

O FLUXO DA CONSCIÊNCIA E O TEMPO EM

A MAÇÃ NO ESCURO.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
DEPARTAMENTO DE LÍNGUA E LITERATURA VERNÁCULAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

O Fluxo da Consciência e o Tempo em  
A Maçã no Escuro

Dissertação submetida à Universidade Federal de Santa Catarina  
para a obtenção do Grau de Mestre em Letras, área de Literatu-  
ra Brasileira.

Sônia Maria Machado

Florianópolis - Santa Catarina

1981

Esta Tese foi julgada adequada para a obtenção do grau de

"Mestre em Letras"

e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Letras.

Zahidê L. Muzart

Profª Zahidê Lupinacci Muzart  
Orientadora

Celestino Sachet

Prof. Celestino Sachet  
Coordenador do Curso de Pós-  
Graduação em Literatura Brasileira.

Banca Examinadora:

Zahidê L. Muzart

Profª Zahidê Lupinacci Muzart

Celestino Sachet

Prof. Celestino Sachet

Alcides Buss

Prof. Alcides Buss

AGRADECIMENTOS SINCEROS

Aos professores do Curso de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Universidade Federal de Santa Catarina.

À CAPES, à Universidade Federal de Sergipe e aos professores João Costa e Maria Giovanni dos Santos Mendonça, pelo estímulo inicial.

Aos colegas do Pós Graduação, pelo convívio fraterno.

À Janete, minha amiga de trocar idéias.

À professora Maria Leônia Garcia Costa Carvalho, pela prestimosidade no trabalho de revisão.

Aqueles que de qualquer forma contribuíram para que esta luta se concretizasse.

Meu agradecimento especial à profª Zahidé L. Muzart por sua dedicação constante na orientação deste trabalho.

**Dedico:**

A Pedrinho e Mariom, meus pais.

A Ana Maria, Pedro Filho, José Augusto,  
Ailton, Ewerton, Luzia Maria, Teresa-  
Cristina, Noberto, Cristiano e Adriano,  
meus irmãos.

Ao Costa, incentivador constante e compa-  
nheiro de luta.

## RESUMO

O presente trabalho estuda a abordagem de Robert Humphrey sobre O Fluxo da Consciência na literatura e tenta aplicá-la na leitura do romance. A Maçã no Escuro de Clarice Lispector publicado em 1961.

A dissertação divide-se em duas partes: a primeira, a abordagem teórica, se propõe a estudar o Fluxo da Consciência na Psicologia e na Ficção; as técnicas e os artifícios usados na literatura de Fluxo da Consciência e a problemática do tempo, através das teorias de Hans Meyerhoff, Mendilow e Jean Pouillon, pois esse tópico é indispensável, uma vez que o fluxo da consciência na literatura de Clarice Lispector se dá principalmente pela preocupação que seus personagens têm com o tempo. Na segunda, considerada como uma tentativa de leitura tem-se uma visão geral da obra, a manifestação do tempo no romance e, finalmente, mostra-se que o fluxo da consciência no romance se dá mais a nível de conteúdo, especialmente, àquele apreendido no mundo interior do protagonista.

A título de conclusão relatam-se os principais pontos tanto da parte teórica quanto da aplicação.

## RÉSUMÉ

La théorie de Robert Humphrey sur le courant de conscience dans la littérature est utilisée pour analyser le roman A Maçã no Escuro, de Clarice Lispector, publié en 1961.

La dissertation est divisée en deux parties: dans la première, nous étudions la théorie sur le courant de conscience dans la Psychologie et dans la Fiction; les techniques et les artifices utilisés dans la littérature de courant de conscience et la problématique du temps selon les théories de Hans Meyerhoff, Mendilow et Jean Pouillon. L'étude du temps est indispensable puisque le courant de conscience dans la littérature de Clarice Lispector apparaît surtout à travers de la préoccupation constante de ses personnages avec le temps. La deuxième partie est un essai de lecture. Nous y présentons une vision générale de l'oeuvre et nous essayons de montrer comme le temps se manifeste dans le roman. Nous essayons aussi de voir que le courant de conscience apparaît au niveau du contenu, surtout celui qui vient du monde intérieur du protagoniste. Finalement, dans la conclusion, nous résumons les principaux points de la partie théorique et de l'application.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	1
A) <u>ABORDAGEM TEÓRICA</u>	
1. Fluxo da consciência na psicologia e na ficção .....	5
1.1. Para a psicologia .....	7
1.2. Para a ficção .....	13
1.3. O fluxo da consciência para Humphrey .....	17
2. As técnicas e os artifícios da literatura de fluxo de consciência .....	21
2.1. Monólogo interior .....	24
2.2. Solilóquio .....	34
2.3. Descrição onisciente .....	36
2.4. Artifícios cinematográficos e mecânicos .....	38
2.5. Intimidade da consciência e o artifício das figuras de retórica .....	44
3. A problemática do tempo .....	49
B) <u>TENTATIVA DE LEITURA</u>	
1. Visão da obra .....	61
2. O tempo em "A Maçã no Escuro" .....	78
3. O fluxo da consciência em "A Maçã no Escuro" .....	94
CONCLUSÃO .....	118
BIBLIOGRAFIA .....	124

"Por trás das cristalizações e das aparentes situações descontínuas do eu superficial, o eu profundo flui como uma unidade em perpétua mudança".

**Bergson.**

## INTRODUÇÃO

## INTRODUÇÃO

No início desta pesquisa, em 1979, a intenção era estudar em A Maçã no Escuro somente aquilo que o caracterizasse como um romance de fluxo da consciência, ou de "stream of consciousness", como é mais comumente chamado (prefere-se usar a expressão em português). Pensou-se desmontar o livro em todas as suas técnicas e artifícios. Mas isso logo mostrou-se extremamente difícil. Uma coisa é o projeto feito antes da pesquisa, outra é a verificação das hipóteses desse projeto. A literatura de Clarice Lispector não se presta a uma abordagem única e tão redutora como essa. A poesia de Clarice penetra-nos fundamentalmente a ponto de escorregarmos, muitas vezes, para aquilo que dizia Virginia Woolf: "miríades de impressões".

Segundo Helène Cixous, a grande intérprete de Clarice Lispector, em Paris:

"Há uma forma de dizer tulipa que mata toda tulipa.  
Há uma maneira Clarice de fazer - tulipa e da haste até as pupilas eu vejo como a tulipa é verdadeira.  
E eu vejo que nunca tinha visto o jasmim.

Eu me deixei ler segundo C.L., sua paixão me leu, e na corrente fervente e úmida do ler, eu vi como os textos familiares e estranhos de Rilke ou de Heidegger, ou de Derrida, já tinham sido lidos, arrastados, respondidos no escrever - viver de C.L."

Foi exatamente isto o que aconteceu: depois de estruturar toda abordagem teórica sobre Fluxo da Consciência, de rever as teorias de William James, de conviver inúmeras vezes com

a leitura do trabalho de Robert Humphrey, de penetrar no sentido do tempo para Stº Agostinho, para Bergson, para Heidegger e para os estudiosos do tempo na literatura como: Meyerhoff, Pouillon e Mendillo, viu-se a impossibilidade de aplicá-los totalmente à análise da obra, porque assim dar-se-ia apenas uma visão rígida e esquemática da obra e tornando pobre uma narrativa onde cada linha sugere um mundo rico de impressões e conhecimentos profundos.

Preferiu-se arriscar por ter-se consciência plena de que não se esgotaram as inúmeras possibilidades de "ver" A Maçã no Escuro. Leu-se a obra pretendendo verificar com mais cuidado os ângulos do narrador e de Martim, o protagonista, tentando-se abarcar o mundo dos seus contrários, as suas ações inacabadas. Enfim, escolheram-se trechos que melhor delimitam o vaivém interior dos seres claricianos, as suas dialéticas, que são, sem dúvida, representativas da dialética da escritora.

A variedade temática de A Maçã no Escuro é uma das razões que facilita uma leitura voltada para o problema do fluxo da consciência. Os personagens da obra são jogados na narrativa representando as diferentes maneiras de se viver o dia a dia. Eles e o próprio texto em si vivem uma espécie de ir e vir, de fazer, desfazer e refazer as coisas, como que buscando uma justificativa para a existência da vida. Tudo isso, logicamente, é consequência da eterna procura do eu e da sua profunda intimidade, que são marcas de toda narrativa de Clarice Lispector.

Por essa razão, entre os temas que geram o conflito interior dos personagens da obra, deu-se maior atenção ao problema do tempo, que, sendo uma constante em toda obra de Clarice Lispector, o é de modo especial em A Maçã no Escuro.

Há sem dúvida um entrelaçamento entre a existência do

tempo e a interioridade dos personagens de A Maçã no Escuro. To-  
dos eles, e principalmente Martim, estão em constante mutação  
interior, pois o tempo é gerador dessa instabilidade em suas  
consciências.

Por isso, vê-se que no romance, o passado é tido como  
um marco negativo, o presente como um tempo de medo e dúvida,  
e o futuro como um tempo de expectativa, onde os personagens  
esperam um novo rumo para suas vidas.

Desse vaivém íntimo resulta o fluxo de suas consciên-  
cias, que aparece na obra através das reflexões filosóficas, das  
ações introspectivas que transmitem a solidão, da angústia e do  
medo do próprio tempo que os personagens vivem.

ABORDAGEM TEÓRICA

## 1. FLUXO DA CONSCIÊNCIA - NA PSICOLOGIA E NA LITERATURA

Existe, sem dúvida, uma relação entre o desenvolvimento de certos estudos que pertencem à área da Psicologia e à análise de uma obra literária. Essa relação se preocupa, em primeira linha, com os papéis desempenhados pelo psicólogo e pelo romancista. Em outro sentido, a interferência da Psicologia no romance e a contribuição deste para aquela pesam bastante no contexto de relações. Neste estudo, tem-se uma preocupação especial com o romance, pois ele se constitui como objeto específico deste trabalho.

A relação Psicologia / Literatura está exatamente no elemento primordial que se constitui objeto de cada campo. Não se torna enfadonho dizer que a Psicologia é a ciência que estuda o homem através da sua "psique", isto é, o homem em sua essência mental. O romance, por outro lado, se define pela ação que o personagem executa, portanto faz do personagem uma continuação das ações praticadas pelo homem.

As posições de Antônio Cândido e Michel Zérrafa retratam exatamente a proposta que se pretende: mostram esta transferência de ações, qualidades, enfim as características que são pertinentes ao homem e ao personagem.

"A personagem é um ser fictício-expressão que soa como paradoxo. De fato, como pode uma ficção ser? Como pode existir o que não existe? No entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sen

do uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial. Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste". (1)

"Todo romance exprime uma concepção de pessoa que dita ao escritor escolher certas formas e confere à obra seu maior e mais profundo sentido; se essa concepção se modifica, a arte do romance se transforma..." (2)

Partindo dessas colocações vê-se que o narrador delimita as ações e comportamentos do seu personagem. Ele é um ser fictício, daí a sua constituição e o seu desenvolvimento na narrativa dependem sempre das experiências vividas e das preferências do narrador.

Onde estaria então este relacionamento Psicologia / Romance?

É preciso que se pense exatamente no ponto em que o psicólogo ampliaria a sua experiência através do romance, e da possibilidade de o romancista basear-se em interpretações psicológicas para o seu trabalho.

O denominador comum para esta situação aparece exata-

---

(1) CÂNDIDO, Antônio - "A personagem do romance" in A Personagem de Ficção. Ed. Perspectiva, 1976, p. 55.

(2) ZERAZFA, Michel - Persone et Personnage. Paris, Editions, Klincksilck, 1971, p. 9.

"Tout roman exprime une conception de la personne qui dicte a l'ecrivain de choisir certaines formes et confere a l'oeuvre son sens le plus large et le plus profond; si cette conception se modifie, l'art du roman se transforme".

mente no objetivo de trabalho de cada profissional - ambos analisam a realidade humana.

Jean Pouillon, no primeiro capítulo do seu livro O Tempo no Romance, trata do relacionamento existente entre o romance e a Psicologia. Seu pensamento reflete exatamente o objeto de interesse dos dois campos: o homem.

No entanto, a certa altura do seu trabalho ele afirma que ninguém confundirá um romance com um tratado de Psicologia, pois o tratamento dado ao homem quando transformado em herói é diferente do tratamento dado ao ser como espécie humana.

Portanto, a diferença fundamenta-se nas características do herói (personagem) e do ser humano. O primeiro, um ser fictício, constrói-se a partir de observações do segundo e comanda a história onde é protagonista. O segundo, o ser humano real, analisa-se em busca de explicações para os comportamentos e suas reações. O herói conta-se, o ser humano explica-se.

Isto posto, acentua-se mais ainda o relacionamento, porque, a partir da diferença, vê-se que existem apenas direções opostas de trabalho, e que, lendo-se um tratado de psicologia, pode-se observar comportamentos diversos no homem. Também cada romance caracteriza tipos diferentes, daí a presença do homem se dá tanto na Psicologia como no Romance e, dentro desta idéia, o romancista é também um psicólogo do seu personagem.

### 1.1. Para a Psicologia.

É do interesse deste trabalho mostrar o problema do fluxo da consciência no romance A Maçã no Escuro de Clarice Lispector. Como se sabe, o fluxo da consciência é, antes de tudo,

uma classificação da psicologia. Esta é a razão de se apontar a identidade entre as duas áreas de estudo.

Para embasamento teórico da parte psicológica deste capítulo, recorre-se à abordagem de William James (1842-1910), no livro Princípios de Psicologia, por ser ele criador de uma nova corrente da psicologia que, ao lado de outras, marcaria o nascimento de uma psicologia científica.

O seu interesse pelo lado interior do ser humano o leva a considerar a consciência não como uma entidade, mas como algo responsável pelo desempenho de uma função e que essa função é exatamente conhecer. A consciência é necessária não só para explicar o fato de que as coisas são, mas também o ponto a partir do qual são referidas, são conhecidas.

A teoria de James mostra que a consciência é desprovida de tempo. Ela é somente a testemunha dos acontecimentos no tempo, no qual ela não toma parte. Portanto, ele a define como uma corrente a fluir continuamente.

O fluxo do pensamento, assim denominado por James, é estudado através das cinco características por ele consideradas como básicas e que são:

- 1) Todo pensamento tende a ser parte de uma consciência pessoal;
- 2) Dentro de cada consciência pessoal, o pensamento está sempre mudando;
- 3) Dentro de cada consciência pessoal, o pensamento é sensivelmente contínuo;
- 4) Ele sempre parece lidar com objetos independentes a si próprio;
- 5) Ele está interessado em algumas partes desses objetos com exclusão de outras partes, e acolhe ou re-

jeita - escolhe dentre elas, em uma palavra - o tempo todo.

Observando-se o inter-relacionamento existente entre essas características, chega-se ao sentido da proposta que se quer apresentar neste trabalho: o fluxo com movimento, a consciência como uma corrente.

Com relação à personalidade atribuída ao pensamento tem-se que se pensar o seguinte: o mundo interior do ser humano é incompreensível até o momento em que este ser se disponha a oferecer elementos para análise. Diante de um ser em silêncio, sem movimento facial, ou mesmo sem qualquer gesto, não se pode atribuir muitos qualificativos a sua interioridade.

Assim sendo, numa análise precipitada, poder-se-ia pensar em uma colocação contraditória entre as duas características (a primeira e a quarta), apresentados por James. Como o fluxo do pensamento é considerado "pessoal" e ao mesmo tempo trata de objetos exteriores?

O caráter de "pessoal" atribuído ao pensamento não restringe ao uso do "Eu" apenas como individualidade, aquele "eu puramente egocêntrico", "interior", "isolado", que pertence unicamente à consciência do ser. Se assim fosse, estaria explicado o aspecto contraditório. Ele é pessoal enquanto (conforme se falou anteriormente) não é exposto, portanto pertencente apenas ao domínio do ser que o possui, e pela liberdade que cada ser tem de dirigir e controlar ou desordem de seu pensamento.

Quanto ao tratamento com objetos exteriores, pode-se afirmar que é esta exteriorização a causa primordial que estabelece a personalidade da consciência, pois, diante de um determinado fato, cada ser formaliza seu pensamento, dando-lhe uma tex

tura própria. Fica provado assim que o movimento do pensamento recebe influência do meio, ele capta todas as transformações do ambiente e, logicamente, seleciona os fatos que mais lhe despertam a atenção.

A segunda característica atribuída ao pensamento - mutabilidade - reflete exatamente a idéia de fluxo, dando ao pensamento o qualificativo de irregular, inconstante, etc. Retomem-se as palavras de James e ter-se-á a prova disto:

"Não quero, necessariamente, dizer que nenhum estado da mente não tenha duração alguma - mesmo que verdadeiro, isso seria difícil de estabelecer. A mudança que tenho mais particularmente em vista é, aquela que se dá em intervalos sensíveis de tempo - e o resultado no qual eu desejo colocar a tônica é este: nenhum estado uma vez passado, pode ocorrer novamente e ser idêntico ao que foi antes". (3)

Isto lembra o próprio fluir do rio, nunca ele passa duas vezes pelo mesmo lugar.

Partindo dessa concepção de James, pode-se ver no fluxo da consciência uma tentativa de rememorar acontecimentos, sensações, pois essa impossibilidade de revivê-los, leva o pesquisador a uma tentativa de recriá-los e, este trabalho é conseguido através de uma busca de acontecimentos que existem a nível da memória, o que ocasiona provavelmente a desordem da apresentação. Pensar-se a esta altura numa cronologia é impossível, pois os fatos brotam por associações que a mente faz, o que implica, logicamente, numa desordem.

---

(3) JAMES, William - "Princípios de Psicologia" in O Significado da Verdade, trad. de Pablo Rubém Miracondá, Coleção "Os Pensadores". Ed. Abril Cultural, 1980, p. 125.

O fluxo é o "ir e vir" da consciência em torno de um fato, sentimento ou sensação, associado à idéia de passado e futuro. A partir dessa fusão temporal sobrevém a tentativa de colocar todos os vãos do pensamento dentro de uma realidade presente, gerando o estado de continuidade do pensamento, referido por James.

William James (como Edna Heidbreder, em estudo posterior) vê o movimento da consciência ou fluxo, associado à idéia de temporalidade. Acata-se esta mesma opinião porque, como se sabe, a consciência é tida como o foco gerador de todas as diretrizes para as ações a serem executadas pelo ser humano na vida real. Resulta disso que ela vive engajada neste movimento temporal: rebusca o passado, antevê realizações futuras e vive este movimento num tempo presente. Então, vê-se mais uma vez como correta esta integração entre consciência e experiência psicológica do tempo.

O processo seletivo do pensamento tem como objetivo principal escolher diante de várias idéias, fatos ou objetos, aquele que é realmente necessário, curioso ou interessante dentro de um determinado contexto ou situação. E, para explicar esta quinta característica, William James toma por base a seguinte pergunta: "O que são nossos sentidos em si mesmos senão órgãos de seleção?" (4), o que leva o leitor a crer que cada consciência, após um trabalho de vaivém que determina o próprio trabalho seletivo, consegue retirar de um quadro total, de uma situação real, a imagem que lhe é mais propícia. Esta conclusão se confirma pela posição de James ao afirmar:

---

(4) Id. Ibid. p. 165.

"Cada um de nós faz uma grande cisão do universo todo em duas metades; e cada um tem quase todos os interesses ligados a uma das metades; mas todos nós traçamos a linha divisória entre elas num lugar diferente. Quando eu digo que todos nós chamamos as duas metades pelo mesmo nome e que esses dois nomes são "eu" e "não eu" respectivamente, ver-se-á o que quero dizer. O tipo totalmente único de interesse que cada mente humana sente naquelas partes da criação que pode chamar eu e meu pode ser um enigma moral, mas é um fato psicológico fundamental". (5)

Ao se pensar então no caráter seletivo atribuído por James ao fluxo do pensamento, é necessário que se atente para o fato de que o fluxo se dá através do processo da livre associação. Diante de um determinado fato, a mente humana estabelece correlações com outras experiências, e, dessas experiências, seleciona o fato que gerou tal correlação.

Segundo o Dicionário de Psicologia Prática, a "livre associação consiste essencialmente em um processo de evocação espontânea de idéias, em estado consciente (e portanto, não hipnótico) e sem a interferência direta do terapeuta. Além de permitir a localização de idéias e desejos reprimidos, que se encontram na raiz dos sintomas mórbidos apresentados pelo paciente, ela produz uma descarga geral da tensão psíquica, sendo este o seu efeito terapêutico mais simples e imediato". (6)

O fluxo da consciência, servindo-se do mecanismo da livre associação de idéias, também evoca idéias espontâneas, num estado de consciência, buscando acontecimentos passados que vêm

---

(5) Id. Ibid. p. 168.

(6) LIMA, Leonardo Pereira - Prática de Psicologia Moderna, Vol. I, Honor Editorial Ltda. São Paulo, 1972, pp. 38-39.

ã mente através da associação com algo que se passa no momento atual do ser humano.

Observa-se que a invariante de todas as explicações sobre o assunto gira em torno da aceitação tácita da idéia de mutabilidade constante do pensamento e do próprio fluxo. Inclusive a teoria de Heráclito, de que todas as coisas fluem, está explicitamente presente na caracterização desta questão.

"Nada é estável ou contínuo: tudo flui, tudo é movimento e transformação. Não se pode entrar duas vezes na mesma corrente. O rio, a árvore, que hoje estão aqui, amanhã não mais estarão. O movimento incessante e a mudança constante são as leis do universo".

Heráclito (576-480 A.C) (7).

## 1.2. Para a Ficção.

Antes que se examine o problema do fluxo da consciência aplicada à literatura é necessário algum comentário em torno de três elementos - chave da obra de ficção, pois no decorrer do trabalho eles facilitarão os diversos ângulos da análise que será feita.

Dentro da obra ficcional, o personagem e o enredo ficam à mercê do narrador, portanto há uma correlação entre estes três elementos, ou melhor, uma espécie de dependência entre eles.

É na mente do narrador que se organizam todos os dados coletados a partir da sua experiência e vivência. Esses dados são traduzidos em ação, a qual constitui o enredo da narra-

---

(7) BECKER, Idel - Pequena História da Civilização Universal.  
Companhia Editora Nacional.

tiva e que tem no personagem o elemento essencial para o seu desenvolvimento.

Como o objetivo deste trabalho é estudar o fluxo da consciência em um romance de Clarice Lispector, não se pode por tanto ignorar a existência dos elementos Ação e Personagem, pois é a partir das ações vividas pelo personagem e, principalmente, da exteriorização de seus pensamentos que se pode captar o seu mundo interior.

A despeito de estar o enredo e o personagem numa espécie de dependência causal do narrador, formalmente, a nível de técnica narrativa, todos os três elementos estão em pé de igualdade de valor. Esta questão Antônio Cândido explica do seguinte modo:

"É uma impressão praticamente indissolúvel: quando pensamos no enredo, pensamos simultaneamente nos personagens; quando pensamos nestas, pensamos simultaneamente na vida que vivem, nos problemas que se enredam, na linha do seu destino - traçado conforme uma certa duração temporal, referida a determinadas condições de ambiente. O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuítos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam". (8)

Nessa diretriz, o problema do fluxo da consciência pode ser estudado tomando por ponto de observação em caráter primordial a dualidade personagem / enredo, pois eles pontificam como fatores animadores na narrativa.

No entanto, um outro fator se diz impulsionador dessa

---

(8) CÂNDIDO, Antônio - Op. cit. p. 53.

problemática da ficção. Trata-se do discurso narrativo.

Como na parte da análise deste trabalho será preciso fazer referências à presença do fluxo da consciência não só na interioridade do personagem, como também na história e no próprio discurso narrativo, toma-se entre os diversos conceitos, a diferenciação feita por Tzvetan Todorov entre a história e discurso, por parecer mais clara e objetiva para o propósito deste trabalho.

"A história compreende a realidade de evocada, as personagens e os acontecimentos apresentados e poderia ser transmitida por outras formas de linguagem (pela linguagem filmica por exemplo); e o discurso diz respeito não aos acontecimentos narrados, mas ao modo, como o narrador que relata a história dá a conhecer ao leitor esses mesmos acontecimentos". (9)

Refletindo sobre o posicionamento de Todorov na definição dada acima, pode-se afirmar que o discurso narrativo é de importância imprescindível para a abordagem do fluxo da consciência, pois ele mostrará todas as técnicas e recursos usados pelo narrador para destrinçar a obra a nível de história, movimentação do personagem, linguagem, etc.

O personagem, no estudo do fluxo da consciência, é analisado a partir da sua fala ou exteriorização de seus pensamentos e da pré-fala ou seu mundo interior.

A observação do personagem num estágio da pré-fala é a observação da sua consciência interior, mostrada através das técnicas usadas pelo narrador. Os fatos ocorridos na interiori-

---

(9) TODOROV, Tzvetan - As Estruturas Narrativas. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1970, p. 63.

dade do ser se determinam e se indeterminam em frações de segundo, refletindo uma maior caoticidade.

Apesar da reprodução do lado interior do personagem ser verossímil quanto ao trabalho do narrador, neste estágio que se considera a ação introspectiva mais ligada aos preceitos do fluxo da consciência, por ser mais interiorizada, mais indefinida, atingindo às vezes o próprio nível do inconsciente, o que confere maior força de existência ao fluxo da consciência.

Conhecida a linha de estudo de William James, torna-se necessário afirmar que a expressão fluxo da consciência quando estudada na literatura, possui uma série de termos para especificar os seus efeitos, tais como: "monólogo", "solilóquio", "corrente-de-consciência", "stream-of-consciousness" etc, os quais, como se vê mais adiante, funcionam apenas como técnica de representação do processo que representa o funcionamento do interior da consciência.

A ambigüidade da expressão "interior da consciência" confirma a afirmativa de que, diante de um primeiro contato com a expressão tem-se a impressão de que o fluxo se dá apenas no interior da consciência, sem se projetar para o mundo exterior, ou seja, seria apenas a nível da pré-fala.

O fluxo da consciência na ficção se prende especialmente ao lado psicológico do personagem, quer pronunciado por ele mesmo, por outro personagem ou por outro recurso impetrado pelo narrador para exteriorizar o conteúdo existente na consciência do personagem.

Diante do exposto, é preciso que se deixe claro, no entanto, que não se podem taxar de romances especificamente psicológico àqueles que usam dessa técnica como recurso, pois ela pode funcionar, em alguns romances, como meio e não especificamen

te como fim.

Mas, se existe, em um romance, um percentual bastante elevado de técnicas que caracterizam o fluxo da consciência, e se há apenas uma preocupação com o lado íntimo, isto é, todas as coordenadas se voltam para a interioridade dos personagens, nesta situação, o fluxo da consciência só vem reforçar o rótulo de ficção psicológica que se pode atribuir à obra.

### 1.3. O Fluxo da Consciência para Humphrey

Pensar numa definição do termo fluxo para que se prosiga este trabalho é desnecessário, pois o sentido de correnteza, de movimento, de transitoriedade só se firma diante da definição do termo consciência. Doravante, o problema do fluxo da consciência será estudado a partir da teoria de Robert Humphrey em seu livro Stream of Consciousness in the Modern Novel. (10)

Escolheu-se como metodologia a teoria de Robert Humphrey, um dos raros estudiosos do assunto, não só pela escassez de material nesta área, como também por reconhecer, através das referências e citações lidas em análises de obras que enfocam o problema, ter sido ele quem mais rigorosamente se dedicou ao estudo do tema.

O trabalho de Humphrey se preocupa com a análise do conteúdo e dos demais aspectos criativos das obras de James Joyce, Virgínia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner, os quais, interessados em refletir o mundo interior de seus person

---

(10) HUMPHREY, Robert - O Fluxo da Consciência, trad. de Cert Meyer, Ed. McGraw Hill do Brasil Ltda. São Paulo, 1976.

gens, não pensaram talvez, estarem criando uma nova diretriz para o campo de análise literária.

A proposta de Humphrey é bastante clara. Ele se detém na análise da contribuição da Psicologia para o seu estudo, além de fazer um levantamento das principais técnicas e artifícios que ele considera fundamentais para caracterização do fluxo e que se encontram facilmente na obra dos romancistas por ele escolhidos. Por outro lado, deixa claro que não existe um padrão pré-estabelecido para que uma obra se classifique como representante de uma literatura de Fluxo da Consciência. O fator decisivo para a classificação está no percentual de ocorrências das técnicas e dos artifícios. Estes é que garantem a eficácia e a existência do processo.

Para Humphrey, "a consciência é toda área de atenção mental, a partir da pré-consciência, atravessando os níveis da mente e incluindo o mais elevado de todos, a área de apreensão racional e comunicável". (11)

Com esse conceito de Humphrey, tem-se a confirmação de colocações feitas anteriormente sobre o fato de o fluxo da consciência ser trabalhado tanto a nível da pré-fala como a nível da fala. O autor afirma categoricamente que a consciência atravessa os níveis da mente, a partir da pré-consciência que, no caso, corresponde à pré-fala, até a área de apreensão racional e comunicável que seria a exposição do pensamento, o ato da fala propriamente dito.

A ficção do fluxo da consciência está então voltada para a projeção desses dois níveis da consciência. Quanto mais dirigida para o nível primário (pré-fala), mais autêntica se po

---

(11) HUMPHREY, Robert - Op. cit. p. 2.

de considerar a definição do processo, porque, nesse estágio, a desorganização da consciência é bem mais nítida.

Dentro dessa linha de pensamento situ -se Flávio Loureiro Chaves ao afirmar:

"A corrente de pensamento não conduz à organização de retratos psicológicos, mas sim à premonição do universo desintegrado, onde o tempo é indefinível. A consciência é fragmentária, estabelecendo-se o desacerço entre memória e ação, muito embora a simultaneidade". (12)

Com base no estudo de Robert Humphrey, podem-se fazer as seguintes considerações:

- 1) a abordagem fluxo da consciência na literatura é considerada recente, pois só no século XX é que começou uma preocupação demasiada com o ambiente interior do ser humano, explorando assim todas as implicações e descobertas analisadas por William James no século XIX, que no campo da Psicologia se firmou como o maior estudioso do assunto;
- 2) a ficção do fluxo da consciência se preocupa numa primeira diretriz com o "eu" do personagem, tanto no plano interior, isto é, o pensamento enquanto verdade puramente interna; como no plano exterior, quando o personagem expressa todas as suas confusões mentais. Essa preocupação com a interioridade do personagem é, logicamente, um reforço à idéia que se tentou defender, de que o fluxo da consciência é uma abordagem psicológica vista através da

---

(12) CHAVES, Flávio Loureiro - Aspectos do Modernismo Brasileiro. Ed. da UFRGS. Porto Alegre, 1970, p. 12.

literatura;

- 3) não existe uma técnica ou modelos específicos para se estudar o fluxo da consciência na literatura.

Humphrey seleciona aquelas técnicas consideradas como as mais representativas, conforme ver-se-á no próximo capítulo. Não há um modelo rígido, um padrão, para se revelar o estado psíquico dos personagens. Cada autor será então, um inovador em sua obra.

## 2. AS TÉCNICAS E OS ARTIFÍCIOS DA LITERATURA DE FLUXO DA CONSCIÊNCIA

O desejo de penetrar no âmago da consciência e descer às camadas mais profundas para atingir a essência humana foi, conforme afirmou Robert Humphrey, uma tentativa da literatura do séc. XIX e do início do séc. XX, quando respectivamente Edouard Dujardin com o seu romance Les Lauriers Sont Coupés e Dorothy Richardson com Pilgrimage introduziram a técnica do monólogo interior com a finalidade de penetrarem na camada mais interior dos seus personagens, vasculhando todas as sensações, conflitos e perturbações ali existentes.

Até essa altura, ninguém ainda se tinha interessado em classificar essa literatura como representativa do fluxo da consciência. Essa classificação só se firmou em pleno século XX, com o estudo da obra de William James, conforme se tentou mostrar no capítulo anterior.

Portanto, é pertinente considerar-se o ponto de vista de Humphrey que vê o nome de Dorothy Richardson como ponte intermediária entre duas gerações que mesclaram suas produções literárias de realidades interiores do personagem. Ela é logicamente fruto de uma evolução em relação às tentativas feitas no século XIX, pois é a literatura do séc. XX, e especialmente o romance, o caminho para quebra das estruturas passadas.

Conforme acentua Anatol Rosenfeld:

"O romance do nosso século é uma modificação análoga à pintura moderna, modificação que parece ser essencial à estrutura do modernismo, à eliminação do espaço, ou da ilusão do espaço, parece corresponder

no romance a da sucessão temporal. A cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, "os relógios foram destruídos". O romance moderno nasceu no momento em que Proust, Joyce, Gide, Faulkner começam a desfazer a ordem cronológica, fundindo passado, presente e futuro". (13)

E, concordando com essa ânsia de modificar padrões existentes, a fim de não só mostrar o interior do personagem como algo estritamente estático, mas sim revelando as fragmentações dos seus pensamentos e conseqüentemente a fragmentação da construção da obra em si, Sônia Brayner vê os romancistas do séc. XX como adeptos de correntes filosóficas e psicológicas, as quais dão um novo rótulo à produção literária do nosso século.

"Somente o século XX verá romancistas construir suas obras a partir de um conceito pessoal de duração, destacado da cronologia vencedora até então. Bergson e Freud abrirão as portas dos estudos da vida psicológica, revalorizando a atividade do racional da consciência e desenvolvendo a análise psíquica a partir de conceitos do inconsciente. Sterne tenta conciliar seus conhecimentos da filosofia de Locke com as descobertas do mecanismo da subjetividade em contato com os objetos do mundo. Alterna constantemente a densidade da existência material para o impalpável e momentâneo do espaço do pensamento, entrecruzando a rapidez e a lentidão do tempo da consciência com o valor histórico dos acontecimentos. Dentro dessa sucessão fragmentária, instaura as emoções das lembranças e enlaça intimamente o passado com

---

(13) ROSENFELD, Anatol - Texto e Contexto, Ed. Perspectiva. I.N.L. - MEC, 1973, p. 80.

o presente". (14)

Pode-se ver com isso que há realmente uma preocupação da literatura de transferir as idéias que William James elaborou em seus estudos de Psicologia para representar o conteúdo da consciência para os trabalhos de ficção. O interesse agora não se restringe apenas em retratar a consciência, mas em observar o caminho usado para retratá-la.

Este interesse pertence também àqueles que estudam os romances a fim de observar se eles são ou não considerados como romances de fluxo da consciência. Não basta apenas tratar da essência do fato que é a consciência em si, o importante é ver como esta consciência contribui para a realização ou não de situações que são indispensáveis para se delimitar o fluxo da consciência de um determinado personagem ou de outros componentes da narrativa.

Buscar situações para representar a consciência significa logicamente traçar um plano de criação artística. O autor de um romance ao se dispor trabalhar com o mundo enigmático do ser - a sua interioridade - precisa, obviamente, penetrar nas diversas facetas da vida, precisa ser possuidor de uma grande experiência humana.

Cada escritor é assim criador de um tipo de consciência que ele molda a partir de uma experiência que é sua. Mostrar os vaivéns dessa consciência diante das experiências da vida é tentar penetrar no fluxo em si.

Não é demais repetir que é a partir do século XX que os escritores voltados para a análise da consciência humana for

---

(14) BRAYNER, Sônia - Labirinto do Espaço Romanesco, Ed. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, INL, 1979, p. 74.

malizaram o uso do monólogo interior, da descrição onisciente e do solilóquio, técnicas já bastante usadas como recursos literários, como técnicas da literatura de fluxo da consciência.

### 2.1. Monólogo Interior

Segundo Humphrey, o monólogo interior é um termo comumente confundido com fluxo da consciência, possuindo conseqüentemente mais uso, visto ser um termo retórico e que se refere propriamente a uma técnica literária.

Esta afirmação de Humphrey reforça aquilo que ele diz anteriormente que, na época do lançamento do romance Les Lauriers Sont Coupés (1887), o monólogo era usado apenas com uma preocupação literária, ele representava a fala de um personagem numa cena, com a finalidade de mostrar ao leitor a vida interior desse personagem. O narrador não participava para dar nenhuma explicação ou comentário.

Vê-se nesta concepção uma separação: o monólogo interior pertenceria à área da literatura e o fluxo da consciência, nesta época, seria apenas abordagem psicológica.

Numa visão mais moderna em torno do assunto, Robert Humphrey diz ser:

"O monólogo interior é, então, a técnica usada na ficção para representar o conteúdo e os processos psíquicos do personagem, parcial ou inteiramente inarticulados, exatamente da maneira como esses processos existem em diversos níveis do controle consciente antes de serem formulados para fala deliberada".

(15)

Observando esta definição é possível deduzir que o monólogo interior representa os processos psíquicos parcial ou inteiramente inarticulados, e que esses processos são controlados pela consciência antes de serem expressos através da fala. Diante disso, chega-se à conclusão de que o monólogo interior representa o ponto central do fluxo da consciência, pois age especialmente no nível da pré-fala, mais ligado ao inconsciente, portanto mais puro, porque está distanciado das contaminações exteriores.

No entanto, essa assertiva não invalida o estudo das demais técnicas, porque as ações exteriores são, muitas vezes, causadoras dos monólogos dos personagens, e, mesmo os monólogos baseados apenas em lembranças e recordações não são considerados como pertencentes ao nível do inconsciente, pois eles retratam fatos anteriormente vividos e que retornam à mente pelo processo da livre associação psicológica.

Pode-se, portanto concluir que: o fluxo da consciência é produto de dois mundos distintos, isto é, a consciência que apresenta fatos vividos que estão acumulados no seu "Eu interior" seria uma exteriorização do inconsciente, e, numa outra diretriz, a partir de uma visão exterior a consciência faz um trabalho de interiorização, associando às novas idéias, as idéias ou fatos vividos no passado, gerando conseqüentemente o fluxo pelo processo da livre associação conforme se falou anteriormente.

Retomando as explicações a respeito do monólogo interior, é preciso que se fale sobre a sua classificação em monólogo interior direto e monólogo interior indireto.

Aqui, abre-se parênteses ao reconhecimento da utilidade de algumas classificações do discurso narrativo para a análise da obra em questão. Trata-se das divisões do discurso em di-

reto, indireto e indireto livre, cujas características dispensam repetições, uma vez que já são de domínio público. Entretanto, chama-se a atenção para a última modalidade de discurso narrativo: discurso indireto livre, bastante explorado por Clarice Lispector em A Maçã no Escuro.

Se se pudesse teorizar a respeito desse tipo de discurso, dir-se-ia que ele condensa aspectos tanto do discurso direto como do indireto. Personagem e narrador caminham juntos dentro de um mesmo contexto. Tem-se a impressão de que o narrador funciona como comentarista dos fatos, dando as suas impressões diante dos acontecimentos.

Segundo Nicola Vita:

"O estilo indireto livre é um dos fundamentos dessa zona franca em que o narrador comercia com os dois discursos simultaneamente". (16)

E, Nicola Vita prossegue afirmando que: o discurso indireto livre, no plano formal, pressupõe duas condições:

"Uma absoluta liberdade sintática do escritor e uma completa adesão do narrador à vida do personagem". (17),

confirmando assim a posição defendida no parágrafo anterior.

Lembrada a existência desses tipos de discurso, pode-se agora tentar mostrar as diferenças entre monólogo interior direto e o indireto e, já num primeiro passo, percebe-se o in-

---

(16) VITA, Nicola - in Cultura Neolatina, XV Moderna, 1955, p. 18, apud Gramática da Língua Portuguesa, 6ª ed. MEC/FE-NAME, Rio de Janeiro, p. 629.

(17) Id. Ibid. p. 629.

ter-relacionamento entre esses tipos de monólogo e os tipos de discurso narrativo acima abordados, observando-se porém que o primeiro é aplicado especialmente na literatura, enquanto que o outro se prende mais ao campo lingüístico.

O monólogo interior direto é apresentado sem a interferência do narrador e sem presumir uma platéia. É marcado, em grande percentagem, pela ausência de pontuação e de outra referência pronominal além do pronome de primeira pessoa que determina uma perfeita individualidade. O personagem em ação faz uma verdadeira mistura dos fatos: há uma freqüente interrupção de uma idéia por outra, o que no estudo do fluxo da consciência delimita o estado de desarrumação da mente do personagem.

Existe um tipo de monólogo interior direto que não se enquadra nestas características e que, segundo Humphrey, é usado de maneira escassa pela literatura, pois se restringe a descrever a consciência do sonho, ou seja, apenas o inconsciente, o que seria, numa maior profundidade, uma exigência para uma análise de base especificamente psicanalítica.

"Um emprego muito pouco comum do monólogo interior direto é aquele que procura descrever a consciência do sonho (ou "inconsciente" como se queira). Os únicos escritores que o tentaram no romance foram Joyce e Conrad Aiken. Ambos baseiam sua descrição em teorias psicanalíticas do mecanismo do sonho. Significativamente, e ao contrário de muitas opiniões, os romances em que isto acontece, tais como Finnegans Wake e The Great Circle (o Grande Círculo) são os únicos na literatura de fluxo da consciência em que existe considerável influência freudiana". (18)

---

(18) HUMPHREY, Robert - Op. cit. p. 25.

Veja-se então exemplos de trechos da obra de Clarice Lispector que contêm as técnicas de monólogo interior direto:

"Como sou pobre junto dela, tão segura. Ou me acendo e sou maravilhosa, fugazmente maravilhosa, ou se não obscura, envolvo-me cortinas. Lídia o que quer que seja é imutável, sempre com a mesma base clara. As minhas mãos e as dela. As minhas - esboçadas, solitárias, traços lançados para frente e para trás, descuido e rapidez num pincel molhado em tinta branco triste, estou sempre levando a mão à festa, sempre ameaçando deixá-las no ar, oh como sou fútil, só agora compreendo. As de Lídia - recortadas, bonitas, cobertas, bonitas, cobertas por uma pele elástica, rosada, amarelada, como uma flor que vi em alguma parte, mãos que repousam em cima das coisas, cheias de direção e sabedoria. Eu toda nado, flutuo, atravesso o que existe com os nervos, nada sou senão um desejo a raiva, a vaguidão, impalpável como a energia. Energia? mas onde está minha força? na imprecisão, na imprecisão, na imprecisão... E vivificando-a, não a realidade, mas apenas o vago impulso para diante. Quero deslumbrar Lídia, tornar a conversa algo estranho, fino, escapando, mas não, mas sim, não mas por que não?" (19)

Logo, o que chama atenção neste exemplo é a ausência do narrador, característica marcante do monólogo interior direto.

Todas as visões em relação a si e aos outros partem de Joana, a protagonista da ação, que joga com suas próprias qualidades, consideradas inferiores em relação às de Lídia, que é o personagem do texto que se apresenta como opositor a ela.

---

(19) LISPECTOR, Clarice - Perto do Coração Selvagem. José Olympio Editora. 6ª edição, Rio de Janeiro, 1977. pp. 136, 137.

A ausência do narrador garante conseqüentemente a individualidade de que se falou acima e o que se vê é o desenrolar dos fatos a partir do próprio personagem, que na situação não se constitui como elemento falante. Todas as informações do texto são captadas diretamente do pensamento de Joana.

"Como sou pobre junto dela".

"Ou me acendo e sou maravilhosa".

"Envolvo-me cortinas".

"As minhas mãos".

"Eu toda nado, flutuo".

Outra característica encontrada, não a nível do aspecto formal do monólogo interior direto, mas já agora entrando na ideologia do fluxo da consciência vivido pelo personagem é a carga de oposições que ela se atribui. Isso delimita a sua insegurança e, considerando que num primeiro plano Joana pensa em termos positivos para depois qualificar-se negativamente, conclui-se que a personagem chega ao limite do caos, onde a sua integridade se esfacela, dando lugar às características positivas que pertencem a Lídia.

"Ou me acendo e sou maravilhosa, ou senão obscura".

"Lídia é imutável... como sou fútil".

"As minhas mãos, traços lançados para frente e para trás".

"Energia? mas onde está minha força? na imprecisão, na imprecisão, na imprecisão..."

"Quero deslembrar Lídia, mas não, mas sim, não, mas por que não".

Por outro lado, o monólogo interior indireto faz uso

de pronomes de segunda e terceira pessoas, o narrador é presença constante na narrativa, sempre conduzindo o pensamento dos personagens. Esta onisciência faz com que ele apresente material não-pronunciado pelo personagem, gerando assim a sua interferência entre a psique do personagem e a do leitor.

Em decorrência desse fato, o monólogo interior indireto é marcado pelo uso amplo de métodos descritivos e expositivos, vindo geralmente combinado com outra técnica de fluxo da consciência, especialmente com a descrição onisciente da consciência que é considerada por Humphrey como uma modalidade convencional.

"... graças a Deus que estava em férias, fora ao guarda roupa escolher que vestido usaria para se tornar extremamente atraente para o encontro com Ulisses que já lhe dissera que ela não tinha bom gosto para se vestir, lembrou-se de que sendo sábado ele teria mais tempo porque não dava nesse dia as aulas de férias na Universidade, pensou no que ele estava se transformando para ela, no que ele parecia querer que ela soubesse, supôs que ele queria ensinar-lhe a viver sem dor apenas, ele dissera uma vez que queria que ela, ao lhe perguntarem seu nome, não respondesse "Lóri" mas que pudesse responder "meu nome é eu", pois teu nome, dissera ele, é um eu, perguntou-se se o vestido branco e preto serviria,

então do ventre mesmo, como um estremecer longínquo de terra que mal se soubesse ser sinal do terremoto, do útero, do coração contraído veio o tremor gigantesco forte dor abalada, do corpo todo o abalo e em sutis caretas de rosto e de corpo afinal com a dificuldade de um petróleo rasgando a terra - veio afinal o grande choro seco, choro mudo sem som algum até para ela mesma, aquele que ela não havia adivinhado, aquele que não quisera jamais e não previra - sacudida como a árvore forte que é mais profunda-

mente abalada que a árvore frágil -  
afinal rebentados canos e veias, en-  
tão

.....  
.....  
.....

— pois agora ansamente, embora  
de olhos seco, o coração estava mo-  
lhado; ela saíra agora da voracida-  
de de viver. Lembrou-se de escrever  
a Ulisses contando o que se passa-  
ra". (20)

Este trecho é o início de um dos romances de Clarice Lispector onde se encontra facilmente o uso desta técnica. A personagem Lóri, protagonista da narrativa, é um fantoche a mercê dos gostos do narrador que calcula cada passo seu a ser tomado.

O que se tem de interessante neste trecho é o choque entre a ação praticada e reação sofrida por Lóri. Depois de mostrar uma série de reações de Lóri a respeito da sua vida exterior, tais como: arrumação do apartamento, alimentação, atividade da empregada etc, o narrador passa a mostrar o labirinto interior da sua consciência, e é através desta ação que se pode definir a inquietação, a insegurança, o choque constante em que se encontra a personagem entre a realidade que a cerca e que ela pretende abandonar, e a realidade que ela espera alcançar que é preterida por Ulisses, seu namorado, e que caracteriza a sua própria libertação.

Observe-se o uso de verbos como: "lembrou-se", "pen- sou", "supôs", "perguntou-se" que denunciam a maneira de o narrador conduzir a interioridade do personagem, guiando-lhe todas as reações e mostrando-se perfeito articulador de cada passo a

---

(20) LISPECTOR, Clarice - Uma Aprendizagem ou O Livro dos Praze- res. Ed. J. Olympio, 6ª ed. 1978, pp. 9, 10 e 11.

ser dado no desenrolar da narrativa.

Ainda a nível de fluxo da consciência do personagem tem-se não só no trecho observado, mas em todo o romance, algo que é característica marcante do próprio fluxo, que é a mudança repentina de uma idéia por outra, sem que se conclua o que ve- sendo dito. Isto vem provar a ânsia de mudança e desarrumação da mente de Lóri que vagueia entre lembranças que caracterizam o seu passado e planos que ela espera atingir.

No texto tem-se, por exemplo, uma Lóri que: queria ser atraente para Ulisses, que de repente lembra-se que ele não daria aulas no sábado; que pensa no modo que ele pretende ensiná-la a viver, trocando seu próprio nome e definindo-se através do pronome pessoal "Eu"; que volta a se preocupar com a roupa que vestiria; que chora e a seguir acalma-se para escrever para Ulisses.

Essa mudança repentina de uma idéia por outra, caracteriza o caotismo interior da personagem. O fluxo da consciência é nela facilmente notado pela troca constante e desordenada de pensamentos.

Além desses recursos a nível de conteúdo, pode-se ainda observar os detalhes de construção, onde o narrador interrompe um parágrafo e elabora outro sem preocupações com os aspectos formais tradicionais.

Enquanto no exemplo anterior a ausência do narrador dava plena liberdade de ação ao personagem, agora pode-se perceber que o narrador mantém a diretriz de todas as atitudes de Lóri, personagem central do romance. A protagonista se encontra numa indecisão entre ser livre e, ao mesmo tempo, romper a realidade que a cerca. É a realidade do jogo duplo entre querer e poder equilibrar seu mundo íntimo com as disparidades do mundo

em que vive.

Vistos os diferentes tipos de discurso e as duas modalidades de monólogo interior, é possível pensar num inter-relacionamento entre eles, especialmente pelas características correspondentes, ou sejam: o monólogo interior direto e o discurso direto primam pela ausência do narrador, o personagem aparece no texto expondo seus pensamentos, enquanto que o monólogo interior indireto e o discurso indireto são marcados pela interferência constante do narrador que conduz o desenrolar da ação.

No entanto, é o próprio Robert Humphrey quem estabelece a diferença entre as técnicas estudadas:

"A diferença básica entre as duas técnicas é que o monólogo indireto dá ao leitor a idéia da constante presença do autor, enquanto que o monólogo direto a exclui em grande parte senão completamente. Esta diferença, por sua vez, admite diferenças especiais, tais como o uso do ponto de vista da terceira em lugar da primeira pessoa; o uso mais amplo de métodos descritivos e expositivos para apresentar o monólogo; e a possibilidade de maior coerência e da maior unidade superficial pela escolha dos materiais. Ao mesmo tempo, a fluidez e o senso de realismo na descrição dos estados da consciência podem ser conservados.

Neste caso, o monólogo interior indireto é o tipo de monólogo interior em que um autor onisciente apresenta material não-pronunciado como se viesse diretamente da consciência do personagem e, através de comentários e descrições, conduz o leitor através dela. Basicamente, difere do monólogo interior direto no sentido de o autor intervir entre a psique do personagem e o leitor. O autor está em cena como guia para o leitor. Retém a qualidade fundamental do monólogo interior no sentido de que é direto aquilo que apresenta em matéria de consciência; isto é, vir no idioma e com as par-

particularidades dos processos psíquicos do personagem". (21)

Quanto ao discurso indireto livre, que a princípio parece ser formador do monólogo interior indireto, corresponde mais diretamente à chamada técnica de descrição onisciente, que será vista mais adiante, pois em ambos, o narrador e o personagem agem simultaneamente e o narrador parece um perfeito conhecedor das reações do personagem, interferindo de modo claro na sua maneira de agir.

## 2.2. Solilóquio

Encontrado em romances anteriores a Proust, o solilóquio é outra técnica básica empregada pelos escritores do fluxo da consciência. Trata-se de um desabafo feito pelo personagem. O narrador não se intromete para guiar o desenrolar das cenas e, pelo contexto, pode-se sentir que o personagem age como se estivesse diante de uma platéia ou dando informações ao leitor. O foco narrativo é de primeira pessoa, o personagem dialoga com um interlocutor calado, parecendo até irônico, pois ele mesmo questiona e dá soluções para suas problemáticas interiores.

Apesar de contribuir bastante para a estruturação das narrativas do fluxo da consciência, o solilóquio se comparado ao monólogo fica num plano de menor importância, haja vista que seu material pronunciado é retirado de áreas mais exteriores da consciência, enquanto que o material do monólogo provém de uma área mais profunda o que dá um maior teor de fidelidade ao fluxo.

---

(21) HUMPHREY, Robert - Op. cit. pp. 26, 27.

Como afirma Humphrey:

"O solilóquio difere do monólogo interior principalmente no sentido de, embora seja pronunciado em solo, su- por uma platéia formal e imediata. Isto, por sua vez, lhe confere ca- racterísticas que o distinguem do monólogo interior. Destas, a mais importante é uma maior coerência, de vez que sua finalidade consiste em comunicar emoções e idéias que se relacionam a uma trama e ação; ao passo que a finalidade do monólo- go interior consiste, antes de mais nada, em comunicar identidade psi- quica. Os romancistas que recorrem ao gênero do fluxo da consciência encontraram no solilóquio um artifi- cio útil para descrever a consciên- cia". (22)

Esta diferença no entanto, não invalida a sua partici- pação na formação de tais romances, pois o fluxo da consciência é produto de dois mundos distintos, o exterior e o interior, e que, segundo Humphrey, esses romances que utilizam o solilóquio representam uma experiência bem sucedida de consciência inte- rior com ação exterior.

"Acho que não vou morrer no instan- te seguinte porque o médico que me examinou detidamente disse que es- tou em saúde perfeita. Está vendo ? o instante passou e eu não morri. Quero que me enterrem diretamente na terra embora dentro do caixão. Não quero ser engavetada na parede como no cemitério São João Batista que não tem mais lugar na terra. En- tão inventaram essas diabólicas pa- redes onde se fica como num arqui- vo. Agora é um instante. Você sente? eu sinto". (23)

---

(22) HUMPHREY, Robert - Op. cit. p. 32.

(23) LISPECTOR, Clarice - Água Viva. Editora Arte Nova. Rio de Janeiro, 1ª edição, 1973, p. 54.

O que se tem neste exemplo e se se percorrer todas as páginas de Água Viva é exatamente a fusão narrador - personagem, onde o aspecto mais importante é a existência de um falante, que conduz todo um desabafo interior, e a existência de um interlocutor que se pode associar com a presença do leitor, ou a criação vazia de um pseudo-personagem.

No texto, este interlocutor é evocado por duas vezes - "Está vendo?", "Você sente?", mas continua enigmático, pois suas respostas não aparecem, o que se pode concluir que "o outro" do texto não existe.

Não existem respostas para as perguntas, o raciocínio do personagem continua livre dentro do seu próprio gosto. A grande preocupação do personagem, e é nela onde se pode captar o fluxo da consciência é com referência ao instante - que simboliza o tempo. O tempo que ela espera a morte e a morte que não veio neste tempo, pois o instante passou. O "agora" que ela classifica como outro instante que ela sente, não define o que ela espera, mas que apenas ela sente. Neste novo instante marca-se um novo tempo, portanto tem-se a aplicação da teoria da fugacidade temporal tão explorada pelos escritores do fluxo da consciência.

### 2.3. Descrição Onisciente

A técnica da descrição onisciente pelo autor, também como o solilóquio, é considerada como uma modalidade convencional do fluxo da consciência.

Essa técnica é devidamente conhecida, pois ela caracteriza um recurso onde o narrador se apresenta como um perfeito

conhecedor de cada passo a ser desenvolvido pelo personagem e de cada elemento novo que deve entrar na composição da obra fazendo-se conseqüentemente como participante dela.

Como demonstrou Humphrey, muitos escritores numa tentativa de oferecer ao leitor uma maior verossimilhança em seus romances, desviaram o foco narrativo para um personagem que não é obrigatoriamente o central.

Retirado este aspecto de verossimilhança, resta dizer que a importância do uso desta técnica na literatura de fluxo da consciência se prende ao tipo de conteúdo que ela enfoca. Ela é usada para representar o conteúdo e os processos psíquicos do personagem vistos diretamente através do trabalho do narrador.

Outro aspecto importante é a maneira como a descrição onisciente se apresenta. Ela aparece sempre acoplada às outras técnicas que já foram vistas, especialmente ao monólogo interior indireto, o que, no entanto, não impede que ela apareça sozinha em longos trechos de romances através dos conhecidos processos de descrição e narração.

"As pessoas de longe já eram negras. E entre as lajes os fios de terra estavam escuros. Lucrecia Neves aguardava aérea, sossegada. Ajeitando sem olhar os laços do vestido. A praça. Que aspecto, que umbal. Ela não o transpunha. O ar mais fresco deixava-lhe as mãos brancas e a moça parecia regozijar-se com isso: mirava-as de quando em quando, exata. Acima das lojas a mesma expressão insignificante e inconfundível de Perseu oscilava - a moça a reconheceu: era São Geraldo ao entardecer. Ela esperava". (24)

---

(24) LISPECTOR, Clarice - A Cidade Sitiada. José Olympio Editora. Rio de Janeiro, 4ª edição, 1975, pp. 48, 49.

O que se tem neste exemplo é, conforme se disse anteriormente, um domínio pleno do narrador sobre o personagem e o ambiente. A cena fica ricamente favorecida de detalhes: lajes, pessoas negras, terra escura, praça, ar fresco, enfim estes detalhes são responsáveis pela caracterização do grande espaço que é a cidade de São Geraldo. A personagem não age, ela permanece estática em volta a tudo que se movimenta, inclusive ao tempo que dava um novo aspecto à cidade ao entardecer.

#### 2.4. Artifícios Cinematográficos e Mecânicos

Além das técnicas básicas e das modalidades convencionais já apresentadas, existe uma tendência dos escritores do fluxo da consciência para usarem os artifícios que servem de recursos para o cinema.

Entre os artifícios usados o mais aproveitado pela ficção de fluxo da consciência é o da montagem de tempo e de espaço. Esse artifício é considerado como um empréstimo valioso da área cinematográfica para a literária e, segundo Humphrey:

"No sentido cinematográfico, montagem refere-se a uma classe de artifícios usados para mostrar uma interligação ou associação de idéias, tais como uma rápida sucessão de imagens ou a sobreposição de imagem sobre imagem ou o contorno de uma imagem focal por outras a ela relacionadas. É, na sua essência, um método para mostrar pontos de vista compostos ou diversos sobre um mesmo assunto em suma, para mostrar multiplicidade". (25)

---

(25) HUMPHREY, Robert - Op. cit. p. 44.

No entanto, não alterando a terminologia nem o modo de uso, os escritores da literatura de fluxo da consciência fazem uso também dos outros artifícios, considerados como secundários e assim caracterizados:

- a) multiple view - vista múltipla;
- b) slow - ups - câmara lenta;
- c) fade - outs - dissolvência em negro, corte;
- d) close - ups - vista de perto;
- e) flash - back - vista por trás, recordação;

Considerando o significado que existe por trás desta terminologia, vê-se facilmente uma interligação entre a função exercida pelo emprego de cada termo e o trabalho da consciência, como elemento principal do fluxo. Em todos os termos acima mencionados existe latente uma idéia de movimento temporal e espacial. Em decorrência dessa observação, vê-se que essa é a razão primordial da existência deles, pois apesar de considerados como artifícios secundários, contribuem em alto grau para a realização do artifício básico que é a montagem e que na literatura se prende especialmente às montagens de tempo e espaço.

Partindo da concepção de Humphrey de que a montagem no cinema serve para mostrar a interligação ou associação de idéias, especialmente pelo uso da sobreposição de uma imagem a outra, vê-se que os escritores do fluxo da consciência fazem uso do processo da livre associação a fim de mostrarem as interligações dos fatos e criarem uma sobreposição de tempo e espaço, mostrando, conseqüentemente, ser o movimento da consciência acronológico e antiestático provando com isso a sua liberdade de ação e fluidez constante.

O artifício de montagem tem como objetivo imediato transcender as barreiras de tempo e espaço arbitrários e conven-

cionais. No entanto, existe uma diretriz diferente para a realização de cada tipo de montagem.

Segundo David Daiches os dois métodos se processam da seguinte forma:

- a) o objeto pode permanecer fixo no espaço e sua consciência pode mover-se no tempo - o resultado é a montagem de tempo ou a sobreposição de imagens ou idéias de um tempo sobre as de outro;
- b) a outra possibilidade, evidentemente, é o tempo permanecer fixo e o elemento espacial mudar, resultando na montagem de espaço. (26)

Essa duplicidade, logicamente, se coaduna com um dos objetivos do fluxo da consciência que é apresentar o aspecto múltiplo da vida humana - a vida interior simultaneamente com a vida exterior, pois o personagem dá em ambos os recursos, visões dos mundos que ele se vê envolvido.

Numa diretriz diferente aos artifícios de montagem de tempo e espaço, os escritores do fluxo da consciência fazem uso também dos chamados artifícios mecânicos, os quais podem ser considerados como visuais, haja vista tratar-se de alterações na parte externa do texto, ou melhor na área do significante, tais como as modificações na maneira de escrever as palavras, de dispô-las no texto e ainda alterações no sistema de pontuação que se apresenta falho de acordo com as normas gramaticais vigentes, isto é, eles usam por exemplo poucas vírgulas, pouca pontuação, em suma, para dar a impressão de caotismo, às vezes.

Esses artifícios servem para mudanças de direção, tem

---

(26) DAICHES, David - apud Robert Humphrey, O Fluxo da Consciência, p. 44.

po ou mesmo de foco de personagem e, ainda mais, a própria alteração do sistema de pontuação já caracteriza a desestruturação da frase, tornando-a fragmentária, o que em primeira instância estabelece a desintegração da estrutura sintática do texto, representando conseqüentemente o fluxo da consciência do personagem. Este aspecto da fragmentação da estrutura frasal, convém adiantar, tem caracterizado bastante a literatura moderna.

Portanto, é correto quando se afirma que o fato de ser o artifício mecânico um recurso puramente externo, não diminui o efeito da técnica do fluxo da consciência, pois cabe aos escritores a tarefa de dar nova ênfase às diferentes técnicas que mostram a ocorrência do fluxo e, afinal de contas se trata de ficção, isto é, um trabalho criativo que confirma automaticamente o princípio de que a arte imita a vida.

"Com o seu gosto minucioso pelo método - o mesmo que a fazia quando aluna copiar com letra perfeita os pontos da aula sem compreendê-los - com seu gosto pelo método, agora reassumindo, planejava arrumar a casa antes que a empregada saísse de folga para que, uma vez Maria na rua, ela não precisasse fazer nada senão: 1º) calmamente vestir-se; 2º) esperar Armando já pronto; 3º) o terceiro o que era? Pois é. Era isso mesmo o que faria. E poria o vestido marron com gola de renda creme, com seu banho tomado. Já no tempo do Sacré Coeur ela fora arrumada e limpa, com um gosto pela higiene pessoal e um certo horror à confusão. O que não fizera nunca com que Carlota, já naquele tempo um pouco original a admirasse". (27)

---

(27) LISPECTOR, Clarice - "A Imitação da Rosa", in Laços de Família. José Olympio Editora. 5ª edição, 1973. Rio de Janeiro, pp. 36-37.

Usando a técnica de descrição onisciente, o narrador mostra a intercalação dos três tempos - passado, presente e futuro através do processo da livre associação. As lembranças do colégio caracterizam o tempo passado vivenciado pelas recordações. O plano para arrumação da casa define o presente da personagem e nesse presente vê-se a antecipação do tempo futuro quando a personagem exprime o seu desejo atual que deverá se realizar antes que a empregada entre de folga.

Neste mesmo trecho pode-se notar o uso de artifícios mecânicos tais como: o travessão que serviu para destacar a remontagem de um hábito do personagem, criando uma espécie de idéia intercalada, o que leva a crer que o uso da reiteração da expressão "com seu gosto" foi outro artifício que o narrador empregou para continuar seu pensamento.

Ainda chama atenção, especialmente no campo visual, o uso do cardinal marcando os próximos afazeres da personagem Laura, ratificando com isso a sua postura metódica, sempre apta a seguir uma determinada ordem.

Outra caracterização pertinente ao uso da montagem de tempo no exemplo acima, pode ser vista ao se analisar o modo do narrador mostrar sucessões de fatos de maneira breve, usando constantemente o corte da idéia através do excesso de pontuação.

"Mais um minuto na mesma postura levemente viva e talvez ele a descrevesse... Notou no entanto que a rapidez substituía aos poucos a graça da atitude, sua própria sensação envelheceu e num gesto pensativo e sem dor ela recolheu o corpo às próprias proporções. Abandonou a sala, atravessou o quarto alado, chegou às portas envidraçadas e olhou a rua embaixo. O mar não se via senão de relance com um movimento escuro e profundo - ela estremeceu. Chovia, a rua brilhava negra e doce, carros

corriam. Uma inspiração atravessou-a tão aguda e súbito que ela fechou os olhos abalada e raptada. Tropeçando nos móveis indefinidos, aspirando aquela reservada escuridão chegou à porta da sala onde ele trabalhava os olhos míopes procurando as letras na penumbra mutável".  
(28)

Neste exemplo tem-se uma amostra do artifício de montagem de espaço, onde a personagem Virgínia em um mesmo tempo transpõe a sala, chega até o quarto e junto às portas passa a contemplar a rua. Esse movimento, tomando-se todo o capítulo que vem sendo narrado e as cenas posteriores a esse trecho, comprova a busca de direção que a personagem tenta atingir a fim de sentir-se mais segura. Finalmente outro espaço é evocado, quando ela chega à sala de Vicente e pede abrigo. A mudança constante de espaço simboliza a travessia que a personagem vive em vários ângulos no romance.

Vê-se portanto nestes dois últimos exemplos a aplicação do que se falou anteriormente - no primeiro, a ação é determinada pela mudança temporal através de lembranças ou antecipação dos desejos da personagem, enquanto que no segundo exemplo o fator tempo dá a impressão de movimento lento, quase fixo, pois a realização da personagem se faz através dos novos espaços que ela busca. Este último recurso, o da montagem de espaço é chamado por Humphrey de "olho de câmara" ou "vista múltipla" - termos que sugerem a possibilidade da convergência de imagens plurais a um ponto no tempo.

---

(28) LISPECTOR, Clarice - O Lustre. Edições Ouro, Rio de Janeiro, p. 181.

## 2.5. Intimidade da consciência e o artifício das figuras de retórica.

Estudando o fluxo da consciência Humphrey penetrou também no problema da intimidade da consciência, o qual caracteriza a individualidade da consciência, ou seja: mostra que os aspectos não formulados e incoerentes de cada consciência se realizam de diferentes maneiras. Em outras palavras, pode-se concluir que este problema da intimidade tem os mesmos objetivos do caráter de pessoalidade, atribuído por William James ao fluxo do pensamento, como foi visto no início deste trabalho.

Existe, portanto, um interesse dos escritores que se dedicam ao fluxo da consciência de penetrarem no âmago da consciência, na sua intimidade, haja vista ser o fluxo um aspecto global e atuante em toda área de penetração interior do ser humano porque ele caracteriza o próprio movimento da consciência. Esses escritores apesar de tratarem com tópicos pertencentes ao mundo subjetivo do ser humano - a consciência - têm necessidade de representá-la de maneira coerente e verdadeira. Neste aspecto está sem dúvida, uma das grandes contribuições dos estudos psicológicos, pois a Psicologia contribui de maneira positiva e objetiva para essa penetração no lado interior do ser humano.

Ao analisar a imaginação como um dos componentes da interioridade humana, Pouillon fornece elementos que ratificam as conclusões apresentadas no parágrafo anterior, especialmente quando ele diz:

"A imaginação não intervém para substituir uma experiência real por algo fictício. Ao nos exprimirmos desta maneira, não estaríamos levando em conta a realidade vivificante da imaginação: a experiência que

ela nos proporciona é bem real; não desmembra o real para nos oferecer visões sempre insuficientes e incertas do mesmo: pelo contrário a característica de quem possui a imaginação psicológica é respeitar a complexidade, é poder de certa forma analisá-la sem dissolver. Nisto reconhece uma das características do bom romancista, sendo precisamente por este motivo que o qualificamos de psicólogo". (29)

Também Humphrey é favorável a essa idéia de penetração na intimidade da consciência, porém ele afirma que a grande necessidade deste conhecimento está exatamente na manutenção das características fundamentais da intimidade: a incoerência, a descontinuidade e as implicações particulares.

Com base nessas características, é possível para o escritor do fluxo da consciência mostrar através dos três tipos de artifícios, considerados por Humphrey como artifícios básicos, as particularidades de cada consciência.

Esses artifícios se sustentam pelo uso de recursos como: uso das leis da associação psicológica - cuja função é mostrar a mutabilidade constante do pensamento, gerando daí a incoerência pela mistura de ocorrências diferentes em um determinado tempo; emprego de figuras de retórica padronizadas - que apesar de serem pertinentes também a outros tipos de linguagem literária apresentam-se aqui como criadores da descontinuidade mental pela maneira como são usadas e, finalmente, o uso de imagens e símbolos os quais dão uma maior ênfase aos relacionamentos particulares de cada consciência de acordo com a vivência

---

(29) POUILLON, Jean - O Tempo no Romance, trad. de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo, Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo. 1974, p. 37.

adquirida pelo personagem no decorrer da narrativa.

O processo da livre associação, como já foi discutido, pertence mais diretamente ao campo da psicanálise, pode ser associado à "técnica do divã", onde o paciente é colocado diante de um processo de evocação espontânea de idéias, saídas da sua consciência sem a ordem cronológica dos acontecimentos. (30)

No campo ficcional, a aplicação deste processo resulta sempre em incoerência, pois a lembrança surge fora do contexto mental que está sendo narrado, ficando esses fatos, conseqüentemente, deslocados do contexto geral da narrativa. Esse deslocamento das lembranças, envolve também o aspecto temporal, como ver-se-á no próximo capítulo, ocasionado pela busca de acontecimentos passados e pela antecipação de outros acontecimentos, que são mostrados por um desejo prévio de realização, e se encontram guardados no interior do personagem.

Sendo assim, passado e futuro se fundem num movimento de vaivém que representa o fluxo, num tempo que se denomina presente, atual, enquanto é considerado como tempo da narrativa.

O segundo tipo de artifícios se prende ao uso de figuras de retórica que, segundo Humphrey, na literatura de fluxo da consciência, quando usados o são com um certo exagero, o que vem tornar seu emprego diferente dos comumente feitos em outros tipos de narrativa.

"Devemos conservar em mente que praticamente qualquer trecho de literatura de qualquer gênero contém abundantes figuras de retórica, pois que são naturais e comuns. Aqui, é o seu acúmulo, o uso generalizado do incremento, que é singular e que, por indicar a necessidade de uma

---

(30) LIMA, Leonardo Pereira - Op. cit. p. 39.

leitura atenta e dar um tom enigmático à passagem, serve para aumentar o efeito de intimidade dos materiais". (31)

É preciso pensar que, apesar de plenamente conceituadas e conhecidas através de uma abordagem do campo estilístico, o uso das figuras de retórica exige um certo trabalho criativo quando tratado pelos escritores do fluxo da consciência, cujo interesse é intensificar esse emprego para gerar a descontinuidade na intimidade do processo psicológico.

As figuras de linguagem exigem uma atenção específica, especialmente quando da sua aplicação no texto, pois é necessário que elas produzam uma textura imperfeita, causem um certo choque ao leitor, possibilitando-lhe o reconhecimento dos aspectos incoerentes da consciência que mais uma vez é representada pela sua não linearidade.

"Tanto a imagem como o símbolo tendem a expressar alguma coisa da qualidade de intimidade na consciência: a imagem, sugerindo os valores emocionais particulares daquilo que é percebido (seja diretamente, pela memória ou pela imaginação); o símbolo, sugerindo a maneira truncada de percepção e o significado expandido". (32)

Em termos de narrativa de fluxo da consciência, esses artifícios não representam uma obrigatoriedade para que a narrativa assim se classifique. Eles fazem parte de recursos já empregados por muitos escritores dessa área. No entanto, é também admissível que diante de uma obra assim classificada, apareçam

---

(31) HUMPHREY, Robert - Op. cit. p. 66.

(32) HUMPHREY, Robert - Op. cit. p. 70-71.

outros tipos de recursos que mostrem plenamente o interior do personagem, e que não se encontrem enquadrados nas técnicas e artifícios até aqui abordados.

Por se tratar de uma área mutável e subjetiva - a consciência - é possível que apareçam novos caminhos para retratá-la.

### 3. A PROBLEMÁTICA DO TEMPO

A primeira idéia que se tem quando se levanta a problemática do tempo está exatamente nos três termos que sugerem de imediato e sentido de temporalidade: o passado que caracteriza o tempo que não é tempo; o presente que é reflexo do momento atual e o futuro que é visto como o tempo que se espera. Em torno deles muitas afirmações são propostas e discutidas. A esse respeito, St<sup>o</sup> Agostinho se pronuncia:

"Certamente o passado e o futuro não existem como entes subsistentes (res). Mas o ente passado é (existe) na e pela memória; o futuro é (existe) na e pela expectativa.

Assim o ente passado está presente como memória; o ente futuro está presente na expectativa (expectatio); o ente presente aparece na situação. Assim, o tempo, em suas três formas, é presente (ist da); ele é (ist)". (33).

Não é possível ficar apenas com uma visão do problema, pois esta questão de tempo é bastante explorada nos mais diferentes campos onde o homem esteja envolvido: na pintura, na música, na ciência, na literatura, etc. Em todos eles o tempo é visto e analisado de acordo com a concepção que cada um faz a seu respeito. Ele é mediador de circunstâncias, é o bálsamo para as ocorrências negativas e acima de tudo é o elemento de esperança para realizações futuras.

Dizer que a preocupação dos estudiosos com o problema

---

(33) PEGARORO, Antônio Olinto - Relatividade dos Modelos, Ed. Vozes, Petrópolis, 1979, p. 25.

do tempo não é produto dos nossos dias seria repetir o óbvio, pois os inquietos com a análise do problema conhecem muito bem a antiguidade da questão. Aristóteles, Santo Agostinho, Hegel, Marx, Comte, Darwin, Henry James, Bergson, Whitehead, Proust e Freud foram alguns dos que formularam estudos sobre o tempo em seus diferentes campos de pesquisa e, ainda hoje, influenciam em qualquer pesquisa que se faça em torno do assunto.

Tojo estudo sobre o problema implica logicamente uma retomada às classificações que são feitas em torno do assunto. Há um tempo Cronológico ou Exterior e um tempo Psicológico ou Interior. Estes termos são bastante conhecidos, como também são conhecidas as definições de que o tempo cronológico é aquele que se percebe através das sucessões dos fatos, que é guiado pelo relógio, não aceitando retrocesso. É um tempo que se pode chamar de linear, fácil de ser acompanhado pelo leitor, pois o personagem e a ação se desenvolvem nele ou a partir dele.

Em contrapartida, o tempo psicológico é normalmente apresentado como o tempo que se passa no "eu" do personagem. É desorganizado, não obedece à sucessão de passado, presente e futuro, é mais difícil de ser analisado, pois é desequilibrado, às vezes até caótico, haja vista ele ser dirigido pela "mente" (cada mente tem seus valores próprios, pois cada ser humano é diferente) daí a sua mutabilidade constante e irregular.

Hans Meyerhoff no seu livro O Tempo na Literatura faz a distinção entre tempo na experiência e tempo na natureza. Para ele o tempo na literatura é "le temps humain", a consciência do tempo como parte do vago passado de experiências ou como ele entra na textura das vidas humanas. Por isso, o seu significado deve ser buscado somente dentro do contexto de uma vida humana como a soma total dessas experiências. O tempo assim definido é

privado, pessoal, subjetivo ou, como se diz freqüentemente, psicológico.

Por outro lado, ele considera o tempo na natureza como objetivo, é o tempo da física, é o tempo público, que usamos com a ajuda de relógios, enfim é o tradicional tempo cronológico. (34)

Sabe-se que a literatura é a arte da palavra. O tempo na literatura é também reconhecido através da palavra. A palavra que funciona como a máquina propulsora do mundo literário, constrói, segundo Raul Castagnino, com a ajuda da imaginação, a memória e a inteligência, no tempo. O trabalho do leitor está unicamente em perceber a força conotativa de cada termo, para diante das situações abordadas distinguir as situações temporais com as quais está convivendo.

Este trabalho de reconhecimento da força conotativa da palavra, para reconhecimento conseqüente do aspecto temporal, deve ser feito tanto pelo autor como pelo leitor da obra. Como se sabe, toda obra literária implica obrigatoriamente três diretrizes: a obra enquanto trabalho criativo do autor, a obra como resultado desta criação e participante da apreciação do leitor, e, a obra em si como campo de desenvolvimento da ação.

O tempo para escrever e o tempo para ler são de sentido secundários nesta apreciação, pois o que interessa é o tempo como elemento da narrativa, e em maior percentagem o tempo classificado como interior ou psicológico.

O tempo da narrativa implica a presença dos person-

---

(34) MEYERHOFF, Hans - O Tempo na Literatura, trad. de Myriam Campello, revisão técnica de Afrânio Coutinho, McGraw-Hill do Brasil, 1976, p. 4.

gens e a fundamentação da ação, pois eles definem a dimensão e o desenvolvimento do próprio tempo.

Ainda é Castagnino quem afirma:

"Não importa que seja passado, presente ou futuro - ou ao mesmo tempo, presente e passado ou presente e futuro em qualquer sentido da direção temporal, a ação não pode ocorrer em instantaneidade: há de transcorrer". (35)

Esta mesma linha de pensamento é defendida por Pouillon quando ele diz:

"Os caracteres do tempo devem ser respeitados, visto como, seja qual for o modo de compreensão do herói do romance, nós não assistimos a um aparecimento instantâneo, mas sim à sua existência no tempo". (36)

Também Mendilow se posiciona a favor desta integração entre Ação e Tempo ao afirmar:

"O romance não é arte "pura" deve ter um assunto relacionado, não importa quão exiguamente, ao mundo em que vivemos e que conhecemos através dos nossos sentidos. O tema deve lidar com o comportamento dos seres humanos que agem, sentem e pensam no tempo, e estão sujeitos a todos os caprichos, variedades e variações". (37)

---

(35) CASTAGNINO, Raul H. - Tempo e Expressão Literária, trad. de Luiz Aparecido Caruso, Ed. Mestre Jou, São Paulo, 1970, p. 8.

(36) POUILLON, Jean - O Tempo no Romance, trad. de Heloysa de Lima Dantas, Ed. Cultrix, São Paulo, p. 111.

(37) MENDILOW, A.A. - O Tempo e o Romance, trad. de Flávio Wolf, Ed. Globo, Porto Alegre, p. 36.

Vê-se assim que dentro deste critério de interrelacionamento Ação - Tempo, pode-se logicamente, enquadrar um terceiro elemento que é o personagem, pois ele é considerado como elemento impulsionador da ação e participante ativo e passivo das alterações temporais.

A importância do personagem, nesta situação, pode ser transposta para o plano real, já que a ação se assemelha à vida e o personagem é o ser humano que participa dela, transformando-a e desempenhando todos os papéis por ela impostos.

O autor, como ser participante de todas as facetas da vida, faz do seu personagem um participante delas também. Ele dá vida ao seu personagem, fazendo-o também portador de todas estas atitudes que normalmente o ser humano desempenha.

Segundo François Mauriac:

"Há uma relação estreita entre a personagem e o autor. Este a tira de si (seja da sua zona má, da sua zona boa) como realização de virtualidades, que não são projeção de traços, mas sempre modificação, pois o romance transfigura a vida". (38)

Nesta mesma linha de pensamento se situa Anatol Rosenfeld ao dizer:

"É geralmente com o surgir de um ser humano que se declara o caráter fictício ou (não-fictício) do texto por resultar daí a totalidade de uma situação concreta em que o acréscimo de qualquer detalhe pode revelar a elaboração imaginária". (39)

---

(38) MAURIAC, François - apud Antônio Cândido, A Personagem de Ficção. Ed. Perspectiva, 1976, p. 67.

(39) ROSENFELD, Anatol - apud Antônio Cândido, A Personagem de Ficção. Ed. Perspectiva, 1976, p. 23.

E, acrescenta:

"Sabemos que o homem vive "no" tempo, tempo não-cronológico. A nossa consciência não passa por uma sucessão de momentos neutros, como o ponteiro de um relógio, mas cada momento contém todos os momentos anteriores...

Em cada instante, a nossa consciência é uma totalidade que engloba, como atualidade presente, o passado e, além disso, o futuro com um horizonte de possibilidades e expectativas". (40)

Quando se afirma que o personagem é ao mesmo tempo participante ativo e passivo do tempo quer-se dizer que a sua presença pode ser estudada tanto a nível de uma análise cronológica quanto a de uma análise psicológica. Um acompanhamento apenas a nível de atitudes exteriores reflete o desenvolvimento gradual do personagem no texto. Se, no entanto, é o seu lado interior que está sendo observado, pode-se compreendê-lo na essência da sua intimidade.

Dentro de uma cronologia temporal é fácil de detectar um certo privilégio do tempo em relação à vida do personagem. Este tem que se limitar ou às vezes se adiantar para levar a ação a se equilibrar com o movimento do tempo que, no caso, funciona como dominante.

No tempo psicológico ou interior tem-se a impressão de que o personagem brinca com o tempo, pois ele o faz retroceder quando quer trazer à sua mente lembranças passadas, deixa-o estável quando quer meditar sobre um fato que se passa naquele momento ou sobre algo que está a sua volta, ou dá uma guinada e

---

(40) ROSENFELD, Anatol - apud Antônio Cândido, Texto e Contexto. São Paulo, Ed. Perspectiva. I.N.L./MEC, 1973, p. 82.

concebe um tempo que ainda vem e no qual ele verá realizado provavelmente uma de suas pretensões.

Como se vê, em tal situação há um domínio do personagem em relação ao tempo, e, se pode haver um domínio e um não-domínio, pode-se portanto pensar neste relacionamento de ativo e passivo como atitudes do personagem em relação ao tempo.

Há um tempo que corre, consome, obriga, e há o tempo que se planeja e se espera. Como o homem real, o ser ficcional é também envolvido por uma exterioridade temporal quanto por um tempo íntimo criado ao nível da consciência.

Este tempo íntimo é a preocupação primeira deste trabalho. Sabe-se que é impossível fazer um levantamento de todas as teorias existentes a respeito do tempo e, como o interesse é apenas tentar mostrar o tratamento do tempo no romance A Maçã no Escuro de Clarice Lispector, restringe-se o material de apoio às teorias de Mendilow, Pouillon e Hans Meyerhoff (principalmente este último), os quais têm uma linha de conduta bem de finida, especialmente ao tratarem do tempo ligado ao campo psicológico, que é sem dúvida o grande interesse desta abordagem.

Segundo Meyerhoff a literatura não lida com esse ou qualquer outro problema ao nível da teoria abstrata. Entretanto, a qualidade do fluxo contínuo ou duração tem sido um tema presente em trabalhos literários do Eclesiastes, de Heráclito, de Joyce, de Eliot e Thomas Wolfe. A conotação literária mais comum para tornar essa qualidade explícita é o simbolismo do "rio" e do "mar", ou as perceptíveis imagens do "vão" e "fluxo".

"No mesmo rio entramos e não entramos, estamos e não estamos".

"Ao menos uma coisa é certa - a vida escoá".

"O tempo é como um rio". "Do tempo

e do rio".

"E o tempo passando assim... como uma folha... desvanecendo-se como uma flor... o tempo passando como um rio está dentro de nós, o mar está todo à nossa volta".

"Cada homem na terra guarda na pequena morada de sua carne e espírito todo o oceano da vida e do tempo humanos".

"Rio correndo, deixando para trás o passado de Adão e Eva". "Ao lado das águas ribeirinhas, águas para cá e para lá".

"A vida é como um rio, e tão fixa, tão inexprimível em seu movimento incessante e em sua imutável mudança como é o grande rio, e o próprio tempo". (41)

O tempo psicológico é pelo seu aspecto descontínuo, o tempo que flui e marca a inconsistência das coisas. Dessa inconsistência aparece a dissolução do "Eu" do personagem, que se caracteriza pelo surgimento de idéias e lembranças de fatos passados, que voltam à sua mente pela memória. Ainda através da intuição o mesmo personagem pode não só visualizar como prever o futuro.

Disto se conclui, que o curso do tempo é incessante e que na sua mente este vaivém temporal ocasiona o fluxo, pois ele é desordenado pelas lembranças e associações dos fatos. O personagem não revive, vive ou antevê fatos, mas ele mistura estas particularidades de maneira desordenada.

Para Anatol Rosenfeld:

"O fluxo da consciência confunde e mistura fragmentos atuais de objetos ou pessoas presentes e agora percebidos com desejos e angústias abarcando o futuro ou ainda experiências vividas há muito tempo e se impondo talvez com força e realidade maiores do que as percepções "reais". A narração torna-se assim

---

(41) MEYERHOFF, Hans - Op. cit., pp. 15-16.

padrão plano em cujas linhas se funde, como simultaneidade, a distensão temporal". (42)

Para Bergson:

"A essência da duração está em fluir. O real não são os "estados", simples instantâneos tomados por nós, ainda uma vez, ao longo da mudança; é ao contrário, o fluxo, é a continuidade de transição, é a mudança ela mesma". (43)

Mendilow em seu trabalho recorre a certa altura ao conceito de Bailey de que se deve contar o tempo pelo pulsar do coração.

Partindo deste posicionamento tem-se um reforço para a idéia anteriormente defendida, de que o tempo interior é desordenado e até excessivamente caótico. O termo coração é empregado metaforicamente em lugar de "vontade interior". Logo, pode-se ver que existem milhares de concepções temporais pois, cada ser humano limitaria o seu tempo de acordo com o seu próprio coração e com a sua mente.

Reforçando essa idéia, recorre-se a Stº Agostinho quando ele diz:

"Na alma convivem a expectativa, a visão e a memória. A alma espera, vê e recorda a fim de que aquilo que espera passe ao que vê em direção daquilo que recorda". (44)

"O tempo nunca é longo ou breve. Longa é a memória enquanto olha para trás; longa é a expectativa en-

---

(42) ROSENFELD, Anatol - Op. cit. p. 83.

(43) BERGSON, Henri - O Pensamento Movente, trad. de Franklin Leopoldo e Silva. Coleção Abril Cultural, 1980, p. 104.

(44) PEGARORO, Antônio Olinto - Op. cit. p. 25.

quanto olha para frente; longa é a situação enquanto olha as coisas presentes". (45)

Também para Heidegger:

"O tempo não é longo em si; mas enquanto está "no" ser - aí, ou melhor, enquanto é o ser - aí. O próprio ser - aí distende-se (erstreckt) e, como tal, projeta-se nos três êxtases que são absolutamente contemporâneos, como tempo originário" (46)

A partir de observações desse tipo conclui-se que esta vontade interior delimita o tempo através dos seus estados de angústia, frustrações, espera, desejo de permanência total a fim de prolongar um momento positivo, delimitações estas que seriam variáveis de acordo com os momentos diferentes vividos por cada "Eu" interior.

Para Meyerhoff a verdadeira construção da vida de um homem, seja ela real ou ficcional, está na reconstrução de seu passado em termos das associações significativas sobrepondo-se aos dados históricos objetivos, ou então, mostrando a mistura inseparável das duas dimensões. (47)

Estas duas dimensões são, segundo o teórico, a realidade objetiva e subjetiva que rodeiam a interioridade dos seres. E Pouillon é categórico ao afirmar:

"Só o passado é real; o futuro não existe e o presente só existe transformando-se em passado". (48)

---

(45) Id. Ibid. p. 26.

(46) Id. Ibid. p. 26.

(47) MEYERHOFF, Hans - Op. cit. p. 25.

(48) POUILLON, Jean - Op. cit. p. 119.

Nesta mesma linha situa-se Bergson ao afirmar:

"Para criar o futuro é preciso que algo dele seja preparado no presente, como a preparação do que será só pode ser efetuada utilizando o que já foi. A vida se empenha desde o começo em conservar o passado e antecipar o futuro numa duração em que passado, presente e futuro penetram um no outro e formam uma continuidade indivisa: esta memória e esta antecipação são, como vimos, a própria consciência. E esta é a razão, de direitos se não de fato, de que a consciência seja coexistente à vida". (49)

---

(49) BERGSON, Henri - "A Consciência e a Vida" in Conferências, trad. de Franklin Leopoldo e Silva. Coleção Abril Cultural, 1980, p. 75.

TENTATIVA DE LEITURA

## 1. VISÃO DA OBRA

A Maçã no Escuro romance de Clarice Lispector do ano de 1961 se caracteriza em relação ao conteúdo narrado como portador de um aspecto duplo.

Pensando-se no plano de uma estória linear tem-se, numa visão globalizante, a vida do personagem Martim logo após ter praticado um crime, sua fuga, o encontro casual de uma fazenda e sua conseqüente prisão ocasionada pela denúncia da dona da fazenda. Em síntese a sucessão assim se representa: Crime - Fuga - Vida na Fazenda e Prisão.

Apenas para facilitar mais a compreensão do romance, eis os principais aspectos que melhor caracterizam o plano de ação de cada personagem.

### 1º) Do plano de Martim:

- 1) Foge (conseqüência do crime); (pretende ficar só);
- 2) Encontra o pássaro;
- 3) Encontra as pedras e discursa para elas (o uso da palavra mata a solidão desejada anteriormente);
- 4) O pássaro e as pedras dão-lhe a certeza de que não está só, daí convivendo com outros seres ele está eliminando o seu sentido de fugir;
- 5) O discurso significa fala, portanto destruição do silêncio interior e anterior que ele pretendia na caminhada;
- 6) Encontra a fazenda que significa contato com

peçoas, negação da sua intenção primeira;

7) Na fazenda ele busca refúgio e refrigério espiritual para pensar e prosseguir na sua caminhada, ele quer a negação dos seus ex-valores. É aí que ele se torna um ser múltiplo, porque.

7.1 - mostra-se apto para todas as tarefas, mente para Vitória, diz ser engenheiro, diz saber fazer tudo, um ser superior;

7.2 - quer esquecer o passado, porém lembra-se constantemente da mulher, do filho e do crime;

7.3 - sofre com a idéia de castigo, mas acha seu crime uma ocorrência natural;

7.4 - envolve-se na dúvida de que o professor seria o alemão e o filho do professor o ajudante do hotel onde ele teve a sua primeira parada no início da fuga;

7.5 - querendo sempre não se envolver com a fazenda termina se identificando com o silêncio das plantas e com o cheiro das vacas, numa tentativa de encontrar a razão das coisas;

7.6 - ama Ermelinda e revive o amor em toda sua profundidade;

7.7 - finalmente é um ser que decai, entrega-se facilmente à polícia e a narrativa deixa em aberto o seu destino. Tem-se apenas no passado constituído por um falso-crime e pela vida na fazenda, um presente pela prisão e um futuro que é incógnita

ta.

29) Do plano de Vitória: (marcada também pela dualidade).

1) A princípio apresenta uma fisionomia autoritária, indiferente:

2) Depois aparece como um "ser duplo" nas suas decisões ao:

2.1 - oferecer trabalho a Martim e mostrar que não existe condição para que ele fique, depois insistir que ele aceite o trabalho;

2.2 - fazer um perfil negativo do comportamento de Ermelinda e depois tentar consertar;

2.3 - querer vasculhar sobre o passado de Martim e mostrar total desinteresse por isso;

2.4 - denunciar Martim e mostrar-se arrependida;

2.5 - falar sobre sua vida anterior, seus amores, seu princípio de querer libertar-se e ter medo, enfim pelo seu comportamento particular;

39) Do plano de Ermelinda: (também contrastante).

1) Amar Martim, desamá-lo e tornar a amá-lo;

2) Medo de viver, de morrer, de agir, ser temperamental;

3) Querer decidir, mas temer a autoridade de Vitória;

4) Enfim, é um ser que reage ao que não lhe satis

faz, somente na sua interioridade;

O motivo central da narrativa, definido a partir do Crime como ocorrência ficcional dentro de A Maçã no Escuro, funciona como força geradora de todas as idéias exploradas na obra, determinando a fragmentação da unidade temática da obra. Ou seja: apesar de existir um foco para onde convergem os achados temáticos do romance - O Crime - ocorre uma ramificação dos conteúdos, contribuindo para uma maior riqueza significativa da matéria de ficção e para um rompimento da linearidade do próprio conteúdo. Tais recursos narrativos, sendo controlados pelo talento ficcional de Clarice Lispector, revelam na autora um pleno domínio da arte de escrever. Mesmo permitindo que, por exigência do conteúdo, a narrativa se rompa e se ramifique, Clarice não perde o controle do objetivo do seu texto.

"Ninguém escreve como ela. Ela não escreve como ninguém. Só seu estilo mereceria um ensaio especial. É uma clave verbal diferente, à qual o leitor custa a adaptar-se". (50)

Pensando nessa desintegração e desfacelamento da unidade temática tem-se, conseqüentemente, a segunda visão da narrativa. Esta perspectiva é bastante detalhista porque ela retrata a verdadeira intenção do narrador que é apresentar o homem, no caso o personagem Martim, e através do elemento impulsionador que o colocou na narrativa - O Crime - o narrador mostra as diversas jogadas que a vida apronta para o ser humano.

Daí, pode-se observar através dos personagens, valo-

---

(50) LIMA, Alceu Almoroso - apud contra-capas do livro A Maçã no Escuro, 4ª ed. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1974.

res existenciais bem diferenciados como: vida, morte, prazer, desprazer, eu, os outros, esperar, desesperar, agir, não-agir, negar, afirmar, medo, coragem, valores estes que constituem ângulos opostos, sustentam a atmosfera da narrativa e que são básicos em toda dialética de Clarice Lispector.

Esses valores aparecem na narrativa destituídos de uma ordem de seqüência. Um não vem como consequência do outro e sim, são encontrados ao longo da narrativa após leitura e observação bastante apuradas.

Partindo desta afirmação, pode-se concluir que o narrador tem uma intenção pré-estabelecida ao formular, ou melhor, ao trabalhar o assunto escolhido. Ele não envia diretamente um determinado tipo de mensagem para o leitor, mas, através do elemento concreto que ele escolhe para desenvolver no seu trabalho, no caso o crime, ele atinge os diferentes tipos de mensagens capazes de efetuar uma conscientização em cada leitor, fazendo-os repensar cada teoria, cada experiência encontrada no desenrolar da narrativa.

Isto, logicamente, reforça a maneira múltipla e diferente que o narrador achou para unir os nós da questão e chegar a uma criação que se pode chamar romance. Cada capítulo é assim um mundo rico de experiências que se escondem por trás do crime do personagem Martim, considerado protagonista da narrativa.

Antes que se passe a um comentário direto de alguns ângulos considerados importantes para o contexto geral da obra, só a título de esclarecimento apresenta-se o aspecto formal do romance que assim se divide:

- 1ª parte - Como se faz um Homem - 11 capítulos;
- 2ª parte - Nascimento do Herói - 9 capítulos;
- 3ª parte - A Maçã no Escuro - 7 capítulos.

Acata-se as palavras de Benedito Nunes que define cada uma das etapas acima mencionadas do seguinte modo:

"Como se faz um Homem sucede imediatamente ao divórcio com a sociedade, é a fase de isolamento interior completo, de plena solitarização da consciência, durante a qual o personagem, em meio aos rudes trabalhos do campo, re conhece a singularidade do seu ser individual; a segunda, "Nascimento do Herói" é a fase da reconstrução de Martim como pessoa, quando ele, já ligado afetivamente a Vitória e a Ermelinda, se faz herói, capaz de altos sacrifícios e destinado a desempenhar uma missão entre os homens; a terceira, "A Maçã no Escuro" no fim do romance, com a chegada dos policiais, em que a sanção, desagregando essa identidade postiça de herói e anulando os efeitos de ruptura do delito, devolve o suposto criminoso ao convívio dos outros". (51)

Portanto, a obra começa com uma fuga, é o ato da peregrinação que viveu Martim, cuja primeira parada se dá com a chegada dele ao hotel.

O aspecto essencial dessa introdução é a focalização do lado inconsciente de Martim, pois todas as perturbações que o personagem sofreu no hotel são extrapoladas da sua consciência a partir de um sonho.

É nesse ambiente de inconsciência que o personagem cria um mundo para si, porém cada vez que ele tenta agir dentro da sua nova realidade, "a realidade criada", ele acorda. Nessa perspectiva pode-se afirmar que "ele é" enquanto "ele não é" o homem como negação de si mesmo, pois só na inconsciência é que ele se apresenta como um ser perfeito.

---

(51) NUNES, Benedito - Leitura de Clarice Lispector, São Paulo, Quíron, 1973.

"O homem agora se rejubilava como se não compreender fosse uma criação".  
(52)

Mais adiante Martim deixa o hotel e em sua caminhada se depara com um sítio e nele conhece Vitória e Ermelinda que funcionam, como elementos mentores para as mudanças dele enquanto pessoa e enquanto elemento da sociedade.

Sua chegada ao sítio provoca uma certa reação no comportamento de Vitória em relação à sua prima, e desta também em relação à outra.

Neste primeiro impacto, Martim também passa a observar os tipos de vida de ambas, suas reações, procurando encontrar uma justificativa para a existência daquelas duas senhoras naquelas terras. O seu comportamento em relação a elas e à vida no sítio transcorre dentro de um padrão de normalidade, sem que transparecesse qualquer indício revelador dos desajustes de sua vida anterior. Apesar de ter-se apresentado a Vitória como engenheiro, ele se propõe a fazer todo tipo de trabalho, porque de acordo com suas concepções, as tarefas físicas serviriam para amenizar os choques espirituais.

Diante desta disponibilidade de Martim, Vitória tenta justificar a sua autoridade naquelas terras, especialmente em relação a Ermelinda e, numa espécie de questionamento ela mostra também as suas dúvidas sobre o mistério das coisas.

"O que é que faz com que eu, não fazendo um ato de maldade, seja ruim e Ermelinda, não fazendo um ato de bondade, seja boa?". (53)

---

(52) LISPECTOR, Clarice - A Maçã no Escuro. p. 27.

(53) Id. Ibid. p. 54.

Todo este envolvimento entre os personagens e suas funções, no caso mandante e mandado, foi fornecendo material para o protagonista repensar alguns aspectos de sua vida.

A esta altura, Martim revê o sentimento de amor a partir da fragilidade de Ermelinda. Com ela, ele aprende que a certeza da vida sobrepõe-se ao medo da morte. Com ela também, ele aquiesceu a certas mudanças interiores, que lhe ocorreram, e que foram fundamentais em toda sua caminhada e aprendizagem, conforme se vê no decorrer da narrativa.

A partir de tais posicionamentos o que surge de útil são os conceitos de termos que normalmente são reconhecidos pela abstração e que tomam uma definição no ângulo pessoal dos personagens e do narrador.

"O silêncio das plantas estava no seu próprio diapásão: ele grunhia aprovando.

Ele que não tinha uma palavra a dizer. E que não queria falar nunca mais. Ele que em greve deixara de ser uma pessoa. No seu terreno, ali sentado, ficava gozando o vazio de ser si mesmo. Esse modo de não entender era o primeiro mistério de que ele fazia parte inextricável". (54)

"Meditar era olhar o vazio. Era alguma coisa que seria amor ou não seria. Caberia a ela, entre milhares de segundos, dar a leve ênfase de que o amor apenas carecia para ser". (55)

"Mas, estonteada, talvez soubesse que também a necessidade de destruir amor era o próprio amor porque amor é também luta contra amor, e se ela o soube é porque uma pessoa sabe". (56)

---

(54) Id. Ibid. p. 64.

(55) Id. Ibid. p. 67.

(56) Id. Ibid. p. 68.

Também a idéia de evasão da realidade exterior, a fim de que, na sua própria interioridade, o ser consiga se encontrar, foi bastante esbatida na narrativa, cujo final, como se verá, também se dá com este mesmo tipo de recurs .

"E lá era bom. Lá nenhuma planta sabia quem ele era; e ele não sabia o que as plantas eram; e as plantas não sabiam o que elas eram. E todos no en tanto estavam vivos quanto se pode es tar vivo:

Esta provavelmente era a grande meditação daquele homem.

Assim como o sol brilha e assim como rato é apenas um passo além da grossa folha espalmada daquela planta esta era a sua meditação". (57)

Outro grande momento da caminhada de Martim se determina através da sua busca de identificação com as vacas. No curral, Martim tenta ver a verdadeira essência dos bichos, dando-lhes um aspecto racional através das reações delas. Dentro da concepção do personagem esta essencialidade sinonimiza a consciência que serve como catalizador das ações a serem realizadas.

O que a princípio provocou náusea em Martim, como por exemplo a imundície do próprio estábulo, serviu posteriormente no desenrolar do contato entre ele e os seres opostos como fonte de verdade, resposta para muitos questionamentos, enfim como âmago da verdadeira essência das coisas.

No lado negativo das ocorrências ou de alguém é onde se pode encontrar a verdadeira face desta ocorrência ou desta pessoa, o que ratifica mais uma vez a teoria de: "se é enquanto não se é".

---

(57) Id. Ibid. p. 70.

"Então disfarçou sua covardia com uma súbita revolta: ressentia-se por Vitória tê-lo empurrado do silêncio das plantas para aquele lugar. Onde, com repugnância e curiosidade, ele inesperadamente se lembrou de que houve uma morta época em que répteis enormes tinham asas. É que ali uma pessoa não escapava de certos pensamentos. Ali ele não escaparia de sentir, como horror e alegria impessoal que as coisas se cumprem". (58)

"E ele sentiu no corpo todo que seu corpo estava sendo experimentado pelas vacas: estas começaram a mugir de vagar e moviam as patas sem ao menos olhá-lo com aquela falta de necessidade de ver para saber que os animais têm. Como se já tivessem atravessado a infinita extensão da própria subjetividade a ponto de alcançarem o outro lado: a perfeita objetividade que não precisa mais ser demonstrada. Enquanto ele, no curral, se reduzira ao fraco homem: esta coisa dúbia que nunca foi de uma margem a outra".

"Foi um grande esforço, o do homem. Nunca, até então, ele se tornara tanto uma presença. Materializar - para as vacas foi um grande trabalho íntimo de concretização". (59)

"O silêncio do homem automaticamente se transformara. Ele enfim ganhara uma dimensão que uma planta não tem. E as vacas, apaziguadas com a justificação que Martim lhes dera, deixaram de se ocupar dele. Em júbilo trêmulo, o homem sentiu que alguma coisa acontecera. Deu-lhe então uma aflição intensa como quando se é feliz e não se tem em que aplicar a felicidade, e se olha ao redor e não há como dar esse instante de felicidade - o que até agora tinha acontecido com mais frequência àquele homem em noites de sábado". (60)

---

(58) LISPECTOR, Clarice - A Maçã no Escuro. p. 74.

(59) Id. Ibid. p. 75.

(60) Id. Ibid. p. 75.

Como foi dito anteriormente, muitas das idéias abordadas voltam a ser exploradas em diversas partes da narrativa sem que o narrador faça muitas digressões sobre o tema, apenas ele as explora aos poucos e em diversos ângulos.

A morte aparece como um momento de revisão, uma espécie de chamada de consciência para uma vida que finda. Um instante de vida pode servir como revisão para toda uma vida. E, para a ressurreição é necessário esquecer os momentos vividos, o que em outras palavras significa a negação de todo um passado.

"Também ele, montado no cavalo, com o ar apreensivo de quem pode errar, estava atentamente procurando copiar para a realidade o ser que ele era, e nesse parto estava se fazendo a vida. E a coisa se fez de um modo tão impossível - que na impossibilidade estava a dura garra da beleza. São momentos que não se narram, acontecem entre trens que passam ou no ar que desperta nosso rosto e nos dá nosso final tamanho, e então por um instante somos a quarta dimensão do que existe, são momentos que não contam. Mas quem sabe se é essa ânsia de peixe de boca aberta que o afogado tem antes de morrer, e então se diz que antes de mergulhar para sempre um homem vê passar a seus olhos a vida inteira; se em um instante se nasce, e se morre em um instante, um instante é bastante para a vida inteira". (61)

Os questionamentos e as explorações destes temas ocorrem também do ângulo dos demais personagens, especialmente de Ermelinda que mantém um diálogo constante com o protagonista, não apenas sobre assuntos ligados ao ambiente do cotidiano, mas, especialmente sobre o lado interior do ser humano.

São questionamentos sobre a razão da loucura e da mor

---

(61) Id. Ibid. p. 90.

te, sobre a criação de um mundo por Deus e de um outro mundo por nós, mundo este onde se desenrola a vida, tida apenas como uma fase de transição e, é especialmente através destes questionamentos que eles buscam um sentido para justificar a existência do homem na terra.

Diante do crime que foi o elemento modificador de toda sua estrutura, Martim tenta sempre "explicar-se" sobre seu estado atual como numa espécie de auto - julgamento.

Para ele seu crime não fora vulgar, ele teve um objetivo e esse mesmo crime seria fundamental na reconstituição da sua própria vida. Ele tentaria reconstruir o seu mundo pelo exato começo, até chegar ao crime e a partir daí ele tomaria uma direção oposta ao seu próprio crime. Esta direção oposta seria sua nova história, sua nova vida.

Mas, como o narrador coloca também seu personagem em atitudes duplas e intimamente duvidosas, após toda uma ânsia de destruição para uma perfeita reconstrução, Martim cai em transe e passa a meditar se sua verdadeira história não estava delimitada apenas pelo seu fracasso, pois para ele sua devida purificação está na fase anterior ao crime.

"Com um suspiro, abordou-se em termos claros e pensou assim: que não cometera um crime vulgar. Pensou que com esse crime executara o seu primeiro ato de homem. Sim. Corajosamente fizera o que todo homem tinha que fazer uma vez na sua vida: destruí-la. Para reconstruí-la em seus próprios termos". (62)

"Mas sua reconstrução tinha de começar pelas próprias palavras, pois palavras eram a voz de um homem". (63)

---

(62) Id. Ibid. p. 100.

(63) Id. Ibid. p. 101.

"Não lhe importava que a origem da sua força presente tivesse sido um ato criminoso. O que importava é que daí ele tomara o impulso da grande reivindicação". (64)

O clímax do romance se dá quando Martim se questiona sobre quem é ele mesmo, e a partir deste questionamento ele passa a mostrar a força que exerce o medo sobre o ser humano, a ponto de limitá-lo nas mais simples pretensões.

"É que era um medo que nada tinha a ver com as equações que ele armara antes da vinda do professor - como se o medo estivesse acontecendo a outra pessoa. Só que essa outra pessoa era assustadoramente ele mesmo. Quem era ele? Martim caíra tão em si próprio, que não se reconheceu". (65)

E, a partir desta atitude de medo e de dúvida, Martim parte para se questionar sobre o medo que tem do seu passado, medo do destino que sintetiza o seu futuro, medo por ter deixado sua casa e sua cidade, medo do crime que cometeu e que lhe fez compreender o verdadeiro sentido da palavra salvação, provocando assim uma atitude positiva a partir de um fato evidenciado como negativo.

"Salvação? Seu coração então bateu com força como se os limites tivessem caído. Pois, quem sabe, talvez fosse esta a grande barganha que ele poderia fazer-a salvação. Tudo então que em Martim era individual, cessou. Ele só queria agora se agregar aos salvos e pertencer - o medo levava-o a isso A Salvação". (66)

---

(64) Id. Ibid. p. 101.

(65) Id. Ibid. p. 168.

(66) Id. Ibid. p. 170.

E, diante desta temática do medo reaparece o elemento motivo da narrativa, o crime. Pelo medo, Martim confessou-se culpado, e por este mesmo medo ele viu rompida toda a sua ânsia de reconciliação consigo mesmo, com o mundo e com Deus.

"O medo de jamais atingir a bondade de Deus o tomou. Ele chamara a força de Deus mas ainda não sabia como provocar a sua bondade. Foi então que de repente ele disse em si mesmo: eu matei, eu matei, confessou afinal". (67)

No entanto, tanto Martim como Vitória tentam encontrar um verdadeiro sentido para a existência de Deus em suas vidas, querendo justificar através deste sentido maior todas as medidas tomadas em relação a si mesmo e em relação ao próximo.

Martim busca a salvação como medida final de reconciliação para o seu crime. Vitória vê em Deus um caminho para desabafar, pois segundo ela a denúncia feita de Martim ao professor foi apenas uma medida de cautela e medo. Deus e salvação funcionam na narrativa como o ponto final que regem uma mesma direção a ser tomada pelo homem - o desejo de libertação das realidades terrenas.

É também conveniente que se acrescente que da parte do narrador emana um conceito de Deus como força controladora dos seres humanos. É preciso que mesmo nos fatos negativos o homem reconheça o poder divino, pois nele está a resposta para todos os questionamentos que normalmente o atacam.

"Em troca pediam de um homem que ele acreditasse. Comesse barro até estourar mas pede-se que ele creia. Que ele próprio tenha roubado o pão dos

---

(67) Id. Ibid. p. 173.

outros - mas pede-se que horrorizado consigo mesmo ele creia. Que nunca tenha feito um ato de bondade - mas pede-se que ele creia". (68)

Dentro dessa ânsia de salvação, o narrador faz digressões a respeito de dois temas - VIDA e MORTE - que apesar de parecerem opostos, são apenas consecutivos, apenas a presença de um elimina a presença do outro, no entanto ambos são enquadrados como valores positivos e negativos que servem como solução para determinados fatos.

Em decorrência desta idéia de vida e morte, sobrevém um longo comentário a respeito da necessidade de o homem ser castigado, porque sem o castigo tudo perde o sentido. O castigo é considerado como uma etapa da humanidade que tem que acontecer. Ele seria assim pré-estabelecido como uma maneira de correção.

Estas teorias se encaixam no desenrolar da narrativa, quando Martim confessa verbalmente seu crime e justifica seu comportamento dizendo que praticou o ato pela suposição da existência de um amante na vida de sua esposa. Para Vitória, no entanto, a justificativa do crime se dá através da idéia de ciúme e que este ciúme era decorrente do excesso de amor que ele sentia pela esposa. Assim, Vitória vê o castigo como um acontecimento normal na vida de Martim.

Em torno desta problemática surgem colocações paralelas de temas como: verdade, bondade, maldade, posições e julgamentos que outras pessoas fazem em relação a situações extremamente individuais, no caso são as situações múltiplas vividas pelo personagem Martim, onde ele chega a se questionar sobre a

---

(68) Id. Ibid. p. 175.

real existência do seu crime, o que coloca em uma situação de dúvida. A passionalidade do crime e a dúvida concorrem para a sua indiferença e para o seu fracasso, pois ele será aquilo que as outras pessoas pretendem que ele seja.

"E como estava agora num berco sem saída, tentou rapidamente disfarçar sua total falta de tato: "pronto", acabou-se! não se fala mais nisso, está bem? vamos esquecer o que se passou, nem se toca mais no assunto! matei, não foi? pois então matei! aliás nem matar matei! mas também ninguém precisa ficar magoado comigo, o que se passou, passou! vamos tocar para a frente! "Seus olhos estavam úmidos de desejo de ser aceito". (69)

No final da narrativa tem-se a entrega de Martim aos quatro investigadores, feita por Vitória. Estes pedem-lhe que se mantenha calmo e que qualquer reação seria um passo negativo em prol do seu futuro.

A grande apoteose se dá nesse final, quando um recurso extraordinário acontece a nível da narrativa - o protagonista busca a presença do pai e, esse encontro se dá no interior de sua consciência. É uma passagem marcada por diálogos, um exemplo marcante do processo de fluxo da consciência, e a partir deste diálogo entre o protagonista e o seu pai tem-se a transmissão de todas as mensagens finais do romance.

Essas mensagens perfazem todas as que foram anteriormente abordadas como, por exemplo: esperança, cinismo, amor, contacto com o semelhante, fugacidade temporal, Deus, etc.

Este diálogo entre o protagonista e o pai agora a ní

vel da consciência, o narrador aproveita e coloca no epílogo da sua narrativa a sua visão do ser humano como uma carga preciosa e podre, (atente-se para o jogo antitético), como suas mutabilidades constantes, com um maior grau de estupidez do que culpa; e a sua visão de Deus como a meta final para todas as decisões do homem.

Esta importância dada ao ser divino no final da narrativa, "Deus como sendo a solução" fortalece a importância de Deus perante os homens. Apesar de definido pelos seus opostos (como se pode ver no texto do Upanichade usado no prólogo do romance) Deus continua sendo a grande dúvida e a grande esperança para as soluções do fracasso da humanidade.

A maçã pode ser tomada como símbolo da fé que serve para sustentáculo da esperança em meio à escuridão que representa a dúvida da humanidade. A maçã seria a tentativa de se começar uma nova vida.

"Em nome de Deus, eu vos ordeno que estejais certo. Em nome de Deus, espero que vocês saibam o que estão fazendo. Porque eu meu filho, eu só tenho fome. E esse modo instável de pegar no escuro uma maçã - sem que ela caia".

(70)

## 2. O TEMPO EM A MAÇÃ NO ESCURO

Considerando todas as abordagens lidas em torno da produção literária de Clarice Lispector vê-se que ela teve uma preocupação especial com o tratamento do TEMPO, tanto a nível de narrativa em si como também quanto a importância que este desempenha no mundo interior dos seus personagens.

Clarice aprofunda o tempo no âmago dos personagens, os quais refletem uma interioridade movida pela inquietude, pela ânsia diante do passar do tempo, ou pela expectativa de espera de um tempo que flui em consonância com suas vidas.

Apesar do interesse principal ser observar o tempo como elemento participante da intimidade dos seres de Clarice Lispector, abre-se um parêntese para algumas colocações a respeito do tempo medido, regulado, cronológico que está presente na obra que se tenta analisar.

Numa visão bem ampla, seria possível se delimitar os três tempos na narrativa, dentro do seguinte padrão: o passado caracterizando o crime para Martim e a vida anterior à fazenda para Vitória e Ermelinda; o presente pela convivência dos três personagens na fazenda; e o futuro que fica indeterminado para Martim, pois não se sabe qual será o destino dele nas mãos dos policiais; como também ficam indeterminados os destinos das demais personagens.

Esta seria uma visão simplista e esquemática para o interesse da abordagem que se pretende alcançar. Mas, ela dá condições para não se negar a existência de uma cronologia que se prefere caracterizar da seguinte maneira:

a) por um padrão formal, normalmente encontrado em

inícios de narrativas, como: "Era uma vez" "um dia", etc.

"Esta história começa numa noite de março tão escura quanto é a noite enquanto se dorme". (71)

"Há duas semanas aquele homem viera para o hotel..." (72)

"Era março..." (73)

b) apenas pela certeza de que o tempo passa, isto é, obedece a uma certa sucessividade:

"logo nos primeiros dias..." (74)

"Dois dias depois". (75)

"Então os dias começaram a passar". (76)

"Quando segunda-feira amanheceu". (77)

Passada esta expectativa primeira em torno de uma determinação cronológica na obra, procura-se adentrar nos diversos ângulos do romance onde o sentido da temporalidade especula o mundo interior dos seres.

Quando se faz referência ao mundo interior dos seres, não se pensa apenas nos personagens, mas entre eles considera-se também a interioridade do narrador - que apesar de funcionar apenas como elemento onisciente das ações por ele narradas, dei

---

(71) Id. Ibid. p. 11.

(72) Id. Ibid. p. 12.

(73) Id. Ibid. p. 21.

(74) Id. Ibid. p. 72.

(75) Id. Ibid. p. 82.

(76) Id. Ibid. p. 83.

(77) Id. Ibid. p. 190.

xa transparecer ao longo de toda narrativa o seu conceito em torno do problema TEMPO.

Também não é demais que se reforce aqui que, apesar de se estar diante de uma obra cujo ponto de vista é exatamente o de terceira pessoa, uma grande surpresa se diz presente em termos de narrativa quando o narrador de maneira inesperada se envolve com o conteúdo narrado a ponto de se pensar tratar-se de uma narrativa de primeira pessoa. Outra surpresa se tem quando, de repente, é possível observar diálogos do narrador com os supostos leitores da obra.

Logicamente, em termos de narrativa, essas mudanças constituem grandes choques, o que não se pode afirmar em termos de Clarice Lispector onde estes repentes são recursos bastante explorados.

Portanto, da parte do narrador emanam conceitos a respeito do tempo, os quais podem sugerir contornos da posição de Clarice Lispector a respeito do assunto.

O narrador tem uma preocupação extrema com o futuro. Esse tempo é tido como o tempo da dúvida, onde não se sabe se ele satisfará as expectativas de cada ser. É um tempo de espera, de interrogação. O narrador acredita que o futuro será decorrência da maneira como se vive o presente, daí ele se conscientizar da influência deste tempo posterior sobre o presente que é realidade atual.

"O futuro é faca de dois gumes,  
o futuro molda o presente". (78)

Em decorrência deste caráter não-determinado do tempo

---

(78) Id. Ibid. p. 20.

futuro, o narrador cria uma metáfora:

"Mas a mulher de repente segurou num movimento incoercível o ventre com as mãos, lá onde dói uma mulher, sua boca estremeceu atingida, o futuro era um parto difícil". (79)

O futuro é também reconhecido como o tempo onde as coisas, os fatos terão realização plena, onde todos estão previamente participando dele como se ele sintetizasse a crença na existência do destino.

"Sim, assim era, e havia o futuro. O largo futuro que tinha começado desde o começo dos séculos e do qual é inútil fugir, pois somos parte dele". (80)

Se por um lado o narrador tem a certeza de um tempo que se espera, e que vem logicamente, onde a realidade a ser vivida continua incerta, pois ele se constitui como tempo-surpresa, de um outro lado o narrador faz referências ao tempo fugidivo, onde nele toda uma vida pode se realizar ou ele pode ser curto para uma vida.

"Se em um instante se nasce, e se morre em um instante, um instante é bastante para a vida inteira". (81)

"O tempo de uma vida inteira também seria curto". (82)

A força durativa do tempo é condicionada pela interior

---

(79) Id. Ibid. p. 251.

(80) Id. Ibid. p. 114.

(81) Id. Ibid. p. 90.

(82) Id. Ibid. p. 108.

ridade. É essa imagem do tempo interior que pode fazê-lo longo ou breve de acordo com a disponibilidade de cada ser.

"Pois cada minuto pode ser o tempo inteiro - se uma pessoa estivesse bastante livre para atender a esse minuto". (83)

Dentro dessa concepção de interioridade temporal vê-se o tempo coordenado pelo pensamento, o tempo bergsoniano que reflete a importância da duração.

"Quantos minutos se tinham passado? tinha-se passado a espécie de minutos em que o pensamento é tempo". (84)

Os personagens de Clarice Lispector são envolvidos pelo problema do tempo. Eles são marcados pelo tempo que vivem, o tempo que passa, o tempo decorrido, enfim por esse conglomerado de enfoques que são normalmente discutidos em torno do assunto.

Como se trata de uma narrativa marcada por um número pequeno de personagens, é logicamente Martin, o personagem central, quem mais se envolve na questão da temporalidade. Através dele, de Vitória e Ermelinda pode-se perceber o problema do tempo a partir destes três itens:

- 1) a questão da circularidade temporal, determinando o caráter irreversível do tempo;
- 2) o passado é apenas tempo de recordação, portanto tempo de lembrança, tempo interior;
- 3) fugacidade temporal - fluência e mutabilidade.

---

(83) Id. Ibid. p. 109.

(84) Id. Ibid. p. 242.

Mesmo tratando-se de tempo "sentido", Martin obedece a uma determinada sucessão, o tempo jamais será reconquistado, ele dará lugar a um novo tempo.

Conforme mostra Meyerhoff através de uma leitura que fez da obra de Hume, as palpitações dos segundos no cronômetro constituem as unidades mensuráveis simples do tempo físico, assim também as impressões e idéias sucedendo-se umas às outras constituem os dados simples, primitivos, do tempo humano. (85)

"E então, talvez porque um dia se seguisse ao outro algo começou a acontecer devagar..." "É que vivendo ali era como se aquele homem já não contasse mais a vida em dias nem em anos. Mas em espirais tão longas que ele já não poderia vê-las assim como não via a larga linha da curvatura da terra". (86)

"E foi como se um calor se evolasse do esforço de todos, e foi como se aquele homem estivesse enfim aprendendo que a noite desce e que o dia renasce e que depois a noite vem". (87)

"Cada vez, pois, que o dia se tornara noite, renovava-se o domínio do homem. Ele agora parecia entender que não se podia brutalizar o tempo, e que o largo movimento deste era insubstituível por um movimento voluntário". (88)

"O sol de hoje que não era senão a chuva de ontem, tudo o que era só lido no entanto sempre pronto a se quebrar". (89)

---

(85) MEYERHOFF, Hans - Op. cit. p. 79.

(86) LISPECTOR, Clarice - A Maçã no Escuro, p. 83.

(87) Id. Ibid. p. 84.

(88) Id. Ibid. p. 99.

(89) Id. Ibid. p. 195.

Essa irreversibilidade do tempo é também sugerida na narrativa através do tema da morte. Segundo Meyerhoff, há uma relação de irreversibilidade determinada como um dado imediato da experiência e definindo de modo único e inequívoco a direção do tempo na vida humana. Essa é a irreversibilidade do movimento em direção à morte. (90)

Para Heidegger, só o homem entre as criaturas vivas, à medida em que se torna mais consciente de si mesmo, tem um conhecimento prévio da sua morte (91). Esta conscientização da transitoriedade da vida marcada pela existência da morte é marca indelével da literatura de Clarice, onde a morte muitas vezes é tomada como símbolo do fim da travessia. A morte seria assim um fim inevitável.

Logicamente, o questionamento da morte como fim, ou como passagem para uma outra vida faz parte do sentido de transitoriedade que a vida representa para o homem, gerando daí o sentido de irreversível.

"A moça ficou pois quieta nos seus lençóis como uma grande borboleta branca. E nada podia oferecer, em sacrifício de troca pela morte. Nada tinha de precioso para uma dívida de martírio. Não havia barganha possível. O pensamento da morte era o ponto derradeiro que seu pensamento conseguia atingir. É de onde também seu pensamento não podia sequer voltar para trás. Pois voltar seria encontrar, como num pesadelo de perseguição, os grandes campos desta terra, as nuvens infladas e vazias no céu, as flores, tudo que na terra já é tão suave como a outra vida;

.....  
.....  
.....

---

(90) MEYERHOFF, Hans - Op. cit. p. 58.

(91) HEIDEGGER - apud MEYERHOFF, Hans - Op. cit. p. 59.

Aquela moça delicada preferia o rato, o corpo de um boi, a dor e aquele contínuo trabalho de viver, ela que tinha tão pouco jeito para viver - mas preferia tudo isso à horrível e tranqüila alegriazinha fria das flores e aos passarinhos. Porque também estes eram na terra a marca nauseante da vida posterior".  
(92)

"Todo trabalho daquela moça, que tinha uma vez saído do mistério de pensar, era procurar inutilmente provas de que a morte seria o sereno fim total. E isto seria a salvação, e ela ganharia a sua vida. Mas, com sua tendência para minúcia, o que conseguia eram os indícios contrários.

.....  
.....  
.....  
"... tudo isso obscuramente era um indício de que depois da morte começava a vida incomensurável". (93)

Martim queria destruir o passado, pois este corresponderia à negação do seu crime. Ermelinda tenta recuperá-lo a fim de depois destruí-lo e Vitória não queria um passado, ela o observa em consonância com a sua ânsia de um tempo futuro. Portanto, somente numa atualidade presente é que o passado se classifica como um tempo negativo, adquirindo portanto um sentido. Esta é a razão porque os personagens pretendem esquecer-lo. A negação da inteligência seria a afirmação de que o passado foi diferente para Martim, aí ele passaria a ser visto positivamente.

"Com enorme coragem, aquele homem deixara enfim de ser inteligente.

Ou fora - o realmente alguma vez? a dúvida feliz fê-lo piscar os olhos com grande esperteza-pois se ele

(92) LISPECTOR, Clarice - A Maçã no Escuro, p. 186.

(93) Id. Ibid. p. 187.

conseguisse se provar que nunca tinha sido inteligente, então se revelaria também que seu próprio passado fora outro, e se revelaria que alguma coisa no fundo dele próprio sempre fora inteiro e sólido". (94)

"No fim da primeira ... ao fim de 7 dias, sucedera essa coisa de que inesperadamente se toma consciência: um passado". (95)

E, para penetrar no meio dos outros homens, deixar de ser apenas um elemento individual para ser considerado como elemento social, portanto integrado ao meio, teria que destruir o seu passado.

"Se queria, como termo final de seu trabalho, chegar aos outros homens - teria antes que terminar de destruir totalmente seu modo de ser antigo". (96)

"E se, para o futuro, ele quisesse fazer nova construção-teria que destruir a primeira a fim de ter pedrinhas a usar". (97)

Todo esse passado do personagem é marcado pela mágoa do crime que determina não só a travessia física da fazenda - busca de um outro espaço - como também a travessia que se passa dentro da interioridade dele à medida que ele tenta se transformar também como pessoa.

"E como estava agora num beco sem saída, tentou rapidamente disfarçar sua total falta de tato: "pronto, acabou-se! não se fala mais nisso, está bem? vamos esquecer o

---

(94) Id. Ibid. p. 26.

(95) Id. Ibid. p. 65.

(96) Id. Ibid. p. 105.

(97) Id. Ibid. p. 138.

que se passou, nem se toca mais no assunto! matei, não foi? pois então matei! aliás nem matar matei! mas também ninguém precisa ficar magoado comigo, o que passou, passou! vamos tocar para a frente!" (98)

Enquanto para Ermelinda uma tomada de consciência da realidade vivida seria o primeiro passo para destruir esta realidade,

"Por uma obscura necessidade de preservação, estava procurando recuperar no campo aquele minuto em que ela ousadamente aceitara amar o homem: procurava recuperar o minuto para destruí-lo". (99)

para Vitória, o passado era apenas constituído de lembranças que ela jamais queria revivê-las.

"E, oh Deus, ela não queria ter de novo a experiência da liberdade que a levaria a procurar de novo e de novo, e a gritar que não queria apenas um passado".

"... e o passado devia estar cheio de coisas que ela enfim poderia olhar sem perigo". (100)

O tempo flui assim como fluem também o pensamento, os dias, as ocorrências, enfim, como uma resposta de que nada é fixo neste emaranhado do universo.

Os personagens de A Maçã no Escuro são também marcados por essa fluência e, a partir dela se tornam seres angustiados pelas incessantes mudanças em suas vidas.

O tempo passa de maneira independente, sem ligar as ocorrências dos fatos. Acontecer ou não o desejado ou o indese-

---

(98) Id. Ibid. p. 237.

(99) Id. Ibid. p. 68.

(100) Id. Ibid. p. 220.

jado está fora do equilíbrio tempo  $\hat{=}$  acontecimento, um não espera e nem determina o outro.

"Até que, como a poeira cai e se deposita, o tempo passara; e o que quer que fosse que tivesse acontecido, irremediavelmente já acontecera". (101)

"E assim como, se houvesse reencarnação do espírito depois da morte, a lei mandaria que não se tivesse consciência de ter vivido, o momento de contato de Martim com aquilo que se é passou despercebido dele". (102)

"Mas então já era felizmente tarde demais: alguma coisa essencial se tinha feito". (103)

Essa independência do tempo em relação às ocorrências dos fatos, gerou no romance um sentimento de pressa e de aflição nos personagens, especialmente para Martim. Também do ângulo do narrador pode-se perceber essa preocupação.

"Estava confusa, sabia apenas que tinha que se precipitar pois o tempo se tornara curto". (104)

"... pois um cachorro não tem tempo, ele precisa muito de carinho e é nervoso, e tem um sentimento aflito do tempo que passa, e tem nos olhos o peso de uma alma intransmissível, só o amor cura um cachorro". (105)

Para Martim, esta aflição do correr do tempo está in-

---

(101) Id. Ibid. p. 55.

(102) Id. Ibid. p. 91.

(103) Id. Ibid. p. 252.

(104) Id. Ibid. p. 79.

(105) Id. Ibid. p. 54.

dubitavelmente relacionada com o seu passado, ou melhor com o crime cometido. A sua pressa significa o seu desejo de reconstituição que só se realizaria a partir da sua fuga em busca de um outro mundo. Sua angústia maior deu-se exatamente no momento que ele percebeu estar sendo vigiado por Vitória e logo após ter conhecido o professor, daí em diante ele é um ser que tem que lutar contra o passar do tempo. A partir desse momento ele se vê marcado pelas muitas realizações que pretende fazer e pelo passar do tempo que é incontrolável.

"Essa era então a sua última res-  
posta "pensou ele". "E então era  
pouco o tempo que restava" foi a  
próxima constatação de Martin". (106)

"... Martin entendeu plenamente  
o que quisera significar quando pen-  
sara que restava pouco tempo". (107)

"Ele tinha que possuir tudo antes  
do fim e tinha que viver a vida in-  
teira antes do fim". (108)

"Martin reconheceu que a idéia  
de que não havia tempo a perder es-  
tivera constantemente com ele".  
(109)

"Martin tomou consciência de que  
agora era apenas guardião de um pe-  
queno tempo que não lhe pertencia.  
E que sua tarefa era maior que o  
tempo". (110)

"Tinha pouco tempo e devia come-  
çar agora mesmo, por assim dizer".  
(111)

---

(106) Id. Ibid. p. 104.

(107) Id. Ibid. p. 104.

(108) Id. Ibid. p. 104.

(109) Id. Ibid. p. 104.

(110) Id. Ibid. p. 105.

(111) Id. Ibid. p. 105.

Também para o personagem Ermelinda o tempo era extremamente curto:

"... Mas quem tinha o tempo de uma vida apenas, teria que condensar-se com artes e truques". (112)

"Sim, tudo isso viria. Mas tinha que arriscar tudo. Pois o tempo era curto..." (113)

"Oh, tivesse tido mais tempo, e nada precisava ser assim precipitado! pensou desolado abanando a cabeça". (114)

Em muitos trechos do romance vê-se com facilidade a presença da metáfora comparativa entre os termos vida e tempo. No entanto, o exemplo que mais caracteriza o sentido de fugacidade do tempo, marcando portanto o caráter de irreversibilidade, o tempo que passa não volta mais, a vida também não volta, se dá exatamente nas linhas finais do romance, quando da entrega de Martim à polícia.

"No entanto era uma vida que não se repete, a dele, aquela que ele lhes entregaria". (115)

### Considerações Finais:

Seria impossível detalhar toda vastidão da temática do tempo abordada por Clarice Lispector em A Maçã no Escuro.

---

(112) Id. Ibid. p. 118.

(113) Id. Ibid. p. 119.

(114) Id. Ibid. p. 120.

(115) Id. Ibid. p. 256.

Depois de lidos e analisados os cento e quarenta exemplos retirados do romance, fez-se o trabalho de seleção das passagens mais significativas, aquelas que realmente representam não só a confusão interior de cada personagem como também as que dariam uma melhor visão do romance em torno do problema.

Não se pode, logicamente, definir a obra como "romance do tempo por excelência", esta é apenas uma das facetas dela, mas negá-lo completamente seria ignorar um campo que daria todo um estudo específico deste tema na obra.

Por isso, restringiu-se a análise apenas a três aspectos: 1) preocupação com o futuro; 2) com a circularidade temporal ou seja, com a substituição instantânea de um tempo por outro; 3) com a fugacidade temporal que representa a inexistência de um tempo fixo.

A razão de uma maior ênfase em torno desses três aspectos, justifica-se pela insegurança, pela incerteza, ou melhor pela caoticidade que este tipo de preocupação causou na interioridade de cada personagem. A dúvida com o que poderia acontecer, a ânsia de que o futuro fosse tempo de espera e solução para os problemas atuais, o medo com o passar súbito do tempo, o desejo de reter o tempo foram muitos dos dilemas que perturbaram os personagens da obra em estudo, gerando assim a instabilidade de suas consciências em consonância com a própria instabilidade temporal, confirmando portanto o sentido do tempo como uma dimensão humana.

Por esta razão, o fluxo da consciência é apreendido, principalmente, a partir da preocupação constante do protagonista com o tempo. O personagem é marcado pelo seu passado. Nota-se nos trechos analisados que não há apenas um medo em relação a ele, mas sim em relação à influência que ele fosse causar no

momento presente e no futuro de Martim.

Portanto, a consciência de Martim vive em um completo estado de angústia, porque ele teme pelo seu futuro. O seu "eu interior" vive se questionando se o futuro vem como tempo de liberdade plena, tanto fisicamente como psicologicamente, ou se o futuro será apenas um tempo de punição.

Também, Vitória e Ermelinda, apesar de terem uma vida mais estável, são excessivamente dominadas pelo temor, pelas mudanças que o tempo possa provocar em suas vidas.

Pelos aspectos vistos, deduz-se que o tempo é um fator gerador da instabilidade das consciências dos seres de A Mãe no Escuro. Ele provoca a desintegração interior dos personagens que influenciam conseqüentemente na desintegração da ação da narrativa, causando a não-linearidade dos assuntos em conformidade com a variação temporal apresentada. Os conflitos são instalados na experiência existencial de cada um deles, onde reaparecem as recordações, percepções fugidias, que se misturam com inquietações metafísicas.

Tem-se consciência de que seria impossível esgotar o assunto, e mesmo os outros exemplos que foram analisados no capítulo que trata do problema do Fluxo da Consciência no romance, não consumiram a possibilidade de outras leituras dentro do mesmo tema.

### 3. O FLUXO DA CONSCIÊNCIA EM

#### A MAÇÃ NO ESCURO

Na tentativa de considerar A Maçã no Escuro como um romance representativo da literatura de fluxo da consciência, sente-se a necessidade de traçar uma linha diretiva para esta análise, pois trata-se de uma aplicação analítica não muito frequente na literatura brasileira.

Mesmo sendo pouco comum adotar, nos estudos de textos brasileiros, procedimentos analíticos preocupados com a técnica de fluxo da consciência, não se pode ignorar as características formais do romance A Maçã no Escuro, cujos contornos, por si só, sugerem, ao leitor, caminhos que o remetem ao problema do Fluxo, como oportunidade para melhor entendimento das artimanhas narrativas aí implantadas. Logo, a escolha de uma atitude analítica voltada para o estudo do Fluxo da Consciência não é arbitrária. Pode-se dizer que é uma imposição da própria natureza do texto. O texto A Maçã no Escuro é quem conduz a leitura e o leitor a buscarem soluções de análise neste campo.

O texto oferece uma infinidade de tópicos, onde se podem captar os comportamentos dos personagens diante das situações impostas. Por essa razão é que se deu especial atenção ao conteúdo da obra, mesmo cuidando de se referenciar sobre as técnicas. O conteúdo da obra retrata a consciência que é o material básico do romance.

A escolha surgiu após examinar acuradamente o livro de Robert Humphrey, que serviu de embasamento teórico para este trabalho. Conhecida a obra de Humphrey, duas possibilidades surgiram. Ou se chegaria a uma leitura a nível da construção esti-

lística do texto, ou se faria uma análise temática. Preferiu-se mais a segunda opção, sem desprezar totalmente a primeira. A análise temática nesse romance oferece maiores possibilidades de enfoques da participação do narrador, dos personagens e mesmo de algumas referências a respeito do autor da referida obra.

Logicamente que não se afirmou apenas: isto é monólogo, tal trecho caracteriza um solilóquio, mesmo porque, a teoria de Humphrey não se propõe a análises padronizadas, ele apenas aponta os caminhos que têm sido usados com maior frequência.

A princípio, tem-se a impressão de que A Maçã no Escuro é um romance linear, apenas dividido em três partes que se entrelaçam para conduzir o fio narrativo da estória.

Isso ocorre só aparentemente. Numa observação mais profunda vê-se que não há uma seqüência lógica entre o assunto tratado em um capítulo e o capítulo que se lhe segue. De maneira abrupta o narrador troca de assunto, às vezes retomando-o em capítulos bem distantes e em um contexto bem diferente.

Este é o primeiro enfoque que se dá a nível de fluxo da consciência na obra. Este corte repentino caracteriza certamente a fluidez mental do narrador ou do personagem.

Veja-se este longo trecho entrecortado por apartes do narrador, onde Martim tenta desabafar para as pedras, justificando seu crime como um momento de cólera. O fluxo da consciência aí se dá através desses cortes e interrupções, da exteriorização da intimidade de Martim, das mudanças abruptas de assuntos, das rememorações através das lembranças, da mistura de monólogos que denunciam as ondulações internas do pensamento, da preocupação com o tempo, enfim, de todo um recheminho de enfoques.

"Eu era como qualquer uma de vocês, disse então muito subitamente para as pedras pois estas pareciam homens sentados". (116) (Monólogo Interior Indireto).

"Como explicar a vocês - que têm a calma de não ter futuro (referência temporal) que cada cara tinha falhado, e que esse fracasso tinha em si uma perversão como se um homem dormisse com outro homem e assim os filhos não nascem". (117) (Monólogo Interior Direto)

"A sociedade estava toda chata disse minha mulher (uso do flash-back através do processo da livre associação) - lembrou-se (interferência do narrador - Monólogo Interior Indireto) o homem sorrindo com muita curiosidade". (118)

"Não, não estou mudando de assunto: descobriu surpreendido, pois seu pai é que sempre tivera certa tendência a mudar de assunto e mesmo na hora de morrer havia virado um rosto para o lado". (Monólogo Interior Indireto e Descrição Onisciente) (119)

"Flávio 30-9-69" (120) (Colocação indevida a nível do que vem sendo narrado).

"Ainda se perguntou com uns restos de escrúpulo: foi isso mesmo o que me aconteceu?" (Descrição Onisciente e Monólogo Interior Direto). (121)

"Na verdade, nesse instante, sua única ligação direta com o crime concreto foi um pensamento de extre

---

(116) Id. Ibid. p. 29.

(117) Id. Ibid. p. 30.

(118) Id. Ibid. p. 30.

(119) Id. Ibid. p. 30.

(120) Id. Ibid. p. 30.

(121) Id. Ibid. p. 31.

ma curiosidade: como é que isso pode acontecer a mim?" (Descrição Onisciente e Monólogo Interior Direto) (122)

"Ele se lembrou de seu filho que um dia lhe dissera: eu sei por que é que Deus fez o rinoceronte, é por que Ele não viu o rinoceronte, então fez o rinoceronte para poder vê-lo. Martim estava fazendo a verdade para poder vê-la". (processo da livre associação psicológica - Descrição Onisciente) (123)

"As grandes e pequenas pedras esperavam... É que nunca se lembrara de organizar sua alma em linguagem, ele não acreditava em falar -talvez com medo de, ao falar, ele próprio terminar por não reconhecer a mesa sobre a qual comia". (Descrição Onisciente) (124)

"As pedras esperavam a continuação do que ele começara a pensar". "Acho, pensou de repente" que até morrer serei sempre feliz". (Descrição Onisciente e Monólogo Interior Indireto) (125)

"Mas, também isso, só quem vive entende. Que poderia ele afinal dizer, e que uma pedra entendesse? Que o tempo ia afortunadamente passando pois o tempo era o duro material da pedra". (Descrição Onisciente) (126)

Este é um longo trecho onde se pode encontrar a exploração das técnicas mais usadas pela literatura de fluxo da consciência. Além da mistura de técnicas é possível notar ainda uma mistura de assuntos, que aparecem para caracterizar a confusão

---

(122) Id. Ibid. p. 31.

(123) Id. Ibid. p. 32.

(124) Id. Ibid. p. 32.

(125) Id. Ibid. p. 33.

(126) Id. Ibid. p. 36.

que se passa na interioridade de Martim.

A princípio, tem-se a impressão de que se trata de um solilóquio, pois o discurso implica sempre na presença de um falante que expõe as suas idéias para uma determinada platéia, no caso, as pedras personificadas.

No entanto, ao se penetrar no texto, vê-se que não se trata de um discurso propriamente dito, e sim, de uma conversa que se passa na intimidade de Martim e que sofre por várias vezes a interferência do narrador.

No trecho analisado vê-se por exemplo o uso do monólogo interior direto quando Martim se dirige para as pedras. As palavras são jogadas de sua interioridade sem que ninguém interrompa o pensamento dele.

No entanto, nesse mesmo exemplo, tem-se a interferência do narrador conduzindo o pensamento de Martim. Os verbos: dizer, lembrar, pensar e os demais que aparecem grifados no trecho, mostram tratar-se de exemplos de monólogo interior indireto, onde a mensagem é canalizada diretamente pelo narrador.

O fluxo da consciência se dá também através das recordações que se passam na consciência de Martim. Ele está constantemente ligado ao seu passado que reaparece no texto através da lembrança que ele tem da mulher, do pai, do filho e da própria sociedade. Essa lembrança volta a sua mente através da livre associação psicológica - fatos que se passam na sua atualidade são confundidos com experiências anteriores.

Aparece ainda no texto uma citação - "Flávio 30-9-69" - que fica sem sentido em relação ao que vem sendo narrado. Este é um tipo de recurso que além de mostrar a desestruturação da narrativa que gera um conteúdo caótico, prova a interferência

constante do narrador enriquecendo o seu processo criativo.

O discurso para as pedras não termina aí, e um importante momento do fluxo interior de Martim é marcado pela sua preocupação com a fugacidade temporal. Convém afirmar que o fator tempo é bastante responsável pelo comportamento dos personagens do romance, especialmente de Martim, conforme ficou demonstrado quando se analisou a função do fator tempo no romance.

Neste trecho ao manejar com os termos infância x matu-  
ridade, tem-se claramente a associação entre passado e presente os quais marcam o auge da perturbação de Martim. Apesar de predominar agora o uso do monólogo interior direto, também aqui os verbos: dizer e informar denunciam a presença do narrador e conseqüentemente do monólogo interior indireto. O fluxo da consciência do protagonista é apreendido pelo processo da livre associação que favorece ao aparecimento do modo de viver antigo de Martim.

"- Infância e maturidade, disse-lhes então de repente. No entanto houve uma época em que o mundo era liso como a pele de uma fruta lisa. Nós, os vizinhos, não a mordíamos porque seria fácil morder, e havia tempo.

.....  
.....  
.....

"Sim, embora houvesse os que tinham a infância no peito como se somente na memória estivesse o nosso futuro - informou ele às pedras.

Mas também é verdade que os momentos de doçura eram muito intensos. E também é verdade que uma música ouvida antigamente podia fazer parar toda uma máquina e estatelar por um instante o mundo. "Um minuto de silêncio", dizia o rádio de minha mulher, "pela morte do general". Havia um mal-estar danado nesse instante, ninguém se olhava embora não conhecêssemos o general. Era-se infeliz com toda a força de virilida-

de. Não havia aliás outro modo de ser adulto, e a gente gozava e aproveitava, ninguém era tolo. É verdade que de vez em quando alguém falava excepcionalmente baixo. Pois todos vinham correndo dos cantos mais opostos para ouvir a voz baixa. Mas a verdade é que todos sofriam por não poder dar um depoimento e por não assinar também". (127)

E, após esta passagem até o final do capítulo pode-se encontrar um longo trecho onde, entrecortando as palavras de Martim, o narrador o ajuda a enumerar as coisas que ele tinha esquecido de dizer às pedras, tais como: atos seus passados que talvez as pedras não entendessem, mas que para ele naquele momento lhe fora dado entender que a vida passada tinha sido muito boa.

Esta vida passada é a vida anterior ao crime. O discurso foi a oportunidade que Martim teve de exteriorizar todo o seu passado. Numa espécie de catarse diante das pedras ele busca como que a oportunidade de eliminar, do seu consciente, o grande problema que o perturba, daí propositalmente ele se refere ao crime, ao filho e à mulher que são os elementos fundamentais do seu passado.

A nível de fluxo da consciência pode-se ver que essas interrupções no texto representam a incoerência da mente do protagonista. Todo o fluxo até aqui observado tem sido suscitado a partir do processo da livre associação psicológica, daí se justifica por exemplo o pseudo-esquecimento de fatos que já deveriam ter aparecido, e que, até o final do capítulo o narrador ajuda Martim a relembrar. Os fatos lembrados incoerentemente refletem a desarrumação da mente de Martim.

---

(127) Id. Ibid. pp. 33-34.

Outro artifício mecânico como o que se citou anteriormente, interrompe o fio da narrativa:

"Gb; 30-9- Carneiro (continuando)".  
(128)

e o narrador toma conta do protagonista até o final do capítulo, quando Martim recomeça a caminhada.

Essas interrupções conforme se viu nos exemplos acima, não caracterizam apenas o fluxo da consciência do personagem, mas também, se se pensar no plano do aspecto visual do texto e na maneira como são feitas as colocações no romance, tem-se a impressão de que existe o fluxo da consciência do próprio narrador, que por várias vezes interrompe o fio narrativo com seus apartes e declarações bastante confusas. O narrador acompanha bem de perto a intimidade do personagem, daí talvez, as interferências.

Observando ainda o uso do processo da livre associação psicológica, pode-se ver, do ângulo de Vitória, o fluxo do pensamento orientado por inúmeras lembranças que voltam a sua mente em decorrência de sua espera pela chuva. Ou seja: o esperar a chuva provoca as tais lembranças que vêm a superfície em forma de fluxo.

É um longo trecho do romance onde se tem o fluxo pela lembrança, associação de fatos, mistura temporal, colocações sem sentido feitas pelo narrador, além da apresentação das atitudes contraditórias da personagem.

Diante da seca e da ânsia de chuva, Vitória relembra um período idêntico a este e no qual ela também revelou a Erme-

linda que vira o modo como esta arranjava marido. Tem-se aí a lembrança de um passado que àquela época já remexia um outro passado; fatos passados são portanto relembrados pelo desejo de um acontecimento que fora útil e que o seria novamente agora. A partir da mente de Vitória - personagem em ação - tem-se: o passado que se caracteriza pelo casamento de Ermelinda, o presente pelo problema da seca e o futuro pelo temor para anunciar a Ermelinda a existência de um homem no depósito, no caso a presença de Martim na fazenda.

"E quando a chuva fina terminara por tranquilizar a fazenda, Vitória se perguntara atônita porque tão inesperadamente resolvera revelar-lhe que, anos atrás, ainda no Rio, vira por uma porta entreaberta Ermelinda jogar-se nos braços do homem com quem depois casara" (Descrição Onisciente) (129)

.....  
 .....  
 .....

"E agora, limpando a arma com uma concentração mecânica, Vitória de novo se perguntou porque demônio a dominara para levá-la ao ponto de questionar a prima. Talvez tivesse sido a chuva que ameaçava sem cair? Ou talvez a insistência daquele rosto, que se especializara em esperar, a tivesse enfim exasperado: Ermelinda sentada a se abanar, esperando, suando e comendo amêndoas que tinham um perfume de lenço antigo - e a chuva ameaçando e o perfume das amêndoas suavizando intoleravelmente o ar, enchendo a sala daquele cheiro adocicado de carta guardada em porta-seios, e a esperança... E então, como se a face das coisas tivesse de ser rasgada - mas por que? - Vitória lhe dissera que "sabia muito bem como é que ela, Ermelinda,

tratara casamento". (Descrição Onis-  
ciente) (130)

Portanto, a partir do motivo angustiante - a seca - viu-se a maneira conturbada da mente de Vitória. A personagem está em conflito por não saber a razão do retorno à sua mente de fatos bem distanciados do momento atual. A descrição onisciente feita pelo narrador aparece como se um diário fosse lido folha por folha, onde as ocorrências passadas marcam profundamente a visão presente.

Apesar de já se ter feito muitas referências com relação à preocupação de Martim com o passar do tempo, e mesmo de existir um capítulo específico sobre o assunto, acha-se conveniente enfocar mais uma vez que Martim vive constantemente em luta com seu desejo de reconstrução. O tempo é a sua preocupação constante, pois ele precisa destruir todo seu modo antigo de ser.

Dentro da teoria abordada pelo narrador de que o erro é o grande desvio e considerando-se que esse desvio simboliza o acerto pretendido por Martim, vê-se que ele queria começar a sua nova construção, mas não sabia como agir para chegar até ela.

Mas, a interferência do narrador dá um caminho contrário à idéia de reconstrução. Observe-se a relação existente entre os termos grifados:

"Martim foi perdendo sem sentir as derradeiras amarras, até que já não era monstruoso uma pessoa se dar função de pessoa e de "reconstruir". O que lhe pareceu fácilimo. Até hoje tudo o que vira fora para

não ver, tudo o que fizera fora para não fazer, tudo o que sentia fora para não sentir. Hoje, que se rebentassem seus olhos, mas eles veriam". (Descrição Onisciente) (131)

No entanto, mais adiante há uma viravolta e a descrição que o narrador faz de Martim é de um ser dividido entre "querer agir" e "não agir", um ser em contradição diante das realidades da vida. Nessa atitude de aparente passividade ele estava contando com a força acumulativa do tempo:

"O decorrer de muitos momentos levá-lo-ia aonde ele queria chegar". (132)

Agora que seria necessário se desligar da fazenda e continuar a fuga ele nota que está amando o ambiente da fazenda, ele que precisava de palavras era um homem que não as possuía, ele que queria compreender as coisas, estava bastante confuso e, a partir destas colocações tem-se um longo trecho de meditações contraditórias, até que a mente do personagem entra em pane diante de uma realidade temporal - o futuro.

"Para não se comprometer de todo, tornou-se enigmático, a fim de poder recuar logo que se tornasse mais perigoso.

Então, cuidadoso e sonso ele entendeu assim: "Como se impediu de compreender, se uma pessoa sabe tão bem quando uma coisa está ali!" e a coisa estava ali, ele sabia, a coisa estava ali. "Sim, assim era, e havia o futuro". O largo futuro tinha começado desde o começo dos séculos e do qual é inútil fugir, pois somos parte dele, e é inútil fugir porque alguma coisa será, pen

---

(131) Id. Ibid. p. 109.

(132) Id. Ibid. p. 111.

sou o homem bastante confuso. E quando for oh como poderia ele se explicar diante de uma manhã tão inocente? - "e quando for, então se rá", disse ele humilhado com o pouco que dizia. E quando for, o homem que nascer se espantará de que antes.... "Mas quem sabe se já não é? ocorreu a Martim com grande argúcia. "Acho até que já é" concluiu com dignidade de pensamento". (Descrição Onisciente e Monólogo Interior Indireto) (133)

Nesta amostra da técnica de descrição onisciente onde se percebe um domínio maior do narrador no texto, tem-se também a presença do monólogo interior indireto. Conforme já se demonstrou este tipo de monólogo aparece sempre inserido na descrição onisciente.

Os verbos pensou, disse, ocorreu e concluiu são amostras de que o personagem age conduzido, orientado pelo narrador. A descrição onisciente é prova concreta de que o narrador é dono da intimidade do personagem.

O fluxo da consciência é neste trecho percebido através da preocupação do personagem com o tempo que vem e que ele não sabe como será esse tempo. Daí, ele se questionar bastante. A dúvida sobre a existência do tempo cria o medo de enfrentá-lo, e, conseqüentemente, Martim torna-se confuso.

Esse jogo temporal for (futuro do subjuntivo), representativo da dúvida, e será (futuro do indicativo), representativo da certeza, determina a mudança ininterrupta do tempo, como também uma certa acomodação de Martim procurando aceitar as coisas tal qual elas acontecem.

Todo tumulto mental de Martim é conseqüência de seu

ato inicial - o crime - elemento responsável por toda essa caminhada. Apesar de que no contexto social o crime assume uma parcela negativa para o homem, para Martim, o crime é sinônimo de liberdade, porque a partir do crime ele pode começar nova vida.

Segundo Olga de Sá, <sup>(134)</sup>, Martim um homem depois da queda propõe-se refazer a aventura humana. Não podendo recriar o criado, nem desintegrar as estruturas sociais, Martim inaugura sua própria vida, praticando um ato liberador, segundo ele; "um crime" segundo a linguagem comum; desta forma se separa do contexto social e se assegura a possibilidade de, sozinho, reinventar as palavras; tendo renunciado aos clichês da linguagem comum, procura atingir um novo conhecimento dos seres, donde deverá surgir um modo novo de falar.

Para Martim, como já se viu, seu crime não foi vulgar, ele teve um objetivo e esse mesmo crime seria fundamental na reconstituição da sua própria vida. Ele tentaria reconstruir o seu mundo pelo exato começo, até chegar ao crime e daí tomaria uma direção oposta ao próprio crime. Esta direção oposta seria sua nova história, sua nova vida.

"Com um suspiro, abordou-se em termos claros e pensou assim:

Que não cometera um crime vulgar.

Pensou que com esse crime executara o seu primeiro ato de homem. Sim. Corajosamente fizera o que todo homem tinha que fazer uma vez na sua vida: destruí-la.

Para reconstruí-la em seus próprios termos. Mas sua reconstrução tinha de começar pelas próprias palavras, pois palavras eram a voz de

---

(134) SÁ, Olga da - A Escritura de Clarice Lispector, Ed. Vozes, 1979, São Paulo.

um homem. Não lhe importava que a origem de sua força presente tivesse sido um ato criminoso. O que importava é que daí ele tomara o impulso da grande reivindicação".  
(Descrição Onisciente e Monólogo Interior Indireto) (135)

Como se pode perceber no início deste exemplo, através do monólogo interior indireto o personagem mostra-se consciente da importância desse crime para ele. O crime que normalmente é visto de modo negativo, para Martim é tido como algo útil para sua vida. Na continuação do exemplo, o narrador assume o papel de analista da situação. O crime seria assim um caminho para destruir um modo de viver passado.

O personagem está, no exemplo, consciente de sua atitude. Para ele, a grande importância está na oportunidade de recomeçar. E esse recomeço teria de ser marcado pela busca de novas palavras, busca esta que simboliza o seu desligamento com o passado.

O fluxo da consciência aí é gerado pela impossibilidade de que o personagem sente de construir um mundo novo através do conhecimento da palavra. Ele é um ser limitado diante da necessidade de criar uma maneira nova de viver.

Martim portanto, passa por esse sofrimento de criar. As idéias existem latentes, mas ele não sabe coordená-las e expressá-las.

"E em torno dele soprava o vazio que um homem se encontra quando vai criar". (136)

---

(135) LISPECTOR, Clarice - A Maçã no Escuro, pp. 100-101.

(136) Id. Ibid. p. 132.

Nesta perspectiva de criar, ele finalmente tornara-se contraditório:

"E então não conseguiu se enganar: o que que que conseguisse escrever seria nas por não conseguir escrever outra coisa". Mesmo dentro do poder, o que dissesse seria apenas pela impossibilidade de transmitir uma outra coisa. A proibição era muito mais funda... surpreendeu-se Martin".

"Modesto, aplicado, míope, simplesmente anotou: "Coisas que preciso fazer".

"Até mesmo uma frase tão modesta como "coisas que preciso fazer" pareceu-lhe ambiciosa demais. E num ato de contrição riscou-a. Escreveu menos ainda: "Coisas que tentarei saber: número 1". (Descrição Onisciente) (137)

Nesta mesma diretriz, o narrador se posiciona a respeito da mutabilidade do pensamento, onde a personagem termina se questionando se o que conseguira pensar também não teria sido apenas pela incapacidade de pensar a outra coisa.

O fluxo da consciência é claramente definido aí pela técnica de descrição onisciente. Apesar de o narrador conduzir o texto, pode-se ver o vaivém gerado na consciência de Martin para atingir seu plano de libertação através da palavra.

Martin é um ser que avança e recua constantemente em seus atos, e essa sua insegurança fortifica o papel de fantoche que ele desempenha em toda narrativa.

Atente-se para o contraste existente entre as expressões "coisas que preciso fazer" e "coisas que tentarei saber", onde os valores significativos dos verbos denunciam respectivamente certeza e incerteza da ação, incerteza esta que se estru-

tura pelo complemento dado pelo indefinido "aquilo" que reforça ainda mais a indeterminação do personagem.

"Mesmo assim insistiu em continuar e, ao lado da coisa número 1" a tentar saber escreveu "aquilo" pois o que ele conseguia era "aludir". (Descrição Onisciente) (138)

Martim é sem dúvida, alguém movido pelos transtornos que a vida lhe impõe. Esta é talvez, a razão principal porque sua vida interior está sempre abstraindo uma realidade diferente da que ele vive.

Ainda em decorrência do crime, outro aspecto importante a nível de fluxo da consciência pode ser apreendido do romance. É quando Martim desconfia ser o professor alguém importante para descoberta do crime. O personagem entra em transe e numa espécie de auto-conhecimento ele se questiona sobre quem é ele mesmo. A partir deste questionamento ele passa a mostrar a força que exerce o medo sobre o ser humano, a ponto de limitá-lo nas mais simples pretensões.

Mais uma vez o conteúdo do texto se apresenta fiel à interioridade do personagem.

"E que era um medo que nada tinha a ver com as equações que ele armara antes da vinda do professor como se o medo estivesse acontecendo a outra pessoa só que essa pessoa era assustadoramente ele mesmo. Quem era ele? Martim caíra tão em si próprio que não se reconheceu". (Descrição Onisciente) (139)

E, a partir desta atitude de medo e de dúvida, Martim

---

(138) Id. Ibid. p. 136.

(139) Id. Ibid. p. 168.

se questiona sobre o medo que tem do seu passado, medo do destino que sintetiza o seu futuro, medo por ter deixado sua casa e sua cidade, medo do crime que cometeu e que lhe fez compreender o verdadeiro sentido da palavra salvação, rolando assim uma atitude positiva a partir de um fato evidenciado como negativo.

As outras personagens do romance também vivem conturbadas na sua interioridade. O fluxo da consciência em Ermelinda se dá pela liberdade demasiada de pensar. Segundo o narrador, a confusão mental de Ermelinda é consequência dessa liberdade.

Ermelinda é um ser em constante conflito com o mundo exterior, daí, a partir das contradições dela se apreende bastante da contradição humana.

Temer a velocidade do tempo e querer que ele passe, amar e duvidar desse amor, querer viver e ter medo da vida, querer arriscar tudo para vencer e ter medo da derrota, querer enfrentar a morte e ter medo de morrer, pretender um objetivo e desfazer-se dele, enfim, o narrador alcançou através da personagem fazer um enfoque do comportamento duplo do ser humano, que vive constantemente em choque com os opostos da vida.

Como se pode ver através dos exemplos usados para se analisar Martim, Vitória é também uma personagem marcada pela sua interioridade desequilibrada. Em consequência disso, às vezes, ela aparece com um ser que tem consciência plena de suas decisões, outras vezes, ela pode ser vista como um ser indeciso.

Enquanto Martim busca a salvação como medida final de reconciliação para o seu crime, Vitória vê em Deus um caminho para desabafar, pois segundo ela a denúncia feita de Martim ao professor foi apenas uma medida de cautela e medo. Deus e salvação funcionam na narrativa como pontos que regem uma mesma direção a ser tomada pelo homem - o desejo de libertação das reali-

dades terrenas.

Como o narrador é ser participante da narrativa, também da parte dele pode-se detectar um conceito de Deus como força controladora dos seres humanos. É preciso que mesmo nos fatos negativos o homem reconheça o poder divino, que ele creia em alguma coisa, pois nesta crença está a resposta para todos os questionamentos que normalmente o atacam.

"Em troca pediam de um homem -  
que ele acreditasse. Comesse barro  
até estourar mas pede-se que ele  
creia. Que ele próprio tenha rouba-  
do o pão dos outros - mas pede-se  
que horrorizado consigo mesmo ele  
creia. Que nunca tenha um ato de  
bondade - mas pede-se que ele creia".  
(Descrição Onisciente) (140)

Neste exemplo onde o narrador aparece onisciente não só da problemática de Martim, e sim também de uma problemática universal - o ser humano precisa crer - tem-se além da descrição onisciente, técnica bastante explorada no romance, o uso do artifício da repetição com a finalidade de conscientizar a necessidade de crer. Do ponto - de - vista do fluxo da consciência, a repetição funciona como um refrão, onde a mente humana repete de maneira desordenada o pensamento que mais lhe aflige. O recurso aí usado é dirigido a Martim, personagem que o narrador acompanha toda sua trajetória, como também pode-se afirmar que se trata de uma mensagem sugerida ao leitor, isso pela generalização dada ao tratamento no texto.

Depois desse ato, que funciona como uma espécie de exame de consciência de Martim, onde ele se reconhece culpado não somente pelo crime, mas por todos os fracassos da sua vida,

tem-se a entrega de Martim aos quatro investigadores, feita de maneira dupla: uma a partir da denúncia de Vitória e a outra que funciona como uma espécie de auto - entrega. Martim se despoja de todo seu desejo de luta e se deixa levar livremente pelas mãos alheias, deixando assim a narrativa como que inacabada. A luta de Martim durante todo o desenrolar da narrativa e a sua passividade no final caracteriza o jogo antitético de que os desejos interiores são redimidos em função da realidade exterior do indivíduo.

Nesse final do romance, um recurso extraordinário acontece a nível da narrativa: o protagonista busca a presença do pai e, esse encontro se dá no interior da sua consciência. A primeira impressão que se tem é que o pai está presente dialogando com ele, no entanto a técnica usada é a do diálogo do "Eu" para si mesmo a qual produz o mesmo efeito do monólogo interior direto e que, a nível de fluxo da consciência representa as desordens íntimas de Martim que revê a imagem do pai como símbolo de autonomia perante as atitudes erradas dele.

Outro detalhe importante desse reencontro mental de Martim com o pai é que se tem neste final de narrativa uma espécie de flash-back de todos os tópicos anteriormente abordados, como por exemplo: esperança, cinismo, amor, contato com o semelhante, medo, fugacidade temporal, existência de Deus, onde o narrador interfere e mostra a sua visão do ser humano como uma carga preciosa e podre, com suas mutabilidades constantes, com um maior grau de estupidez do que culpa; e a sua visão de Deus como a meta final para todas as decisões do homem.

"- Você está consciente, meu filho,  
do que está fazendo?  
- Estou sim, meu pai.

- Você está consciente de que, com a esperança, você nunca mais terá repouso, meu filho?

- Estou sim, meu pai.

- Você está consciente de que, com a esperança, você perderá todas as outras armas, meu filho?

- Estou sim, meu pai.

- E, que sem o cinismo você estará nu?

- Estou sim, meu pai.

- Você sabe que esperança é também aceitar não acreditar, meu filho?

- Sei sim, meu pai.

- Você está consciente de que acreditar é tão pesado a carregar como uma maldição de mãe?

- Estou sim, meu pai.

- Você sabe que o nosso semelhante é uma porcaria?

- Sei sim, meu pai.

- E você sabe que você também é uma porcaria?

- Sei sim, meu pai.

- Mas você sabe que não me refiro à baixeza que tanto nos atrai e que admiramos e desejamos, mas sim ao fato de que o nosso semelhante, além do mais, é muito chato?

- Sei sim, meu pai.

- Você sabe que a esperança consiste às vezes apenas numa pergunta sem resposta?

- Sei sim, meu pai.

- Você sabe que no fundo tudo isso não passa de amor? do grande amor?

- Sei sim, meu pai.

- Mas você sabe que a pessoa pode encalhar numa palavra e perder anos de vida? E que esperança pode se tornar palavra, dogma e encalhe e sem-vergonhice? Você está pronto para saber que olhadas de perto as coisas não têm forma, e que olhadas de longe as coisas não são vistas? e que para cada coisa só há um instante? e que não é fácil viver apenas da lembrança de um instante?

- Esse instante...

- Cabe a boca. Você sabe qual é o músculo da vida? Se você disser que sabe, você está ruim; se você disser que não sabe, você está ruim. (O pai estava começando a descarilhar).

- Não sei, respondeu sem convic-

cão, mas porque sabia que esta é a resposta que se deve dar.

- Você tem "descortinado" muito ultimamente, meu filho?

- Tenho, pai, disse contrafeito com a intrusão de irtimidade, toda vez que o pai uiseia "compreendê-lo" deixara-o astrangido.

- Como vão as relações sexuais, meu filho?

- Muito bem, respondeu com vontade de mandar o pai para o inferno de onde o tirara.

- Você sabe que o amor é cego, que quem ama o feio bonito lhe parece, e que seria do amarelo se não fosse o mau gosto? e que em casa de ferreiro espeto de pau, e quem não tem cão caça com gato, e boca não erra? disse o pai descarrilhando um pouco mais, não faltava muito para começar a contar o que fazia com mulheres antes naturalmente de ser casado com tua mãe. Você sabe que esperança é duro combate que aos poucos abate, e aos fortes etc.?

- Sei sim, meu pai.

- Meu filho. Você está consciente de que agora em diante, para onde você vá, será perseguido pela esperança?

- Estou sim, meu pai.

- Você está disposto a aceitar o duro peso da alegria?

- Estou sim, meu pai.

- Mas, meu filho! você sabe que é quase impossível?

- Sei sim, meu pai.

- Você ao menos sabe que esperança é o grande absurdo, meu filho?

- Sei sim, meu pai.

- Você sabe que há que ser adulto para ter esperança!!!

- Sei, sei, sei!

- Então vai, meu filho. Ordene-te que sofras a esperança. Mas já na primeira nostalgia, a última como antes de nunca mais, Martim gritou pelo amparo:

- Que luz é essa, papai? gritou já solitário na esperança, andando de quatro para fazer seu pai rir, fazendo uma perguntinha bem antiga e tola contando que adiasse o momento de assumir o mundo. Que luz é essa, papaizinho! perguntou gaiato, com o coração batendo de solidão.

- O pai hesitou severo e triste

no seu túmulo.

- É a do fim do dia, disse apenas por piedade". (141)

Em relação ao romance, esse é sem dúvida um dos trechos mais representativos da presença do fluxo da consciência na obra. O narrador mostra o momento em que se desencadeia a crise maior em Martin. Ele que tentou durante toda a trajetória da narrativa uma solução para o seu drama íntimo, agora, diante dos policiais que vêm prendê-lo, ele cai numa espécie de êxtase, e, através da imagem do pai vive um profundo estado de confusão mental.

O fluxo da consciência é nesse exemplo apreendido tanto a partir do conteúdo como também pelas técnicas nele exploradas.

Da parte do conteúdo tem-se um texto que, partindo da exploração do sentido do termo esperança para o personagem Martin, chega-se ao conhecimento de outros temas conforme já se afirmou anteriormente.

Como usa muito oportunamente o narrador o verbo descarrilhar, vê-se que não há no trecho em análise uma lógica do assunto explorado. Essa não seqüência vem justificar plenamente a desarrumação interior do personagem. Há um descarrilhamento de situações que são representativas de sua interioridade conturbada há bastante tempo. Uma idéia faz surgir outra como se o personagem estivesse remexendo em uma caixa de lembranças armazenadas durante a sua vida. Talvez aí se justifique a razão dessas lembranças serem diferentes.

O texto é todo marcado por contradições, isso prova

---

(141) Id. Ibid. p. 255-256.

a insegurança de Martim sempre apelando para situações embaraçadas, como por exemplo:

"- Você está conscient. de que, com a esperança, você nunca mais terá repouso, meu filho?"

"- Você está consciente de que, com a esperança você perderá todas as outras armas, meu filho?"

"E que sem o cinismo você estará nu?"

"Você sabe que o nosso semelhante é uma porcaria?"

"E você sabe que você também é uma porcaria?"

O auge do fluxo se dá especialmente quando há o desencadeamento de provérbios, os quais apesar de constituídos por frases feitas, publicamente conhecidas, servem como ironia em relação às dificuldades impostas pela vida.

Mesmo se tratando de uma linguagem aceita, é a enumeração de situações distintas representadas através de questionamentos que vem criar no texto uma linguagem caótica representativa do caos psicológico do personagem.

Por outro lado, verificando-se a aplicação das técnicas, conclui-se que, no sentido formal trata-se de um diálogo monologado a nível da consciência, portanto é um exemplo bem evidente de monólogo interior direto. A consciência de Martim age simultaneamente por ele e assume também a figura do pai dele.

A interferência do narrador por nove vezes nesse trecho vem confirmar o seu desejo em toda obra - o narrador quer ser testemunha de cada passo dado no desenvolvimento da ação.

No entanto, o uso da técnica de descrição onisciente intermeada com alguns usos do monólogo interior indireto onde o narrador conduz as atitudes de Martim, não desfaz a classifi-

cação feita acima, pois essa interferência é mínima em relação ao texto-maior. Isso se justifica, talvez, por ser uma obra de Clarice Lispector, onde a adesão narrador-personagem é facilmente notada.

Dessa participação do narrador (specto mais curioso pode ser notado no parágrafo dos provérbios, quando ele parece querer dialogar com Martim. Observa-se isso através da mudança de tratamento feito:

"... O que fazia com as mulheres antes naturalmente de ser casado com tua mãe",

pois essa mudança caracteriza o desejo de participação do narrador na intimidade do pensamento de Martim.

Também no final do romance percebe-se que o narrador retoma a rédea da narrativa e se dirige não só para os policiais que são responsáveis pelo destino de Martim, mas também para toda humanidade representada através de cada leitor:

"Em nome de Deus, eu vos ordeno que estejais certo. Em nome de Deus, espero que vocês saibam o que estão fazendo. Porque eu meu filho, eu só tenho fome. E esse modo instável de pegar no escuro uma maçã - sem que ela caia". (142)

E, partindo dessa colocação final, onde o narrador se propõe a pegar no escuro uma maçã, é preciso que se explique o sentido de fé e conhecimento atribuído anteriormente neste trabalho, como símbolo, ao sentido do título da obra em estudo.

Viu-se que toda a obra se debate constantemente entre as idéias de erro e acerto, o erro representado através do cri-

---

(142) Id. Ibid. p. 257.

me e o acerto pelo desejo de reabilitação de Martim.

Retomando o Gênesis, primeiro livro do Pentateuco, de Moisés, no qual se descrevem a criação e os tempos primitivos do mundo, a maçã é tida como fruto que possui o poder de revelar ao homem os segredos do conhecimento. entanto, o conhecimento só foi revelado através de um ato de desobediência.

Dessa analogia, tem-se na obra:

Maçã = símbolo do conhecimento através da desobediência;

Escuro = contínua necessidade de aprendizagem;

Martim = homem que, após um crime, tenta reaprender a viver. O erro o leva a procurar o conhecimento, abre-lhe os olhos para a necessidade de saber, conhecer.

Logo, observando-se a última frase do romance, ao personagem só resta "esse modo instável de pegar no escuro uma maçã", entende-se com isto que a aprendizagem empreendida por Martim é um ato contínuo e em constante mutação, a qual é exigida pela própria natureza da aprendizagem que requer freqüente renovação e avaliação.

Logicamente pode-se afirmar que o título do romance está perfeitamente adequado ao conteúdo narrativo, possibilitando uma leitura voltada para o problema do fluxo da consciência.

Assim como o título sugere uma reaprendizagem a partir do erro, do escuro, do nada, o fluxo da consciência não contradiz esse princípio, pois também significa o verter da consciência em seu estado puro. Ou seja, através do fluxo, a consciência revela, sem censura, seus caracteres. A análise do conteúdo revelado no fluxo remete à aprendizagem e à nomeação de conteúdos desconhecidos ou ocultos.

## CONCLUSÃO

## Conclusão

Depois de todo esse período em contato com o termo fluxo da consciência, já é possível avaliar o sentido dele e a sua colocação dentro da área literária.

No início deste trabalho, quando muitas das idéias eram ainda bastante vagas, pensou-se várias vezes ser o termo uma aplicação vazia ou uma inovação da literatura.

Ainda hoje, tentando testar o nível de expansão do conhecimento dessa técnica na literatura, as pessoas normalmente questionam sobre a real existência dela, o que se conclui, tratar-se de algo não muito explorado a nível de literatura brasileira.

É preciso, pois, uma conscientização de que se trata de mais uma importação, ou melhor de uma importação dupla. O fluxo da consciência é antes de tudo pertencente à área da Psicologia. Os psicólogos normalmente classificam assim ao processo que usa da livre associação psicológica através da técnica do divã e que registra o desabafo desordenado do paciente. A outra importação veio conseqüentemente da literatura européia.

Na área da literatura, os escritores aproveitam bastante da Psicologia e tentam através da exploração dos níveis da consciência que antecede a fala com a finalidade de revelar, antes de mais nada o estado psíquico, conhecer melhor a interioridade dos seus personagens.

Pode-se afirmar então, que a contribuição da Psicologia é inegável. E, deste ponto, Robert Humphrey mostra de modo clarividente que não há uma técnica padrão para classificar a literatura como representante do fluxo da consciência.

Em seu trabalho Stream of Consciousness in the Modern

Novel ele analisou cuidadosamente as obras de: Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, Faulkner e outros autores que se revelaram pelo uso da técnica, e, o que se pode deduzir através de seu estudo é que não há um modelo específico. A exigência mais veemente é que, dentro de qualquer modelo o importante é a reprodução da interioridade do personagem.

Na literatura brasileira o movimento é ainda lento em torno do assunto. Autran Dourado, Cornélio Pena, Antônio Callado, Clarice Lispector são nomes representativos dessa corrente onde "a expressão livre, desinibida, desenfreada, de pensamentos e emoções, sem o crivo da razão" (143) entra como fator primordial de suas criações.

Escolheu-se Clarice Lispector para estudar e dela o seu romance A Maçã no Escuro e concluiu-se que o fluxo da consciência se dá mais profundamente a nível do conteúdo, especialmente nas passagens que refletem a desorganização, a caoticidade, enfim as confusões íntimas do protagonista e dos demais seres que povoam a narrativa.

Por isso, o que importa em A Maçã no Escuro não é a seleção de técnicas usadas por Clarice Lispector, e sim, os temas que geram o conflito da narrativa. Entre eles, selecionou-se: medo, morte, salvação, Deus, pecado, convivência com os outros seres e o tempo que foi estudado em capítulo específico.

O primeiro passo foi fazer um levantamento da técnica narrativa e do conteúdo de A Maçã no Escuro em confronto com a perspectiva de fluxo da consciência abordado por Humphrey, e observou-se os seguintes aspectos: 1º) há predominância do nar-

---

(143) GARCIA, Othon Moacyr - Comunicação em Prosa e Verso, 5ª ed. Ed. F.G.V., Rio de Janeiro, 1977, p. 110.

rador onisciente em todo o romance; 2º) o foco narrativo está em 3ª pessoa, poucas são as vezes que Vitória, Martim e Ermelinda agem diretamente por si mesmos; 3º) Clarice Lispector concebe seu trabalho a partir do personagem, controla cada movimento, cada atitude, como numa espécie de programação de sua individualidade, onde sua consciência é vista pelo modo como ele reage diante dos fatos e ocorrências narrados.

Retomando as técnicas e os artifícios analisados no segundo capítulo deste trabalho, pode-se concluir que em A Maçã no Escuro o fluxo da consciência dos personagens é movido pelo processo da livre associação psicológica que, segundo Humphrey, é controlado através da memória, do sentido e da imaginação. Esse processo da livre associação pode ser percebido pelos monólogos, especialmente pelo monólogo interior indireto que aparece inserido na técnica de descrição onisciente, a qual demonstra o interesse concreto do narrador de mostrar-se conhecedor do conteúdo narrado, daí o romance ser classificado como romance de terceira pessoa.

A descrição onisciente é pois, a técnica mais explorada na obra estudada. Clarice Lispector é, por este recurso, uma escritora que quer possuir os segredos das mentes de seus personagens, controlando até seus pensamentos. Por isto usa uma técnica em que não possa perder o domínio sobre o conteúdo da narrativa.

Mesmo usando o monólogo interior direto, o narrador, pretendendo-se onisciente, quer dominar o conteúdo mental dos seus personagens em todos os níveis. Prova isto na medida em que se instala na narrativa este tipo de monólogo, através do qual os personagens revelam todos os seus mistérios, inclusive aqueles que nem ele mesmo entende, posto que são expressos na

forma mesma com que são concebidos, sem passar pelo burilamento literário.

São formas - descrição onisciente e monólogo interior - que o narrador tem para mostrar seu domínio sobre a narrativa, sobre os personagens, sobre o ato de escrever em si mesmo e, em fim, em se tratando de Clarice Lispector, são formas de revelar sua capacidade de dominar o caos da mente humana, dando a ela uma natureza literária através de sua ficção.

Além da exploração dessas técnicas e da análise do conteúdo, um fator importante não poderia ser deixado a margem nesse estudo: a obsessão pela temporalidade.

Os personagens de A Maçã no Escuro sofrem uma angústia tremenda com o controle que o tempo exerce sobre eles. O tempo passado é, especialmente para Martim, a marca negativa da sua existência. O futuro é o tempo que lhe traz dúvidas. E, entre esses choques temporais, pode-se penetrar na intimidade de sua consciência, através das lembranças que são constantemente trazidas a tona, como também, pela antecipação constante do seu desejo de realizar as coisas. O fluxo da consciência é conhecido nessa situação, toda vez que o tempo é tido como fator limite para alguma atitude pretendida pelo personagem.

Já ficou demonstrado que o trabalho teve uma preocupação especial em analisar o fluxo da consciência a partir do protagonista. Martim é quem oferece maiores possibilidades de mostrar da realidade interior. Na travessia vivida por ele na obra, percebe-se claramente o sentido de perfeição que o narrador espera que ele atinja. No entanto, fazendo-se uma observação mais realista, vê-se que ele é caracterizado pelo seu perfil esfacelado, por sua insegurança, o que vem facilitar mais ainda o estudo do fluxo da sua consciência.

As consciências de Vitória e Ermelinda vivem também em crise, principalmente quando após terem tomado algumas atitudes ficam, como numa espécie de arrependimento, tentando justificá-las.

Portanto, é principalmente do ângulo de Martim que a narrativa pode ser considerada como representativa do fluxo da consciência. A sua intimidade torna-se transparente porque a narração flui muito próximo a sua consciência.

Também para essa obra de Clarice Lispector vale a pena transferir a observação que Roberto Schwarz (144) fez a Perito do Coração Selvagem, pois também em A Maçã no Escuro pode-se concluir que:

"Mais que apresentar ao leitor o histórico do isolamento, Clarice Lispector micro-relata os momentos em que este mais se manifesta. O romance é por isso mesmo, desprovido de estrutura definida (o que nada tem a ver com carência). Seus episódios não se ordenam segundo um princípio necessário; agem por acúmulo e insistência; é na diversidade exterior das experiências sucessivas que melhor reconhecemos a unidade essencial da experiência de Joana, e o conseqüente desaparecer do tempo como fonte de modificação".

Finalmente, espera-se que este trabalho tenha atingido seu propósito inicial: esclarecer alguns pontos sobre a aplicação de uma técnica não muito comum em nossa literatura.

---

(144) SCHWARZ, Roberto - A Sereia e o Desconfiado. Rio de Janeiro. Ed. Civilização Brasileira, 1965, p. 38.

**BIBLIOGRAFIA**

## BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

### 1) Obras de Clarice Lispector

- A Maçã no Escuro. Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 4ª edição, 1974.
- A Paixão segundo G.H. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 5ª edição, 1977.
- A Cidade Sitiada. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 4ª edição, 1975.
- Água Viva. Rio de Janeiro, Editora Arte Nova, 1ª edição, 1973.
- A Via Crucis do Corpo. Rio de Janeiro, Editora Arte Nova, 1ª edição, 1974.
- A Hora da Estrela. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1977.
- Felicidade Clandestina - Contos. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 2ª edição, 1975.
- Perto do Coração Selvagem. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 6ª edição, 1977.
- Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres. José Olympio Editora, 6ª edição, 1978.
- Para não esquecer. São Paulo, Editora Ática, 1978.
- Laços de Família - Contos. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 5ª edição, 1973.
- De Corpo Inteiro. Entrevistas. Rio de Janeiro, Editora Art Nova, 1975.
- Seleta: seleção e texto-montagem do Prof. Renato Cordeiro Gomes, estudos e notas do Prof. Amariles Guimarães Hill. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 2ª edição, 1976.
- O Lustre. Rio de Janeiro, Edições de Ouro.

2) Obras Gerais

- BECKER, Idel. Pequena História da Civilização Universal. Companhia Editora Nacional, s/d.
- BERGSON, Henri. O Pensamento e o Movente. São Paulo, Abril Cultural, 1980 (Coleção - Os Pensadores tradução de Franklin Leopoldo e Silva.
- \_\_\_\_\_. "A Consciência e a Vida" in: Conferências. Abril Cultural, 1980 (Coleção - Os Pensadores), tradução de Franklin Leopoldo e Silva.
- BRAYNER, Sônia. Labirinto do Espaço Romanesco. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira / I.N.L., 1979.
- BRUNO, Haroldo. "Água Viva - Um Solilóquio de Clarice Lispector sobre o Ser". Suplemento literário do jornal O Estado de São Paulo. São Paulo, 03/02/74.
- CÂNDIDO, Antônio. A Personagem de Ficção. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1976.
- CASTAGNINO, Raul H. Tempo e Expressão Literária. São Paulo, Ed. Mestre Jou, 1970. Tradução de Luiz Aparecido Caruso.
- CIXOUS, Hélène. "L'approche de Clarice Lispector". Revue de théorie et d'analyse littéraires, nº 40. Paris, Novembre 1979. (Tradução de Zahidé L. Muzart).
- CHAVES, Flávio Loureiro. Aspectos do Modernismo Brasileiro. Porto Alegre, Ed. da UFRGS, 1970.
- GARCIA, Othon Moacyr. Comunicação em Prosa e Verso. Rio de Janeiro, Ed. F.G.V., 1977.
- HUMPHREY, Robert. O Fluxo da Consciência. São Paulo, Ed. McGraw-Hill do Brasil Ltda., 1976. Tradução de Gert Meyer.
- JAMES, William. "A Consciência Existe?" in: Ensaio em Empirismo Radical. São Paulo, Abril Cultural (Coleção - Os Pensadores), 1980. Tradução de Pablo Rubém Miraconda.
- \_\_\_\_\_. "Princípios de Psicologia" in: O Significado da Verdade. São Paulo, Abril Cultural (Coleção - Os Pensadores), 1980. Tradução de Pablo Rubém Miraconda.
- LIMA, Leonardo Pereira. Prática de Psicologia Moderna. Vol. I,

- São Paulo, Honor Editorial Ltda., 1972.
- LOBATO, Manoel. "Os Sonhos Livres de Clarice Lispector". Suplemento Literário do Jornal de Minas Gerais, 08/09/73.
- MENDILOW, A.A. O Tempo e o Romance. Porto Alegre, Ed. Globo, 1972.
- MEYERHOFF, Hans. O Tempo na Literatura. Rio de Janeiro, Ed. McGraw-Hill do Brasil Ltda., 1976. Tradução de Myriam Campello, revisão técnica de Afrânio Coutinho.
- NAUDET, Irmão Harold. "O Tema da Liberdade nas Narrativas de Clarice Lispector". Suplemento Literário do jornal de Minas Gerais, 29/04/72.
- NUNES, Benedito. Leitura de Clarice Lispector. São Paulo, Ed. Quíron, 1973.
- \_\_\_\_\_. O Dorso do Tigre. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1969.
- PEGARORO, Antônio Olinto. Relatividade dos Modelos. Petrópolis, Ed. Vozes, 1979.
- POUILLON, Jean. O Tempo no Romance. São Paulo, Editora Cultrix, s/d. Tradução de Heloysa de Lima Dantas.
- ROSENFELD, Anatol. Texto e Contexto. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1973.
- SÁ, Olga de. A Escritura de Clarice Lispector. Rio de Janeiro, Ed. Vozes, 1979.
- SCHWARZ, Roberto. A Sereia e o Desconfiado. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1965.
- TODOROV, Tzvetan. As Estruturas Narrativas. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1970.
- VIEIRA, Yara Frateschi. Níveis de Significação do Romance. São Paulo, Ed. Ática, 1974.
- VITA, Nicola. "Cultura Neolatina" in: Gramática da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro, MEC/FENAME, 1955.
- ZERAFFA, Michel. Personne et Personnage. Paris, Editions Klincksilck, 1971. (Tradução de Zahidé L. Muzart).
- ZIMERMAN, Regina. "Matéria Viva". Caderno de Sábado. Porto Alegre, Correio do Povo, 1971.