da perda de razão, não se justifica porque, desde o começo do texto, após apresentar o personagem, a fazenda e a casa, o narrador, referindo-se ao modo de vida do protagonista, declara: “vivia feito tenção. Assim, a respeito dele, muita real coisa ninguém sabia.” (p. 70). A fazenda, a casa, Tio Man’Antônio e suas maneiras tencionadas, sempre mirando propósitos, emolduram a primeira parte do enredo. Porém, um acontecimento promove uma ruptura que marcará a reviravolta operada no íntimo do fazendeiro: a morte de sua mulher. Para ele, o passamento de Tia Liduína mostrou a fragilidade do espaço e do tempo humanos. Seu cronótopo, construído e alicerçado com trabalho e diligência, tinha como símbolos sua bela terra, sua soberba casa e sua família, com uma esposa “de árdua e imemorial cordura” e filhas “singelas, sérias, cuidosas”, que lhe tinham respeito e amor.

Ao falecer a esposa, desfaz-se para ele uma representação cronotópica anterior que julgava segura e inabalável. Sente, então, a necessidade de expandir-se, de delinear e efetivar planos, já semielaborados mas ainda sem projeção.

Sua mulher, Tia Liduína, então morreu, quase de repente, no entrecorte de um suspiro sem ai e uma ave-maria interrupta. Tio Man'Antônio, com nenhum titubeio, mandou abrir, para em par, portas e janelas, a longa, longa casa. Entre as filhas, orfanadas, se abraçavam, e revestia-se a amada morta, incôngruo visitou ele, além ali, um pós um, quarto e quarto, cômodo e cômodo. Pelas janelas, olhou;urgia a divagação. Passou a paisagem pela vista, só a segmentos, serial, como dantes e ainda antes. (p. 71)

Após este momento de luto e convicção da perda, o protagonista conscientiza-se do fechamento de um ciclo em sua vida. Ao responder a pergunta de uma das filhas, se a vida só é feita de “altos-e-baixos”, se não existia real segurança, estabilidade e felicidade, ele assume um bordão que será, daí em diante, sua marca pessoal: “faz de conta, minha filha... Faz de conta...” (p. 71). Torna-se, aí, o “homem do faz-de-conta”. A princípio, o que poderia parecer loucura ou dissimulação, na verdade, configura-se como consciência da realidade. A morte da esposa e a tristeza e luto das filhas deixam claro a Tio Man'Antônio o caráter passageiro das coisas. Os acontecimentos ignoram as construções humanas feitas a duras penas. O que foi construído deseja permanecer mas as reviravoltas dos cronótopos expõem fragilidades e a constituição precária das edificações.

Tio Man'Antônio, consciente das variações do espaço/tempo, resolve não mais “sofrer” por esta realidade, mas agir sobre ela. Torna-se, a partir deste momento, um “industrializador”. Decide não ficar ao sabor das idas e vindas de seu cronótopo mas buscar ultrapassá-lo. Cauteloso, toma sempre o cuidado de reconhecer a marca que o espaço/tempo imprime em todas as coisas e todas as pessoas: a transitoriedade.

Com ver, porém, que Tio Man'Antônio a andar de dó se recusasse, sensato sem cuidados, intrágico, sem acentos viuvosos. Inaugurava-se grisalho, sim, um tanto mais encolhidos os ombros. Ele – o transitório – só se diga, por esse enquanto. Nada dizia, quando falava, às vezes a gente mal pensava que ele não se achasse

lá, de novo assim, sem som, sem pessoa. Ao revés, porém, Tio Man'Antônio concebia – “Faça-se de conta” – ordenou, em hora mansozinho. Um projeto de se crer e obrar, ele levantava. Um, que começaram. (p. 72)

Tio Man'Antônio, com a ajuda de seus empregados, capatazes e agregados, promove então a total transformação de sua fazenda em extensos pastos. Contudo, ele não opera mudanças apenas em seu espaço exterior mas também em seu interior. Aprofunda suas convicções e seu propósito de desprender-se de tudo e de todos. Neste esforço, empreende, incansável, a fixação de seu objetivo em estado de “manência”¹²¹, sem alteração em sua nova trajetória. Tio Man'Antônio, com sua alta capacidade de esforço concentrado e sustentado, o tempo todo focado em promover as mudanças que planejou, cômico dos imensos perigos de se acreditar seguro, evidencia sua ultrapassagem tornando-se ele mesmo em “transitoriante”, o que toma a cargo a sua história. Transforma-se em alguém que “atravessa” o tempo e altera o espaço para mitigar os efeitos imprevisíveis de ambos em sua vida.

Acordado, querente, via-se. Senão que, homem, e como todo homem, de fracos ossos? Outra, contudo, parecendo ser a razão por que não se cansava nunca, naquela manência, indiferentes horas. Porque fazia e sofria as coisas, sem parar, mas não estava, dentro em sua mente, em tudo e nada ocupado. (...) e seu surdo plano, enfim, no dia se fechou. (p. 73)

Tão próspero em seus dias, podia larguear, tinha o campo coberto de bois. Tudo se inestimava, porém, para Tio Man'Antônio, ali, onde, tudo o que não era demais, eram humanas fragilidades. (...) Ele, o transitoriante. (p. 75)

Tio Man'Antônio, como transitoriante, aprofunda e ultima seus planos. Retalha toda a fazenda, envia dinheiro às filhas, distribui todos os seus bens e se afasta de todos, “mansozinho”. De sua mulher morta, “já fina música e imagem” (p. 72) conserva apenas os jardins de limoeiros no quintal. Das filhas, “indivisas partes de uma canção” (p. 74), guarda a lembrança de carinho e sente que cumpriu seu dever de pai e provedor. De seus homens, empregados, servos e estanciados, “exigidas partes de um texto sem decifração”

¹²¹Em *O léxico de Guimarães Rosa*, Nilce Martins, no verbete “manência”, diz que GR afirmou a seu tradutor alemão, Curt M.-Clason, por carta, que “manência é resistência viril, capacidade de esforço sustentado.” (2001, p. 317)

(p. 76) mantém a sensação de ter feito um bem necessário. Desta forma, “cumpridor”, confirma para si a ultrapassagem do espaço/tempo. Com o espaço renovado e o tempo atravessado, estava pronto para retirar-se de cena, podia morrer sossegado.

Tio Man’ Antônio, rumo a tudo, à senha do secreto, se afastava dele, a ele, nele. Nada interrogava mais – horizonte e enfim – de cume a cume. Pelo que vivia, tempo aguentado, ele fazia, alta e serena, fortemente, o não-fazer nada, acertando-se ao vazio, à redessimportância; e pensava o que pensava. Se de nunca, se de quando. (p. 77)¹²²

O narrador após apresentar o despojamento e o movimento de volta para si mesmo deste demiurgo sertanejo, declara: “o grande movimento é a volta” (p. 76). O ciclo dele fecha-se, então, com sua morte repentina, transformando-o no “transitoriador” (p. 77), aquele que fez a história, que moldou seu espaço/tempo. Junto com ele morre também sua casa, símbolo concreto de sua trajetória e cronótopo. Incendiam-se ambos, criador e criatura, transformando-se em rei e castelo nas lembranças futuras daqueles que testemunharam suas existências.

3.3.2- “AS MARGENS DA ALEGRIA” E “OS CIMOS”

Que já houve um tempo em que eles conversavam, entre si e com os homens, é certo e indiscutível, pois que bem comprovado nos livros das fadas carôchas. Mas, hoje-em-dia, agora, agorinha, aqui, aí, ali, e em toda parte, poderão os bichos falar e serem entendidos, por você, por mim, por todo mundo, por qualquer um filho de Deus?! (ROSA, *Sagarana*)

“Carece de ter coragem...” – ele me disse. Visse que vinham minhas lágrimas? Dói de responder: “_ Eu não sei nada...” O menino sorriu bonito. Afiançou: “_ Eu também não sei.” Sereno, sereno. Eu vi o rio.” (ROSA, *Grande Sertão: Veredas*)

¹²²Sobre a liberdade do narrador no texto literário, assim se pronuncia Paul Ricoeur: “O traço mais visível, mas não necessariamente mais decisivo da oposição entre tempo fictício e tempo histórico é a libertação do narrador – que não confundimos com o autor – da principal obrigação que se impõe ao historiador: dobrar-se aos conectores específicos da reinscrição do tempo vivido no tempo cósmico.” (RICOEUR, 2012, v. 3, p. 215)

Como já falado anteriormente a respeito da proximidade dos contos de *Primeiras Estórias* com as formas simples dos contos maravilhosos e de fadas, “As margens da alegria” e “Os cimos”, respectivamente, a primeira e a última narrativa desta coletânea de Rosa, também apresentam, estruturalmente, reflexos da forma popular. Estes dois contos, como os outros da obra a que pertencem, mostram uma uniformidade específica que pode ser atestada pelos temas, pelos motivos, pelas tramas, pelos tipos sociais apresentados, pelas situações “mágicas” que advêm da percepção do cotidiano e por unidades de estrutura que reúnem todos os componentes como bem atestaram Jolles (1976) e Propp (1984), em relação às formas simples¹²³.

Porém, assim como “Nada e a nossa condição” e demais textos desta coletânea, estes dois contos demonstram também plenamente seu estatuto de “formas complexas” devido: à economia das fórmulas narrativas, produzindo o máximo de efeito utilizando meios reduzidos; à condensação do tempo e do espaço; à produção de efeito como intensificador da carga dramática e ao trabalho entre tensão e significação na criação de efeitos de leitura¹²⁴. GR, em seu trabalho, e que sobressai nas narrativas analisadas aqui, apresenta ainda uma perspectiva inusitada no tratamento do mito como algo em si e não em relação a uma referência específica nos planos cultural e comunitário. Segundo Alfredo Bosi, Rosa, em sua abordagem do mito, coloca-o “aquém ou além do drama”, “a fechar-se às contradições com a sociedade englobante”, gozando “no reino encantado da narração

¹²³Segundo JOLLES (1976, p. 195): “Na forma simples, a linguagem permanece fluida, aberta, dotada de mobilidade e de capacidade de renovação constantes.” E, de acordo com PROPP (1984, p. 11): “A palavra morfologia significa o estudo das formas. (...) Ninguém havia pensado ainda na possibilidade da noção e da designação morfologia do conto maravilhoso.”

¹²⁴Charles E. May, discorrendo sobre as características do conto após a estética do realismo, lembra que grande parte dos escritores de formas curtas, do século XX, concorda que este texto é focado em um acontecimento excepcional muito mais que em um conjunto de normas. E também que possui características formais específicas muito diversas das formas curtas anteriores e da tradição, o que gerou e ainda gera muitas discussões por parte de críticos e de correntes teóricas. Assim diz MAY (2002, p. 119-120); “The intensity that manifests itself in the short story does not derive solely from the chosen incident or the manifested theme; rather, it comes from a tight dramatic patterning of the incident in such a way that its dramatic tension is exposed and felt. (...) This ‘artificial’ patterning of the short story, a heightening of intensity and deepening of significance, has often been a point of controversy among critics”. (Tradução livre: “A intensidade que advém do conto não deriva somente do incidente escolhido ou se manifesta pelo tema; antes, ela deriva de uma condensação dramática moldada pelo incidente da maneira pela qual a tensão é exposta e sentida. (...) Esta moldura artificial do conto, a alta intensidade e a profundidade do significado, criam frequentemente controvérsias entre críticos.”)

poética, as infinitas riquezas de seu próprio ser”. E com isso “estende os princípios criadores da língua mitopoética a todo o tecido narrativo” (BOSI, 1999, p. 12).

A palavra nova não é o puro neologismo, pois retoma um processo de formação que vem de longe, de muito longe; assim, de um salto, o tempo abolido, e o signo – arcaico e moderno – simula o eterno presente. A frase, por sua vez, estranhamente livre, truncada e revolta, parece às vezes driblar o nexo fundamental que une o predicado ao sujeito. É a hora de fazer cintilar o nome, a imagem da substância. (...) O menino. A alegria. O medo. O rio. A moça, imagem. O sol inteiro. O absurdo ar. O ensimesmo. O nenhum. (BOSI, 1999, p. 13)

Os personagens dos contos de GR destacam-se como párias ou seres desprestigiados. São crianças, velhos e loucos. Pessoas com trajetórias de estigmas, carências, dificuldades e perplexidades, que são superadas ou se aprofundam, mas indivíduos que se impõem como protagonistas do núcleo central e formador do enredo. Assim são os personagens principais dos três contos analisados. Seres em busca de ultrapassagem do espaço/tempo, como Tio Man’Antônio e de compreensão e superação dos reveses da vida, como o menino de “As margens” e “Os cimos”.

Estes dois últimos contos de Rosa são analisados em um só item porque, apesar de serem específicos, podem ser lidos como sobrepostos e continuados. Considera-se, neste trabalho, que sejam narrativas gêmeas. Separadas como textos, porém com personagens e argumentos idênticos. E é digno de nota e interessante que tenham servido de “moldura” à obra *Primeiras Estórias*, detalhe que foi alvo de consideração por parte de alguns críticos de GR¹²⁵. Além disso, esta constatação os aproxima também de outras narrativas da tradição, as novelas toscanas, já citadas no capítulo 2, e que, segundo Jolles (1976), desembocaram no atual “conto literário”. Para ele, esta forma possui a marca do “eu criador” sendo produto de uma ação que Castagnino (1977) denomina “cuento-artefacto”. Ambos os críticos, apesar da diferença terminológica, consideram que o alvo do conto artístico é a representação de um elemento peculiar da realidade, segundo um ponto de vista individualizado e que leva à construção de um todo coeso, sólido e

¹²⁵BOLLE, 1973, p. 85; COVIZZI, 1978, p. 65; CASTRO, 1993, p. 24-26, 58, 59; BORGES FILHO; CRUZ, 2009, p. 191; LUCAS, 2011, p. 77; SANTOS, 2012, p. 161; DE JESUS, 2013, p. 285.

multisignificativo¹²⁶. Em síntese, tanto “As margens” como “Os cimos” constituem também uma “moldura” porque abraçam composições onde personagens e enredos firmam uma espécie de travessia cronotópica em direção à compreensão de uma realidade e, conseqüentemente, de si mesmos. Em ambos os contos, há uma unidade demonstrada “na viagem” que o personagem principal, um menino, faz: a viagem real, através do espaço físico rumo “à grande cidade em construção” e a viagem interior, repleta de surpresas, indagações e vazios a serem preenchidos. Esta última, em suma, está, igualmente, representando uma construção.

Neste processo de “fazer-se”, “As margens” mostra um percurso de idas e vindas e “Os cimos”, um percurso de aprendizagem. É inusitado e bastante original que esta busca seja feita por um menino que tateia em suas descobertas, hesitações, alegrias, tristezas, dúvidas e na imensa vontade de extrair um aprendizado genuíno das coisas mesmo vivendo uma situação infeliz. Esta criança de “Os cimos” e “As margens” à semelhança de outras na obra de GR, como Miguilim, de “Campo Geral”, e Tiãozinho, de “Conversa de Bois”, vive seu rito de passagem e crescimento no vai-e-vem de tristezas e alegrias, no caminho de um entendimento possível para a realidade. Henriqueta Lisboa (in: COUTINHO, 1991, p. 170) discorrendo em seu artigo “O motivo infantil na obra de Guimarães Rosa”, assim se manifesta:

E porque terei escolhido o motivo infantil para tecer considerações em torno da obra de Guimarães Rosa? Há temas mais assoberbantes e mais absorventes nesta “selva selvaggia”: a essência metafísica, a mística repartida entre Deus e o demônio, a consciência do bem e do mal, a dicotomia medo-coragem, o amor em multiformes aspectos, o deslumbramento da natureza – fauna e flora – a integração do regional no universal, isto sem falar das inovações da linguagem,

¹²⁶Jolles (1976, p. 194 e 195) denomina “novela” uma “forma artística” que evoluiu a partir do século XVI, principalmente pelo trabalho de Boccaccio no seu Decamerão (1991) e que possui duas classificações: a novela “de acontecimento” e a “de moldura”. A primeira é composta de um acontecimento surpreendente e a segunda se acha unida a um “quadro geral”, que deixa bem evidente onde e quando acontecem e quem narra o enredo. Castagnino (1977, p. 42-43) denomina simplesmente “conto literário” à ficção conduzida por uma voz narrativa que dá consistência à forma e através da qual se estruturam os demais elementos. Para ele, o narrador é primordial no conto literário e a sua função emissora governa a direção do relato e orienta o receptor/leitor. Devido a isto, o conto artístico transforma-se em “conto-artefacto” pois integra uma categoria estética composta de elementos diversos em um sistema de relações e em um jogo de “artifícios” que geram variados efeitos. Ao contrário, no que ele denomina o “conto da tradição”, a voz narrativa representa algo em si e o enredo não se diferencia de um simples relato, ou uma história, ou uma saga ou uma fábula.

no emprego das metáforas, no domínio estilístico. Parece-me, todavia, que na realização dessa obra monumental e complexa, a infância assume, quer na qualidade de tema, quer como presença ou vivência, sua importância liminar e até fundamental.

“As margens da alegria” conta uma estória que se passa durante a viagem de um menino a uma cidade que está em processo de construção. Os personagens são: o menino, o tio, a tia, o piloto, o pai, a mãe, as pessoas da casa de hospedagem e os trabalhadores do canteiro de obras. Nenhum deles é nominado. A centralidade do menino-protagonista fica evidente na condução que o narrador de terceira pessoa dá ao enredo. Em um primeiro momento, destacando os fatos linearmente da viagem e da chegada ao destino. O tempo e o espaço aparecem objetivamente na descrição do ambiente do avião, do tempo de voo, dos espaços internos e externos, das paisagens e do que da “janelinha” se podia vislumbrar. Nesta primeira parte, apesar das descrições mais diretas, o narrador já destaca que será, de certa maneira, guiado em sua exposição pelo menino com seu olhar, expectativas e vivência do acontecimento. Logo no começo, deixa claro que era a perspectiva do menino que moldaria o seguir das ações no enredo. Os demais personagens e os fatos da narrativa adquirem significado a partir da visão da criança. Em um segundo momento, mesmo ainda na introdução, enfatiza um espaço/tempo de expectativas, todo feito de indagações, observações silenciosas, sentimentos intensos e dúbios e sede de descoberta.

Esta é a estória. Ia um menino, com os tios, passar dias no lugar onde se construía a grande cidade. Era uma viagem inventada no feliz, para ele, produzia-se em caso de sonho. (...) O menino fremia no acorçoo, alegre de se rir para si, confortavelzinho, com um jeito de folha a cair. A vida podia às vezes raiar numa verdade extraordinária. (p. 4)

A perspectiva do menino molda a configuração do enredo: os acontecimentos das “margens” e aqueles que formam o “miolo” entre estas delimitações. As margens constituem os momentos de contentamento, cronótopos de felicidade, que inauguram e finalizam a narrativa. A primeira “alegria” foi a própria viagem “inventada no feliz”. A última foi a visão de um vagalume, após vários revezes em sua tentativa de conservar o estado de bem-estar, ao longo de descobertas traumáticas que vivencia: “Sim, o vagalume,

sim, era lindo! – tão pequenino, no ar, um instante só, distante, indo-se. Era, outra vez em quando, a Alegria.” (p. 7).

O “miolo” compõe-se de acontecimentos e cronótopos vivenciados pelo menino em sua estadia com os tios nos chapadões onde se erguia a grande cidade. Este pode ser dividido nos seguintes momentos: a impressão da pequena casa que lhes serviu de hospedagem; a visão do peru no quintal; o passeio com o tio no canteiro de obras; o choque com a morte do peru e a visão do outro peru no mesmo quintal. Cada um desses não é descrito apenas numa sequência ordenada. Eles surgem, no curso da narrativa, como frutos de percepções temporais e espaciais do menino mediatizados pelo narrador. As percepções encontram-se de tal forma amalgamadas que não se consegue determinar se o espaço desencadeia o tempo ou o contrário. A impressão da casa de madeira, com seu terreiro/clareira e com a mata, ao fundo, é revelada como uma cintilação que lhe vinha da imagem. Casa, terreiro e mata traziam, juntos, uma dimensão temporal e espacial de abertura, novidade e amplitude. Após o “tempo de expectativas”, no percurso da viagem de avião, descortina-se um tempo que não se pode medir cronologicamente mas que se relativiza na vivência dos elementos cronotópicos e que se conta pela intensidade e não pela duração.

Respirava muito. Ele queria poder ver ainda mais vívido – as novas tantas coisas – o que para os seus olhos se pronunciava. A morada era pequena, passava-se logo à cozinha, e ao que não era bem quintal, antes breve clareira, das árvores que não podem entrar dentro de casa. Altas, cipós e orquideazinhas amarelas delas se suspendiam. Dali podiam sair índios, a onça, leão, lobos, caçadores? Só sons. Um – e outros pássaros – com cantos compridos. Isso foi o que abriu seu coração. (p. 14)

Contemplando o quintal, ele, de súbito, avista um peru, animal que provavelmente não conhecia. Vive, então, um estado de epifania por percebê-lo tão senhor de si, radiante em sua beleza, comandante em seu espaço. A segurança e o domínio de território que vê na figura do peru o encantam. Talvez por ser ele uma criança ainda em formação, tão frágil diante daquele ser com “uma grandeza tonitruante” (p. 4). Novamente, a visão do peru no espaço da percepção do menino redimensiona o tempo da contemplação. Inseparáveis, estes elementos criam um cronótopo de satisfação e bem-estar elevando o grau de

felicidade despertada nele desde a primeira alegria descoberta: “era de tanger trombeta” (p. 4). O momento seguinte, da visita ao canteiro de obras, levado pelo tio, também representa, juntamente com os anteriores, um cronótopo benfazejo onde novamente o espaço alarga e modifica o tempo. A visão dos bichos, das plantas, das árvores, dos pássaros, as cores variadas do ambiente exterior iluminadas pelo sol, elevam mais ainda o grau de satisfação da criança. Todas as coisas novas que via deixavam-no “no ar”. O espaço/tempo, redimensionados por sua maneira de ver, elevaram-no, deixaram-lhe em estado de suspensão.

Todas as coisas surgidas no opaco. Sustentava-se delas sua incessante alegria, sob espécie sonhosa, bebida em novos elementos de amor. E em sua memória ficavam, no perfeito puro, castelos já armados. Tudo, para a seu tempo ser dadamente descoberto, fizera-se primeiro estranho e desconhecido. Ele estava nos ares. (p. 5)

Em um terceiro momento, chegando novamente na casa, para o almoço, pensa em continuar a viver seu idílio de alegria vendo, de novo, o “galhardo” peru em seu ambiente. Mas leva um enorme choque ao chegar no terreiro e perceber que o peru havia sido morto. No chão, “só umas penas, restos” (p. 5). Tinham matado o peru para comemorar o aniversário do seu tio, “o doutor”. A beleza imperial, a galhardia e a autoridade do peru evanesceram-se, num átimo, levando o menino a uma grande tristeza e amargura. Outra vez o espaço e o tempo transportam-no para uma região suspensa. Com uma diferença: o lugar é sombrio, angustiante e triste. A dor da perda do animal o toma por completo e o faz vivenciar a falta e o vazio, dados novos para ele. O desaparecimento do peru o introduz num espaço de hostilidade e violência onde os sentimentos de desilusão e infelicidade formam um contraste tão grande com o espaço/tempo anterior que o atordoam e o deprimem. O narrador assim se exprime: “tudo perdia a eternidade e a certeza” (p. 6). Em um quarto momento, quando assiste à derrubada de uma árvore no canteiro de obras do novo aeroporto, sente o baque do elemento ao cair como se fosse ele próprio sofrendo a queda. Em acontecimento seguinte, novamente no terreiro, avista um outro peru, “menor, menos muito” (p. 7), bicando a cabeça degolada do primeiro animal. Sente, em decorrência, ampliar-se sua angústia e desolação. O barulho da árvore caindo e a ferocidade do segundo peru aprofundam sua perplexidade doída pelos revezes e

mudanças entre instantes de intenso bem-estar e mal-estar profundo. A consciência da não permanência das coisas, das alternâncias, configura o cronótopo dominante do conto: a vivência perplexa do vai-e-vem da alegria e da tristeza no espaço/tempo dos acontecimentos.

Sua fadiga, de impedida emoção, formava um medo secreto: descobria o possível de outras adversidades, no mundo maquinal, no hostil espaço; e que entre o contentamento e a desilusão, na balança infidelíssima, quase nada medeia. Abaixava a cabecinha. (p. 6)

O menino vive uma situação fronteira onde a insegurança o deixa aturdido e o mal presenciado na morte do peru e na queda da árvore o frustram e entristecem. Aqui se manifesta uma característica recorrente na escritura rosiana: um espaço/tempo polissêmico onde são borradas as definições entre bem e mal, entre a tristeza e a alegria, entre justiça e injustiça. Josina Drumond, em sua obra *As dobras do sertão: palavra e imagem* (2008, p. 98), dissertando sobre o *Grande Sertão: Veredas*, elabora uma constatação que também pode ser aplicada ao conto “As margens”.

Nesta obra não se pode distinguir o “dentro” e o “fora”. Os limites entre coisas, fenômenos, fatos e saberes são imperceptíveis. Há sempre uma oscilação entre o centro e a periferia, entre o Bem e o Mal, entre amor pela exatidão e o fascínio pela mistura.

O acontecimento final representa a segunda margem que, juntamente com a primeira, emolduram a vivência da realidade com a alternância entre alegria e tristeza que o menino percebe no limite dos fatos que vivencia. O protagonista suspende-se nestas “margens de alegria”, mesmo tendo experimentado “um miligrama de morte”, na quebra de seu encantamento com espaços e tempos de amargura e medo vislumbrados. O vai-e-vem de sentimentos, entre bem-estar e desolação, formam o macrocronótopo que pode ser identificado com o que Bakhtin denomina “cronótopo de soleira” (1993, p. 345). Este está associado à crise e à mudança de vida, sendo sempre metafórico e carregado de simbolismo. Nele, o tempo é instante sem duração e os espaços, lugares onde se vivem

crises, quedas, renascimentos, vislumbres de felicidade, experiências de morte, alternâncias e divisões. Bachelard (2010, p. 91) ao falar desse espaço/tempo, assevera: “Síntese sentimental dos contrários, eis os instantes vividos”.

Em “Os cimos”, “outra era a vez”. O mesmo protagonista menino, o tio, a mãe, o piloto e as pessoas na cidade a ser construída. O narrador de terceira pessoa que deixa a narrativa ser guiada pela perspectiva do protagonista. O espaço e o tempo intensamente amalgamados, marcados por instantes delineados por dados espaciais concretos. O espaço: a grande cidade, o avião, a viagem, a casa, o terreirinho, a mata. O tempo: a lembrança da mãe doente, os instantes no avião durante a viagem, a sequência dos dias passados na casa de hospedagem. Agora, o menino viajava só com o tio e o motivo da viagem era para distraí-lo da doença da mãe. Aqui, o menino, diferentemente de “As Margens”, carrega consigo um brinquedo de estimação. O “bonequinho-macaquinho”, no qual projeta um certo remorso pelo contraste de sua disposição interior de abatimento e a representação do brinquedo que era de diversão e leveza. Ele secretamente sabia e aceitava a viagem mas sofria calado pela enfermidade e distância da mãe. Este sofrimento é um gatilho que desencadeia o processo de amadurecimento pelo qual ele passa, ao longo da narrativa. E que acaba configurando o cronótopo dominante: o aprendizado do menino diante da variabilidade e instabilidade da realidade.

Em relação ao conto “As margens”, a grande diferença é a disposição inicial do menino: o sofrimento pela doença da mãe, que, no primeiro, não existia. Na verdade, “Os cimos” funciona com o sinal invertido em relação a “As margens”. Naquele, era uma criança alegre que viajava (“O menino fremia no acorçoo, alegre de se rir para si”, p. 4). Neste, é uma criança triste (“enrolava-o de por dentro um estufo como cansaço: fingia apenas que sorria”, p. 148). O menino está marcado por um intenso sofrer pela enfermidade e distância da mãe e devido a este dissabor ele amadurece, paulatinamente, ao longo dos dias, durante a estadia na grande cidade inacabada. Semelhantemente ao espaço da construção, ele também estava se construindo. A princípio, sem perceber porque estava

tomado pela dor, sentia que o tempo estava congelado. Mesmo no voo em direção ao destino da cidade, sua visão era topofóbica e cronofóbica¹²⁷.

O avião não cessava de atravessar a claridade enorme, ele voava o voo – que parecia estar parado. Mas no ar passavam peixes negros, decerto para lá daquelas nuvens: lombos e garras. O menino sofria sofreado. O avião então estivesse parado voando – e modo que nem soubera, antes, que o assim era possível. (p. 149)

Em “Os cimos”, a narrativa se desenrola em períodos, nas sequências dos dias, portanto cronologicamente. Mas, para o menino, o tempo se “congelou” na consciência da enfermidade da mãe. Mesmo sabendo que o tempo fluía e que sua ação era variável, fazendo variar também as coisas, no espaço/tempo de sua vida íntima, tudo havia parado em torno da mãe. Sofria com a distância e por não poder estar junto dela. Todos faziam de tudo para que ele se distraísse. Mas seus ritmos íntimos estavam em outro espaço/tempo: permaneciam suspensos pelo afastamento daquela que era objeto de seu maior amor e fonte de alívio para suas carências e medos.

Se adoecesse, grave, também, que fosse – como ia ficar, mais longe da Mãe, ou mais perto? Ele mordeu seu coração. (p. 150)

Como em “As margens”, aparece também neste conto, a suspensão do tempo e do espaço. Naqueles, a surpresa do que via e vivia, a ocasionam pela alternância de sentimentos, ora de alegria, ora de tristeza. Aqui, o estado de abatimento já é um dado e a suspensão ocorre com a visão do tucano e com a notícia da recuperação da mãe. Há outro espelhamento entre os contos na visão dos pássaros no quintal como elementos desencadeadores de

¹²⁷Segundo o professor João Batista Ferreira de Mello, do departamento de geografia da UERJ, numa explanação sobre as definições de espaço e lugar: “No íntimo das pessoas, transitivos ou duradouros, os lugares da atualidade ou do passado podem variar de acordo com os valores, a quebra de preconceitos, a formação de conceitos e a aceitação de novas normas. (...) Espaço e lugar – expressando metafórica e respectivamente, as noções de penumbra e claridade, corporificados a partir das experiências, ambiguidades e valores humanos, manifestam níveis distintos de especificidades. (...) Ambiguidades, sentimentos topofílicos, temores e a maneira filosófica de agir das pessoas, forjam espaços e lugares no decurso de horas, para um mesmo local.” (in: MARANDOLA JR; HOLZER; OLIVEIRA, 2012, p. 40-41)

epifania e conseqüente suspensão cronotópica. Quando o menino, em “Os cimos”, vê o tucano pela primeira vez, ocorre um momento mágico em que lhe fogem, por completo, o passado e o futuro. Tudo fica parado naquele espaço e naquele tempo, no alto de uma árvore em que se encontra o pássaro “alto azul”, o “alumiado amarelo”, os “tantos meigos, vermelhos”, o “bico semelhante flor de parasita”, “estapafrouxo”, “suspenso esplendidamente” (p. 151). Segundo Oziris Borges Filho (2009, p. 173), o homem percebe o cronótopo através dos chamados “gradientes sensoriais” que são os cinco sentidos: visão, audição, olfato, tato e paladar. Também Osman Lins (1976, p. 192) refere-se aos gradientes sensoriais na interpretação da espacialidade no destaque dado à importância destes na relação perceptiva do cronótopo na narrativa.

Neste conto ocorre uma farta utilização, por parte do menino, segundo apresentação do narrador, dos cinco sentidos na apreensão dos instantes e dos elementos materiais espaciais. Tanto a disposição suspensa inicial, dada pelo sofrimento da mãe, como a visão do tucano, congelando o espaço/tempo na epifania, são marcados, no enredo, pelos sentidos variados que promovem o ato de perceber. Em relação à disposição inicial, há uma profusão sinestésica na exposição das impressões do menino.

Nem valia espiar, correndo em direções contrárias, as nuvens superpostas, de longe ir. (p. 148)

O tio, com uma gravata verde, nela limpando os óculos, decerto não havia de ter posto a gravata tão bonita, se a mãe o perigo ameaçasse. (p. 148)

Mas no ar passavam peixes negros. (p. 149)

O calado, o escuro, a casa, a noite – tudo caminhava devagar, para outro dia. (p. 150)

Os cimentos das árvores se douravam. (p. 151)

Entremanhã – e de tudo um perfume, e passarinhos piando. Da cozinha traziam café. (p. 151)

Em relação à suspensão com a epifania, desde a primeira vez em que viu o tucano, dá-se o mesmo:

E: “Pst” – apontou-se. A uma das árvores, chegara um tucano. (p. 151)

Seria de ver-se: grande, de enfeites, o bico semelhante flor de parasita. (p. 151)

Toda a luz era dele, que berrifava-a de seus coloridos, em momentos pulando no meio do ar. (p. 151)

E de olhos arregaçados, o menino sem poder segurar para si o embrevecido instante, só nos silêncios de um-dois-três. No ninguém falar. (p. 151)

O grande bico para cima, desferia, por sua vez, às uma ou duas aquele grito meio ferrugem dos tucanos: Crrée! (p. 151)

O menino estando nos começos de chorar. Enquanto isso, cantavam galos. O menino se lembrava sem lembrança nenhuma. Molhou todas as pestanas. (p. 151)

E o tucano, o voo lento – como se voou embora, xô, xô!.- mirável, cores pairantes, no garridir, fez sonho. Mas a gente nem podendo esfriar de ver. (p. 152)

O tucano funciona como um interruptor de iluminação. Ele capta a atenção do menino pelo olhar e esta forma de ver da criança, levado por sua inocência, por curiosidade e maravilhamento, promove, por alguns instantes, um extravasamento e a possibilidade de esquecer as sensações ruins e os momentos de infelicidade e desamparo. O pássaro representa ainda o verdadeiro agente de transformação da criança. É ele o elemento da natureza que encaminha o garotinho a uma aprendizagem: a de que a vida é toda feita de altos e baixos. As visitas do tucano à alta árvore tornam-se uma rotina nesta segunda permanência na casa. O menino vivia seus dias acabrunhado pela lembrança da mãe adoentada e temendo notícias de piora do quadro de saúde dela. As viagens da casa até o canteiro de obras com o tio eram a parte da rotina diária que revelavam, fortemente, a realidade: “as sacudidelas do jeep formavam o acontecer mais seguido” (p. 153). Mas quando retornava à casa, ao terreiro e à visão da mata com a árvore e seu tucano, dormia já na esperança de rever o pássaro com as primeiras luzes do dia seguinte: “esperava o tucano, que chegava a-justo, a-tempo, a-ponto, às seis-e-vinte da manhã” (p. 153). O espetáculo do pássaro durava poucos minutos, mas era um tempo largo, para o menino, de refrigério, em que ele esquecia-se de seu medo (“era timorato”), “sem lembrança nenhuma”, esperando “pelo belo” e renovando suas esperanças numa melhora da mãe. Neste ir e vir, em que se alternam os cronótopos das disposições positiva e negativa é que o garotinho percebe a natureza variável e instável da realidade. Conclui também que se a

realidade em seu presente era ruim, ela poderia tornar-se, em outro momento, benfazeja e positiva. Resolve apegar-se a esta esperança e a mudança aconteceu. Sua mãe melhorou e ele podia voltar para casa. No avião da volta ele reflete sobre o que viu, viveu e aprendeu.

E, com pouco, o menino espiava, da janelinha, as nuvens de branco esgarçamento, o veloz nada. Entretempo, se atrasava numa saudade, fiel às coisas de lá. Do tucano e do amanhecer, mas também de tudo, naqueles dias tão piores: a casa, a gente, a mata, o jeep, a poeira, as ofegantes noites – o que se afinava, agora, no quase-azul de seu imaginar. A vida mesmo, nunca parava. (p. 155)

Na pressa da volta, perdeu o brinquedo que levava, o “bonequinho-macaquinho”, que representava os momentos de sua dor passada. Sente-se culpado pela perda e chora, mas o co-piloto encontrou o chapéu do macaquinho que o menino havia jogado fora na ida. Fez isso quando estava desalentado pela leveza e alegria que o brinquedo exalava em contraste com sua disposição inicial negativa. Com o retorno do chapeuzinho, sente-o como símbolo da fase que se inaugura: a sobreposição de seus cronótopos e o ajuste de seus ritmos. Ele agora sabe que o tempo não para e, à medida que os maus momentos se sobrepõem aos bons, pode-se adquirir conhecimentos valiosos para o amadurecimento. Cronótopos hostis se amalgamam aos bons e tudo se sucede para promover crescimento¹²⁸.

E era o inesquecível de-repente, de que podia traspasar-se, e a calma, inclusa. Durou um sem-nada, como a palha se desfaz, e, no comum, na gente não cabe: paisagem, e tudo, fora das molduras. Como se ele estivesse com a mãe. Sã, salva, sorridente, e todos, e o macaquinho com a bonita gravata verde – no alpendre do terreirinho das altas árvores... e no jeep aos bons solavancos...e em toda-a-parte... no mesmo instante só... o primeiro ponto do dia... donde assistiam, em tempo – sobre-tempo, ao sol no renascer e ao voo, ainda muito mais vivo, entoante e existente – parado que não se acabava – do tucano, que vem comer frutinhas na dourada copa, nos altos vales da aurora, ali junto de casa. (p. 156)

¹²⁸Para Bachelard (2005, p. 28): “Nesse teatro do passado que é a memória, o cenário mantém os personagens em seu papel dominante. Por vezes, acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo; que no próprio passado, quando sai em busca do tempo perdido, quer ‘suspender’ o voo do tempo. Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. É essa a função do espaço.”

A estória do menino, apresentada nos dois contos – “As margens da alegria” e “Os cimos” – está articulada através de seus simultâneos senso de precariedade e capacidade de maravilhamento, pelos repetidos e ilusórios momentos de epifania vividos em espaços improváveis e em tempos desfavoráveis.

4- CONSIDERAÇÕES FINAIS

A principal meta que este trabalho se propôs foi bem singela. A realização de um estudo da estrutura do conto literário sob o ponto de vista da cronotopia em um *corpus* escolhido na obra de três autores brasileiros pertencentes ao modernismo tardio, período, grosso modo, entre 1945 e 1965. Reconheceu-se, todo o tempo, que os autores Clarice Lispector, Osman Lins e João Guimarães Rosa possuem, em sua produção contística, muitas particularidades, diferenças de estilo e propostas. Entretanto, o estudo das estruturas de seus contos, realizado em três textos selecionados de cada um, mostrou que, sobretudo na configuração do tempo e do espaço, no interior de suas arquiteturas narrativas, eles apresentam muitas semelhanças no trato com o cronótopo.

O conto literário, como já definido pela crítica e história da literatura, é um tipo de texto de origem recente, apesar de possuir substratos que remontam a tradições milenares. Tal como visto no capítulo dois, o conto popular possuía um caráter oral e evidenciava a ideia de “contar” em si mesma. Sua voz narrativa era, de fato, uma “voz” e apenas secundariamente uma ficção. Conto, neste modelo, não se diferenciava de relato, história ou fábula. Tampouco importava se a fonte inspiradora era histórica, mítica, artificiosa ou ficcional. O conto artístico, mesmo compartilhando e conservando características herdadas da forma popular, apenas posteriormente, delineou-se e se perfilou como categoria estética. Revela uma estrutura que passa a relacionar componentes diversos em operações que buscam determinados efeitos. Neste momento, a partir do século XIX e com o influxo do romantismo, há um incremento e uma consolidação de sua natureza e seu estatuto. O conto literário, então, amplia sua jurisdição de uma área de comunicação primária para uma de expressão estilística. Transforma-se em uma essência dinâmica com fisiologia e anatomia peculiares. Apresenta uma voz emissora que expõe sua realidade através de um discurso de essência ficcional e recheado de signos. Neste, a concentração de seus elementos constitutivos e a capacidade de síntese do narrador representam uma nova visão de mundo. Fábio Lucas reconhece: “a história do conto é moderna” (in: SANT’ANNA, 1983, p. 108). E, no Brasil, conta com pouco mais de um século em relação à atualidade.

Os elementos característicos básicos do conto: simplicidade constitutiva, linearidade, singularidade temática, intensidade, univocidade e univalência, referenciados e comentados no capítulo um, introdutório, manifestam-se, sobretudo, através de sua brevidade. Porém, como foi observado, com as análises, o componente brevidade, que trabalha para produzir e intensificar a pedra de toque do conto que é sua “impressão de efeito”, não opera sozinho e preliminarmente. A hipótese, aventada e observada nesta pesquisa pelas análises dos contos, foi a de que o estudo da condensação dos elementos tempo e espaço, no interior das narrativas, pode ser apontada, juntamente com a brevidade e demais componentes, como marcadores da singularidade do conto literário. A brevidade, na verdade, favorece a concentração tempo/espaço e estes elementos, amalgamados, realçam as peculiaridades da narrativa curta. A maneira como se manifestam a concentração temporal e espacial e a unidade sintética da estrutura contística gera efeitos que podem ser apontados também como marcadores de época. Tais categorias permitem ao conto literário tornar-se um destacado representante de uma visão de mundo com flexibilidade e riqueza, ausentes do conto da tradição, que vai ao encontro do “espírito moderno”, referido e referenciado, sucintamente, na introdução.

O problema-chave, apontado pela pesquisa, foi o de verificar se o tempo e o espaço operando coesos, nas narrativas curtas analisadas, conferem densidade e singularidade às mesmas. E, conseqüentemente, se a operação cronotópica pode ser considerada um dos marcadores estéticos deste período de produção da contística brasileira. No exame do problema, foi proposto o objetivo geral de estudo dos contos com priorização da composição cronotópica, através de cronoanálise e topoanálise.

A perspectiva do cronótopo literário estudada teve como ponto de partida e principal referência, a teoria bakhtiniana. Para Bakhtin, ao contrário do puro formalismo e do estruturalismo, no interior da narrativa literária, os componentes tempo e espaço formam uma unidade fundamental e indissociável na trama. O teórico se vale da observação da própria realidade cotidiana, ao destacar que, na percepção do mundo, das coisas e dos outros, o sujeito não faz separação entre tempo e espaço. Ao tratar, resumidamente, da teoria bakhtiniana dos cronótopos literários, no capítulo três, na introdução às análises dos contos selecionados, pretendeu-se encontrar subsídios para uma maior compreensão

desta operação. Assunto, como também atestado, ainda bem pouco abordado pela crítica em geral. Verificou-se, pelas análises, que os cronótopos maiores e menores formados nas tramas e, como definido por Bakhtin, em “interações complexas”, definem o tema e o andamento da ação. Percebeu-se também que eles são essenciais à composição do enredo, que possuem caráter delineador de gênero, que reforçam o aspecto representacional da ficção curta e que enfatizam sua natureza semântica.

O caráter sistemático e associativo das interações cronotópicas, no interior das narrativas curtas, evidencia sua brevidade e lhe confere uma densidade particular. Isto levou muitos críticos e escritores, como Cortázar, Borges e Mempo Giardinelli, a comparar a forma destas narrativas a um poema. A leitura e análise de contos bastante exíguos como “Tentação”, de CL, e “O vitral”, de OL, pode levar facilmente a tal conclusão.

Além da teoria bakhtiniana dos cronótopos, este trabalho também se valeu das abordagens de Gaston Bachelard e de Paul Ricoeur, dentre outros, sobre o espaço e o tempo, considerando a narrativa ficcional. Observou-se, através das cronoanálises e topoanálises, que as relações interativas do espaço/tempo e a percepção delas pelos personagens nas tramas dão-se por conflitos que geram efeitos distorcidos na vivência da temporalidade e da espacialidade. A experiência cronotópica, vivida por personagens dos contos de Lispector, Lins e Rosa, é incômoda, em muitos momentos. Além disso, como verificado, encontra-se nesta relação entre personagem, espaço e tempo um *pathos* que gera desconforto, perplexidade, fatalismo, descrença, desesperança, insatisfação, angústia e incompreensão das limitações humanas. A hipótese de que este conflito do personagem com e na cronotopia fornece densidade à brevidade da narrativa curta pode ser verificada pela leitura, análise e interpretação dos contos selecionados, na perspectiva proposta. A noção de cronotopia, portanto, é fundamental para a compreensão da relação entre extensão e efeito. Isso porque o efeito é intensificado, neste tipo de narrativa, pelo cronótopo e suas variadas interações na trama.

Por fim, este trabalho considera-se justificado pela constatação da necessidade de maior aprofundamento no estudo das narrativas breves pela via da cronotopia. Apesar das intensas e inúmeras discussões sobre os aspectos teóricos e historiográficos do conto

literário e também da enorme e consolidada fortuna crítica dos autores selecionados para estudo, constatou-se que a pesquisa cronotópica ainda é acanhada. Mesmo com as reconhecidas lacunas e insuficiências que este trabalho apresenta, espera-se que esta iniciativa possa contribuir para despertar a curiosidade de maior número de pesquisadores para o estudo da cronotopia nas narrativas curtas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Trad.: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ABDALA JR., Benjamin; CAMPEDELLI, Samira Youssef. *Tempos da Literatura Brasileira*. São Paulo: ÁTICA, 2004.

ALLEBRANDT; ROENNEBERG. "The search of circadian clock components in humans: new perspectives for association studies". *Braz. J. Med. Biol. Res.*, Fortaleza, jul. 17, 2008, 41: 716-721.

ALMEIDA, Hugo (Org.). *Osman Lins, o sopro na argila*. São Paulo: Nankin Editorial, 2004.

ALMEIDA, Joel Rosa. *A experimentação do grotesco em Clarice Lispector*. São Paulo: Nankin Editorial e EDUSP, 2004.

ALMEIDA, Leonardo Vieira de. *Veredas do grande conto: a descoberta do sertão em GR*. Rio de Janeiro: Ed. PUC RIO, 2011.

ANDRADE, Ana Luiza. *Osman Lins: crítica e criação*. São Paulo: Hucitec, 1987.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 2002.

ANDRADE, Mário de. *Vida Literária*. São Paulo: Hucitec, 1993.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Contos Fluminenses*. São Paulo: Ática, 2002.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Contos*. São Paulo: Ática, 1997.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Histórias da meia-noite*. São Paulo: GLOBO, 1997.

AZEVEDO, Álvares de. *Noites na Taverna*. Porto Alegre: LePM, 1998.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos, ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad.: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

BACHELARD, Gaston. *A dialética da duração*. Trad.: Marcelo Coelho. São Paulo: Ática, 1988.

BACHELARD, Gaston. *A experiência do espaço na Física Contemporânea*. Trad.: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

BACHELARD, Gaston. *A formação do espírito científico, contribuição para uma psicanálise do conhecimento*. Trad.: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

- BACHELARD, Gaston. *A intuição do instante*. Trad.: Antonio de Pádua Danesi. Campinas: Verus Editora, 2010.
- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Devaneio*. Trad.: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. Trad.: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos*, ensaio sobre a imaginação do movimento. Trad.: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad.: Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética – a teoria do romance*. Trad.: Aurora Fornoni Bernadini. São Paulo: Editora UNESP/Hucitec, 1993.
- BARBOSA e ALBUQUERQUE. “Effect of the time-of-day of training on explicit memory”. *Braz. J. Med. Biol Res.*, Natal, 2008, 41: 477-481.
- BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- BARRETO, Lima. *Contos*. São Paulo: Landy, 2000.
- BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa*. Trad.: Maria Zélia Barbosa. Petrópolis: VOZES, 2008.
- BARTHES, Roland. *Ensaio Críticos*. Trad.: Antonio Massano. Lisboa: Edições 70, 1977.
- BARTHES, Roland. *Novos ensaios críticos seguidos de O grau zero da escritura*. Trad.: Heloysa de Lima Dantas, Anne Arnochaud e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1993.
- BAUDELAIRE, Charles. *Ensaio sobre Edgar Allan Poe*. Trad.: Lúcia Santana Martins. São Paulo: Icone, 2003.
- BEMONG, Nele; BORGHART, Pieter. *Bakhtin e o cronótopo: reflexões, aplicações, perspectivas*. Trad.: Oziris Borges Filho. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.
- BENJAMIN, Walter et al. *Textos escolhidos sobre alguns temas em Baudelaire*. Trad.: José Lino Grünnewald. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Trad.: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I – ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III – Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad.: José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad.: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

BERMAN, Marschall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar*. Trad.: Carlos Felipe Moisés e Ana Maria Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BÍBLIA DE ESTUDO DE GENEVRA. Trad.: João Ferreira de Almeida (versão revista e atualizada). São Paulo: Cultura Cristã; Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 1999.

BLIXEN, Karen. *Contos de Inverno*. Trad.: Maria Carlota Pracana. Lisboa: Relógio d'Água, 1970.

BOCCACIO, Giovanni. *Decamerão*. Trad.: Torrieri Guimarães. São Paulo: Abril Cultural, 1991.

BOLLE, Willi. *Fórmula e Fábula*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

BOLLNOW, Otto Friedrich. *O homem e o espaço*. Trad. Aloísio Leoni Schmid. Curitiba: Editora UFPR, 2008.

BORBA, Maria Antonieta Jordão de Oliveira. *Tópicos de Teoria*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.

BORDINI, Maria da Glória. *Fenomenologia e Teoria Literária*. São Paulo: EDUSP, 1990.

BORGES FILHO, Ozíris; CRUZ, Ana Carolina Picoli de Souza. “As artimanhas do ser e do espaço em ‘Os Cimos’ de Guimarães Rosa”. *Uniletras*. Ponta Grossa, v. 31, n. 2, p. 191-280, jul.-dez., 2009.

BORGES FILHO, Ozíris et al. *Espaço e Literatura: perspectivas*. São Paulo: Ribeirão Gráfica e Editora, 2015.

BORGES FILHO, Ozíris. “A questão da fronteira na construção do espaço da obra literária”. *Triceversa*. Assis, v. 2, n.1, mai.-out., 2008.

BORGES FILHO, Ozíris. “Bakhtin e o cronótopo: uma análise crítica”. *Intertexto*. Uberaba, v. 4, n. 2. P. 50-67, jul.-dez., 2011.

BORGES FILHO, Ozíris. “Bakhtin e o cronótopo: uma análise crítica”. <http://revistaintertexto.letras.uftm/v.4/n.2/uberaba.2011>: 50-67/issn1981-0601.edu.br. Acesso em 15, dez., 2015.

BORGES FILHO, Ozíris. “O espaço da narração e o espaço da narrativa”. *Estudos Linguísticos*. São Paulo, 37(3): 341-347, set.-dez., 2008.

- BORGES FILHO, Ozíris. *Espaço e Literatura: introdução à topoanálise*. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.
- BORGES FILHO, Ozíris; BARBOSA, Sidney (Orgs.). *Poéticas do espaço literário*. São Carlos: Editora Claraluz, 2009.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé, 2005.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1983.
- BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1999.
- BOUISSAC, Paul (Ed.). *Encyclopedia of Semiotics*. New York: Oxford University Press, 1998.
- BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. *O universo do romance*. Trad.: José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.
- BRADBURY, Malcolm e McFARLANE, James (Org.). *Modernismo*, guia geral. Trad.: João Moura Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin – dialogismo e polifonia*. São Paulo: Contexto, 2009.
- BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin, outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2008.
- BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BRAUDEL, Fernand. *História e Ciências Sociais*. Trad.: Rui Nazaré. Lisboa: Editorial Presença, 1986.
- BREMOND, Claude. *Logic du Récit*. Paris: Editions du Seuil, 1973.
- CALABRESE, Omar. *A Idade Neobarroca*. Trad.: Carmem de Carvalho. Lisboa: Edições 70, 1988.
- CALVINO, Italo. *Os amores difíceis*. Trad.: Raquel Ramalhete. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. *Sobre o conto brasileiro*. Rio de Janeiro: Gradus, 1977.
- CÂNDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.
- CARDOSO, Zelia de Almeida. *A Literatura Latina*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- CARILLA, Emilio. *El cuento fantástico*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1968.
- CARVALHO FILHO, José Ernane Carneiro. “O tempo em Bachelard: uma ruptura com o continuísmo bergsoniano”. *Ideação*. Feira de Santana, n. 25, p. 57-70, jan.-jun, 2012.

- CASCUDO, Câmara. *Contos Tradicionais do Brasil*. Ilustrações: Poty. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.
- CASSIRER, Ernst. *Antropologia Filosófica*. Trad.: Vicente Félix de Queiroz. São Paulo: Mestre Jou, 1977.
- CASTAGNINO, Raúl H. *Cuento-Artefacto y artificios del cuento*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1977.
- CASTAGNINO, Raúl H. *Tempo e Expressão Literária*. Trad.: Luiz Aparecido Caruso. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1970.
- CASTRO, Dácio Antônio de. *Primeiras Estórias – roteiro de leitura*. São Paulo: Ática, 1993.
- CASTRO, Manuel Antonio de. *O homem provisório no grande sertão*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro e Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1976.
- CAVALHEIRO, Edgar. *Evolução do conto brasileiro*. Rio de Janeiro: Dpto. de Imprensa Nacional, 1954.
- CEIA, Carlos. *A construção do romance*. Coimbra: Almedina, 2007.
- CHAUCER, Geoffrey. *Os contos de Canterbury*. Trad.: Paulo Vizzioli. Edição bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2014.
- CHIAPPINI, Ligia; VEJMEKKA, Marcel (Orgs.). *Espaços e caminhos de João Guimarães Rosa – dimensões regionais e universalidade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- CIXOUS, Hélène. *Reading with Clarice Lispector*. Translated: Verena Andermatt Conley. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990.
- CLARK, Katerina; HOLQUIST, Michael. *Mikhail Bakhtin*. Trad.: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Trad.: Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- CORTÁZAR, Julio. *Cuentos completos*. Madrid: Alfaguara, vol. 1, 2 e 3, 1994.
- CORTÁZAR, Julio. *Obra Crítica*. Buenos Aires: Alfaguara, v. 2, 1994.
- COSTA, Marta Morais. *Teoria da Literatura II*. Curitiba: IESDE Brasil S.A., 2008.
- COUTINHO, Eduardo (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- COUTINHO, Eduardo F. *Em busca da terceira margem: ensaios sobre o grande sertão: veredas*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1993.

- COUTINHO, Eduardo F. *Grande Sertão: Veredas – travessias*. São Paulo: Contexto, 2013.
- COUTO, Ribeiro. *Melhores contos de Ribeiro Couto*. Seleção: Alberto Venâncio Filho. São Paulo: GLOBAL, 2002.
- COVIZZI, Lenira Marques. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ática, 1978.
- CRANE, Stephen. *Contos*. Trad.: Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1988.
- CUDDON, J. A. *The Penguin Dictionary of literary terms and literary terms*. London: Penguin Books, 1998.
- CULLER, Jonathan. *Teoria Literária*. Trad.: Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999.
- D'ONOFRIO, Salvatore *et al.* *Conto Brasileiro: quatro leituras*. Petrópolis: Vozes, 1979.
- D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do Texto – Prolegômenos e Teoria da Narrativa*. São Paulo: Ática, v. 1, 1995.
- DALCASTAGNÉ, Regina. *A garganta das coisas, movimentos de Avalovara*. Editora da UnB e São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.
- DANIEL, Mary L. *João Guimarães Rosa: Travessia Literária*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.
- DANZIGER, Marlies K.; JOHNSON, W. Stacy. *Introdução ao estudo crítico da literatura*. Trad.: Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1974.
- DIDEROT, Denis. *A Religiosa*. Trad.: Antônio Bulhões e Miécio Tati. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- DIMAS, Antônio. *Espaço e Romance*. São Paulo: Ática, 1987.
- DRUMOND, Josina Nunes. *As dobras do sertão: palavra e imagem*. São Paulo: Annablume, 2008.
- DRUMOND, Josina Nunes. *Ecos do sertão: sertões*. Vila Velha: Opção Editora, 2013.
- DUARTE, Lélia Parreira e ALVES, Maria Theresa (Orgs). *Outras Margens – estudos da obra de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: autêntica, 2001.
- DUCROT, Oswald e TODOROV, Tzvetan. *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem*. Trad.: Alice Kyoko, J. Guinsburg e Geraldo Gerson. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- ELIADE, Mircea. *Imagens e Símbolos*. Trad.: Sônia Regina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Trad.: Rogério Fernandes. Lisboa: Ed. Livros do Brasil, s/d.
- ELIADE, Mircea. *Tratado de historia de las religiones*. Trad.: Tomás Segovia. Mexico: Biblioteca Era, 1996.
- FABRIS, Annateresa (Org.). *Modernidade e Modernismo no Brasil*. Porto Alegre: Zouk, 2010.
- FALEIROS, Monica de Oliveira. “A narrativa poética de Guimarães Rosa: uma leitura de ‘Nada e a nossa condição’”. *Itinerários*. Araraquara, n.25, p. 159-169, 2007.
- FARIA, Zênia de; FERREIRA, Ermelinda (Orgs.). *Osman Lins: 85 anos, a harmonia dos imponderáveis*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2009.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda; RÓNAI, Paulo. *Mar de Histórias*, antologia do conto mundial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, vols. 1-5, 1998.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- FONTAINE, Jean de la. *Fábulas*. Trad.: poetas portugueses do século XIX. Organização: Teófilo Braga. Lisboa: Editorial Minerva, 1973.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Trad.: Salma Tannus Muchail. São Paulo: Marins Fontes, 2007.
- FRANÇA, Júlia Lessa; VASCONCELLOS, Ana Cristina de. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- FRITOLI, Luiz Ernani. “Os gestos de Osman Lins: um exercício de percepção do outro”. *Espaço Plural*, Marechal Cândido Rondon, (15): 15-17, 2006.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *Guimarães Rosa*. São Paulo: Publifolha, 2000.
- GARBUGLIO, José Carlos. *O mundo movente de Guimarães Rosa*. São Paulo: Ática, 1972.
- GENETTE, Gérard. *Figuras*. Trad.: Yvonne Floripes Mantoanelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- GENETTE, Gérard. *Introdução ao Arquitexto*. Trad.: Cabral Martins. Lisboa: Veja, 1986.
- GENETTE, Gérard. *Narrative, Discourse Revisited*. Trad.: Jane E. Lewin. New York: Cornell University Press, 1990.

- GIARDINELLI, Mempo. *Assim se escreve um conto*. Trad.: Charles Kiefer. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994.
- GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. Trad.: Fernando Luis Machado e Maria Manuela Rocha. Oeiras: Celta, 1995.
- GIRARD, René. *Coisas ocultas desde a fundação do mundo*. Trad.: Martha Gambini. São Paulo: Paz e Terra, 2008.
- GOÉS, Lúcia Pimentel. *Introdução à Literatura Infantil e Juvenil*. São Paulo: Pioneira, 1984.
- GOMES, Celuta Moreira (Org.). *O conto brasileiro e sua crítica* (bibliografia, 1841-1974). Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, coleção Rodolfo Garcia. 1977.
- GOTLIB, Nádya Batella. *Teoria do Conto*. São Paulo: Ática, 1990.
- GOYANES, Mariano Baquero. *Qué es la novela*. Buenos Aires: Editorial Columba, 1966.
- GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de Semiótica*. Trad.: Alceu Dias Lima, Diana de Barros e Edward Lopes. São Paulo: Contexto, 2016.
- GRIMM, Ludwig e GRIMM, Wilhelm. *Contos e lendas*. Trad.: Iside M. Bonini. Ilustrações: Ramirez. São Paulo: EDIGRAF, vols. I-VI, s/d.
- GROB-LIMA, Bernadete. *O percurso das personagens de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. Trad.: Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Editora 34, 1998.
- HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*. Trad.: Ana Maria Bernardo. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1990.
- HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. Trad.: Margot P. Malnic. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- HANSEN, João Adolfo. “Forma literária e crítica da lógica racionalista em Guimarães Rosa”. *Letras de hoje*. Porto Alegre, v. 47, n. 2, p. 120-130, abr.-jun., 2012.
- HARVEY, David. *A condição Pós-Moderna*. Trad.: Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2014.
- HAZIN, Elizabeth (Org.). *O nó dos laços: ensaios sobre Osman Lins*. Brasília: Editora da UnB, 2013.
- HAZIN, Elizabeth. *Linscritura, limiães da escrita osmaniana*. Rio de Janeiro: Vieira e Lent/CNpQ, 2014.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Introdução à História da Filosofia*. Trad. Orlando Vitorino, Henrique Claudio de Lima Vaz e Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

HELENA, Lúcia. *Nem musa, nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector*. Niterói: EDUFF, 1997.

HERNÁNDEZ, Felisberto. *O cavalo perdido e outras histórias*. Trad.: Davi Arrigucci Jr. São Paulo: CosacNaify, 2006.

HOHLFELDT, Antonio. *Conto Brasileiro Contemporâneo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

HOMERO. *A Ilíada*. Trad.: Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

HOMERO. *Odisséia*. Trad.: Trajano Vieira. Ensaio: Italo Calvino. Edição bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2012.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUYSSSEN, Andreas. *Después de la gran división: modernismo, postmodernismo y cultura de massas*. Trad.: Pablo Gianera. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.

IGEL, Regina. *Osman Lins, uma biografia literária*. São Paulo: T. A. Queiroz; Brasília: INL, 1988.

IMBERT, Enrique Anderson. *Métodos de Crítica Literária*. Trad.: José Mário Pedrosa. Coimbra: Almedina, 1971.

IMBERT, Enrique Anderson. *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona: Ariel, 1999.

JACQ, Christian. *El mundo mágico del antiguo Egipto*. Trad.: Pilar Gonzalez Bermejo. Madrid: La tabla de esmeralda, 1991.

JAMES, Henry. *A arte da ficção*. Trad.: Daniel Piza. São Paulo: Editora Imaginário, 1995.

JESUS, Shirley Maria. “A temporalidade dos contos ‘As margens da alegria’ e ‘Os Cimos’ de Guimarães Rosa”. *Revista Virtual de Letras da UFMG*. Belo Horizonte, v. 5, n.2, ago.-dez., 2013.

JOLLES, André. *Formas Simples*. Trad.: Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

JOYCE, James. *Gente de Dublin*. Trad.: Isabel Veríssimo. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1994.

KAFKA, Franz. *Contos escolhidos*. Trad.: Torrieri Guimarães. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.

- KAFKA, Franz. *Um artista da fome e outros contos*. Trad.: Modesto Carone. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- KORCZAK; MARTYNHAC; PEDRAZZOLI; LOUZADA. “Influence of chronotype and social zeitgebers on sleep/Wake patterns”. *Braz. J. Med. Biol. Res.*, 2008, 41: 914-919.
- KRISTEVA, Julia. *O texto do romance*. Trad.: Manuel Ruas. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.
- KURY, Mário da Gama. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- LAGES, Susana Kampff. *João Guimarães Rosa e a saudade*. Cotia: Ateliê Cultural; São Paulo: FAPESP, 2002.
- LANCELOTTI, Mario A. *De Poe a Kafka, para una teoria del cuento*. Buenos Aires: Eudeba, 1965.
- LANGER, Susanne K. *Sentimento e Forma*. Trad.: Ana M. Goldberger e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- LAPERROUSAZ, E. M. *Os manuscritos do Mar Morto*. Maria Stela Gonçalves e Adail Sobral. São Paulo: Cultrix, 1995.
- LAS MIL Y UNA NOCHES*. Traducción directa del árabe: J. C. Mardrus. Versión en español: Vicente Blasco Ibañez. Barcelona: Editorial Oriente, 3 vols., 1979.
- LELLO Editores. *Lello Universal: Dicionário Enciclopédico*. Porto: Lello Editora, vols: 1 e 2, 2001.
- LEWIS, C. S. *Selected Literary Essays*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.
- LEWIS, C. S. *Um experimento na crítica literária*. Trad.: João Luís Ceccantini. São Paulo: UNESP, 2009.
- LIMA, Herman. *Variações sobre o conto*. Rio de Janeiro: Dpto. De Imprensa Nacional, 1952.
- LIMA, Luciano Rodrigues. “Virginia Woolf, Clarice Lispector e Judith Grossman: temáticas, poéticas e locais de fala”. *Pontos de Interrogação*. Alagoinhas, v. 2, n. 1, jan.-jun., 2012.
- LIMA, Luiz Costa. *História, Ficção, Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e Modernidade – formas das sombras*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980.
- LINHARES, Temístocles. *Diálogos sobre o conto brasileiro atual*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

- LINS, Osman. *A Ilha no espaço*. São Paulo: Moderna, 2003.
- LINS, Osman. *A rainha dos cárceres da Grécia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- LINS, Osman. *Avalovara*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- LINS, Osman. *Do ideal e da glória* (problemas inculturais brasileiros). São Paulo: Summus, 1977.
- LINS, Osman. *Domingo de Páscoa*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.
- LINS, Osman. *Evangelho na taba* (outros problemas inculturais brasileiros). São Paulo: Summus, 1979.
- LINS, Osman. *Guerra sem testemunhas*. São Paulo: Ática, 1974.
- LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.
- LINS, Osman. *Lisbela e o prisioneiro*. São Paulo: Planeta, 2003.
- LINS, Osman. *Nove, novena*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- LINS, Osman. *O fiel e a pedra*. São Paulo: Martins Fontes, 1971.
- LINS, Osman. *O visitante*. São Paulo: Summus Editorial, 1979.
- LINS, Osman. *Os gestos*. São Paulo: Moderna, 1994.
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.
- LISPECTOR, Clarice. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- LISPECTOR, Clarice. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
- LISPECTOR, Clarice. *Felicidade Clandestina*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.
- LISPECTOR, Clarice. *Laços de Família*. Rio de Janeiro, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. *Onde estiveste de noite*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LISPECTOR, Clarice. *Todos os contos*. Org.: Benjamin Moser. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.
- LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- LOBO, Francisco Rodrigues. *Corte na Aldeia*. Lisboa: Biblioteca Ulisseia, 1990.

- LOPES, Ana Maria Costa; LOPES, Fernando Alexandre; BORGES FILHO, Ozíris (Orgs.). *Espaço e Literatura: perspectivas*. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2015.
- LUBBOCK, Percy. *A técnica da ficção*. Trad.: Octávio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1976.
- LUCAS, Fábio. *Ficções de Guimarães Rosa: perspectivas*. Barueri: Amarilys, 2011.
- LYOTARD, Jean-François. *A Fenomenologia*. Trad.: Armindo Rodrigues. Lisboa: Edições 70, 1986.
- LYOTARD, Jean-François. *Lo Inhumano: charlas sobre el tempo*. Trad.; Horacio Pons. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2010.
- MACHADO, Ana Maria. *Recado do Nome*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- MACHADO, Aníbal et al. *O melhor do conto brasileiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.
- MACHADO, Irene A. *Analogia do dissimilar*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- MACHADO, Irene A. *O romance e a voz: a prosaica dialógica de M. Bakhtin*. São Paulo: FAPESP e Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- MACHADO, Roberto. *Foucault: a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- MAGALHÃES JR., R. *A arte do conto*. Rio de Janeiro: Edições Bloch, s/d.
- MAGALHÃES, Adelino. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1963.
- MAHABHARATA. Versão: Krishna Dharma. Trad.: Vânia de Castro. São Paulo: Ediouro, 2002.
- MANSFIELD, Katherine. *Contos*. Trad.: Carlos Eugênio Marcondes de Moura e Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: CosacNaify, 2005.
- MARANDOLA JR., E.; HOLZER, W.; OLIVEIRA, L. de (Orgs.). *Qual o espaço do lugar?: Geografia, Epistemologia e Fenomenologia*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- MARCHEZAN, Luiz G.; TELAROLLI, Sylvia (Org.). *Cenas Literárias: a narrativa em foco*. Araraquara: UNESP/FCL, 2002.
- MARTINS, Nilce Sant'Anna. *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: EDUSP, 2001.
- MARTINS, Wilson. *O Modernismo*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- MASSEY, Doreen. *Pelo Espaço – uma nova política da espacialidade*. Trad.: Hilda Pareto Maciel e Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

MATORÉ, Georges. *L'Espace Humain: l'expression de l'espace dans la vie, la pensée et l'art contemporains*. Paris: Librairie A. G. Nizet, 1976.

MAUPASSANT, Guy. *Contos Fantásticos*. Trad.: José Thomaz Brum. Porto Alegre: LePM, 2006.

MAY, Charles E. *The short story – the reality of artifice*. New York: Routledge, 2002.

MELETINSKI, E. *Estudio estructural y tipológico del cuento*. Buenos Aires: Rodolfo Alonso Editor, 1972.

MENDONÇA, Márcia Rejany. *Representações do espaço em narrativas ficcionais de Osman Lins*. 2008. 222 f. Tese de doutorado. Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Letras, Goiânia, 2008.

MARTINEZ; LENZ; MENNA-BARRETO. “Diagnóstico dos transtornos do sono relacionados ao ritmo circadiano”. *J. Bras. Pneum.*, Porto Alegre, v.34, n. 3, mar., 2008.

MERQUIOR, José Guilherme. *As Ideias e as Formas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

MERQUIOR, José Guilherme. *Formalismo e tradição moderna – o problema da arte na crise da cultura*. São Paulo: Forense Universitária e EDUSP, 1974.

MERQUIOR, José Guilherme. *O fantasma romântico e outros ensaios*. Petrópolis: Vozes, 1980.

MINATTI; SANTANA; MELLO. “A influência dos ritmos circadianos no desempenho físico”. *R. Bras. Ci. Mov.*, São Paulo, 2006, v. 14, n. 1, p. 75-86.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária – Prosa I*. São Paulo: Cultrix, 1999.

MOISÉS, Massaud. *A Literatura Brasileira através dos textos*. São Paulo: Cultrix, 1980.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1999.

MOISÉS, Massaud. *História da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, v. III, 2009.

MOREIRA, Yandara Virgínia Ribeiro Costa. “Exercícios filosóficos na escritura de CL”, <http://darandina.com.br>, Juiz de Fora, mai., 2012. Acesso em 14 de set., 2015.

MORICONI, Italo (Org.). *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

MORSON, Gary Saul; EMERSON, Caryl. *Mikhail Bakhtin, criação de uma prosaística*. Trad.: Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: EDUSP, 2008.

MOURA, Ivana. *Osman Lins, o matemático da prosa*. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 2003.

- NASCIMENTO, Edna Maria; COVIZZI, Lenira Marques. *João Guimarães Rosa: homem plural, escritor singular*. São Paulo: Atual, 1988.
- NAVARRÉ, Marguerite de. *L'Heptaméron*. Paris: Librairie Garnier Frères, 1943.
- NIETZSCHE, Friedrich. *La voluntad de poderio*. Trad.: Aníbal Fronff. Madrid: Editorial EDAF, 1981.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia* (ou Helenismo e Pessimismo). Trad.: J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- NINA, Cláudia. “A hora do exílio de CL”, <http://blog.contoversia.com.br/2007/07/19>, 2007. Acesso em 19 de nov., 2015.
- NIZAMI. *Laila e Majnum*. Trad.: Marissom Ricardo Roso. Adaptação: Colin Turner. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- NOLASCO, Edgar César. *Clarice Lispector: nas entrelinhas da escritura*. São Paulo: Annablume, 2001.
- NUNES, Benedito. *A clave do poético*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- NUNES, Benedito. *A Rosa o que é de Rosa*. Rio de Janeiro: Difel, 2013.
- NUNES, Benedito. *Clarice Lispector*. São Paulo: Quíron, 1973.
- NUNES, Benedito. *Ensaaios Filosóficos*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- NUNES, Benedito. *Hermenêutica e Poesia – o pensamento poético*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.
- NUNES, Benedito. *Introdução à Filosofia da Arte*. São Paulo: Ática, 1989.
- NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- NUNES, Herbert e SANTOS, Almeida. *A transculturação narrativa em João Guimarães Rosa*. Maceió: EdUFAL, 2009.
- OBEID, César. *Para ler, ver e ouvir: histórias indianas do Pantchatantra*. São Paulo: Moderna, 2010.
- OLIVEIRA, Aline Maria Magalhães. “Viagens e viajantes na literatura: a travessia de Guimarães Rosa”. *Revista Urutágua*. Niterói, n.22, set.-dez., 2010.
- OLIVEIRA, Denise Zimmermann; RIBEIRO, Maria José. “Personagens de Clarice Lispector e práticas sociais”. *Linguagens – Revista de Letras, Artes e Comunicação*. Blumenau, v.1, n.3, p. 239-259, set.-dez., 2007.

OMIL, Alba y PIÉROLA, Raúl A. *El cuento y sus claves*. Buenos Aires: Editorial Nova, s/d.

OVÍDIO, *Metamorfoses*. Trad.: Bocage. São Paulo: Hedra, 2000.

PAIVA, Jair Miranda. *Os tempos impossíveis: perigo e palavra no sertão*. Nova Friburgo: Imagem Virtual, 2001.

PAZ, Noemi. *Mitos e ritos de iniciação nos contos de fadas*. São Paulo: Cultrix, 1995.

PEIXOTO, Marta. *Passionate Fictions: gender, narrative and violence in Clarice Lispector*. Menneapolis: University of Minnesota Press, 1994.

PEREIRA, Aline Brustello. “Mensagem: a casa fantástica de Clarice”. *Revista Semioses*. Rio de Janeiro, v. 1, n. 7, ago., 2010.

PERRAULT, Charles. *Histórias ou contos de outrora*. Trad.: Renata Cordeiro. Ilustrações: Gustave Doré. São Paulo: Landy Editora, 2004.

PESSOA, Fernando. *Contos*. São Paulo: Edições Epopeia Ltda., 1986.

PETRÔNIO, Caio. *Satíricon*. Trad.: Cláudio Aquati. São Paulo: CosacNaify, 2008.

PIGLIA, Ricardo. *Formas Breves*. Buenos Aires: Debolsillo, 2014.

PIMENTEL, Daise de Souza, “Século XIX, século XX: ruínas (Benjamin, Modernidade, Baudelaire)”. *Modernidades e Pós-Modernidades*, Org. Alexandre Moraes. Vitória: PPGL/UFES, 2002.

PINTO, Cristina Ferreira. *O bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PIRES, Antônio Donizetti. “O concerto dissonante da modernidade: narrativa poética e poesia em prosa”. *Itinerários*, Araraquara, n. 24, p. 35-75, 2006.

PLASTINO, Gilda. *O discurso da falta em Clarice Lispector: “Laços de Família”*. Osasco: Edifício, 2008.

PLATÃO. *Timeu e Crítias*. Trad., introd. E notas: Norberto de Paula Lima. São Paulo: Hemmus, 1981.

POE, Edgar Allan. *Narraciones Extraordinarias*. Trad.: Julio Cortázar. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1995.

PONTIERI, Regina (org.). *Leitores e leituras de Clarice Lispector*. São Paulo: Hedra, 2004.

PONTIERI, Regina. *Clarice Lispector, uma poética do olhar*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

PORTELLA, Eduardo (org.). *Teoria Literária* (Biblioteca Tempo Brasileiro). Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. Trad.: Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1974.

PROENÇA, Manuel Cavalcanti. *Trilhas no Grande Sertão*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1958.

PROPP, Vladimir. *As raízes históricas do conto maravilhoso*. Trad.: Rosemary Costhek Abílio e Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Trad.: Jasua Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

QUEIRÓS, Eça de. *Contos escolhidos*. Seleção e prefácio: Maria das Graças Moreira de Sá. Lisboa: Biblioteca Ulisseia, 2000.

RAMSAY; BASS. "Obeying the clock yields benefits for metabolism". *PNAS*, Evanston, mar. 17, 2009, v.106, n. 11, p. 4069-4070.

RECTOR, Monica. *O conto na Literatura Brasileira*. Jundiaí: Paco Editorial, 2015.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

RICOEUR, Paul. *A Metáfora Viva*. Trad.: Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. Trad.: Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, v: 1, 2 e 3, 2012.

RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ROCHA, Karina Bersan. *Veredas do amor no Grande Sertão*. Nova Friburgo: Imagem Virtual, 2001.

ROHDEN, Luiz e PIRES, Cecília. *Filosofia e Literatura: uma relação transacional*. Ijuí: Editora UNIJUÍ, 2009.

ROSA, João Guimarães. *Ave, Palavra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ROSA, João Guimarães. *Estas Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2 vols., 2009.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

- ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1981.
- ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1964.
- ROSA, João Guimarães. *Tutaméia, terceiras estórias*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1967.
- ROSENBAUM, Yudith. *Clarice Lispector*. São Paulo: Publifolha, 2002.
- ROSENBAUM, Yudith. *Metamorfoses do mal, uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2006.
- ROUANET, Sergio Paulo. *Édipo e o Anjo – Itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.
- RUBIÃO, Murilo. *Obra completa*. São Paulo: companhia das Letras, 2010.
- RUSSOTO, Márgara. “La narradora: imágenes de la transgresión en Clarice Lispector”. *Remate de Males*, Campinas, (9): 85-93, 1989.
- RUTHVEN, K. K. *O mito*. Trad.: Esther Eva Horovitz de BeerMann. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- SÁ, Olga. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes, 1979.
- SAAVEDRA, Miguel de Cervantes. *Don Quijote de la Mancha*. Edición e notas: Francisco Rico. Madrid: Real Academia Espanhola, 2004.
- SAHAR; SASSONE-CORSI. “Metabolism and Cancer: the circadian clock connection”. <http://medscape.com/viewarticle>. Acesso em 31 de mar., 2014.
- SAAVEDRA, Miguel de Cervantes. *Novelas Ejemplares*. Buenos Aires: Longseller, 2001.
- SALGUEIRO, Wilberth. *Prosa sobre prosa: Machado de Assis, Reinaldo Santos Neves e outras ficções*. Vitória: EDUFES, 2013.
- SANO, Lucia. “Luciano de Samósata: uma introdução” in: OLIVA NETO, João Ângelo. *Hellenística*. São Paulo: Humanitas, 2013, p. 37-58.
- SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Análise Estrutural dos Romances Brasileiros*. São Paulo: Ática, 1990.
- SANT’ANNA, Affonso Romano de (Org.). *O livro do Seminário*. São Paulo: LR Editores Ltda., 1983.
- SANTOS, Douglas. *A reinvenção do espaço*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

- SANTOS, Joana Laura da Cunha. *A estética da melancolia em Clarice Lispector*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2000.
- SANTOS, Joelson Santiago. “‘As margens da alegria’ e ‘Os Cimos’: molduras de um itinerário metafísico”. *Anais do XVI CNLF*. Rio de Janeiro, v.4, p. 1610-1620, 2012.
- SANTOS, Luis Alberto Brandão e OLIVEIRA, Silvana Pêsoa de. *Sujeito, Tempo e Espaço Ficcionalis*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- SANTOS, Luis Alberto Brandão. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Clarice Lispector*. São Paulo: Atual, 1986.
- SANTOS, Wendel. *Os três reais da ficção: o conto brasileiro hoje*. Petrópolis: Vozes, 1978.
- SCHEER; HILTON; MANTZOROS; SHEA. “Adverse metabolic cardio vascular consequences of circadian misalignment”. *PNAS*, Boston, mar 17, 2009, v. 106, n.11, p. 4453-4458.
- SEYFFERT, Oskar. *The dictionary of classical mythology: religion, literature and art*. New York: Random House, 1995.
- SILVA, Célia Sebastiana. “O amor segundo CL”. *Fragmentos de Cultura*. Goiânia, v. 18, n. 9/10, p. 785-797, set.-dez., 2007.
- SILVA, Maria Auxiliadora Gomes; AZEVEDO, Sergio Luiz Malta de. “O espaço geográfico através da literatura: um estudo dos contos de Guimarães Rosa”. *Revista Científica da FASETE*. Campina Grande, PB, 2015.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina, 1979.
- SIMÕES, Irene Gilberto. *Guimarães Rosa: as paragens mágicas*. São Paulo: Perspectiva, s/d.
- SINGER, Isaac Bashevis. *Breve sexta-feira*. Trad.: Hélio Pólvora. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.
- SINGER, Isaac Bashevis. *Obsessões e outras histórias*. Trad.: Donaldson M. Garschagen. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1975.
- SOUZA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector – figuras da escrita*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.
- SOUZA, Eudoro de. *Mitologia*. Lisboa: Guimarães Editores Ltda., 1984.
- SOUZA, Roberto Acízelo de. *Iniciação aos Estudos Literários*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SOUZA, Vitor Chaves. “A intuição do tempo sagrado: o princípio de um pensamento cósmico”. *Notundum*. CEMOROC-Feusp/IJI-Univ. do Porto. Porto, n. 38, mai.-ago., 2015.

SPERBER, Suzi Frankl. *Caos e Cosmos – leituras de Guimarães Rosa*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

SPERBER, Suzi Frankl. *Guimarães Rosa: signo e sentimento*. São Paulo: Ática, 1982.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

STÖRIG, Hans Joachim. *A Aventura das Línguas*. Trad.: Glória Paschoal de Camargo. São Paulo: Melhoramentos, 1993.

SZKLO, Gilda Salem. “‘O Búfalo’: Clarice Lispector e a herança judaica”. *Remate de Males*, Campinas, (9): 107-113, 1989.

TACCA, Oscar. *Instancias de la novela*. Buenos Aires: Marymar, 1980.

TCHEKHOV, Anton. *Treze contos*. Trad.: Maria Jacintha. Rio de Janeiro: Best Bolso Edições, 2013.

TERRAZAS, Carolina Hernández. *Clarice Lispector: la náusea literária*. Madrid: Fórcola, 2013.

TODOROV, Tzvetan (org.). *Teoria da Literatura – Textos dos Formalistas Russos*. Trad.: Isabel Pascoal. Lisboa: Signos, v. I-II, 1989.

TOLEDO, Dionísio Oliveira (org.). *Teoria da Literatura – Textos dos Formalistas Russos*. Trad.: Ana Mariza Ribeiro Filipouski, Maria Aparecida Pereira, Regina Zilberman e Antônio Carlos Fohlfeldt. Porto Alegre: Editora Globo, 1978.

TUAN, Yi Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. Trad.: Livia de Oliveira. Londrina: Eduel, 2013.

TUAN, Yi Fu. *Topofilia*. Trad.: Livia de Oliveira. Londrina: Eduel, 2012.

VIEIRA, Telma Maria. *Clarice Lispector: uma leitura instigante*. São Paulo: Annablume, 2004.

VILLANUEVA, Darío. *El comentario del texto narrativo: cuento e novela*. Madrid: Mare Nostrum, 2006.

VINCENT, Jan S. *João Guimarães Rosa*. Boston: G. K. Hall and Co., 1978.

VOIGT, André Fabiano. “Gaston Bachelard e Michel Foucault: a linguagem, o tempo e o espaço”. *Fênix*. Uberlândia, v. 8, n. 2, mai.-ago., 2011.

WOOLF, Virginia. *Contos completos*. Trad.: Leonardo Fróes. São Paulo: CosacNaify, 2005.

XAVIER, Elódia. *O conto brasileiro e sua trajetória: a modalidade urbana dos anos 20 aos anos 70*. Rio de Janeiro: Padrão Ltda., 1987.

YUNES, Eliana; BINGEMER, Maria Clara Lucchetti (Orgs). *Bem e Mal em Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Uapê, 2008.

ZAVALA, Lauro (Ed.). *Teorías del cuento III – Poéticas de la Brevedad*. México: El Estudio, 1996.

ZILBERMAN, Regina e LAJOLO, Marisa. *Um Brasil para crianças*. São Paulo: GLOBAL, 1993.

ZILBERMAN, Regina (Org.). *Clarice Lispector, a narração do indisível*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1998.