



SINFONIA NÃO-RECONCILIADA: O TEMPO AIÔNICO NO ROMANCE
***SINFONIA EM BRANCO* DE ADRIANA LISBOA**

Deivis Nascimento dos Santos¹

João Paulo Afonso Neto²

RESUMO

Atentando ao fato de que, no romance *Sinfonia em branco* de Adriana Lisboa, há uma construção diferenciada do tempo, de modo que a sucessão temporal é abolida, nos propomos a analisar alguns pormenores de tal construção, bem como sua proximidade a bases teórico-filosóficas que percebem essa experiência de tempo que se opõe ao ordenamento cronológico, e que identificamos, a partir dos teóricos pertinentes, como **Aion**. Temporalidade tal que **complica**, no evento paradoxal, toda a multiplicidade de tempos. Utilizamos como base teórica principal a releitura que Gilles Deleuze faz ao recolher dos estoicos o conceito de Aion, principalmente ao percebermos que os efeitos de sentido na escritura do romance podem recompor de modo muito similar, ainda que singular, tal experiência de tempo.

PALAVRAS-CHAVE: Sinfonia em Branco, Tempo Narrativo, Aion.

ABSTRACT

Considering the fact that, in the novel *Sinfonia em Branco* (Symphony in White) by Adriana Lisboa, there is a differentiated construction time, so that temporal succession is suggestively abolished, we propose to analyze some details of such construction, as well as its proximity to the theoretical-philosophical bases that perceive this opposite experience to the chronological order, and that we have identified, from the pertinent theoretical, as Aion. Temporality such that complicates, in the paradoxical event, all multiplicity of time. We

¹ Mestrado em Estudos Literários/UNIR – Universidade Federal de Rondônia -Departamento de Letras- Porto Velho – RO - 76808-300 – deivifriedrich@yahoo.com.br

² Mestrado em Estudos Literários/UNIR – Universidade Federal de Rondônia -Departamento de Letras- Porto Velho – RO - 76808-300 – jppaulo.afonso@gmail.com



utilize as the main theoretical base the rereading that Gilles Deleuze accomplishes to the Stoic concept of Aion, mainly when one perceives that the effects of meaning in the scripture of the novel may recompor a very similar manner, even if singular, such experience of time.

KEYWORDS: Symphony in White, Narrative Time, Aion.

INTRODUÇÃO

No romance *Sinfonia em branco* de Adriana Lisboa tudo é **sentido** em termos de tempo. Uma experiência tão intensa do tempo que a vida torna-se infinitiva e a sucessão temporal, tempo medido, organizado em momentos definidos e individuados são abolidos. Todos os outros elementos da narrativa são tensionados em devir-tempo: os personagens antes de possuírem personalidades e caracteres, são indicadores de tempos; os espaços e objetos trazem a infância, a juventude ou a maturidade; a própria superfície do discurso narrativo, a expressividade, além dissertar sobre tempo, toma para si o poder de ser tempo: determinada expressão, curiosamente não adverbiais, já nos situa em determinado momento da vida dos personagens e fatos; o que realiza na narrativa um signo performático do tempo: fala sobre o tempo (dimensão referencial), acontece no tempo da narrativa mas propondo-se, a própria expressão, a ser o tempo do que é expresso.

No entanto, não há divisões precisas de tempo nem de experiência dos fatos, tudo paradoxalmente feito e por se fazer; criando um percepto narrativo de estarmos, a partir de um cheiro, de uma borboleta, da marca de um ar-condicionado etc., em todos os momentos e seus fluxos de uma só vez. Tal é a experiência do Aion, tempo originário que complica as multiplicidades não as reduzindo à unidade; fazendo fervilhar a multiplicidade em cada unidade, ou mesmo as tornando indiscerníveis. Para Deleuze esta temporalidade tem relação direta com o **paradoxo**, por isso, na dimensão do **sentido**; é o que torna a linguagem possível, mas só é possível nela; podendo levar os saberes plenamente constituídos, percepções, capturas discursivas do mundo e sua circulação, a um ponto originário em que todos os



sentidos sucumbem e recomeçam incessantemente, pairam em pleno devir. Veremos ainda que não é possível abordar o Aion a partir da noção de prolepse (prenúncio de fatos) ou analepse (remissão, alusão, lembrança, a fatos passados), pois, aí, mesmo os fatos sendo expressos de modo entrecortado, ainda são recapturados na ordem sucessiva.

1. ASPECTOS GERAIS NO ROMANCE SINFONIA EM BRANCO

Maria Inês, Clarice e os Pais (Afonso Olímpio e Otacília); Tomás, João Miguel, Lina, Eduarda (filha de Maria Inês). Com os personagens não se configura nada de extraordinário, nada de heroico nem suspiros épicos. É a vida ordinária, cotidiana, familiar, funcional, vibrante-entediante. O enredo tem tudo para modesto e curto: Clarice e Maria Inês, com seus Pais Afonso e Otacília, vivem dramas familiares envolvendo relação de casais, de adultérios, abuso sexual, de pais e filhos, de amigos, o nascer-crescer-morrer. Dramas que transitam entre o espaço bucólico – fazenda nas proximidades de Jaboticabais – e o espaço urbano – Rio de Janeiro, Veneza. O processo multisseletivo do narrador faz com que a centralidade da narrativa quanto a personagens sofra certo abalo; por momentos, chega-se a um enredo que poderia ser o de Tomás que tinha uma amante irmã de uma amiga e que viviam esses dramas. Ou mesmo a história de Afonso Olímpio, tendo por esposa Otacília, que tiveram duas filhas e uma delas o amante Tomás. No entanto, a narrativa acaba reiterando a predominância de Maria Inês e Clarice como personagens centrais para expansão dos fatos. Mesmo assim, a pequena confusão sugerida já contribui para seu produto ao proliferar os focos de percepção de mundo. Cada foco é um mundo, têm tempo-espacialidade singular; são como fluxos concorrentes que se cruzam em algum ponto e se distanciam ao infinito em outros. E é justamente a passagem por esses pontos de encontros dos destinos, a observação de seus distanciamentos, o tornar a entrecruzar-se que compõe a trama temporal da narrativa de *Sinfonia em branco*.

Se fossem apenas duas linhas haveria um encontro e um distanciamento infinito. Mas a dimensão de cada personagem é uma linha em direção tal que se cruzam em algum ponto



com quase todos os outros personagens. Tempo torna-se um vórtice a que todos os outros elementos narrativos são atraídos. Estes passam a compor, em precedência à sua função, uma experiência de tempo. A sintaxe narrativa faz com que, mesmo em indicação a lugares, tenhamos a percepção de **quando** levemente anteposta à de **onde**. Os elementos do discurso narrativo, da poeticidade descritiva – cenários, sensações, cores, objetos etc. – são arrastados em devir-tempo e imediatamente antes de movimentarem a narrativa e compor os espaços e caracterizações, são marcadores, senão fundadores, temporais.

Não podemos, ainda, realizar uma justa leitura do **Aion** por mecanismos como prolepse e analepse em que os fatos são expressos de modo entrecortado mas, em produto, são recuperados na ordem sucessiva; não se deixa haver memória, anúncio ou prenúncio, nem tampouco se deixa tomar certamente um agora. Quando outros tempos são mencionados por memória ou anúncio, analepse ou prolepse, temos tempo em **percurso indireto** (expressão **referente** a outro ponto da sucessão), a sucessão é tumultuada, mas não abolida. O tempo se propõe em *Sinfonia em branco*, incessantemente reiterado por elementos (sensações, ideias, frases, imagens, ações e reações etc.) que são concretamente ativos em todas as situações em que aparecem, e não holografias de memória ou futuridades, tornam-se indiscerníveis: o **tempo outrem** apresenta-se em **percurso direto**, em simbiose com a atualidade, levando a sucessão à distensão. Os elementos narrativos impõem a presença indiscernível de outros tempos em que participam – nos mais variados níveis. Essa homologia que faço entre tempo e discurso – na questão do discurso de *outrem* – pode ser reforçada por esta consideração de Pelbart: “Dissemos ao mesmo tempo, e não há como fugir à evidência de que se está diante de uma ‘trama de tempo abraçando todas as possibilidades’. O acontecimento puro é a ‘polifonia das polifonias’ daí resultante”. (PELBART, 2010, p. 98)

Certos cheiros, expressões faciais ou frases estão presentes na infância e na fase madura não só participando simultaneamente desses momentos como criando uma zona de indefinição sensitiva, configurando um *Déjà vu* narrativo: tanto se sente que já se viu antes, como se tem a impressão de poder prever o que imediatamente deve ocorrer, justamente por



estar-se vivendo esse imediato a cada vez; enfim, figuram realidades **incompossíveis**: passado, presente e futuro, não sucessivos, mas complicados.

Vejamos uma análise de um fenômeno semelhante diretamente de Deleuze, em *Proust e os Signos*: “Ao mesmo tempo em que Combray suga na sensação atual, sua diferença com relação à antiga sensação se interioriza na sensação presente. A sensação pois presente não é, pois, mais separável dessa relação com o objeto diferente” (DELEUZE, 2010, p. 56)

Gostaria de invocar a ajuda de outro pensador que realiza muitos trabalhos a partir dessa noção de tempo deleuziana. Em *Diferença e negação na poesia de Fernando Pessoa*: “As emoções não são ‘bem abstratas’ porque, num certo sentido, são também concretas. Qualquer coisa daquele tempo concreto de criança veio ao presente; e qualquer coisa do presente se faz passado” (GIL, 2009, p.89)

Na obra em que vamos analisando – *Sinfonia em branco* – a única sucessão realmente possível é a numeração das páginas que podemos tomar como anteparo de ordem tradicional para visualização da **caordem** de tempo da trama. E é este anteparo que utilizarei para um vislumbre mínimo do tempo vertiginoso desta narrativa.

Diante de tal temporal, a reflexão teórica de Deleuze sobre o tempo – com ajuda de um competente intérprete: Peter Pál Pelbart –, deve nos auxiliar especialmente na oposição *Cronos e Aion* – fundamento e abolição do tempo sucessivo.

2. AION E CRONOS

No pensamento de Deleuze tal oposição tem uma relação direta com o **paradoxo**, por isso, na dimensão do **sentido**.

Deleuze dá a Aion uma estranha autonomia, o faz repousar sobre o paradoxo, imbrica-o com o sentido [...] Pois o paradoxo, ao corroer a ideia de sentido, concomitantemente desafia uma certa ideia de tempo da qual o sentido depende, fazendo emergir outros sentidos e uma



temporalidade outra: o tempo do pensamento, o tempo do inconsciente, o tempo do acontecimento (PELBART, 2010, p. 69-64).

Das aporias colhidas nos estoicos e da temporalidade aí envolvida, se expõem experiências de tempo diferenciadas da comum ordem sucessiva e que são explicitadas ainda a partir das obras *Alice no país das maravilhas* e *Através do espelho*, de Lewis Carol; bem como na obra *Em busca do tempo perdido* de Proust; e, ainda, a partir da sua constatada mudança nas experiências de tempo entre o cinema clássico, em seus primórdios, e o cinema pós-moderno (classificação histórica feita pelo próprio pensador em questão).

Cronos é a base de **cronologia**, ordenação de uma sucessão de presentes, sucessão de estados de coisas constituídos e delimitados, há um ser plenamente constituído, depois um outro; portanto, situa-se no **ser**, em oposição ao **devir**: “Cronos é o limite, delimitação, mistura nos corpos, mensuração dos ciclos, pulsação através da qual ele se dilata e se contrai para absorver o presente [...] torna-se movimento regulado dos presentes vastos e profundos” (PELBART, 2010, p. 71). Já o **Aion** distende-se no **devir**. Em uma comparação bem atual, em termos de informática, diríamos que retira o tempo de uma *layout* de impressão e o põe em uma *layout* da *web*; ou seja o distende sem repartições: “O instante como a coexistência paradoxal, atópica, extrai do presente e dos indivíduos que o ocupam as singularidades, e as projeta sobre o passado e o futuro nos quais ele subdivide o presente incessantemente [...] (PELBART, 2010, p. 71). O tempo **Aion** afirma mundos impossíveis. Deleuze recolhe ainda de Leibniz essa **incompatibilidade alógica**, realidades diferentes ao mesmo tempo

coexistem no seu plano próprio. Tomemos o sonho de Teodoro Já referido no Prólogo. Uma imensa pirâmide como uma infinidade de apartamentos, cada um deles é um mundo. Em cada qual um Sextus está em vias de representar uma sequência de sua vida. Um Sextus vai a Corinto e torna-se rico e amado, outro vai a Trácia e torna-se rei, um volta a Roma e viola Lucrecia. Todos esses Sextus são possíveis, embora façam parte de mundos impossíveis (PELBART, 2010, p. 96)

3. PROCEDIMENTOS LITERÁRIOS E O AION



A partir da constatação possível dessa experiência de tempo do **Aion** na obra *Sinfonia em branco* de Adriana Lisboa, construímos a presente análise. Tal narrativa consegue sugerir acontecimentos simultâneos em tempos e lugares distintos e torná-los intensiva e significativamente indistintos, compondo essa potência de discorrer com mundos impossíveis. O interessante é que podemos encontrar não só em procedimento como também de modo consciente no discurso-fala do narrador e personagens de *Sinfonia em branco*. Observemos a semelhança do que foi explicitado nesta última citação, Pelbart, e nesta a seguir, em que o narrador discorre sobre Maria Inês:

Estava colocando as pecinhas de um mosaico. Havia um lugar específico para Veneza. Para um Jovem Chamado Paolo. Para um professor de tênis e uma ex-mulher (Luciana) de um primo que trabalhava com cinema. Para João Miguel. Para o Vecchio Azzopardi. Para Garrafa de Chianti. Para um barítono chamado Bernardo Águas, para Madrigais de Monteverdi (e para a trilha sonora de *Gênio indomável*), para uma filha, para duplas cicatrizes de faca Olfa e uma cicatriz de cesariana. Precisava arrumar tudo. E encontrar um lugar adequado para aquele grito.

Para aquela maldita adorável borboleta multicolorida. (LISBOA, 2001, p.114)

Se associarmos cada apartamento da pirâmide a esse lugar para cada coisa e fato e que cabem tudo num grito, e que este grito ainda precisa de um lugar para ocorrer; levando em consideração que cada pessoa, lugar, fato ou cicatriz recompõe sua própria dimensão tempo-espacial; veremos que Maria Inês e a pirâmide de Sêxtus são um fluxo **aiônico** composto de suas impossibilidades. E, como mais um exemplo da afinação discursiva entre o que afirma Deleuze sobre o *Aion* e o discurso explícito do narrador e personagens deste romance, temos uma alusão ao tempo matemático:

[...] tempo infinito e passado e futuro, assim como o tempo matemático, divisível ao infinito (PELBART, 2010: 68)



Afinal de contas a vida parece matemática – com operações transversas onde números dão resultados improváveis, onde dividendos e divisores às vezes constituem uma subtração ou uma multiplicação. Matemática: Aquiles e a tartaruga. (LISBOA, 2001, p. 219)

Portanto, é perceptível que, conjuntamente ao tempo-procedimento, há o tempo como referente, comentado. Isto faz com que esta narrativa seja um signo performático do tempo: fala sobre o tempo (dimensão referencial), acontece no tempo da narrativa e ainda propõe-se, a própria expressão, a ser o tempo do que é expresso. Com toda essa profusão temporal nas empiricidades dos fatos, há ainda uma série de reflexões, conceituações e falas a respeito do tempo. Narrador e personagens estão sempre discursando sobre a condição temporal. Encontramos esta frase atualizada em vários contextos na obra, bem como sendo um *link* imediato entre eles: “[...] o tempo é imóvel, mas as criaturas passam” (LISBOA, 2001, p. 22-24-60-86-105). Acompanhando toda a vida de Clarice estão essas palavras: “[...] Quando em sua vida ainda pulsavam as expectativas sinceras do antes de tudo” (LISBOA, 2001, p. 24). Estas mesmas palavras atualizam-se na personagem Tomás: “Aquele momento de sua vida chamava-se: antes de tudo” (LISBOA, 2001, p.101). Substantivar um adjunto adverbial implica certa retenção ontológica de uma potência móvel sob um nome; ou seja, transformar em ser constituído um fenômeno de pura passagem; o que constitui uma forma incisiva de reflexão sobre o tempo estando em processo: “Aion é o lugar dos acontecimentos incorporais, dos atributos, dos efeitos” (PELBART, 2010, p. 72). O interessante é que há um forçamento para **locução nominal**, nessa nomenclatura de entidades móveis de tempo; sendo potência demais para palavras isoladamente constituídas. Ainda, para ilustrar melhor a presença destas reflexões explícitas sobre o tempo: “Para ela própria, Maria Inês, também [...] não há anos passados ou anos futuros a contabilizar. E nada de novo. Não obstante, tudo é novo. Fiat Lux.” (LISBOA, 2001, p. 218). Segue-se, dessa forma, em conjunto com os procedimentos, explanações sobre o tempo minifestas em termos, noções ou temas a ele pertinentes como o esquecimento (LISBOA, 2001, p. 26-76-77-85-176), a memória, os subjuntivos, a vida e a morte etc.



Como expusemos anteriormente, a temporalidade predomina e rege o funcionamento dos outros elementos narrativos. Sendo assim, para captar expressivamente tantos tempos que escapam às mensurações mais comuns, tivemos que nomeá-los imanentes aos termos em que se manifestam. Assim, imbricados nos interstícios do passado-presente-futuro, temos, por exemplo, um tempo da borboleta na pedreira proibida; um tempo do perfume; um tempo das feridas; um tempo das interferências históricas; um tempo da escultura etc. E cada personagem é um prisma que aglomera ou multiplica esses tempos – senão esses tempos que aglomeram e multiplicam esses personagens.

Embora o resumo em **enredo** seja uma violência a tal tempo, é preciso ser minimamente visualizado para uma mínima compreensão: Maria Inês e Clarice, duas irmãs, filhas de Afonso Olímpio e Otacília, viveram a infância numa fazenda; tinham por primo João Miguel, por amiga, Lina que foi estuprada e morta ainda no início da adolescência; Clarice sofreu um abuso sexual por seu Pai, foi para o Rio de Janeiro morar com uma tia avó, retornou e casou-se com Ilton Xavier de que se separou, tentou suicídio, teve uma vida conturbada e finaliza com Tomás. Maria Inês criança presenciou o abuso da sua irmã, foi para o Rio de Janeiro ainda muito jovem, conheceu Tomás, com quem perdeu a virgindade, mas casou-se com seu primo João Miguel e teve outros amantes e uma filha que, afinal, era filha de Tomás. É Essa Maria Inês ainda que empurra seu pai para a morte em presença de Clarice.

Esse conjunto mínimo de fatos deve ser suficiente para um entendimento de como tudo se desenvolve infinitamente sem propriamente sucessão.

3.1 UMA BORBOLETA, UMA PEDREIRA PROIBIDA

Este é o título do capítulo que inicia o livro – e não necessariamente inicia a narrativa, pois discorre sobre um tempo adulto das personagens centrais: “Na grande pedreira que encimava o morro mais próximo uma borboleta tardia abriu suas asas multicoloridas e lançou-se no abismo” (LISBOA, 2001, p. 26). Esta descrição se passa



num tempo em que Clarice já tinha “sobrevivido a si mesma” (LISBOA, 2001, p. 23), ou seja, na fase adulta pós tentativa de suicídio.

“Quando a primeira borboleta da manhã abriu as asas e alçou voo sobre a pedreira aonde suas filhas estavam proibidas de ir, Otacília já estava de pé havia muito.” (LISBOA, 2001, p.55). Já neste ponto a borboleta sobrevoa o tempo da Mãe, Otacília. Mas a borboleta continua, já na página 81, Maria Inês já com filha e entediada com sua vida de casada:

Agora, porém, ela queria o movimento. O levíssimo e inaudível farfalhar das asas de uma borboleta multicolorida que voava tão pequena sobre uma pedreira proibida, e suavemente roçava seu corpo translúcido na idéia de uma árvore de dinheiro que nunca brotara. Durante aquela noite Maria Inês mais uma vez voltou a acreditar que talvez fosse possível (LISBOA, 2001, p.81)

E na página 188 “Era uma vez uma borboleta que rasgava o ar fresco da montanha com seu voo e bailava sobre uma pedreira [...] aquele momento na vida de Clarice chamava-se ‘antes de tudo’” (LISBOA, 2001, p.188). De algum modo, no instante em que tal enunciado surge se tem um impacto vertiginoso de não se saber quando, ou de contrair-se todos os **quandos** das personagens que têm uma relação com esse voo; a borboleta **complica** os tempos dos pais e dos filhos, é testemunha inclusive de quando Maria Inês dá uma ajuda para a **queda** do pai:

Talvez tenha sido, portanto, apenas uma formalidade que levou Afonso Olímpio até a pedreira naquela manhã insegura [...] Ao lado de Clarice, a borboleta multicolorida abriu as asas e se lançou no abismo. Ela podia voar [...] Ela surpreendeu-se por ouvir-se aquela palavra, pai, que foi a última que disse a ele a última que ele próprio ouviu. Depois, muito levemente, empurrou [...] a imagem da borboleta multicolorida. Que alçava voos possíveis. [...] A borboleta sobre a pedreira, sobre o abismo. E um grito abortado na garganta. (LISBOA, 2001, p. 201-204-206)

Intercaladamente a esse fato da morte do pai ocorrem cenas já do seu velório para em seguida vivenciarmos um **antes de tudo** – ainda não morto. De modo similar a essa borboleta, ocorrem pontes temporais, sopros de *Aion*, com gestos de perfumes, frases infantis etc. Os



epítetos contêm tempos. Somos implantados numa época ao lermos, por exemplo, João Miguel, primo segundo de Maria Inês; ou então Marido, o que demarcam respectivamente, infância e fase adulta.

Há exemplos mais ilustrativos como o tempo nas feridas: Clarice está na infância, na adolescência ou na vida adulta, por adjuntos adverbiais ligados a predicativos referentes às suas cicatrizes nos punhos de sua tentativa de suicídio. Este fato já está implicado no momento em que é abusada por seu pai, e tal abuso é expandido, em presença, em todas as aparições das cicatrizes de Clarice: “Quarenta e oito. E quelóide nos punhos nus” (LISBOA, 2001, p. 23). Uma náusea pode ser outra ponte temporal.

E os lábios dele na base do seu pescoço aceleravam seu coração.

Ela sentiu vontade de vomitar. Mas o medo dominou até aquela vontade. A náusea ficou retida na boca do seu estômago até o dia ainda distante em que ela tomaria a decisão de abandonar seu marido e sacolejaria dentro de um ônibus desde Jabuticabais até Friburgo. (LISBOA, 2001, p.190)

Essa náusea é um portal imediato entre, pelos menos, três tempos, abolindo sua sucessão: é a vontade de vomitar na adolescência abusada, é a náusea da separação de seu cônjuge Ilton Xavier, na página 178; e é tudo isso em presença na página 190 da citação. Realiza-se uma contração intempestiva e a expressão **náusea** vomita também as arestas de um tempo demarcado, tornando-o tempo aberto, de expansão/retração cúbica e não perimetral.

3.2 A HISTÓRIA e METONÍMIAS: TEMPONÍMIAS?

As proliferações temporais expandem tentáculos assustadores. Como se não bastasse a **insucesso** sugerida, há ainda toda uma marcação temporal numa direção externa à própria obra. Em muitos instantes intui-se o **quando** a partir de referências históricas a objetos tecnológicos ou pessoas famosas; senão, apenas por metonímias sugestivas como: **Vinte-e-três-mil-BTUs**, pronto, época do ar condicionado, ou CD player (LISBOA, 2001, p.142), e estamos na dimensão adulta. Ou a dos homens indo à lua, dimensão da infância. O disco dos



Mutantes (LISBOA, 2001, p.136), dimensão da juventude; na casa de Ilton Xavier. De repente “As paredes haviam sido levantadas por escravos com o dinheiro da lavoura do café. Um barão havia largado seus passos resolutos pelo assoalho de madeira e seu rosto em alguns retratos amarelados de molduras ovaladas. Francisco Miranda, 1875, Clarice leu num dos retratos” (LISBOA, 2001, p. 98), dimensão da infância e presença intensiva dessa velha república brasileira. O tempo dos pais de Tomás emerge com a repressão ao comunismo (LISBOA, 2001, p. 111) e as **diretas já** (LISBOA, 2001, p.127); “Maria Inês viu um grande Cherokee preto ziguezaguear” (LISBOA, 2001, p. 112) – retorno aos tempos atuais, ou o tempo-Cherokke.

Com esses tempos externamente indicados e tomados em dimensão realista, pois não há torções fantásticas da fábula sobre essa realidade externa, há apenas furo e vazão entre as duas dimensões, conferindo um toque de *Crônica* e ação direta em tal realidade.

3.3 SUBJUNTIVO

Outro tempo se impunha como um cinturão de Saturno³: um tanto distanciado, mas sustentado no mesmo centro gravitacional. Os tempos subjuntivos, hipotéticos, são paradoxalmente potencializados a realizar fatos. Há, inclusive, um questionamento de personagem: “Em que plano de existência ficam as coisas que não fizemos?” (LISBOA, 2001, p. 147). “[...] possibilidades apenas, ou quase-possibilidades, eram tudo o que não havia sido e não poderia vir a ser” (LISBOA, 2001, p. 107). Nesta frase, observemos que não havia sido, nem poderia ser, no entanto, intensivamente descritos de modo que estavam acontecendo.

Há uma Maria Inês numa perspectiva subjuntiva de Tomás que é um ser **concorrente** à Maria Inês que se nos apresenta – concorrente em oposição à ideia de paralelo, pois com ela se cruza indiscernivelmente em muitos momentos. Maria Inês que testemunhamos não era por ele apaixonada, pois tinha notável preferência por alguns outros – seu marido e amantes, mas no tempo pulsado por Tomás sentimos outra Maria Inês.

³ Além do modelo homológico do planeta, a comparação vem a calhar, pois Saturno é o deus-Tempo.



Revista Igarapé
Literatura, Educação e Cultura: Caminhos da Alteridade

Naquele momento, porém, e mesmo depois da revelação da não-paixão, Tomás se assegurava: seria possível. Teria de ser possível. Porque o amor dele seria talvez suficiente para dois, como um prato farto num restaurante [...] Porque às vezes o amor se alimenta de sua improbabilidade [...] Porque nem sua presença corpórea e integral apaziguava a gigantesca *ideia* dela. [...] Tomás ingressou no mundo de Maria Inês e no corpo de Maria Inês (Mar, maresia, sereia) e os minutos viraram horas, viraram dias, viraram anos. Porém, de fato ele não viria a ter Maria Inês. (LISBOA, 2001, p. 107-108-110)

Há muito mais exemplos nas páginas 164, 168, 186. O próprio futuro do pretérito, referente a um fato que necessariamente poderia vir acontecer num determinado passado, é potencializado em uma zona indiscernível com tempos subjuntivos (devir-hipótese do real, devir-real da hipótese).

Mais três exemplos interessantíssimos. Afonso Olímpio, pai de Maria Inês “viu o rosto das coisas que ele poderia ter feito mas não fizera”. (LISBOA, 2001, pág. 203) O tempo subjuntivo aqui tem a função de realizar um tempo do arrependimento sob a égide do **se...**, no entanto, apresenta seu rosto, esteve cara a cara. Com Clarice temos: “Mas acho que os filhos que eu não tive foram pessoas de sorte, me desculpe se isso soa como um paradoxo. Eu não seria grande coisa como mãe” (LISBOA, 2001, p.129). Vemos que, apesar da negação, a frase impõe a afirmação da existência do filho não tido – não resistimos em aludir ao poema *Ser* de Drummond: “O filho que não fiz/ hoje seria homem/ Ele corre na brisa/ sem carne, sem nome”.⁴ Por fim, com Maria Inês:

[...] Maria Inês não sabe, não tem como saber que o ex-jovem Paolo está agora vivendo em Roma. Trabalhando em qualquer coisa séria. Talvez ele seja advogado e more num belo apartamento e tenha uma família – uma esposa que use *gallé exfoliante* azul Lancôme (LISBOA, 2001, p.216)

⁴ Acessível em: <http://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.php?cod=3555&cat=Ensaios&vinda=S>
Acessado em 14/09/2012.



O narrador continua ou suspende um tempo subjuntivo de acordo com o movimento respectivo de aproximação ou distanciamento do fluxo de consciência da personagem. Quando Maria Inês não sabe, nem tem como saber, o que se passa com Paolo, isto que se passa ocorre de fato no testemunho somente do narrador. Ao reaproximar-se do testemunho ligado à consciência da personagem, o tempo subjuntivo é reiterado no hipotético **talvez more... tenha... use**. Tal oscilação de procedimento seletivo da narração explode mais uma vez as fronteiras temporais, tornando indiscerníveis o hipotético e o factual e, simultaneamente, o que é hipotético para Maria Inês é de fato o destino tomado por Paolo que nos apresenta o narrador. Temos aí uma abertura **aiônica**, não somente entre **posteridade, agoridade e anterioridade**, mas com a **ulterioridade**.

Como macroprocedimento tem-se os cortes entre capítulos e partes dos capítulos que entram em tempos diversos sem demarcação, ou ainda, através destas expressões que são *links* imediatos de outros tempos. Veremos como o último capítulo (na ordem sucessiva das páginas) arrasta a perambulação da narrativa para um tempo **antes de tudo** que, por finalizar o livro, paira em absoluto porvir.

Nove anos de idade é apenas uma maneira de dizer: promessas. [...] o infinito pode morrer em um segundo que vai congelar-se e durar para sempre, esse é o avesso do infinito, é a finitude absoluta. Um momento capaz de aniquilar todos os momentos exatos com sua trágica verdade. Um momento em que apanha a infância pelo pescoço, imobiliza-a junto ao chão com uma chave de braço e esmaga seus pulmões delicados até que ela sufoque. Um momento que arranca o feto de dentro do útero e lhe interrompe a vida, que seca as raízes dos ciprestes e pisoteia os bolos de terra com os confeitos de margaridinhas e picadas (LISBOA, 2001, p. 53)

Este momento, na página em que se encontra, faz menção à cena do abuso que sofre Clarice, discursa sobre o tempo e, ainda, nestas, utilizando elementos descritivos alusivo-afetivos ao acontecimento da morte da personagem Lina, estuprada e morta por um desconhecido:



O homem saiu do mato, detrás de uma moita de ciprestes. Estava esperando por ela. Sabia de muitas coisas e estava esperando por ela, Lina, e saiu feito uma assombração de trás de uma moita de ciprestes. A noite negra deixava-o uniforme e escuro, até o chapéu e os olhos. Bidimensional, como se não fosse gente, mas um desenho numa folha de papel [...] Lina não gritou porque o primeiro gesto dele, rápido e calculado, foi tapar-lhe a boca com uma mão forte demais, exageradamente forte. Ninguém precisava de tanta força assim para tapar a boca de Lina, para impedi-la de gritar e subjugar-la [...] Pegara o corpo de Lina sem seu consentimento e usara dele como se fosse um prato de comida. Depois jogara fora. Sem hálito, sem vida” (LISBOA, 2001, p.70)

A presença de termos recorrentes marcados pelas experiências das personagens, instaura pontos imediatos entre os tempos em que participam. Os ciprestes e as sementes contêm os acontecimentos de quase todas as personagens, como uma **mônada**, parte continente do todo em potência – uma célula-tronco de tempo. Sementinhas de cipreste eram o que Maria Inês ia levando para Clarice quando viu a cena de seu pai com a irmã. Mas essas citações juntamente com a que vem a seguir nos indicarão os fluxos e refluxos do tempo neste romance. Após o abuso de Clarice, o trauma de Maria Inês, e a Morte de Lina; após os enganos e desenganos vividos por todos; somos lançados novamente numa sensação de indiscerníveis tempos, como se não tivesse ocorrido fato nenhum, apenas sonhos ou devaneios futuros. O Efeito final é que abole-se o Tempo base para se dizer quais são projeções, o real, lembranças, o agora, mantêm-se não implicados – pois a implicação ainda sustenta uma hierarquia lógica e sucessiva como, por exemplo, as noções de prolepse e analepse já comentados – mas **complicados**.

Clarice estava feliz. Era radiante, o futuro que antevia. Sabia que estava certa. Sorriu para Maria Inês e disse vamos embora, Lina combinou que viria brincar depois do almoço. Vamos.

E as duas desceram da goiabeira num pulo, e foram correndo para casa (LISBOA, 2001, p. 222)



Esta é a última página, e não merece o nome de desfecho, se imperativo é a da **insucessão**. Crianças pulam da goiabeira, os pais estão em casa esperando, Lina está viva: “não havia monstros respirando pelos cantos da casa: somente o futuro – que brilhavam de expectativas [...] Maria Inês ficou se perguntando se um punhado de sementinhas de cipreste seriam um bom presente para sua irmã” (LISBOA, 2001, p. 221). Cenários da infância como se nada tivesse ainda acontecido após tudo ter se passado; ou como se tudo estivesse sempre acontecendo, presente furtado a passado e futuro; como a *Dama e o vagabundo*, sugando um macarrão contínuo, que é o presente, até o momento que suas bocas se encontram, encontro indiscernível dos tempos, mas com a angustiante presença sensível de suas diferenças, o Aion nos oferecendo o labiríntico saber-sabor da ilha dos lotófagos e Calípsos – ou mesmo uma labirintite.

Nesses assaltos de signos potencializados desta maneira, a significação é suspensão; é implantada uma amnésia não do que acontece, mas de quando; e só a amnésia nos faz vivenciar a plenitude de um momento; amnésia e eternidade têm, aí, um encontro, onde a explosão silenciosa: “Não existe presente, apenas o passado e o futuro subdividindo o instante ao infinito, ou melhor, o instante pervertendo o presente em futuro e passado insistentes, ‘impiedosa linha reta do Aion’”. (PELBART, 2010, p. 71)

CONCLUSÕES

Se observarmos que “um aspecto fundamental para refletir sobre a categoria de presente, isto é, a densidade de tempo histórico que ‘pervive’ nas obras, a absorção das afecções que as obras produzem, isto é, seu ‘efeito’, sua ‘duração’” (SCRAMIN, 2007, p. 12), podemos afirmar que *Sinfonia em branco*, claro, não inaugura essa profusão temporal e abertura aiônica, mas os realiza de uma maneira singular artística muito responsável, com um domínio seguro de uma experiência que ainda se encontra em estado apenas de força inovadora e silenciosa e que só a *poiésis* tem nos proporcionado e proposto como experiência



– é notável como pensadores, a exemplos mais próximos, como Benjamin, Blanchot, Deleuze, Agamben, recorrem primordialmente à arte para indicarem como o tempo está se configurando ou nos escapando. *Sinfonia em branco* consegue sobrevoar a terrível tormenta desses tempos com sua borboleta, como as areias, espelhos de o Aleph de Borges; o cansaço incansável da procura de Kafka e os infinitos compartimentos; ou mesmo as buscas e recuperações do tempo em Proust.

BIBLIOGRAFIA

DELEUZE, Gilles. **Proust e os Signos**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. Trad. Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado.

GIL, José. **Diferença e negação na poesia de Fernando Pessoa**. Rio de Janeiro: Relume Dará: Sinergia: Ediouro, 2009.

LISBOA, Adriana. **Sinfonia em Branco**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

PELBART, Peter Pál. **O tempo não-reconciliado**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SCRAMIN, Suzana. **Literatura do Presente: história e anacronismo dos textos**. Chapecó: Argos, 2007.