

DURAÇÃO, ESTRANHAMENTO E HETEROCRONIA EM A ESCURIDÃO, DE ANDRÉ CARNEIRO

Luana **BAROSSÍ**¹

Doutora em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa ó USP

Pós-Doutoranda em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa ó USP

Professora do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo

Campus São Paulo/SP ó BR

RESUMO: A proposta do presente artigo é analisar o conto *A escuridão*, do autor brasileiro André Carneiro. A perspectiva de análise tem foco nos conceitos de estranhamento, duração e heterocronia, pertinentes na leitura do conto em questão, que apresenta uma situação espaço-temporal de exceção. O procedimento de estranhamento ou singularização, como proposto pelo formalista russo Viktor Chklovski, é utilizado na narrativa por meio da escuridão paulatina que se estabelece no espaço, de forma que a noção de tempo cronológico se desmantele nesse contexto diegético, permitindo que outras instâncias temporais permeiem a percepção do protagonista.

PALAVRAS-CHAVE: Duração. Estranhamento. Heterocronia. Ficção Científica.

A luz que permitia que se enxergasse o mundo, apagou. Não de um átimo, mas como se um dimmer fosse rodado, paulatinamente. O narrador acompanha a incredulidade de Wladas, um homem solteiro habituado à rotina firmada no tempo cronológico e na crença de que vivia como um sujeito livre. O protagonista morava sozinho em seu apartamento, sem se relacionar com os vizinhos. Trabalhava em um escritório. Mantinha sua vida prática cotidiana sem maiores problemas. Quando todos os meios de combustão e todas as luzes (incluindo a do sol) começaram a se *apagar*, Wladas aceitou a realidade do fenômeno mais tarde do que

¹ Endereço eletrônico: luanabarossi@usp.br

os outrosö (CARNEIRO, 1963, p. 49). Houve grande especulação, tanto entre os cientistas, quanto no senso comum para tentar definir as causas do fenômeno antes que ele se manifestasse por completo. As tentativas de compreensão foram em vão. O estranhamento que se processa no plano narrativo neste momento, provavelmente atinge também um leitor hipotético.

Um dos elementos correntes das análises, leituras e críticas literárias é o princípio da verossimilhança, normalmente empregado na forma de comparações entre o plano diegético e o plano de imanência que constrói a noção do que é real relativamente ao contexto de produção ou de apreciação de determinada obra. Para se estabelecer esse tipo de relação, é necessário ter especificado de forma clara o que constitui um suposto *örealö*. Uma das noções constitutivas do que chamamos de real é a determinação de tempo cronológico e os consequentes conceitos de passado, presente e futuro. Se partirmos dessa perspectiva para fazer uma análise da obra em questão, poderíamos dizer que o conto se dá numa gradação que relaciona a intensidade da luz com o tempo cronológico, sendo que, de acordo com a passagem do tempo, a intensidade da luz diminui até chegar a zero, permanecendo aí por determinado tempo (18 dias) e voltando à intensidade normal de forma gradativa.

No entanto, da mesma forma que uma suposta função que suportaria esse gráfico isolaria as coordenadas (luz x tempo) de outros elementos constitutivos da narrativa, analisar o conto a partir das noções preestabelecidas como verdades num suposto mundo real implicaria na desconsideração da experiência diegética e das nuances da percepção.

Se pensarmos nas noções de tempo do senso comum, percebemos que dificilmente se questiona a proposta de uma linha cronológica que define os acontecimentos relativamente a um espaço ou indivíduo. E essa noção, apesar de importante para a compreensão da forma como o mundo tem se organizado nos espaços hegemônicos, esmaga a possibilidade da percepção inerente às intensidades da experiência. As intensidades não seguem as convenções que criamos.

A criação artística, processo no qual se inclui a criação literária, tem por vezes a potência de partir de um plano de composição² e criar outros perceptos, outras concepções de mundo que não podem ser explicadas por meio das noções sistemáticas que temos como

² Gilles Deleuze e Felix Guattari, em *O que é a Filosofia?* discorrem sobre as concepções de Filosofia, Ciência e Arte. Para os autores, a primeira se dá com a criação de conceitos num plano de imanência; a segunda se dá na determinação de proposições e functivos num plano de referência; já a arte corresponde à criação de perceptos e afetos num plano de composição. As três estão em constante relação, mas têm uma atitude diferente com relação ao que os autores chamam de caos.

verdades científicas. E isso não é o mesmo que criar narrativas a partir de um mundo imaginário, pura e simplesmente, pois reduzir a experiência diegética ao mundo imaginário corresponde a estabelecer, *a priori*, uma relação hierárquica entre o que se constitui como real e a criação do espaço diegético. Trata-se, portanto, de questionar determinados aspectos do próprio mundo que temos estabelecidos diacronicamente como verdadeiros a partir da experiência diegética. Isso se dá a partir da produção de um estranhamento com relação ao próprio mundo (e não simplesmente por comparação entre um suposto mundo narrativo e um mundo tido como real), que nos parecia, em um primeiro momento, dado. *A escuridão*, de André Carneiro, é uma narrativa com potência capaz de produzir perceptos que abalam a perspectiva de certezas do leitor atento.

O escritor e crítico russo Viktor Chklovski, em seu texto *A arte como procedimento*, fez considerações interessantes com relação ao objetivo da arte (incluindo aí a literatura):

O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que já é passado não importa para a arte. [CHKLOVSKI, 1917, p. 45]

A singularização da qual o autor fala, traduzida por vezes como *estranhamento*, não está relacionada somente à obra, mas à própria concepção que se delimita sobre as coisas. Chklovski, como formalista russo, propõe que esse estranhamento se dá no obscurecimento da forma. No entanto, essa forma não é despregada do espaço diegético, mesmo porque o aumento da percepção proposto pelo autor para sentir o devir do objeto transborda qualquer estrutura preestabelecida, uma vez que entra no plano do percepto. Este plano, por sua vez, de acordo com o filósofo Gilles Deleuze, corresponde a um conjunto de sensações e percepções. Esse conjunto é apreendido a partir da utilização da intuição como método. Ao falar que o que já é passado não importa para a arte, queremos dizer que o que porventura tenha acontecido não deva ser considerado, mas que a própria noção que define o tempo e a forma como enxergamos o mundo pode ser questionada. Chklovski atribui à arte esse papel de desnaturalização.

A narrativa de Carneiro traz concomitantemente ao plano da linguagem e ao plano diegético o próprio procedimento da arte como concebido por Chklovski. O obscurecimento

da forma é tomado na obra como uma literalização metafórica³: o obscurecimento do mundo conhecido, a luz que se apaga. O obscurecer da forma e o aumento da dificuldade e da duração da percepção se dá a partir da escuridão que faz com que Wladas questione sua forma de conceber o próprio mundo e de perceber os acontecimentos. Somos convidados a vivenciar essa duração com o protagonista, não apenas num suposto plano narrativo, mas no plano da possibilidade de construção que a arte proporciona ao obscurecer as linhas que separam as concepções de mundo do apreciador e a própria narrativa. É possível que o leitor do presente artigo tenha relacionado o conto de Carneiro a uma das obras mais estudadas da literatura portuguesa, o *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago. Contudo, é importante ressaltar que a publicação do conto de Carneiro (1963) antecede a publicação da obra de Saramago (1995).

Entre as concepções de mundo que podem ser questionadas pelo percepto da obra de Carneiro, destaca-se a noção de tempo cronológico. O filósofo Henri Bergson questionou o tempo proposto pelos filósofos que seguem a teoria tradicional e pelos cientistas, por se tratar de um tempo esquemático e espacial a partir de uma figuração simbólica (linha cronológica disposta no espaço), que é o que definiu a noção de tempo do senso comum. De acordo com Bergson, o tempo cronológico é despregado da realidade, pois é abstrato e não adere aos objetos: é uma temporalidade impregnada de espaço. O tempo cronológico pressupõe que quando o ponteiro dos segundos avança, o segundo anterior deixa de existir. Ou seja, o segundo presente anula o passado. Desta forma, ao pensarmos no tempo, imaginamos uma série de ocorrências que se justapõem, como se estivessem dispostas no espaço, uma depois da outra. Essa espacialização não contempla a experiência, pois acabamos enxergando os estados de consciência que fazem parte da experiência como objetos que ocupam lugar em um espaço (a linha cronológica) e que quando uma experiência toma forma, a anterior deixa de existir.

Bergson cria então o conceito de duração (*durée*), que não diz respeito a esse tempo espacial (Kronos⁴), mas ao tempo dos acontecimentos (mais próximo ao Kairós grego). Bergson diz que o tempo para a ciência empírica é abstrato: cada passo do ponteiro exclui o

³ O conceito de metáfora literalizada é bastante discutido nos estudos literários. Alguns autores importantes que propuseram definições são Jean-Paul Durix, Kumkum Sangari e, no campo específico da ficção científica, Samuel R. Delany.

⁴ Para os gregos antigos havia pelo menos três aspectos diferentes que se completam formando a concepção de tempo, bem mais complexa do que a contemporânea. Essa concepção é explicada pela mitologia, nas figuras de Kronos, Kairós e Aion.

anterior, sendo que o posterior ainda não existe. O espaço, nesse tempo cronológico, não conserva nenhum traço, nenhuma marca do que já passou. Cada passo do ponteiro é um presente único e independente. Mas a duração considera momentos precedentes em cada instante. Em vez de cada momento, ocorre o ato em sua plenitude. A duração é então o tempo qualitativo que corresponde à condensação dos momentos num único instante: ãA duração é o progresso contínuo do passado que rói o porvir e incha à medida que avançaõ (BERGSON, 2006, p. 47).

O leitor deste artigo poderia estar se questionando sobre o motivo de tamanha digressão se, em princípio, o texto se trataria de uma análise da narrativa de Carneiro. No entanto, tais conceitos e desfamiliarizações são imprescindíveis para a leitura que se propõe aqui.

O processo se dá num duplo sentido: o estranhamento causado pelo próprio conto (perspectiva do protagonista) e sua dimensão de inserção na forma como enxergamos (ou deixamos de enxergar) o mundo. O tempo do conto, antes de ser um tempo cronológico relacionado à gradação da perda da luz, como descrito no segundo parágrafo, é um tempo de duração (nos termos de Bergson). E efetiva no plano diegético, de forma literal, o obscurecimento da forma, proposto por Chklovski, para que a percepção da experiência seja aguçada. Ora, o aparente paradoxo que se forma ó aguçar o percepto, que corresponde a um conjunto de percepções e sensações por meio do obscurecimento de um sentido (visão) ó se desfaz quando mergulhamos na experiência narrativa.

Se o processo paulatino de obscurecimento for entendido a partir da noção de duração como experiência (*durée*), considerando também que a noção inicial do protagonista era fixada na cronologia (da vida cotidiana), poderíamos dizer que o acontecimento narrativo se dá numa espécie de heterocronia. A utilização desse verbete aqui não lança mão de sua concepção biológica, mas de um conceito filosófico análogo à concepção de heterotopia proposta por Michel Foucault⁵, com a diferença de que, enquanto as heterotopias têm por vezes uma função social bem estipulada de adaptação dos corpos aos objetivos dos dispositivos de poder a partir de construções espaciais de confinamento, a heterocronia não

⁵ Heterotopias são como espaços reais formados na própria fundação da sociedade, nos quais representações de todos os outros espaços reais dessa dada cultura podem ser encontrados. Este tipo de lugar está fora de todos os lugares, e, paradoxalmente, opõem-se às utopias. Entre as utopias e heterotopias poderá existir uma experiência mista, que pode ser comparada ao espelho, que afinal é uma utopia, uma vez que é um lugar sem lugar. No espelho, nos vemos onde não estamos, num espaço irreal que se abre atrás da superfície, e cuja imagem se estende apenas no espaço temporal em que nos refletimos nele. Exemplos de heterotopias institucionalizadas são os hospícios, as escolas, as prisões e o exército.

propõe uma barreira espacial, mas temporal (no sentido de quebrar o tempo cronológico como forma de regulação da vida), que promove, ao contrário da heterotopia, o estranhamento dos processos cotidianos e conseqüente questionamento da posição de conforto e acomodação com relação à própria forma de conceber e construir o mundo. É uma espécie de revolução, mas que não se dá no plano da alteração da forma de organizar um espaço, mas antes na própria maneira de entender e construir esse espaço.

No conto, tal qual uma revolução, uma alteração no estado de coisas se anuncia:

Lembrou-se da revolução, na sua juventude. Algo que irrompe, à nossa revelia e nos carrega para um destino que não escolhemos. Mas, fora diferente a revolução. Tiros, bombardeios, mortes. Agora era um fenômeno estranho, é verdade, mas que não atingiria a altura de calamidade pública. Os que se preocupam com o tempo foram os primeiros a observar. [CARNEIRO, 1963, p. 49]

O tempo e o estranhamento são conceitos recorrentes na obra, um interpenetrando o outro, um ressignificando o outro. Antes de a escuridão ser total, o apego à vida como ela era, fixa na cronologia, faz com que Wladas recorra às horas frequentemente, como forma de ter alguma segurança, alguma coisa que o unisse ao conhecido:

Sentou-se à beira da cama com uma penosa sensação de isolamento. Abriu a janela e o confortaram as milhares de bolas vermelhas, lâmpadas acesas nos grandes prédios, cujas silhuetas pouco se destacavam no céu sem estrelas. Às apalpadelas, Wladas achou uma vela em uma gaveta e a acendeu. A chama, sem calor, era curta e pálida, mal se vendo as horas do relógio de pulso a um palmo de distância. [CARNEIRO, 1963, p. 50]

Sempre olhando as horas ó a marca de Kronos, que exclui o momento anterior ó, Wladas tenta manter seu senso de praticidade numa vida alheia àquela que estava acostumado. Ele separa os alimentos sobre a mesa da cozinha e enche a banheira de água, prevendo a catástrofe que se anunciava. Mas o medo de desconstruir o mundo automatizado em que vivia o fixava em suas certezas, aquelas que serviam como forma de explicar um estado de coisas (supostamente) dado. Ora, o dado raramente é questionado, apenas as formas criadas para explicá-lo é que partem de perspectivas diferentes. Mas se esse dado tiver sido também construído, pode ser igualmente desmantelado. O pavor da desconstrução fixava Wladas no hábito:

A força do hábito fê-lo pensar no emprego. Percebeu que não tinha nem sabia para onde ir. Lembrou-se do terror infantil quando o fecharam em um armário. Faltava ar e o escuro o oprimia. Respirou profundamente na janela. No fundo preto do céu, o disco vermelho do sol. Esforçou-se para raciocinar com calma, fazer deduções. No início os cientistas tinham feito hipóteses e análises. [CARNEIRO, 1963, pp. 50-51]

Mas as próprias hipóteses e análises científicas eram fixadas no regime de verdade construído antes desse acontecimento inaudito. Para quem não consegue conceber a duração do acontecimento (*durée*), porque Kronos tem domínio total sobre a experiência, a sensação de entrar em uma heterocronia pode chegar a um limite próximo ao insuportável: Wladas não conseguiu coordenar o pensamento, a escuridão insinuava-lhe a vontade de correr em busca de auxílio. Fechou os punhos, repetiu para si mesmo: *Preciso manter a calma, defender minha vida até que se normalize tudo* (CARNEIRO, 1963, p. 51).

Mas defender a própria vida, atitude à qual Wladas estava bem acostumado, era também uma forma de conceber o próprio mundo antes da heterocronia. Ou seja, a crença na liberdade individual da vida pré-escuridão já exigia uma cegueira completa com relação à servidão que mantinha aos processos naturalizados como hábito.

Wladas resolve sair para tentar entender o que acontecia. Neste momento encontra seu vizinho, pessoa até então existente para ele somente nos cumprimentos constrangedores nos corredores do prédio:

Abriu-se uma porta ao lado, uma voz ansiosa de homem perguntou: *Quem está aí?*. *Sou eu, Wladas, do apartamento 312*, respondeu. Sabia quem era, um senhor grisalho, com mulher e dois filhos. *Por favor*, pediu, *diga a minha mulher que a escuridão vai passar, ela está chorando desde ontem, as crianças com medo*. Wladas aproximou-se, devagar. A mulher parecia estar ao lado do marido, a soluçar baixinho. Procurou sorrir, embora não o vissem: *Fique tranquila, minha senhora, é só a escuridão mas ainda se vê o sol, lá fora. Não há perigo, vai passar logo*. [CARNEIRO, 1963, p. 51]

Mas não passou logo. Ao contrário: quando Wladas caminhava do lado de fora do prédio, olhou para cima e notou que o disco vermelho pulsando [sol] desaparecera. O negro era absoluto (CARNEIRO, 1963, p. 52). Ele se sentiu perdido. E a pergunta que se fez nesse momento foi: *Que horas seriam?* (52).

Pôs o relógio de pulso no ouvido. Não conseguiu abrir com a unha a tampa de vidro, para sentir o ponteiro pelo tato. A mão direita tocando a parede, a esquerda em arco na sua frente, começou a voltar, os pés arrastando-se na calçada. Conhecia aquele trecho, suas mãos identificavam algumas portas e vitrinas. Transpirava e tremia, os sentidos concentrados no caminho de retorno. [CARNEIRO, 1963, p. 52]

Embora ainda servil ao tempo (Kronos), pois pergunta pelas horas em um momento de desespero, pela primeira vez deixa-se guiar pelos sentidos e pela intuição, ainda que de forma forçada. E a duração (*durée*) começa a tomar espaço em seu mundo, o tempo cronológico passa a ser apenas uma aproximação: ãarrastou-se até a cozinha, com uma faca conseguiu abrir o relógio. Apalpou os ponteiros. Eram onze horas ou meio-dia, aproximadosõ (CARNEIRO, 1963, p. 52).

Apesar da situação distópica (se pensarmos a distopia como experiência), esse acontecimento fez com que Wladas intuísse que seu individualismo era, na verdade, servil aos processos e instituições. Passou então a ajudar como podia a família de seu vizinho. Deu água e alimento, confortou as crianças e foi confortado por elas:

Foi confortador as crianças saudarem sua chegada: õTio Wladas já está aqui, mamãe!õ Sentiu-se comovido, não era preciso disfarçar, no escuro. É falha a memória visual. Wladas lembrava-se vagamente da fisionomia dos seus novos amigos que, antes, apenas vislumbrava em suas idas e vindas. Foi instalado em um grande sofá posto ao lado do quarto, na sala. Conversaram, deitados, as palavras como elos de presença e companhia. [CARNEIRO, 1963, p. 53-4]

Os afetos⁶ começaram a surtir importância maior do que a passagem do tempo. Dormiam e sonhavam com o sol entrando na janela. Ajudavam-se mutuamente, como se fossem um conjunto indivisível de multiplicidades: ãNinguém poderia saber, mas levantavam as cabeças ao mesmo tempo, a escutar, respirando forte, aguardando um milagre que não surgiaõ (CARNEIRO, 1963, p. 55).

Quando pensavam na duração indefinida da situação, a possibilidade do ãpara sempreõ assolou-os: õWladas apalpava os ponteiros do tempo, sem plano para agirõ (CARNEIRO, 1963, p. 54). Ele tentou sair uma vez, mas quase se perdeu, pois não podia se afastar das paredes nem esquecer o trajeto de ida. A sensação do medo o afetou e a noção de

⁶ Afeto aqui tem mais relação com o conceito de Spinoza ó retomado por Gilles Deleuze ó do que com o sentido dicionarizado como ãcarinhoõ ou ãternuraõ. Afeto como conceito filosófico diz respeito, resumidamente, ao efeito que se produz no encontro entre dois ou mais corpos em determinada ambientação.

dia foi também questionada: ãSentou-se e respirou, aliviado. Riu e confessou que tivera medo, subira correndo. Lá fora estava no mesmo. Ficaram encerrados **o resto do dia, se se podia empregar a palavra** (CARNEIRO, 1967, p. 55, grifo nosso).

Até que a reserva de alimentos que tinham nos apartamentos se esgotou. Preocupado com seus amigos, em especial as crianças, Wladas resolveu pilhar a mercearia que ficava a aproximadamente cem metros do prédio. Foi quando o narrador nos contou que todas as instituições do mundo pré-catástrofe não tinham mais significado ou poder algum:

Saía do seu abrigo para furtar comida. Era para se temer o que encontrasse. A escuridão riscara as hierarquias. Nada mais valia o dinheiro, os documentos e carteiras de identidade. Não existiam polícia, governo e leis aplicáveis. Tinha-se que confiar em vozes, saídas das fisionomias ocultas, cujas mãos poderiam dar ou agredir. [CARNEIRO, 1963, p. 56]

Mas a mercearia já havia sido esvaziada, não havia comida. Desesperado, acabou se perdendo. Gritava por socorro, lembrando-se que ouvira inúmeros gritos e pedidos de ajuda e nada fizera para auxiliar os desesperados: ãQuanto mais silêncio à sua volta, mais implorava, pedindo por piedade que o ajudassem. Por que o haveriam de fazer? Ele mesmo ouvira de sua janela gritos de socorro dos extraviados, cujas vozes desesperadas faziam temer a loucura de um assalto (CARNEIRO, 1963, p. 57).

E foi nessa hora de desespero absoluto que Wladas finalmente se libertou de Kronos. Afinal, de que adiantaria saber as horas? O acontecimento o atravessou de tal forma que seu próprio pensamento foi modificado pela experiência:

Havia ruídos na escuridão, impossível que não o ouvissem. Chorava e pedia sem a menor vergonha, o manto negro reduzindo-o a uma criança indefesa. Quanto tempo se passara? Não sabia mais, seu relógio trabalhava, mas não trouxera uma lâmina fina para abri-lo, nem se importava com as horas. A escuridão abafava, entrando pelos poros, modificando os pensamentos. [CARNEIRO, 1963, p. 57]

É comum escutarmos que os cegos, apesar de não terem o sentido da visão (ou terem uma visão parcial) têm os demais sentidos mais aguçados. Depois de muito tempo de desespero perdido na escuridão, quem acaba salvando Wladas é um cego de nascença. E apesar da ãescuridão de ambos ser a mesma, Vasco, o cego, nela sempre vivera, era seu mundo, feito de ruídos, cheiros e o alisar dos dedos nas coisas sólidas (CARNEIRO, 1963, p.

58). Ele resgatou Wladas em troca de ajuda para levar os mantimentos que carregava para o Instituto dos cegos.

Wladas insistiu que buscassem seus amigos no apartamento, e com uma corda amarrada nas cinturas formaram uma corrente humana e os resgataram⁷. Mudaram-se para uma chácara de propriedade do Instituto dos cegos. A ida foi penosa, a duração parecia eterna: «Passava o tempo, para Wladas eram muitas horas, embora sejam enganadoras essas impressões» (CARNEIRO, 1963, p. 61). A duração do acontecimento como algo impossível de expressar na forma de minutos ou horas se manifesta e altera toda a compreensão que se tem do espaço. A experiência da percepção sem enxergar também se manifesta de maneira a desconstruir seu mundo «dado».

«Não sabe como, ele [Vasco] veio ensinar-lhe aquele mundo vazio, onde as coisas se materializavam debaixo dos pés ou coladas aos seus dedos. É verdade que esses contatos perduravam na memória, e se adivinhava o buraco da véspera, as mãos reconheciam a forma tocada antes. Mas, quando mãos e pés palmilhavam um novo caminho, só os barulhos orientavam, ou tinha-se que chamar pedindo auxílio, para a experiência dos que eram filhos definitivos da escuridão. [CARNEIRO, 1963, p. 63]

«Perdurar na memória» é o que constitui o instante da duração (*durée*). Wladas aprende com a escuridão o que é o tempo não-linear, aquele que condensa num único instante o acontecido e o agora.

No décimo-oitavo dia, a luz começou a reaparecer lentamente, da mesma forma que tinha desaparecido. «Fisionomias diferentes surgiram, com vozes conhecidas e riam e se abraçavam. Os invólucros humanos guardando solidariedade e amor fundiram-se naquela madrugada sem limitações, que a própria luz traria depois» (CARNEIRO, 1963, p. 66). Essas experiências eram desconhecidas por Wladas antes da escuridão. Agora a luz retornava e ele não poderia voltar a viver sua vida de antes, apesar de ser a mesma, condensada neste instante:

O impacto de todos aqueles dias fazia agora seu efeito. As mãos tremiam, tinha medo, não sabia de quê. Voltar à cidade, recomeçar a vida... Ir à repartição, os amigos, mulheres... **Os valores que prezava ficaram subvertidos e sepultados nas trevas.** Era um homem diverso que se mexia no leito improvisado, sem poder dormir. Pela bandeira da porta dançava um quadrilátero de claridade, feito por uma lamparina acesa, aviso de que tudo

⁷ Note o leitor aqui a série de correspondências entre a obra de Carneiro (1963) e a obra de Saramago (1995).

estava bem. Ele tivera uma existência calma. Ter beirado o limiar da morte, sem visão, desgastara os limites da sua resistência. O que somos, o que valemos, para onde vamos? **A memória trazia-lhe rápidos fragmentos**, um latido de cão, o homem gemendo na calçada, sua mão brandindo a alavanca, Vasco conduzindo-o pelas ruas, o chefe conversando na janela... **Trechos de sua infância se misturavam**, o sono o tomou aos poucos, ele se agitava, a testa franzida em luta com os sonhos. [CARNEIRO, 1963, p. 66, grifos nossos]

A experiência da heterocronia que instalou a percepção e a duração na vida de Wladas traz também questionamentos às certezas do leitor atento. O obscurecimento da forma, como proposto por Chklovski, que aumenta a duração da percepção e provoca estranhamento, aparece na narrativa de Carneiro como uma escuridão literal: a forma do mundo que desaparece para que se possa (re)constituir suas linhas e, conseqüentemente, a maneira de entendê-lo. Essa mudança de percepção enreda-se numa espécie de epifania, que antes de ser transcendente, diz respeito aos acontecimentos copóreos e aos afetos:

Suas científicas certezas nada mais valiam (...) Acima das especulações racionais, vinha o mistério do sangue correndo, o prazer de amar, realizar coisas, agitar os músculos e sorrir. (...) Seus pensamentos pulavam as fronteiras e o tempoö [CARNEIRO, 1963, p. 67-8]

REFERÊNCIAS:

BERGSON, H. *Simultaneidade e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

CARNEIRO, A. ãA escuridãö (1963). In: TAVARES, B. (org.). *Páginas de sombra: contos fantásticos brasileiros*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

CHKLOVSKI, V. ãA arte como procedimentoö (1917). In: *Teoria da Literatura: Formalistas Russos*. Porto Alegre: Globo, 1971.

DELEUZE, G. e GUATTARI, F. *O que é a filosofia?* São Paulo: Editora 34, 2001.

FOUCAULT, M. "Des espaces autresö (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in: *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, 1984, p. 46-49.

SARAMAGO, J. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ABSTRACT: This paper aims to analyze the short story *A escuridão*, by the Brazilian author André Carneiro. The analytic approach focuses on the concepts of estrangement, duration and heterochronia, which are relevant to read Carneiro's work. The story presents an exceptional space-time situation. The estrangement or singularization procedure, as developed by the Russian formalist Viktor Chklovski, appears in the narrative when the gradual darkness establishes in the space; chronological time is deconstructed in this diegetic context, allowing other temporal instances to permeate the protagonist's perception.

KEYWORDS: Duration. Estrangement. Heterochronia. Science Fiction.

Envio: outubro/2016

Aceito para Publicação: Novembro/2016

METALINGUAGENS, n. 6