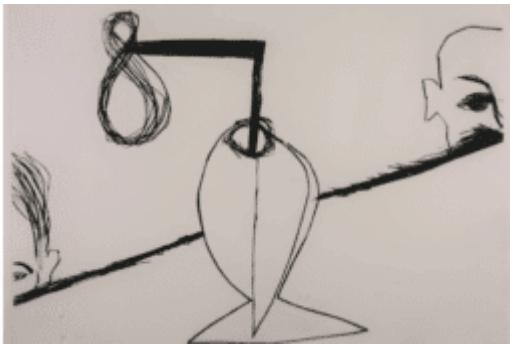


a terra é redonda

O fruir do tempo: tempo literário e tempo do capital



Por GUILHERME RODRIGUES*

Narrativas avessas ao tempo da forma mercadoria fazem lembrar que o sujeito que segura o livro não está a produzir qualquer coisa que acumule valor

“[...] o tempo é um tecido invisível em que se pode bordar tudo, uma flor, um pássaro, uma dama, um castelo, um túmulo. Também se pode bordar nada. Nada em cima do invisível é a mais sutil obra deste mundo, e acaso do outro.”

Estas palavras que fecham o capítulo XXII do romance *Esaú e Jacó* de Machado de Assis marcam o que o narrador chama de “salto”, isso é, um movimento de supressão da narrativa, não muito diferente da “transição” do capítulo IX das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, ou do capítulo LIV de *Dom Casmurro* em que Bento se recusa a contar toda a sua experiência no seminário. Este é um aparato literário, entre outros, em que os narradores de Machado de Assis evidenciam um traço óbvio que talvez não quisesse ser evidenciado por si próprio: trata-se ali de um escritor com uma pena na mão e um certo domínio sobre o livro.

Tal afirmativa metalinguística, contudo, não se encerra aí, tendo inúmeras consequências para a obra. Entre elas, há uma que pode interessar agora para este ensaio, daí que o escritor tem *um certo domínio*, e não *pleno* domínio: a escrita do livro implica um leitor do mesmo. Ainda que Brás Cubas o desdenhe desde o prólogo, Bento o trate como ingênuo e o conselheiro Aires o veja de cima para baixo de sua posição intelectual, ele está lá e mais: ele é inserido no próprio livro, na narrativa, como uma das estruturas de significação que estão fundamentalmente presentes. Poderíamos nos recordar como o narrador do *Quincas Borba* chega ao final de seu romance somente para suspender o significado de seu livro através de uma pergunta que acompanha o leitor durante toda sua leitura: o livro tem este título por causa do filósofo demente ou do cachorro? Tal sentido deve ser dado pelo leitor, diminuído pela distância das estrelas que a linda Sofia não quis fitar como lhe pedia o Rubião.

Veria-se, portanto, como os narradores-escritores de Machado de Assis estão, em verdade, brincando com o sentido do próprio livro, o que implica diretamente um certo falsear do mesmo, forçando, por consequência, uma atenção e uma manipulação do leitor, e produzindo uma certa dificuldade a este que retarda a leitura. Isto, poderíamos dizer, acarreta uma transformação no *tempo da leitura*: o leitor é forçado a dilatar, retardar, voltar: ler, reler, tresler, como escreve Brás Cubas; fazendo pouco caso do mundo calculado no tempo do relógio. O leitor é forçado à estrutura do livro num jogo que ora avança, ora distende, ora suspende o tempo através das intervenções, das digressões. Veja-se, contudo, que o leitor, diferente do narrador, tem sua materialidade no mundo fora do livro, e sua fruição no capitalismo moderno é muito limitada pela reificação — como já se desdobra argumentativamente pelo menos desde Lukács em sua *História e consciência de classe*. “O tempo passa, mas o livro permanece. A vida do leitor mede-se em horas; a do livro, em milênios.”^[1] A gestão do tempo do capital — que se trata, em verdade, da gestão da vida interior daqueles submetidos à expropriação — retira dos sujeitos a possibilidade de eles se tornarem de fato leitores que integram o processo de significação dos livros. A pessoa que sofre tal expropriação é mutilada de uma possibilidade de integração e atravessamento de um discurso literário que pode ter a capacidade de mudar sensivelmente sua vida psíquica — e,

a terra é redonda

portanto, ter consequências profundas na materialidade do mundo, argumento já feito nos anos 1980 por Antonio Cândido em seu célebre ensaio “O direito à literatura”. O que nos interessaria notar é como há um aparato literário que nos parece forçar uma quebra neste processo de subjetivação do capitalismo moderno: a digressão.

Se o romance moderno teria engendrado dialeticamente uma mudança discursiva que se sente no tecido social durante o século XIX, é talvez através de um aparato que não é moderno que ele desconstitui o tempo durante a consolidação da gestão dos minutos no mundo do trabalho do Capital. Um aparato literário como a digressão, seja, é utilizado de modo sistemático no épico homérico: os desvios na narrativa marcam a *Ilíada* e a *Odisseia*, de modo que o narrador abre veias em sua poesia em direção a outros mitos. Tal prática também não é estranha ao romance antigo, à narrativa medieval romântica ou mesmo às formas do romance a partir do século XVI — lembremos de Rabelais, de Cervantes ou mesmo de *Jacques, le fataliste* de Diderot.

Esta trilha, porém, parece ter sido colocada em segundo plano nas histórias da literatura e nas grandes teorias da narrativa durante o século XX, ainda que desempenhem um papel central na grande forma romanesca da mesma época — basta lembrar a prosa de Woolf, Broch e Proust. Em especial quanto ao romance histórico do tipo de Walter Scott, às narrativas de formação ao gosto do *Wilhelm Meister* ou aos grandes panoramas sociais da prosa oitocentista do modelo inglês de Thackeray, Austen e Dickens, aquele narrador realista que costura seu tecido de modo mais ou menos linear e distante parece ter assumido um grau de centralidade para as análises da forma da narrativa moderna, e, por consequência, para a maneira como se lembra delas nos manuais de literatura. É o caso, por exemplo, que se deve às interpretações (muitas vezes superficiais) do romance do jovem Alencar, como *Lucíola*, ou da prosa de Júlia Lopes de Almeida, como *A faléncia*. Curiosamente, a teoria do romance desenvolvida por Lukács dá esta ênfase ao contrapor a totalidade da narrativa do herói da Antiguidade à fragmentação desorientada do sujeito moderno, e mais: tal análise parece esquecer como o tempo também sofre uma profunda mudança no que diz respeito a esse sujeito enquanto leitor, que constitui, em suma, uma função literária fundamental, seja na lírica ou no romance moderno. É o próprio Lukács que desenvolve, ao se aprofundar no fenômeno da reificação, que há uma internalização de uma racionalidade do cálculo do tempo no capitalismo moderno, e consecutivamente uma cisão psíquica do sujeito. No caso do entendimento deste como um leitor, o cálculo da leitura se coloca em relação ao tempo de trabalho e o tempo livre — o que é em verdade uma falsa dicotomia na modernidade, na medida em que o segundo existe em função do primeiro: há o descanso *para o trabalho*.

Neste sentido, o cálculo da leitura (seja ela em páginas, em horas, em períodos) se dá a partir de uma lógica clássica de premissas lineares que acarretam em conclusões positivas — lê-se *para tal fim* identificado positivamente (em geral, veja bem, relacionado com a produção de um sentido também positivo na vida material do trabalho e da acumulação de capital — seja ele simbólico ou não). Não à toa os livros de autoajuda se estruturam neste modelo (ainda que falseado por premissas enganosas e conclusões mais enganosas ainda), e a indústria cultural tenha produzido sua própria linha de prosa que funciona, grosso modo, como roteiros pré-prontos para adaptações cinematográficas milionárias — o caso Harry Potter talvez seja o mais notável.

É daí que seria o caso de lembrar que existe uma outra forma de narrativa, que plasma o tempo do leitor por lembrá-lo um sujeito implicado pelo livro, não apenas um espectador de imagens espetaculares idênticas a si, como descobriu Guy Debord. Um leitor que integra o livro como operador sensível de um fluxo temporal que não pode ser linear, mas sim múltiplo: ele se arrasta, suprime, salta, se alonga, se torce. No *Tristram Shandy* de Sterne já há este comentário em uma de suas diversas digressões, quando o narrador-autor destas memórias sugere no último capítulo do volume VI que sua narrativa caminha como na ilustração:

O que dizer, ainda, do capítulo LXXI das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, em que o defunto autor chama a atenção que

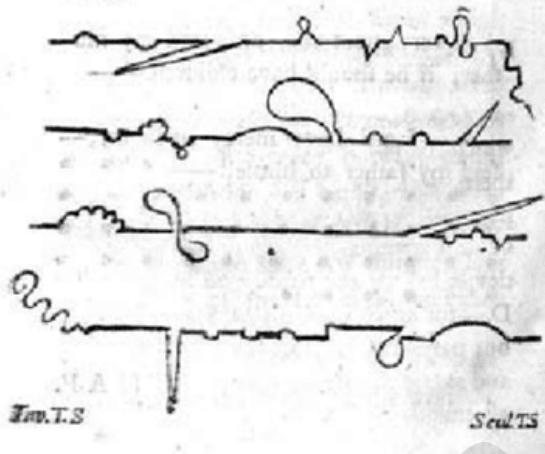
“(...) o maior defeito deste livro é tu, leitor. Tu tens pressa de envelhecer, e o livro anda devagar; tu amas a narração direta e nutrida, o estilo regular e fluente, e este livro e o meu estilo são como os ebrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, erram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem...”

a terra é redonda

[152]

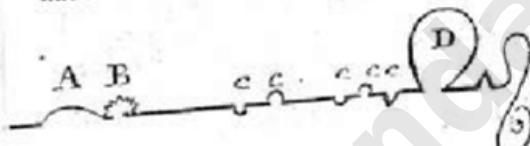
C H A P. XL.

I Am now beginning to get fairly into my work; and by the help of a vegetable diet, with a few of the cold seeds, I make no doubt but I shall be able to go on with my uncle Toby's story, and my own, in a tolerable straight line. Now,



[153]

These were the four lines I moved in through my first, second, third, and fourth volumes.—In the fifth volume I have been very good,—the precise line I have described in it being this :



By which it appears, that except at the curve, marked A, where I took a trip to Navarre,—and the indented curve B, which is the short airing when I was there with the Lady Baffiere and her page,—I have not taken the least frisk of a digression, till *Jean de la Cesse's* devils led me the round you see marked D.—for as for e e e e they are nothing but parentheses, and the common ins and outs incident to the lives of the greatest ministers of state; and when compared

E no capítulo que segue, intitulado “O bibliômano”, o narrador vai justamente trazer um leitor que “lê, relê, treslê” seu livro a procura de um sentido que não encontra apenas nas palavras. Brás Cubas, ironicamente — como é de se esperar —, desloca o sentido para este leitor, e joga o despropósito do livro nele. É claro, como ele mesmo menciona, isso faz “perder outro capítulo”, o que é, enfim, nada mais que natural para este andar dos ebrios. Uma narrativa que entra e sai de si mesma, que puxa o leitor para si, e que, em sua aversão ao envelhecimento, retarda o próprio sujeito que segura aquele exemplar nas mãos.

Tal prática, lembre-se, vai se tornar um motor fundamental na grande prosa do século XX: Clarice Lispector faz *d'A hora da estrela* um jogo com a escrita de um homem que sequer consegue dar título à sua narrativa, e Proust passa milhares de páginas a tentar descobrir a escrita nos meandros da vida mundana, da paixão e da arte, apenas para ao final redescobrir no Tempo a plasmação narrativa que orienta os símbolos da obra em transformação na memória.

Avesso ao tempo da forma da mercadoria, tal narrativa o desconstitui para lembrar que o sujeito que segura o livro não está a produzir qualquer coisa que acumule valor. Este tempo é apenas a plasticidade fluida de uma não identidade a se formar e deformar, que só pode operar em outro tipo de discurso. Este talvez seja um horizonte de liberdade, em que o sujeito não existe em relação ao tempo de trabalho, mas que, ao invés disso, atravesse um sentido que não lhe é próprio, mas o constitui de alguma maneira, e formando, enfim, uma possibilidade de outro mundo.

*Guilherme Rodrigues é doutor em teoria literária pelo IEL da Unicamp.

Nota

^[1] Steiner, George. "O leitor incomum". in: _____. *Nenhuma paixão desperdiçada*. trad. M. A. Máximo. Rio de Janeiro: Record, 2018, p. 15.

A Terra é Redonda existe graças aos nossos leitores e apoiadores.

Ajude-nos a manter esta ideia.

[CONTRIBUA](#)

A Terra é Redonda