

A desenvoltura temporal do romance

Tempo e forma romanesca

No prefácio de *Roderick Hudson* (1947), Henry James escreveu que a questão do tempo é sempre colossal e está sempre presente para o romancista,

insistindo no efeito de grandes lapsos e passagens, do “escuro e abismal reco” em termos de verdade, e no efeito de compressão, de composição da forma, em termos de ordenação literária¹.

Da solução desses dois aspectos de uma mesma questão técnica e estética, depende o bom *andamento*, requisito do grande romance, que é aquele

em que o autor sabe em que momento deve acelerar, frear, e de que maneira usar um movimento de pedal².

Entretanto, o problema do tempo no romance não se restringe a essa questão. Muito mais amplo — devido à flexibilidade temporal dessa forma, capaz de admitir variações múltiplas no tratamento da *ordem* e da *duração*, como também de aliar-se a diversas modalidades de tempo —, esse problema assume aqui certa radicalidade. O segredo estaria na raiz de sua forma, comprometida originariamente com o tempo, sem invocar o qual é por vezes difícil distinguir o *romance* do *conto* e da *novela*.

Costuma-se dizer que o *conto*, instantâneo de uma situação, é refratário às *anacronias* de alcance extensivo e de considerável amplitude; a *novela* abrange situações diversas, encadeadas cronologicamente ou por uma casualidade que pode ser rigorosa³. Dado o tronco comum da tradição oral de que essas formas procedem, é legítimo afirmar que a *novela* é uma composição maior do que o *conto*. Mas já seria

1 JAMES, Henry. *Roderick Hudson*. Prefácio do autor. John Lehmann, The Chiltern Library, 1947.

2 ECO, Umberto. *Post-scriptum ao romance da rosa*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985. p. 37.

3 MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. São Paulo, Cultrix, 1985. p. 64.

falscar o *romance* considerá-lo apenas como sendo mais extenso do que a *novela*. Essas duas espécies de ficção, conforme mostrou o formalista russo B. Eikhenbaum, são heterogêneas.

Ao contrário da *novela*, que teve como matriz a *anêdota*, o *romance*, de existência embrionária desde a Antiguidade, mas cujo desenvolvimento teria de esperar pela fase de ascensão da burguesia⁴, absorveu as expressões da cultura livresca — narrativas epistolares, relatos de viagens, crônicas históricas, estudos de costumes e investigações psicológicas das paixões e do caráter. A extensão da obra romanesca encaixa-se com o sincretismo ou o hibridismo de sua forma, que combina elementos distintos — digressões, comentário, expressão lírica e apresentação dramática — como diferentes “centros de interesses”, podendo narrar uma ou mais de uma história num discurso de andamento variável, que tende a continuar, ao contrário da *novela*, para além do ponto culminante da ação principais⁵.

De fato, o *romance* separa-se da *novela*, quanto à extensão, por uma diferença de princípio, condicionada à onicompreensividade de sua forma como “épica moderna da burguesia”, que absorveu, com a expressão da cultura livresca, em função da “riqueza e da multiplicidade de interesses, dos caracteres e das relações de vida” que o polarizaram, o contorno temporal e histórico da ação humana. O conteúdo de representação épica tornava-se prosaico e a sua forma converter-se-ia, aos olhos de Lukács, na trajetória “biográfica” de um herói problemático, em conflito com o mundo, trajetória na qual a passagem do tempo imprime seus sinais de inquietação, de mudança, de declínio e de conciliação. Sobre o herói problemático, o tempo, que poupa os heróis da antiga epopeia — Nestor é sempre velho, Helena é sempre bela, Ulisses é sempre astucioso —, “abate sua mão pesada”. Georg Lukács poderia concluir que no romance “o tempo se encontra ligado à forma”⁶. Essa ligação, contrária pelo mesmo viés que predispõe a forma romanesca a captar o confronto da subjetividade com o mundo, também entroncou-a, sob o primado do tempo cronológico, à narrativa histórica.

A época do romance é a época do surgimento da História moderna e, não por acaso, também aquela em que está começando a cronometria do trabalho e da produção, que levou o controle dos relógios mecânicos, depois que se tornaram mais precisos, a estender-se sobre toda a vida social.

4 BENJAMIN, Walter. Le narrateur. In: _____. *Oeuvres choisies*. Paris, Julliard, 1959. p. 298.

5 EIKHENBAUM, B. Sur la théorie de la prose. In: TODOROV, Tzvetan, org. *Textes des formalistes russes*. Paris, Seuil, 1965. p. 203.

6 HEGEL. *Estética: a evolução histórica da poesia épica*. Guimarães, Lisboa, s.d. v. VIII, p. 254.

7 LUKÁCS, Georg. *Théorie du roman*. Paris, Gonthier, 1963. p. 121.

No romance do século XIX, predomina a temporalidade cronológica, que os textos de Balzac ilustram. O tempo de personagens balzaquianos é sempre, com todos os seus recuos, o tempo dos relógios⁸. A subjetividade insatisfeita do herói problemático forçaria, porém, a abertura narrativa romanesca ao tempo vivido, à duração interior, que foi a grande corista da obra de Marcel Proust no início do século XX.

Recolhendo a herança dos mitos eria estrutura profunda, o romance, capaz de mitificar o tempo real como força anã do transitório e do mutável, também acompanhou a problematização filosófica dessa categoria. Problema eminente da filosofia desde o fim do século XIX, o conto e o conflito entre os tempos, principalmente entre o tempo vivido e o tempo cronológico, acrescentar-se-á à tensão da forma romanesca, porosa ao dinamista imagem cinematográfica, mais apta a representar o simultâneo. A desenvoltura temporal do romance cruza-se, nesse ponto, com o tempo cinematográfico.

A simultaneidade

Sujeita à linearidade do signo linguístico, ao caráter consecutivo da linguagem verbal, a narrativa literária, que conta a força do imaginário, mas sem a presença atual da imagem cinematográficaclusiva do espaço, só pode representar acontecimentos simultâneos na ordem sucessiva. Mais que o cinema, terá que criar, mediante artifícios ou convenções, a ilusão simultaneidade, seja quando o tempo da história se desdobra no espaço (caso is próximo de *simultaneidade* no sentido estrito), seja quando o enredo se constitui múltiplas histórias, que se passam em diferentes unidades espaço-temporais.

No cinema, a representação mais concorrente foi alcançada no *Napoleão* (1927), de Abel Gance, por efeito da projeçãoútila, em telas contíguas, de sequências distintas de imagens ajustadas sincronicamente. No filme *Intolerância* (1916), Griffith narra quatro histórias — a moide Cristo, a violenta repressão de uma greve, a noite de São Bartolomeu e a queda da Babilônia por um ato de traição — que guardam entre si unidade temática. mesmo tema da intolerância, centrado numa única imagem (um berço de criançaclado pela presença materna), reaparece periodicamente ao longo do filme, comanholo da humanidade em perigo, unindo as três sequências de eventos num espaço-tempo. Aqui a simultaneidade no sentido amplo, metáfora da intolerância iversal, em todas as partes e em todos os

8 ZIVARFA, Michel. *Roman et société*. Paris, Presses Universitaires de France, 1971. p. 22.

tempos, é sugerida pelo entrelaçamento das histórias por *alternância* de episódios ou de partes de episódios.

Os romances de ação do século XIX, a bracos com intrigas complexas, valeram-se frequentemente, para solucionar o problema correlato da continuidade, da técnica de entrelaçamento por *alternância* do discurso, com *efeito suspensivo*? interrompido um episódio no momento culminante, de modo a criar-se a expectativa de sua continuação, passa-se a outro, em geral por meio de um advérbio ou de uma indicação cronológica (*enquanto isso*, *no mesmo momento*, *naquela dia*), e volta-se, por mecanismo análogo, ao anterior. Em tal caso, a *ilusão de simultaneidade* está nos pontos de entrelaçamento das diversas linhas de ação interrompidas que os protagonistas centralizam.

No romance moderno, estimulado pelo dinamismo da arte cinematográfica, a mesma técnica pode proporcionar, mediante a junção de episódios cronologicamente demarcados, e que diferem segundo o modo de representação (descrição, diálogo), o relato de acontecimentos ao longo de várias gerações, num tempo histórico dilatado, como em *O tempo e o vento*, de Érico Veríssimo.

Quando completamos a leitura corrente desse texto, se o considerarmos na ordem inversa, do fim para o princípio, as cadeias de acontecimentos, equivalentes a diversas histórias ou linhas de ação, parecem seccionar um mesmo *continuum* tempo-espacial, por onde desfila, do passado ao presente, a multidão dos personagens. Estamos diante de uma simultaneidade imprópria, que é apenas outra denominação para a dimensão configurante de um enredo complexo, harmonizando diversas linhas de ação. Caso análogo apresenta-se na narrativa de tipo *estereoscópico*, que harmoniza as diferentes versões de um mesmo evento, segundo a visão de cada personagem, como em *Contraponto*, de Aldous Huxley, ou ainda, de acordo com as variações de foco e de modo de apresentação, como em *Os moedeiros falsos* de André Gide.

Não se deve atribuir a uma só causa — a influência do cinema — a dilatação espaço-temporal do romance moderno, que é concordante com o sistema cubista das perspectivas múltiplas nas artes plásticas e com o primado do tempo no pensamento teórico. Mas há entre o desenvolvimento da forma romanesca, que se relaciona com a quebra da ordem cronológica da narrativa e a conquista pelo cinema de uma linguagem própria (cortes, planos, angulações), uma impressionante *convergência*¹⁰.

Paralelo 42 (1930), de John dos Passos, pode ser considerado tanto um romance de estilo cubista (pelo uso de perspectivas múltiplas) quanto um romance cinematográfico (pelo uso de processo análogo ao de montagem). Por intermédio de histórias

heterogêneas, autonomamente desenvolvidas — uma das quais narrada em primeira pessoa (“Camera Eye”), todas *interligadas* pelo registro repetido de eventos internacionais sob forma de noticiário avulsos, essa obra integra, parte que é de uma trilogia — *U.S.A.*¹¹ — um gigantesco *mel social*. A técnica de montagem aqui empregada se diversificou pela *sincronização*, utilizada por Jean-Paul Sartre em *La mort dans l'âme* (Com a morte na alma) que consiste em ajustar, por uma data ou pelo registro das horas, sequências narradas com os diversos personagens vivendo situações diferentes em lugares diferenciando de 25 de junho de 1940, dia da queda de Paris, a 16 de junho, o romancista de Boris em Marselha, às 14 horas, a Mariou em Padou, às 3, e a Daniel, em Ps, às 4 desse mesmo dia).

A ilusão da simultaneidade no senti estrito (o tempo de uma história ou de uma sequência narrativa desdobrada noutro), produziu-a Flaubert em *Madame Bovary* na cena famosa do comício agrícola de Yonville. Enquanto Emma e Rodolfo conversam, ouvem os oradores da festa qvieren assistir. Como numa *interferência* do que está ocorrendo perto deles, *les soltas*, pronunciadas pelos oradores, *intercalam-se* no diálogo dos amantes:

“E ele tomou-lhe a mão; ela não a retiu.”

“Um conjunto de bons terrenos”, grito presidente. “Ainda há pouco, por exemplo, quando vim à sua casa...” “Para o sr. Binet, de Quincampoix.”

“Adivinhava que iria acompanhá-la?”

“Setenta francos”¹².

Essa ousadia de Flaubert é precursora de um procedimento dos nossos dias, a *montagem de diálogos*, largamente utilizado Mário Vargas Llosa em *A casa verde*. Consiste em intercalar partes de um diálogo a partes de outro entre os mesmos personagens, em situações temporais e espacialmente distintas, e que, assim justapostas, fundem momentos de história com montos do discurso, apagando a diferença entre presente e passado.

Mas as técnicas simultaneísticas nem sempre enxertam-se na forma romanesca temporalmente desenvolvida, já aberta ao tipo *vivido*.

Fintas cSterne

Para essa desenvoltura, muito impou que o *ato de escrita* e o *ato de leitura* fossem visados como acontecimentos intos à criação ficcional, concorrendo com

9 Criando a expectativa temerosa do leitor quanto à situação do personagem, provoca o suspense.

10 Conforme o estudo de MAGNY, Claude-Edmonde. *L'âge du roman américain*. Paris, Seuil, 1978.

11 U.S.A.: *The 42 Parallel* (1930), *Nineteen nineteen* (1931), *Big Money* (1936).

12 FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Livre de poche. *Libre Générale Française*, 1961. p. 182.

a história narrada. Um dos caminhos da autonomia artística da forma romanesca — conquistada que não se fez num dia nem foi palmilhada em linha reta —, tal ocorrência teve em Sterne, no século XVIII, e em Machado de Assis, entre os séculos XIX e XX, os seus grandes promotores isolados.

Em 1749, Henry Fielding moldou a *História de Tom Jones* na forma de uma crônica. Talvez tenha sido ele o primeiro a perceber-se da importância da cronologia para a narrativa tradicional. Mas, atuando com a diferença entre a ficção e a crônica, aproximadas no título dessa obra (*History of Tom Jones*, e não romance ou novela), Henry Fielding prevenia o leitor de que, pelo seu método, contrário ao do cronista, “obrigado a andar a par do tempo cujo amanuense é”, dispensará o registro, “com os pormenores de meses e anos em que nada de notável ocorreu”, para realçar, em capítulos mais longos, relativos a dias, os “assuntos de importância, e em capítulos mais curtos, relativos a um espaço de anos, os períodos vazios, em que nada acontece”¹³.

Uma década depois, nos nove livros de *Vida e opiniões de Tristram Shandy* (*The life and opinions of Tristram Shandy*), Laurence Sterne embaralharia esse método, zombando

das convenções de enredo, com as suas exigências especiais e arbitrárias do começo, meio e fim; da sequência cronológica da ação que colhia a fórmula artística em conjunto; do princípio da casualidade, que envolvia uma seleção e economia rígidas de incidentes no interesse de uma padronização artificial da ação¹⁴.

No fundo, Sterne responde com humor ao próprio desafio do tempo, que zomba do narrador quando o narrador se faz personagem: a vida de Tristram Shandy começa com o seu nascimento há quarenta anos de distância do momento em que o mesmo personagem escreve, e a uma distância incalculável do momento indeterminado do leitor hipotético do texto a quem se dirige.

Anunciado no capítulo 5 do volume I, o episódio do nascimento do narrador-personagem é interrompido por outros episódios, continuando no capítulo 8 do volume II, por motivos que o capítulo 6 do volume I explica:

No começo do capítulo anterior, informei-vos quando exatamente eu nasci: — mas não vos informei como. Não; esse particular estava inteiramente reservado para um capítulo em separado; — além disso, senhor, como somos de certo modo perfeitos estranhos um para o outro, não teria sido de bom tom fazer-vos saber, de uma só vez,

tantas circunstâncias comigo relacionadas. — Deve o senhor ter um pouco de paciência. Propus-me, como sabe, a escrever não apenas minha vida mas igualmente minhas opiniões:...¹⁵

Ao chegar ao volume IV, já um ano mais velho do que há doze meses atrás, o narrador, que ainda não ultrapassara a narração de seu primeiro dia de vida, tem mais outro período de 364 dias para escrever:

E como, neste passo, viverei 365 vezes mais depressa do que escrevo, — segue-se se vossas senhorias me permittem dizê-lo, que quanto mais escrevo, mais terei de escrever — e, por conseguinte, quanto mais vossas senhorias lerem, mais vossas senhorias terão de ler¹⁶.

O tempo do ato de escrever é tão fugidivo como o tempo cronológico, que se desloca de um ponto a outro — nisso consistindo a técnica do *salto temporal* (*time shift*), gerador de *anacronias*, sem preenchimento dos períodos vazios, usada mais tarde por Joseph Conrad, com extrema mestria, sobretudo em *Nostromo*. As *anacronias* em série de *Vida e opiniões de Tristram Shandy* complicam-se, ainda, em decorrência do recorte do tempo cronológico pelo tempo vivido, que contrasta, por sua vez, com o tempo do ato de escrita, que contrasta com o presente da narração, que contrasta com a temporalidade do leitor... A essa zombaria do tempo, o narrador opõe as finanças do discurso, legitimando o seu relato pelo efeito humorístico da trama temporal de uma narrativa episódica “digréssiva, e progressiva” que, sem ter propriamente um enredo, *enreda, conjuntamente, narrador e leitor*.

Machado dribla

Como Sterne, Machado de Assis ousa fintar a fugacidade do tempo, com a diferença de que o dribla em lances mais extensivos, como em *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), contando uma história a partir do fim, da morte do narrador para trás. Para trás caminha o Bentinho de *Dom Casimiro* (1899), num movimento de vaivém.

Basta recordar, a propósito desse último romance, o ziguezague iniciado no capítulo 3, “A denúncia”, que relata incidente fundamental para a compreensão do enredo (o agregado José Dias denuncia à D. Glória, mãe de Bentinho, o namoro deste com Capitu). Inicia-se aí uma sequência (Bentinho ouve escondido

¹³ FIELDING, Henry. *A história de Tom Jones, um enjeitado*. Porto Alegre, Globo, 1949. Livro II, cap. I.

¹⁴ MENDLOW, A. A. *O tempo e o romance*. Porto Alegre, Globo, 1972. p. 189.

¹⁵ STERNE, Laurence. *A vida e opiniões de Tristram Shandy*. Trad. José Paulo Paes. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984. p. 53.

¹⁶ Id., *ibid.*, p. 294.

aquela conversa), retomada no capítulo 9 (quando ele, sobressaltado, deixa o esconderijo).

Quatro desses seis capítulos intercalam eventos anteriores àquele episódio, introduzindo José Dias, Seu Cosme e Dona Glória. O oitavo remete à própria narração (“Mas é tempo de tornar àquela tarde de novembro...”), e o nono a desvia para um momento posterior ao presente do narrador (Ópera).

Aquela sequência interrompida, menos longa do que o discurso intercalar, retém, por efeito de sua suspensão, o sobressalto que reanima a memória de Beninho ao narrá-la¹⁷. Na trama temporal em que não se enreda, o personagem-narrador tenta recompor o traçado de sua história — “atar as duas pontas da vida...” — que emerge, sinuosa, do passado.

Jogando com o tempo, Machado transformou-o num tema de reflexão em várias passagens de sua obra¹⁸.

Romances de fluxo

É difícil separar, em obras como as de Laurence Sterne e Machado de Assis, a reflexão sobre a realidade temporal, muitas vezes de teor filosófico, da *tematização propriamente dita do tempo*, integrada, como matéria, à forma narrativa. Mas, no ciclo das mudanças que o romance experimentou nas duas primeiras décadas do século XX, essa tematização específica ocorreu paralelamente a um processo de modificação do enredo, consequente à passagem da consciência individual ao posto de *centro mimético da narrativa*, e foi correlata ao realce do tempo humano nas correntes de pensamento que mais se avizinharam da literatura, como as filosofias de Bergson, Husserl e Heidegger.

Seja que se o considere o pivô de uma revolução da forma romanesca ou o ponto de maturação artística do romance, o certo é que depois do realismo naturalista, inclusive psicológico, da segunda metade do século XIX, que procurou legitimar a ficção pela verossimilhança das situações, fundada no conhecimento de leis naturais, o centro mimético na consciência individual exigiu a compreensão introspectiva do personagem e a vivência dos acontecimentos exteriores. Isso alviou e em alguns casos libertou o enredo da obediência ao princípio da causalidade estrita, indissociável do tempo físico.

É claro que, tendo o privilégio de empregar os verbos relativos a processos internos, a narrativa ficcional nunca descurou da subjetividade, a que se inclina, por

vocação, o romance. Enquanto, em, os grandes ficcionistas dos séculos XVIII e XIX, como um Goethe, um Ens, um Balzac, um Zola, “interpretavam com segurança objetiva as ações, estas caracteres de seus personagens”¹⁹, um Proust, descendo através da memória ao lado do narrador, ou uma Virgínia Woolf, adentrando-se na intimidade dos *pergens* — dos quais narra as mínimas alterações de pensamento —, interpretam as, caracteres e estados pelo ângulo oscilante e incerto da experiência interna, etí, do qual as situações externas e objetivas se ordenam. O fluxo de consciência *re stream of consciousness*, expressão, de William James — será, na criação roman o eixo principal da transformação do enredo.

Esgarçado ou aparentemente diluído, o enredo, antes de outras metamorfoses mais recentes, como a que o trans para o processo da própria criação romanesca, continuaria subsistindo “nas muitas puramente internas relacionadas com o próprio curso temporal das sensações emoções, e, eventualmente, num nível menos organizado e menos consciente a introspecção pode atingir”²⁰. Subjacente ao conteúdo da narrativa, à sua trãcita de momentos imprecisos, expandidos na direção do passado ou do futuro, ita de um discurso sinuoso, esse curso temporal justifica a denominação genéric:romances do *fluxo da consciência* para aqueles que, como os de Marcel Proust irgínia Woolf — independentemente do encaminhamento diverso que deira tematização do tempo e ao *ponto de vista* que adotaram —, incorporam à sua tr as mudanças da *duracão interior*.

A contrastação da *duracão interior* com a impessoalidade e a objetividade do tempo cronológico é um dos principais condutos da tematização do tempo no romance.

Bergson: cção interior (la durée)

Essa contrastação, com o seu de um antagonismo radical, inerente à própria realidade, é também o fulcrolfilosofia de Henry Bergson, que encontrou no tempo psicológico a antecâmara da liberdade, como resposta ao determinismo das teorias evolucionistas vigentes nunda metade do século XIX. A permanente descoincidência desse tempo comelidas temporais objetivas corresponde a uma diferença de natureza. Seus momé imprecisos, inseparáveis dos estados mutáveis da consciência, que se interpenetformam, à semelhança da unidade múltipla de uma melodia, composta de sons hçgêneos, a sucessão pura, interior, irreduzível à sucessão no movimento físico, deponível em intervalos homogêneos exteriores.

¹⁷ ASSIS, Machado de. Dom Casmurro. Rio de Janeiro, José Aguilar, 1962. 1. t., cap. II, “Do livro”.

¹⁸ REBEL, Dirce Cortes. O tempo no romance machadiano. Rio de Janeiro, Livraria São José, 1979. p. 161.

¹⁹ AUBRIACON, Mirreia. La realidad en la literatocidental. México, Fondo de Cultura Económica, 1950. p. 501-510.

²⁰ RICCIURI, Paul. La configuration dans le récit. In: _____. Op. cit., p. 21.

Enquanto a última obedece a um encadeamento causal rigoroso (determinismo), aquela, movimento progressivo da *durção interior*, entramando o passado ao presente e preparando o futuro, aresta, porque tudo é novo na consciência, a liberdade do nosso Eu.

Mas a *durção interior (durée)* é, para Bergson, o tempo verdadeiro — *élan* evolutivo criador na ordem natural orgânica — que a intuição capta no relance da experiência interior liberada da dominância dos fins práticos da ação. Não chega até essa realidade intuitiva, absoluta, também experiência pessoal do sujeito reconhecendo-se livre, o conhecimento intelectual, relativo e prático, somente capaz de abranjer a contrafação da *durée* projetada no espaço, dividida em unidades intervalares iguais que os ponteiros do relógio percorrem.

A montagem de dois pequenos trechos de *Os dados imediatos da consciência* (*Les données immédiates de la conscience*), publicado por Bergson em 1889, mostra-nos bem a relação entre *durée* e *liberdade*, uma das trilhas da busca proustiana do tempo:

A *durção* completamente pura é a forma que a sucessão dos nossos estados de consciência toma quando o nosso Eu se deixa viver, quando ele se abstém de estabelecer uma separação entre o estado presente e os estados anteriores [...]

Nossa existência se desenvolve [...] muito mais no espaço do que no tempo: vivemos mais para o mundo exterior do que para nós [...].²¹ “somos agidos” mais do que agimos. Agir livremente é reempassar-se de si, é recolocar-se na *durção* pura²¹.

21 BERGSON, *Les données immédiates de la conscience*. 8. ed. Paris, Presses Universitaires de France, 1958, p. 74-75 e 174.

VI A tematização do tempo

Fenomenologia: Husserl e Heidegger

O assunto deste capítulo exige que continuemos a incursão filosófica anterior, expondo alguns aspectos da descrição do tempo na fenomenologia de Husserl e no pensamento de Heidegger, que nos permitem corrigir e ampliar, em função de outra ordem de questões e por outro método, a concepção de Bergson.

A descrição fenomenológica consiste em explicitar o sentido dos atos intencionais da consciência. Edmund Husserl descreveu por esse ângulo, a experiência do tempo, o conjunto de suas vivências, valendo-se de um exemplo que passamos a resumir¹.

Quando ouvimos uma melodia, nossa atenção retém os momentos sonoros consecutivos. O primeiro compasso não cai imediatamente no passado; permanece retido atencionalmente e gera a expectativa do seguinte. Como fenômeno, é o ponto emergente de um *agora*, deslocado por outros *agora*, todos porém interligados na vivência do presente. Assim como o momento retido ainda não é passado, aquele na direção do qual a expectativa se lança ainda não é o futuro.

O deslocamento característico do passado é aquele que faz da melodia percebida, melodia recordada; cada som estará, por assim dizer, a maior distância daqueles que foram ouvidos, como se dá quando rememoramos um trecho de música sob o efeito da percepção atual de outro. Mas as vivências do passado também se encadeiam segundo distâncias variáveis, uma recordação podendo focalizar os momentos de outra recordação. Esses momentos se articulam como presente dentro do passado.

Apesar da distância, o presente, o passado e o futuro formam, para Husserl, um *continuum*, como dimensão imanente à consciência.

¹ Este exemplo se encontra em *Reflexões sobre a fenomenologia da consciência do tempo* (*Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*) (1924).