

REVISTA DE

ESTUDOS LITERÁRIOS

Coordenação: Ana Paula Arnaut e Ana Maria Binet | 2018 | 8

DO POST-MODERNISMO
AO HIPERCONTEMPORÂNEO:
OS CAMINHOS
DAS LITERATURAS
EM LÍNGUA
PORTUGUESA

IMPRESA DA
UNIVERSIDADE
DE COIMBRA
COIMBRA
UNIVERSITY
PRESS

SOB O SIGNO DE CHRONOS E KAIRÓS: A NARRAÇÃO DO TEMPO EM LOBO ANTUNES

UNDER THE SIGN OF CHRONOS AND KAIRÓS:
THE NARRATION OF TIME IN LOBO ANTUNES

Tatiana Prevedello

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

RESUMO

O projeto literário de António Lobo Antunes engloba, entre as muitas peculiaridades de sua técnica romanesca, a produção de sentidos ficcionais que questionam a linearidade temporal. O propósito do presente estudo é analisar, no romance *Eu hei-de amar uma pedra*, a forma como a organização do tempo está articulada sob o signo de Chronos e Kairós. No âmbito interpretativo são consideradas as formulações hermenêuticas de Paul Ricoeur, explanadas, sobretudo, em *Tempo e narrativa*. Para Ricoeur o ato de ler é o responsável pela efetuação do texto, pois tanto na produção historiográfica, quanto na literatura, essa ação concretiza uma intencionalidade que tem por base a refiguração do tempo, comum à história e à ficção. A representação do tempo histórico, configurado na narrativa de *Eu hei-de amar uma pedra*, utiliza elementos que Ricoeur denomina “conectores do tempo vivido e do tempo universal”, mediados por instrumentos como o calendário, a ideia da sequência de gerações, o arquivo documental-fotográfico e os vestígios. O exame do texto, não na ordem sequencial conformada pela formatação gráfica e física do objeto livro, mas sob o viés de uma (im)possível linearização do tempo histórico, a partir de um marco inaugural, ou evento fundador, que remete ao início dos episódios dessa ficção e permite a hipotética atribuição de “datas” aos

acontecimentos, mostra a consciência do tempo destruidor, pois o que subsiste é a força erosiva da sucessão dos dias em relação aos objetos e indivíduos.

Palavras-chave: Chronos, Kairós, tempo, narrativa, Lobo Antunes

ABSTRACT

The literary project of António Lobo Antunes includes, among the many peculiarities of his romanesque technique, the production of fictional meanings that question the temporal linearity. The purpose of this study is to analyze, in the novel *I shall love a stone*, how the organization of time is articulated under the sign of Chronos and Kairos. In the interpretative scope are considered the hermeneutic formulations of Paul Ricoeur, explained, especially, in *Time and narrative*. For Ricoeur, the act of reading is responsible for effecting the text, because in historiographic production, as in literature, this action concretizes an intentionality that is based on the refiguration of time, common to history and fiction. The representation of historical time configured in the narrative of *I shall love a stone* employs elements that Ricoeur calls “connectors of time lived and of universal time”, represented by instruments such as the calendar, the idea of the sequence of generations, the documentary-photographic archive and the vestiges. The examination of the text, not in the sequential order conformed by the graphical and physical formatting of the book object, but from the perspective of an (im)possible linearization of historical time, from an inaugural landmark, or founding event, which refers to the beginning of the episodes of this fiction and allows the hypothetical assignment of “dates” to events, shows awareness of the destructive time for what subsists is the erosive force of the succession of days in relation to objects and individuals.

Keywords: Chronos, Kairos, time, narrative, Lobo Antunes

1. “... UM DOS RELÓGIOS A RECORDAR-SE DE UMA HORA QUALQUER”: A VIDA SUSPensa NO PÊNDULO DAS HORAS
 A ação de contar uma história na perspectiva do narrar, inventar ou imitar, agrega um conjunto de sentidos que supõem um tempo, não mais presente, no qual a linguagem e a memória constroem uma intriga. O principal problema que gravita entre a identidade estrutural da função narrativa e a exigência de verossimilhança de toda a obra narrada é a qualidade temporal da experiência humana, pois a forma de expressão de um texto é, por excelência, temporal. Desdobrar, ou (des)ordenar uma história ficcional, construída como um jardim borgeano de veredas que se bifurcam, em que o estatuto da temporalidade linear, uniforme e absoluta é colocado em descrédito para permitir que se instaurem infinitas séries de tempos “divergentes, convergentes y paralelos” a engendrar uma “trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que (...) se ignoran” (Borges, 2012: 116), talvez seja um dos intentos que subjazem na maioria dos romances de António Lobo Antunes.

Em *Tempo e narrativa* Ricoeur observa que “(...) o tempo se torna tempo humano na medida em que está articulado de maneira narrativa; em contraposição, a narrativa é significativa na medida em que desenha as características da experiência temporal” (Ricoeur, 2010a: 9). A síntese heterogênea que congrega finalidades, causas, acasos, originados na unidade temporal de uma ação total e completa, nos conduz a questionar o que possibilita a conexão entre os diferentes instantes de um tempo ordenado a fim de edificar, narrativamente, uma história.

O entendimento ficcional sobre o tempo, agregando a esse termo as suas valorações míticas mais primitivas, sustenta a aparente dicotomia entre Chronos e Kairós. Chronos (Χρόνος) ordena o irreversível suceder que se opera entre o passado, o presente e o futuro, de modo que nada do que ocorreu possa vir a ser desconstruído, assim como

não é possível visualizar com nitidez o que virá a acontecer. Kairós (καῖρός, o “momento certo” ou “oportuno”) figura a distensão temporal, na qual o presente se inscreve na duração memorialística dos eventos passados e nas variações imaginativas sobre as projeções futuras (García, 2007: 1). Os gregos personificaram em Chronos a linearidade temporal, que consome o indivíduo até sua morte, tal como analisa Campillo (1991: 39): “El Tiempo es, pues el dios soberano, el dueño del mundo, que ejerce sobre él un poder despiadado y destructor. Pero es también el Juez que juzga acerca de todo, pues ve todo lo pasado y lo venidero, y reparte y equilibra la suerte o fortuna de cada cual”.

A simbologia da temporalidade, sucessiva e mensurável, é figurada por este deus de proporções gigantescas, o qual se alimenta de seus próprios filhos, tal como Francisco Goya retratou na tela *Saturno devorando a um hijo*:



IMAGEM 1: *Saturno devorando a un hijo*

Fonte: GOYA Y LUCIENTES, Francisco José de. *Saturno devorando a un hijo*. 1820-1823. Pintura mural. 1,46 x 0,83cm. Madri: Museu do Prado.

A representação, ou negação, do tempo das horas, em *Eu hei-de amar uma pedra*, fornece alimento ao insaciável Chronos em todos os planos narrativos que estruturam o texto. Nele as imprecisões do “presente eterno” conformam a existência das personagens em suas múltiplas projeções ficcionais, independente desse tempo estar situado no romance como um passado que jamais se consuma – “As coisa não acabam quando a gente pensa que ideia, supomos que terminaram e aí estão elas no interior de nós” (Antunes, 2004: 565) – ou em um futuro indefinido em relação às expectativas que estão a ser apresentadas: “como lhe sucede morrer se os relógios se calam visto que no caso de alguém impedir os movimentos do pêndulo nenhum de nós respira” (Antunes, 2004: 365-366). As ações e os sujeitos “querem” ser controlados por “relógios de ponteiros ao longo do corpo desinteressados do tempo” (Antunes, 2004: 17), mas acabam por se resignar à voracidade do “deus” que os consome.

Kairós, por sua vez, é simbolizado como um deus menor. A iconografia, tal como exemplifica o afresco de Francesco Salviati, o retrata como uma espécie de anjo deformado, com a cabeça raspada e uma longa mecha de cabelo na frente. A representação temporal de Kairós designa, em uma esfera qualitativa, o momento oportuno e fugidivo, do qual deriva a felicidade e a mudança (Valencia García, 2007: 1). Esse aspecto pode se relacionar com a distensão da alma, noção apresentada por Santo Agostinho:

(...) pareceu-me que o tempo não é outra coisa senão distensão; mas de que coisa o seja, ignoro-o. Seria para admirar que não fosse a da própria alma. Portanto, disse-me, eu Vo-lo suplico, meu Deus, que coisa meço eu, quando declaro indeterminadamente: ‘Este é duplo daquele outro’? Sei perfeitamente que meço o tempo, mas não o futuro, porque ainda não existe. Também não avalio o presente, pois não tem extensão,

nem o passado, que não existe. Que meço eu então? O meço eu então? O tempo que presentemente decorre e não o que já passou? (Agostinho, 2004: 334)

Kairós constitui a deidade do momento decisivo que, em sua versão cristã, reflete o tempo da plenitude, a ocasião temporal que é invadida pela eternidade. Campillo (1991) ainda destaca três características peculiares atribuídas a Kairós: a primeira remete a sua raridade ou excepcionalidade, pois sendo definido como “ocasião” ou “oportunidade”, entende-se que este momento específico seja sempre único, passageiro e irreptível, o que significa que “*kairós* no es nunca presente: pertenece siempre al pasado o al porvenir; es lo que aún no ha llegado o lo que ya se ha ido; lo aún inminente o lo ya ausente; lo que está por suceder o lo que ya ha sucedido” (Campillo, 1991:60); a segunda característica considera que se é a junção do tempo e do espaço que se denomina “ocasião” ou “oportunidade”, Kairós é o tempo do acontecimento; a terceira característica indica que Kairós é a “ocasião” ou “oportunidade” adequada para a “decisão” e propícia para a “ação”, pois “*kairós* no es un simples estado de cosas ni una simple disposición del ánimo, sino el cruce entre ambos, y esse cruce se produce justamente cuando el alma decide y actúa em el mundo, cuando las cosas se convierten en escenario y las personas em personajes” (Campillo, 1991: 64). O termo que equivale ao entendimento grego de “tempus” seria Kairós, e não Chronos, como normalmente se interpreta. Kairós representa, na condição de “tempus”, um elemento de complexa temporalidade, que se refere à qualidade do acordo e da mescla oportuna de elementos diversos. Em uma dimensão está o tempo de caráter objetivo, o qual se repete de forma cíclica, conforme a representação de Goya na tela em que Saturno devora um de seus filhos. Na outra dimensão, contudo, localiza-se um tempo subjetivo,

no qual o ser humano consegue encontrar a sua experiência temporal ao acionar recursos psíquicos como a memória, nostalgia ou expectativa. Esse tempo pode ser contraído, distendido ou conservado por meio de inúmeras combinações.



IMAGEM 2: *Kairos*

Fonte: SALVIATI, Francesco. *Kairos* (1552-1555).
 Detalhe de uma parede (afresco). Roma: Palácio Sacchetti.

A representação do tempo, na produção romanesca de Lobo Antunes, se caracteriza como uma expressão da hipermodernidade à medida que se amalgama aos importante eventos históricos contemporâneos de Portugal, os quais se relacionam às significativas transformações da atual sociedade e incluem elementos como o fascismo, as lutas coloniais, a revolução democrática, a condição dos oprimidos, as manifestações socialistas e a problemática pós-

-colonial, além das vivências de caráter pessoal do escritor. *Em tempos hiper-modernos*, Lipovetsky e Charles (2004) defendem que a hipermodernidade, apresentada, entre outros aspectos, pelo declínio das grandes ideologias, o esvaziamento e a fragilização do “eu”, explicita a angústia e fragmentação do indivíduo, pois “as grandes estruturas socializantes perdem a autoridade, as grandes ideologias já não estão mais em expansão, os projetos históricos não mobilizam mais, o âmbito social não é mais que o prolongamento do privado – instala-se a era do vazio (...)” (Lipovetsky; Charles, 2004: 23).

A exemplo da maioria dos romances de Lobo Antunes vemos, por exemplo, em *Ontem não te vi em Babilônia*, como o tempo se mostra indistinto e as limitações cronológicas inexatas. “Meia-noite” é a demarcação estrutural e cronológica que abre a incursão à narrativa que, ao contrário do que sugere a organização de seus capítulos, ordenados em uma sequência temporal linear, articula-se nos movimentos pendulares de múltiplos tempos vivenciados pelas personagens. Instaura-se um eterno circuito de anaforismos que, ao se repetirem, demonstram exilar os sujeitos insones em suas imprecisões memorialísticas, desencadeadas no transcurso das horas até o expirar do texto, que irá se amparar em outra convenção temporal, localizada no último capítulo do romance, nomeado “Cinco horas da manhã”. No romance está presente a negação da temporalidade convencional, embora a formatação da obra esteja pautada em capítulos que remetam ao ritmo mecânico dos relógios. Entende-se, assim, que a obsessão pelo tempo, no romance de Lobo Antunes, é uma evidência da tensão hipercontemporânea, a qual mostra o “tempo contra tempo, futuro contra presente, presente contra futuro, presente contra presente, presente contra passado” (Lipovetsky; Charles, 2004: 76).

Ordenar cronologicamente *Eu hei-de amar uma pedra* supõe, de antemão, um exercício senão falho, suscetível a falácias e emboscadas.

Daremos atenção, pois, nesse momento, à análise dos marcadores temporais que são fornecidos pelo próprio texto, com destaque para o relógio e o calendário, instrumentos entre o tempo vivido e o tempo universal que, conforme Ricoeur, engendram o tempo histórico (Ricoeur, 2004c: 176). Nesta obra os enredos, tal como “el jardín de senderos que se bifurcan”, se constroem simultaneamente, não pressupõem princípio ou fim, mas a sobreposição incessante e obsessiva de planos temporais articulados pela memória do(s) sujeito(s). Eles, à medida que o texto vai sendo composto, intercalam a tarefa de narrar a história. O referente que identifica as personagens, na maioria das vezes, não remete a nenhuma designação marcada pelo nome de batismo ou sobrenome de família. A construção das identidades das personagens está sujeita às circunstâncias e aos papéis que os atores narrativos são “convocados” a desempenhar ao longo do texto.

Uma coleção fotográfica é o objeto que desencadeia o princípio da incursão ficcional empreendida em *Eu hei-de amar uma pedra*. O marco temporal que inaugura o enredo é anunciado pela voz da personagem masculina mais expressiva do texto, o “pimpolho”. Este homem, na parte nomeada “As fotografias”, examina o primeiro retrato e, a partir da descrição que faz do mesmo, a narrativa passa a ser tecida. Esse indício temporal especifica que, na maturidade, um homem direciona o seu olhar para a infância. Enquanto recompõe mentalmente o estúdio fotográfico pertencente ao senhor Querubim, a existência que o circunda se desfaz na névoa do tempo e o passado do “pimpolho”, no momento em que é situado como contraposição para demarcar o suposto presente que está a narrar, passa a se configurar e trazer à tona os seus traumas e conflitos. Ele evoca os insultos proferidos pelo pai, ao dirigir-se à esposa e ao filho como “trambolhos” (Antunes, 2004: 18), no momento em que abandona a família e embarca para Paris para jamais retornar; o primo Casimiro,

que após a partida do pai do “pimpolho”, passa a envolver-se com sua mãe – “primo Casimiro que desde a ida do meu pai nos pagava o aluguer e entalava notas na jarra” (Antunes, 2004: 40) – e, depois, emigra para a América, país de onde também não retorna: “não volta conforme o seu avô não voltou, viajam, andam por fora, nunca têm saudades” (Antunes, 2004: 52); as visitas realizadas à madrinha de sua mãe “num segundo andar do Jardim Constantino longíssimo do Tejo” (Antunes, 2004: 20); a filha da madrinha “tão fugidia, tão nervosa” (Antunes, 2004: 31). Todos esses dilemas mostram, como analisa Ana Paula Arnaut (2012: 150-151) que, na obra de Lobo Antunes, é evidente a “obsessão pelos tópicos dos desamores e dos desafectos e, acima de tudo, pelo motivo extensional da ruína – física e psicológica – da casa e da família”.

A doença dos nervos atribuída à filha da madrinha da mãe do “pimpolho” é, todavia, uma invenção empregada para justificar o fato de a mesma ser mantida em confinamento pela sua condição de bastarda – “a mãe que lhe inventou a fraqueza do cérebro” (Antunes, 2004: 95); “(...) o pecado de uma filha sem (...) marido” (Antunes, 2004: 95) – por fim, expulsa de casa pelo “pimpolho” adulto, após a morte da madrinha:

Não sei há quanto tempo o pimpolho me mandou embora do segundo andar do Jardim Constantino, vinte, vinte e cinco anos, trinta, nem o que querem dizer vinte, vinte e cinco anos ou trinta para mim que desconheço os que tenho.

(...) se pensar na minha idade, suponho que setenta ou oitenta na tarde em que o pimpolho

(porque era tarde, era verão, recordo-me das nuvens, não muitas, duas ou três de leste para oeste no sentido da água ...). (Antunes, 2004: 365-374)

O fragmento selecionado ilustra uma técnica recorrente em todo o romance, relativa à apreensão temporal, pois no âmbito cronológico quase não são situadas datas, dias ou meses específicos, mas eventos que se ligam à idade e à passagem dos anos em relação a algum acontecimento particular. Em toda a parte que “narra as dez fotografias” está inscrita uma galeria de retratos deteriorados pelo tempo, o deus Chronos que, primeiro, destruiu a vida das personagens e os referentes que amparavam a sua existência para, depois, de modo paulatino, deteriorar o artefato fotográfico, registro documental dos episódios e personagens centrais desse primeiro conjunto de capítulos: “se voltar a página do álbum nenhuma tropa, nenhuma aldeia” (Antunes, 2004: 62); “o senhor Querubim falecido, a Photo Royal Ltda uma sapataria, um escritório, eu a chamar e ninguém” (Antunes, 2004: 98); “a filha da madrinha da minha mãe sumida dos retratos” (Antunes, 2004: 101). A aparente ausência de conexão entre esses blocos e capítulos demonstra, todavia, coerência no processo de organização da extensa memória dos fragmentos que se comunicam entre essas divisões, tal como demonstra a análise de Seixo (2008, p. 100):

Amor, morte e representação são assim os grandes temas deste romance. Anunciado no título, o primeiro apresenta-se indissociável da tentativa de captar, através de vários modos de representação – fotografias, interlocução de consultas e visitas, narrativas, o que foi o amor (e outros afectos) e o que dele poderá ficar. E, se o amor inalcançável, que o título ao mesmo tempo anuncia e procura consubstanciar em Pedra, se mostra sempre ferido de falhas de comunicação, a morte encontra-se no seu horizonte como no de todas as representações.

Um elemento significativo nos romances de Lobo Antunes envolve a história de determinadas personagens, contadas em

primeira pessoa e figuradas pelo próprio sujeito que, de forma reflexiva, também está representado em objetos (fotografias, relógios, brinquedos...), cuja rememoração é marcada por imagens que, continuamente, são repetidas. Como observa Seixo (2008, p. 492), “qualquer tempo experienciado pelo narrador ou por alguma personagem, é sempre, afinal, a duração actualizada dos vários planos da memória, que confluem numa mente singular e a remetem ao espaço que a enunciação indicia”.

A variedade de vozes narrativas, que afirmam e negam as histórias desenvolvidas no romance, também manifestam as diversas e contraditórias impressões a respeito de uma mesma imagem fotográfica. O intervalo entre o momento em que a primeira personagem a ser apresentada na ficção, o “pimpolho”, examina a sua foto de infância – “Tenho dois anos e estou no colo da minha mãe: é um retrato de estúdio assinado Photo Royal Lda a letras em relevo, caprichadas (...)” (Antunes, 2004: 15) –, e a décima fotografia descrita, feita em um restaurante da Baixa em comemoração aos cinquenta anos de casamento do “pimpolho”, confirma o suceder ininterrupto dos anos, a cronologia da sucessão das horas a atestar que “a cada visita o álbum tem uma idade diferente” (Antunes, 2004: 235).

A décima fotografia é mais recente em relação ao tempo de exame do álbum fotográfico, pois “tem seis meses se tanto, e lá estamos nós à mesa, a minha mãe e o meu pai de súbito tão velhos que me custa a reconhecê-los” (Antunes, 2004: 225), conforme relato da filha mais velha que, nesta sessão, interpreta o movimento espectral engendrado em cada retrato. Embora a estabilidade temporal, ilusoriamente apreendida nas imagens impressas nos retratos, venha a situar o conteúdo fotográfico em uma dimensão que aparenta estar ausente de tempo físico, ou localizada nos domínios da eternidade, a evanescência do instante que correspondeu à captura da imagem e a

deterioração de todos os elementos que compõem as propriedades materiais a envolver a cena fotográfica, evidenciam a completa destruição – ou contundente transformação – do passado contido no registro imagético:

a Photo Royal Lda do Beato e a sua montra de noivas alternando com bebês nus em almofadas, diante do mesmo castelo e do mesmo lago que nós mas num formato maior e sem polegar, com o tempo decifrava-se mal as nossas caras, a boca para os sinais já não

– Perdão?

não boca ainda que a Princesa continue a remar, o pingo no meu joelho dissolvendo-se

(dissolvi-me)

Ficou parte da gola e o telão uma névoa, suponho que a Photo Royal Lda uma névoa também, uma névoa o empregado de mãos amarelas dos ácidos que nos arrumou na cadeira, uma névoa o espelho com uma escova e um pente de acertar carrapitos, melenas, o Beato mudado, prédios e prédios a esconderem o rio que o tempo dissolvia igualmente (...)

(...)

(...) enquanto o perfume de verbena do primo Casimiro desaparecia na Alcântara e eu deixava de o sentir, ao colo da minha mãe na Photo Royal Lda, eu dissolvido no postigo em que nenhuma árvore, um telhado, somente vidros sujos, um único vidro sujo (...). (Antunes, 2004: 16,34)

A apuração de que o deus Chronos não se omite, em seu exercício voraz, à destruição dos sujeitos e objetos apreendido pelo texto ficcional subsiste em todas as cenas e permite a possibilidade de confronto entre o “antes” e o “depois”: “talvez eu a encontrá-lo primo Casimiro, agora que está longe, morreu e não sei que morreu, nunca saberei que morreu, a demorar-se na fotografia”

(Antunes, 2004: 47); “todos no retrato, a começar por mim, mortos agora” (Antunes, 2004: 59); “a casa a cair de velha de que nunca gostou (...) nem o destroço de um piano faltava” (Antunes, 2004: 179); “se o meu pai não envelhecesse, e sempre achei que a culpa de envelhecer era dele (...) se o meu pai não envelhecesse eu não morria nunca, a minha mãe é como outro, uma trombose que a limpe e chautinho” (Antunes, 2004: 186). Ainda assim, a memória, apesar de suas traições, é o único refúgio que comporta o esforço para conter a inevitável erosão do tempo: “episódios a quem a gente agradece por continuarem connosco mesmo desbotados, vagos, amontoando-se numa caixinha que cerramos a tampa com medo que se evaporem, visitamo-los em segredo protegendo-os com a mão” (Antunes, 2004: 134).

2. “... E O TEMPO, ATÉ ENTÃO DESATENTO”:

SIMULTANEIDADE ENTRE O “ANTES” E O “DEPOIS”

A representação do tempo histórico configurado na narrativa de *Eu hei-de amar uma pedra* utiliza elementos que Ricoeur denomina “conectores do tempo vivido e do tempo universal” (Ricoeur, 2010c: 177), representados por instrumentos como o calendário, a ideia da sequência de gerações, o arquivo documental-fotográfico e os vestígios. Essa constatação se alinha ao questionamento agostiniano sobre o estatuto da temporalidade – “que é, pois, o tempo? Quem poderá explicá-lo clara e brevemente?” (Agostinho, 2004: 322)

A computação da passagem do tempo cronológico em *Eu hei-de amar uma pedra* aniquila os espaços e objetos, subjuga os sujeitos ao envelhecimento e os conduz, inevitavelmente, para a morte. Ao valer-se dos marcadores temporais, instaura o elemento que Ricoeur denomina como o “terceiro tempo”, situado entre o físico, que remete ao instante, e o psicológico, que se volta para o que se entende como presente da narrativa. O estatuto da temporalidade rígida

e normatizada é igualmente questionado no texto, pois no mesmo plano onde é delineada a consciência do tempo destruidor, a relação entre a “intentio” e a “distentio animi” agostiniana, não se afasta do interior das personagens.

Uma das situações que melhor ilustram a discordância que se estabelece entre o tempo institucionalmente regulado por marcadores temporais – o relógio e o calendário – e as percepções espaciais, entendidas como o tempo do mundo, e a interioridade da personagem, tempo da alma, acontece no momento em que um médico não nomeado na história redige o prontuário de atendimento de uma paciente. Diante dessa “doente de 82 anos, sexo ♀, idade aparente coincidindo com a real a dar um nó no saquito de crochet prendendo o polegar que passou a fazer parte do nó” (Antunes, 2010: 254), o médico expressa um posicionamento conflitivo a respeito do método cartesiano e positivista de transmissão do conhecimento – “(as asneiras que nos impingem na Faculdade, o que é idade real?)” (Antunes, 2010: 254). As duas perspectivas do “presente” – o “presente” da infância do médico e o momento em que se realiza a consulta – mostram posicionamentos contraditórios sobre a credibilidade da organização espaço-temporal convencionalizada pelas apreensões vulgares dos sentidos:

(...) a doente orientada no tempo e no espaço
 (outra asneira da Faculdade, que tempo e que espaço, orientada no
 tempo em relação a que tempo
 o dos relógios da infância?
 (...) se a cada manhã girassem uma folha de calendário nas argolas e
 dessem fé do que perderam, do que perco, não vinham, contentíssimos,
 aborrecer-me com tristezas, ontem por exemplo, vinte e nove de maio e
 adeus vinte e nove de maio, em criança punha-me a olhar o relógio de
 parede um minuto inteiro sentado no tapete

–Afinal um minuto é isto

Surpreendido por um minuto ser isto, um espacinho, um vácuo, o ponteiro no traço seguinte e o minuto que é dele, a minha dúvida acerca de se o recuperaria ou não no caso de andar com o ponteiro para trás, quantas vezes seria preciso andar para trás de maneira a chegar antes de ter nascido e ao chegar antes de ter nascido o que sucederia ao dedo que empurra o ponteiro, tentei expor estas elucubrações à minha mãe, ela entre portas, com um cesto de roupa

–Tenho mais que fazer. (Antunes, 2010: 255-256)

Em *O sistema dos objetos*, Jean Baudrillard dedica-se à análise do relógio e do tempo, considerando que o primeiro é o símbolo de permanência e introjeção do segundo, pois a “cronometria é angustiante quando nos determina tarefas sociais; mas tranquilizadora quando substantifica o tempo e o destaca como objeto consumível” (Baudrillard, 1973:30). O fragmento de *Eu hei-de amar uma pedra* selecionado para ilustrar os vários planos narrativos que articulam a relação reflexiva entre o “presente das coisas passadas” e o “presente das coisas presentes”, o “tempo da alma” e o “tempo do mundo”, também mostra a mediação exercida pelos marcadores temporais entre as diversas perspectivas reunidas em um único prisma. A contestação interna sobre a veracidade das orientações espaço-temporais, motivada pelo diagnóstico da “doente de 82 anos, (...), idade aparente coincidindo com a real” transpõe a representação narrativa situada no “presente”, na ocasião da “primeira consulta”, para o “presente” da infância do sujeito que está a narrar as suas indagações precoces sobre a linearização lógica e contínua do tempo, incompreendidas pela mãe que o ignora e o repreende, e desacreditadas pelas convenções aprendidas na faculdade.

O cenário que retrata as memórias passadas da infância sobre as formulações temporais ainda é consoante com a descrição de

Baudrillard sobre os relógios: “O relógio é um coração mecânico que nos tranquiliza a respeito de nosso próprio coração. É este processo de infusão, de assimilação da substância temporal, é esta presença da duração que vem a ser recusada (...) por uma ordem moderna que é exterioridade, espaço e relação objetiva” (Baudrillard, 1973:30).

O momento axial atribuí ao calendário um aspecto original bastante particular, pois se refere a um tempo exterior ao tempo do mundo e da alma. Sob uma perspectiva, todos os acontecimentos tendem a se tornar o momento axial; por outro lado, qualquer dia do calendário pode ser passado, presente ou futuro, pois uma mesma data pode remeter a um acontecimento em qualquer plano temporal. E, nesse entendimento, para que exista o presente se faz necessário que o acontecimento coincida com um dos elementos essenciais da subjetividade, que é o discurso vivo e atual do enunciado. Por possuir essa qualidade intermediária, o tempo do calendário “cosmologiza o tempo vivido e humaniza o tempo cósmico, e consegue reinscrever o tempo na narrativa no tempo do mundo” (Teixeira, 2004a:254). A similaridade do tempo do calendário com o tempo físico é perceptível e ocorre porque o primeiro toma emprestado do segundo propriedades reconhecidas tanto por Aristóteles como Kant, que são a continuidade uniforme, a linearidade, a possibilidade de segmentação das unidades temporais, como podemos verificar nas reflexões do médico psiquiatra:

(...) mudo o calendário de posição
 (esses calendários de argolas em que cada folhinha um dia, acaba-se o dia, e passa-se a folha nos anéis cromados
 –Não hás-de regressar)
 e vinte e quatro horas a menos que gaita, quantos milhares de folhas voltei nestes anos, numa delas, longínqua, acho que um saquito de

crochet também, irrecuperável, a doer-me, mudo o calendário de lugar
distanciando-o de mim

(some-te da minha frente com os teus dias passados, infeliz). (Antunes,
2004: 252-253)

A relação conflitiva entre o “eu” narrativo e o calendário demonstra que esse objeto que situa instantes específicos, desprovidos da significação do presente, por estar relacionado ao movimento e à casualidade, assume uma orientação entre o “antes” e o “depois”, mas desconhece a oposição existente entre passado e futuro. Essa direcionalidade permite que as emoções que provêm do interior da personagem, ao confrontar-se com o calendário, sigam os dois sentidos. Por essa razão, o aspecto bidimensional traçado pela experiência temporal deveria supor, conforme Ricoeur, “unidireção do curso das coisas” (Ricoeur, 2010c:183) e, na condição de contínuo linear, conter a mensuralidade, compreendida como “a possibilidade de fazer corresponder números aos intervalos iguais do tempo, eles mesmos relacionados com a recorrência de fenômenos naturais” (Ricoeur, 2010c:183). A lucidez do narrador a respeito da passagem do tempo, desencadeadora do conflito gerado diante do calendário, reside no aspecto de que este objeto, marcador da sucessão dos dias que se esvaem como as folhas destacadas das argolas, não consome os eventos passados.

Em *Eu hei-de amar uma pedra* todos os condicionamentos temporais são falhos ao tentar situar qualquer evento demarcado pelo calendário como passado, presente ou futuro. O instante é representado no texto quando algum narrador se encarrega de situá-lo em relação ao que está a ser narrado, o que assinala a “coincidência entre um acontecimento e o discurso que o enuncia” (Ricoeur, 2010c:184) e, por essa razão, “determinada data, completa e explícita, não pode ser dita nem futura nem passada se ignorarmos

a data da enunciação que a pronuncia” (Ricoeur, 2010c:184). Ainda que a linearidade cronológica seja substituída por planos temporais intercalados na (des)ordem das lembranças originadas na mente da personagem que está a narrar os eventos apresentados, a dicotomia entre o registro de uma impressão e sua consequente degradação em decorrência do envelhecimento é uma constante.

Se em um primeiro momento nos atemos à defesa de que *Em eu hei-de amar uma pedra* a passagem do tempo sucumbe a Chronos, pois a sucessão dos anos, ainda que não formalmente registrada pelo calendário ou cronometrada com exatidão nos relógios, mostra os efeitos do envelhecimento, a deterioração dos espaços e o desaparecimento dos seres e objetos, verificaremos, agora, de que maneira o presente é restituído e como ocorre essa transposição entre espaços temporais, que vai do presente suspenso no instante em que se narra ao presente rememorado por meio de algum dispositivo visual.

A configuração do(s) tempo(s) presente(s) em *Eu hei-de amar uma pedra* abre-se, igualmente, para uma série de assimetrias paralelas entre o tempo que está a ser narrado e os enredos que se (des)ordenam. Voltar-se para o exame dos retratos ou objetos implica lidar com presentes que se instauram de forma simultânea: o presente dos sujeitos que contemplam as fotografias, ou o presente das coisas presentes; e o presente refigurado pela memória correspondente ao instante em que a imagem foi captada, ou presente das coisas passadas. Quase inexistente imaginação sobre o que está por vir, o que praticamente nos inviabiliza falar a respeito do “presente das coisas futuras”. O presente restituído pela fotografia predomina, portanto, em relação ao instante da contemplação que, na ocasião da análise do material fotográfico, projeta-se para os instantes presentes vividos no passado.

Para melhor entendermos o processo de transposição entre o “presente das coisas presentes” e o “presente das coisas passadas”

engendrado pelas fotografias narradas no texto de *Eu hei-de amar uma pedra* é importante recorremos as noções de “*intentio*” e “*distentio animi*”, ou “tempo da alma” e “tempo do mundo”, expostas por Santo Agostinho, no livro XI das suas *Confissões*, e reinterpretadas por Ricoeur, em *Tempo e narrativa*. De acordo com o filósofo, ao situar o passado e o futuro no presente, pelas vias da memória e da expectativa, Agostinho principia a modelar a ideia de um triplo presente, conforme o qual “confiando à memória o destino das coisas passadas e a expectativa das coisas futuras, pode-se incluir memória e expectativa num presente ampliado e dialetizado, que não é (...) nem o passado, nem o futuro, nem o presente pontual, nem mesmo a passagem do presente” (Ricoeur, 2010a: 23), uma vez que “o achado inestimável de Santo Agostinho, ao reduzir a extensão do tempo à distensão da alma, é ter ligado essa distensão à falha que não cessa de se insinuar no coração do triplo presente: entre o presente do futuro, o presente do passado e o presente do presente. Assim, ele vê a “discordância” nascer e renascer da própria “concordância” das vidas da expectativa, da atenção e da memória” (Ricoeur, 2010a: 39).

Nas duas visões antitéticas do tempo que remetem a Chronos – o tempo destruidor – e a Kairós – o artífice do tempo – o mito cria uma duplicação das variações imaginativas da ficção sobre o tempo e a eternidade. Cada uma dessas expressões temporais – uma que age de forma célere e a outra que desenvolve suas atividades com lentidão – adquire visibilidade pela encenação narrativa das personagens. O desejo infrutífero da fenomenologia de tornar o tempo visível é conquistado pela ficção quando cria o que se assemelha à personificação do tempo nas prosopopéias antigas.

A respeito das “variações imaginativas”, Ricoeur desenvolve uma reflexão referente à “solução” e à “aporía”. O tempo histórico resolve as aporias do tempo por meio de uma conciliação pacífica que lhes retira o relevo e pertinência; a ficção, numa perspectiva

contrária, tende a lhes conferir ênfase. A solução poética das aporias consiste, assim, mais em atribuir às mesmas maior visibilidade e em torná-las produtivas do que em dissolvê-las.

As variações imaginativas explicitam a relação da aporia com o seu “tipo-ideal”. E, na literatura de ficção são exploradas as múltiplas formas em que a “intentio” e a “distentio” se opõem e se concertam. A literatura ficcional transforma-se, desse modo, no meio privilegiado de exploração da concordância discordante que configura a coesão de uma vida. No entanto, a ficção se limita a ilustrar os temas da fenomenologia e nem mesmo descortina os “tipos-ideais” da solução, que se dissimulam sob a descrição aporética. A ficção percorre um caminho mais longo ao revelar os limites da fenomenologia, quando se vale das experiências-limite que na narrativa ficcional assinalam um embate com a eternidade e a morte.

Na narrativa *Eu hei-de amar uma pedra* as intersecções do passado revelam-se falhas e ilusórias, mas é pela reminiscência fotográfica que a personagem “pimpolho” realiza uma viagem interior concernente à ausência do pai, que partiu para Paris, em um comboio de imigrantes, a insultar a esposa e o filho: “depois de o meu pai se ir embora e afastar-nos/ –Trambolhos” (Antunes, 2004: 18). O estímulo fotográfico, contudo, possibilita no texto os cortes interseccionais entre os tempos, permitindo que no interior da personagem a falta paterna ganhe alguns contornos, ainda que imprecisos:

[o primo Casimiro]

instalava-se no lugar do meu pai a explorar a terrina, a distribuir o almoço, ralhava à minha mãe

(...)

– Vais ficar a pensar nele toda a vida pequena?

o meu pai em casa de novo, à mesa conosco apesar de não ter colher, não ter prato, no sítio onde a minha mãe o interrogava

(ela nesses momentos duas palmas nas bochechas, os olhos iguais às lentes do fotógrafo)

– Porquê?

ao passo que o meu pai não ombros nem olhos, cotovelos que desdenhavam

– Trambolhos

o que ficou dele foi o pincel da barba no lavatório com espuma seca nos pêlos, cruzetas que a minha mãe remexia no armário a questioná-las

– Porquê?

as cruzetas baloiçavam no varão motivos que ninguém entendia, fechávamos-lhes a porta e calavam-se, a minha mãe acabou por deitar o pincel da barba no lixo, gastou eternidades a limpá-lo

(não precisava de ser limpo)

e a pedir-lhe desculpa, imaginava o meu pai a tossir nas tardes. (Antunes, 2004: 19)

A citação reúne, em sua essência, elementos norteadores para a compreensão dos componentes essenciais da intriga de *Eu hei-de amar uma pedra*. A voz do narrador “pimpolho” anuncia os principais traumas e angústias que se delinearão na infância e, por via da rememoração, esse “presente das coisas passadas”, ao se configurar, revela ao leitor que a figura do primo Casimiro passa, por via do envolvimento com a sua mãe, a ocupar o lugar do pai que partiu e, simultaneamente, a contestar a ausência: “–Vais ficar a pensar nele toda a vida pequena?”. O único fragmento material que restou do pai, “o pincel da barba no lavatório com espuma seca nos pelos”, é o recurso usado pelo narrador para adentra-se nos domínios da imaginação.

A construção ficcional, por meio da representação fotográfica que a narrativa desenvolve, mostra, como explica Barthes (1994: 118), “a confusão perversa entre dois conceitos: o Real e o Vivo”. Barthes

esclarece que a fotografa, no momento em que atesta que o objeto existiu, conduz a acreditar, de um modo sub-reptício, que ele está vivo; decorrente do engodo, nos leva a atribuir ao “Real” um elevado valor, capaz de aproximá-lo da eternidade.

Na narrativa antuniana as fotografias, incluindo retratos emoldurados na parede, porta-retratos e albúns de família são, de forma recorrente, representadas por meio da escrita e conformam a multiplicidade dos planos mnemônicos e espaço-temporais que emergem do texto. As imagens passadas, cristalizadas sob a forma de fotografias, infiltram-se no presente que, muitas vezes, como no caso do romance *Eu hei-de amar uma pedra*, é rompido, possibilitando que o “eu” narrativo suspenda as suas vivências atuais para mergulhar nas águas das reminiscências que os retratos despertam. O estímulo que a memória recebe, por meio das imagens estáveis impressas nas fotografias, desencadeia a mais diversificada gama de recordações, uma vez que tempos narrativos se sobrepõem e se fundem e os traços do passado, aparentemente desprovidos de contornos definidos e significados importantes, são projetados para o presente e, de modo progressivo, ocorre uma reatualização da qual emanam novos significados. A função da representação fotográfica na narrativa hipermoderna, articulada à reflexão de Lipovetsky e Charles (2004: 85), mostra que “celebrando até o menor objeto do passado, invocando as obrigações da memória, remobilizando as tradições da memória, a hipermodernidade não é estruturada por um presente absoluto; ela o é por *um presente paradoxal*, um presente que não pára de exumar e “redescobrir” o passado”.

A fotografia, portanto, desencadeia lembranças que remetem a objetos que, por sua vez, resgatam sujeitos perdidos, sobre os quais praticamente inexistem referentes materiais, sendo necessário valer-se de todo o potencial imaginativo a fim de apreendê-los por meio da escrita.

O instante eterno retido na impressão fotográfica suspende o tempo presente do sujeito no momento em que direciona o olhar para o registro imagético e restitui, pelas vias do imaginário, todos os tempos que operam a distância entre o “agora”, que equivale ao momento da contemplação, e o “agora” das histórias que vão se construindo a partir das descrições dos objetos e motivos que trazem para a cena narrativa a forma como a ausência paterna está emoldurada na parede: “as canas de pesca do meu pai contra a parede do fogão onde uma moldura de noiva, igual à da Photo Royal Lda, se recusava a desvanecer, de braço dado com o meu pai que partiu há dez anos no comboio dos emigrantes de Paris e nem uma carta, um postal” (Antunes, 2004: 37). Assim, se “a fotografia fixa pode constituir recordação mais autêntica do que a fotografia em movimento, pois aquela é uma fração precisa do tempo, não um fluxo” (Sontag, 1981: 17) entendemos que os retratos reproduzidos narrativamente em *Eu hei-de amar uma pedra* emolduram instantes precisos que, ao serem refigurados pela voz que narra a fotografia, engendram, simultaneamente, diversas perspectivas presentes, tal como no jardim borgeano onde “todas las cosas le suceden a uno precisamente, precisamente ahora. Siglos de siglos y solo en el presente ocurren los hechos (...)” (Borges, 2012: 104).

REFERÊNCIAS

- AGOSTINHO (2004). *Confissões*. Trad. J. Oliveira Santos; A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Nova Cultural.
- ANTUNES, António Lobo (2004). *Eu hei-de amar uma pedra*. Lisboa: Dom Quixote.
- ARNAUT, Ana Paula (2012). *As mulheres na ficção de António Lobo Antunes: (in)variantes do feminino*. Lisboa: Texto.

- BARTHES, Roland (1994). *A câmara clara: notas sobre fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- BAUDRILLARD, Jean (1973). *O sistema dos objetos*. Trad. Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Perspectiva.
- BORGES, Jorge Luis (2012). *Ficciones*. Buenos Aires: Sudamericana.
- CAMPILLO, Antonio (1991). “Aión, Chrónos y Kairós: la concepción del tempo em la Grecia Clássica”. *La(s) otra(s) historia(s): una reflexión sobre los métodos y los temas de la investigación histórica*. 3: 33-70.
- GOYA Y LUCIENTES, Francisco José de. *Saturno devorando a un hijo*. 1820-1823. Pintura mural. 1,46 x 0,83cm. Madri: Museu do Prado.
- LIPOVESTSKY, Gilles; CHARLES, Sébastien (2004). *Tempos hipermodernos*. Trad. Mário Vilela. São Paulo: Barcarolla.
- RICOEUR, Paul (2010a). *Tempo e narrativa: a intriga e a narrativa histórica*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes [1983].
- RICOEUR, Paul (2010b). *Tempo e narrativa: a configuração do tempo na narrativa de ficção*. Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes [1984].
- RICOEUR, Paul (2010c). *Tempo e narrativa: o tempo narrado*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes [1985].
- SALVIATI, Francesco. *Kairós (1552-1555)*. Detalhe de uma parede (afresco). Roma: Palácio Sacchetti.
- SEIXO, Maria Alzira (2008) (Dir.). *Dicionário da obra de António Lobo Antunes*. V. I. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- SONTAG, Susan (1981). *Ensaio sobre fotografia*. Trad. Joaquim Paiva. Rio de Janeiro: Arbor.
- TEIXEIRA, Joaquim de Sousa (2004a). *Ipseidade e alteridade: uma leitura da obra de Paul Ricoeur*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- TEIXEIRA, Joaquim de Sousa (2004b). *Ipseidade e alteridade: uma leitura da obra de Paul Ricoeur*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- VALENCIA GARCÍA, Guadalupe (2007). *Entre cronos y kairós: las formas del tiempo sociohistórico*. Barcelona: Anthropos Editorial.