Como "ler" um livro (um romance, um poema)? Como "ver" um filme, "olhar" um quadro? Como "escutar" uma peça de música? Como "compreender" (apanhar, fazer nossa) a arte que se produz na vida quotidiana (a ela marginal, paralela ou secante) e através dela forma *também* o tecido social em que, existindo, existimos?

*Práticas de Leitura* é uma nova secção da Vega/Universidade que pretende dar, a todos os que lêem, vêem e escutam, elementos para essa forma de preensão do real simbólico que é o trabalho artístico. Não só o especialista "percebe"; esse, explicita a sua percepção. Mas os outros (todos quantos uma alfabetização progressiva atinja), não a explicitando, que o seu trabalho é outro, têm-na - e o que importa é dar-lhe corpo ou corrigir-lhe os contornos. Para uma objectivação (alargamento) do prazer de cada um.

*Práticas de Leitura* publica textos de iniciação, conceptual ou aplicada, que podem contribuir, mercê da apresentação de instrumentos básicos de análise ou da formulação de problemas metodológicos gerais e específicos, para a formação de uma consciência crítica da leitura e para uma mais vasta pedagogia da inteligibilidade de coisas que nos cercam: os signos, a sua manipulação e o seu traçado histórico.

DISCURSO DA NARRATIVA Gérard Genette

8.05
G38d
59.593/85

# DISCURSO DA NARRATIVA

## Gérard Genette

vega | universidade

PG-LETRAS

1901059593

COLECÇÃO VEGA UNIVERSIDADE

vega | universidade

*OUTRAS OBRAS*

MORFOLOGIA DO CONTO
Vladimir Propp — V801 004 2

A COMUNICAÇÃO SOCIAL
(Noção, história, linguagem)
Adriano Duarte Rodrigues — V801 015 2

LUÍS DE CAMÕES: ALGUNS DESAFIOS
Vasco Graça Moura — V 801 019 2

OUTROS SENTIDOS DA LITERATURA
Duarte Faria — V801 021 2

HÁ UMA ESTÉTICA NEO-REALISTA?
Mário Sacramento — V801 026 5

O HOMEM NA LINGUAGEM
Émile Benveniste — V801 025 5

CATEGORIAS DA NARRATIVA
François Van Rossum-Guyon
Philippe Hamon/Daniéle Sallenave — V801 028 5

Se deseja receber informações pormenorizadas ou livros já publicados, peça catálogo ao seu livreiro, preencha o postal que poderá encontrar nesta edição ou solicite ainda através de um simples postal informações periódicas para:

VEGA
Gabinete de Edições
Rua João Saraiva, 36-3º
1700 LISBOA (Tel. 809579)

GÉRARD GENETTE

DISCURSO DA NARRATIVA

DISCURSO DA NARRATIVA
Colecção Vega Universidade
Secção: Práticas de Leitura
Orientação: Maria Alzira Seixo
Tradução: Fernando Cabral Martins

8.015
G328d

Direitos reservados em língua portuguesa por
Vega, L.da.
Rua João Saraiva, 36-3º
1700 LISBOA (Tel. 809579)

Sem autorização expressa do editor, não é permitida a reprodução parcial ou total desta obra desde que tal reprodução não decorra das finalidades específicas da divulgação e da crítica.

**Editor:**
Assírio Bacelar

**Capa:**
José Cepa

**Execução gráfica:**
GRAFESTAL-Estarreja

Gérard Genette

# DISCURSO DA NARRATIVA

Inst. de Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP
BIBLIOTECA
B. J. Rio Preto
59.593/95

vega

# A NARRATIVA E O SEU DISCURSO

*Maria Alzira Seixo*

«"O que se passa" na narrativa não é, do ponto de vista referencial (real), à letra: *nada:* "o que sobrevem", é apenas a linguagem, a aventura da linguagem, cuja vinda não cessa de ser festejada.»

Roland Barthes.
«Introduction à l'analyse structurale des récits»
in *Communications,* 8 (1966).

«O geral está no cerne do singular, e portanto — contrariamente ao preconceito comum — o conhecível no cerne do mistério.»

Gérard Genette.
«Discours du Récit»
in *Figures* - III (1972).

## 1. CONTINUADO DE UM NÚMERO ANTERIOR

No número 3 desta colecção [1] procurámos apresentar estudos sobre alguns dos problemas que se colocam à análise da narrativa. Assim, a questão do ponto de vista, a modalidade da descrição, o modo de construção da personagem, o registo utilizado no chamado «monólogo interior» foram pontos considerados no que pretendia ser uma iniciação (completada por alguns apontamentos informativos da introdução) ao estudo da análise estrutural e semiológica da narrativa literária, finalizando com um exemplo de consideração global de um texto praticado sobre um conto de Maupassant. Procurámos aí situar a problemática

(1) *Categorias da Narrativa*, Arcádia, Lisboa, 1976

deste tipo de análise em função das relações que não pode deixar de manter com uma categoria específica da morfologia dos géneros literários — o romance — e com um conceito que nos últimos anos tem vindo a desenvolver-se na teoria literária e que se tornou central em toda a reflexão que sobre ela actualmente se produz — o conceito de texto. A consciência de que estas relações ultrapassavam em grande medida a proposta teórica que nesse volume se pretendia veicular levou a que o discurso introdutório se detivesse então numa promessa de avanço ulterior e de adiantamento da questão através da publicação de outro tipo de trabalhos, respeitantes a essa problemática e a outras afins. Até certo ponto, o número 4 desta série [2] cumpriu tal função, detendo-se na categoria do romance; é agora altura de, prosseguindo na perspectiva do estudo da narrativa, mostrarmos como este tipo de organização textual pode ser encarado de outros ângulos ou como os prismas de análise anteriormente encarados se podem aprofundar, corrigir ou desenvolver.

Continuamos assim as «Práticas de Leitura» com a apresentação de um ensaio de Gérard Genette, extraído do volume III da sua obra *Figures*, e que se intitula, no original, «Discours du récit». Gérard Genette fez parte equipa que, desde o número 8 da revista *Communications*, se propôs estudar em termos de descrição estrutural a organização da narrativa, literária ou não. Abordando aí a questão da distinção e interdependência dos conceitos de *mimese* e de *diegese*, prosseguindo posteriormente uma via de pesquisa extremamente original em que a defesa dos postulados da Nova Crítica dos anos sessenta se concerta com uma aguda inteligência analítica que o faz ultrapassar a secura e a monotonia das grelhas puramente descritivas, assume fundamentalmente o seu papel de universitário e de investigador, isto é, o de uma consciência didáctica que se entende manifestar e equilibrar na pesquisa dos meios de compreensão dos objectos deliberadamente seleccionados. Curioso (e importante) é, por exemplo, que este autor se tenha sempre dedicado, ao mesmo

(2) *Semiótica do Romance*, Arcádia, Lisboa, 1977.



tempo que trabalhava em zonas de pura teoria e de abstracção conceptual ou modelar, a estudos de história literária, ou pelo menos do que poderemos entender como uma das suas vias possíveis; artigos consagrados à obra de um determinado autor, e dos mais diversos da história da literatura francesa, são frequentes na série das *Figures* — quando se não constelam em grupos com um sentido determinado de trabalho, como é o caso do barroco (especialmente) para a poesia e de Proust para o romance. Questões de história literária são sempre na sua obra, no entanto, decorrência de verificações a que a análise conduziu e ilustrando com pertinência esse postulado da Nova Crítica (que já anteriormente a Estilística pressupunha) de que a história da literatura será particularmente a história do discurso literário e não a história dos homens que escreveram literatura (Todorov).

«Discurso da Narrativa» é um trabalho que foi apresentado em parte no Seminário da École Pratique des Hautes Études em 1970-71 e decorre basicamente da consideração do seguimento narrativo (seus processos e efeitos) de *À la Recherche du temps perdu*. Teremos então aqui um trabalho sobre Proust que envolve considerações de natureza teórica sobre os problemas do contar uma história na prosa literária de ficção ou, inversamente, será este um estudo sobre as várias possibilidades de organização da narrativa, obedecendo a uma vontade de sistematização e integrando as várias modalidades da sua efectivação, funcionando a obra de Proust apenas como realização exemplar das diversas hipóteses definidas? Na verdade, os dois sentidos coexistem neste trabalho. É extremamente enriquecedora a compreensão da obra de Proust à luz dos processos de encadeamento do relato que a constitui e, por outro lado, a narrativa proustiana é tão rica que abona muitas das possibilidades encaradas pela sistematização teórica praticada. Aliás, todas as hipóteses discursivas que a narrativa de *À la Recherche* não concretiza são também convenientemente estudadas, embora numa dimensão menos ampliada, e é impressionante o acervo de textos de ficção (não só de literatura como ainda de cinema) que são citados como exemplos práticos da especulação teórica avançada. Uma teoria fortemente apoiada nos textos, uma teoria

construída fundamentalmente a partir da prática textual embora sem renegar a construção de hipóteses abstractas de despiste ou de avanço que são inerentes à reflexão teórica, mas sempre em perfeita conjunção com a matriz que o texto impõe, eis o que parece ser a dominância do trabalho sobre a literatura que nos apresenta G. Genette. A relação entre teoria e crítica é pois aqui entendida em termos de interdependência, tão útil como necessária — em termos, portanto, de uma definição da pertinência dos estudos literários.

## 2. A NARRATIVA E O SEU DISCURSO

Interessa salientar a delimitação de conceitos que, no início do seu trabalho, o autor pratica para definir a perspectiva que adopta. *História, narrativa* e *narração* são níveis de consideração de um mesmo objecto a que ele chama a «realidade narrativa». Simplesmente, se é o *discurso* dessa realidade narrativa que está em jogo, o plano da *história*, isto é, a organização funcional e sequencial do texto, será posto de parte assim como, portanto, qualquer observação quanto ao sentido diegético dos elementos que compõem essa organização; é a narrativa *enquanto discurso* e não a narrativa *enquanto história* que está aqui em causa. Aspectos de ordenação (não em termos de definição de encadeamentos mas em termos da percepção do *sentido* desses encadeamentos, por outras palavras, o estudo da articulação *temporal*, e já não *lógica*, da narrativa) aspectos de duração (o tempo encarado, não em função do sentido do seu encadeamento mas em função da tentativa de estabelecimento de um *ritmo* da narrativa, de uma alternância entre situações de relato que poderíamos apelidar de tónicas e átonas através dos meios de discurso que as formulam), aspectos de frequência (relações entre a narrativa e a diegese, consideração dos meios de escrita que homologam a história na narrativa ou, pelo contrário, a distendem ou condensam, a pulverizam, a repetem, a entrecortam ou simplesmente a transcrevem a partir duma idealidade que funciona como modelo e que apenas em função desses meios de



escrita é perceptível), aspectos de modo (desenvolvimento e sistematização das questões levantadas pelo problema do *ponto de vista* condutor) e de voz (assunção das condições de enunciação pela instância narrativa) — são os que se consideram neste trabalho.

Um problema se coloca, entretanto, quando o autor nos comunica ser a *narrativa* em sentido restrito e não a *história* nem a *narração* (acto narrativo produtor) o objecto do seu trabalho. É que a consideração da *voz* nos parece relevar fundamentalmente do nível da narração, para já não falar de outros planos de análise, como o do *modo*, que igualmente praticam incursões no campo de relação estabelecido pela acção enunciativa. É, na realidade, muito difícil estabelecer níveis de análise no que respeita à narrativa e, se tal atitude de sistematização e de pertinência é defensável e permite uma eficácia maior no estudo dos textos, deveremos ter em conta uma possibilidade de interpenetração dos elementos e a certeza de que no texto a fusão que neles opera o trabalho da escrita não permitirá uma diferenciação clara nem uma inteligibilidade perfeita.

Uma das questões que muitas vezes se põe no estudo da teoria do texto literário é, aliás, a seguinte: estará o progresso teórico ligado a uma multiplicação taxinómica que se duplica no desdobramento consecutivo dos planos da consideração analítica do objecto? Todos temos, talvez, a experiência da profunda irritação que nos toma perante a proliferação de conceitos num sistema refinado de nomenclatura em que a distinção entre os termos se torna ténue ou chega mesmo a um limiar de indeterminação. Sejamos claros: a prossecução teórica *não tem*, efectivamente, de se preocupar com a sua eficácia analítica (este é um dos seus dados imediatos); mas crítica e teoria dão-se por enquanto as mãos em termos de adjunção que não em termos de identificação — e praticar uma apelando para a outra, por muito fecundo que seja, exigirá uma inserção do apelo, no discurso mais vasto que o produz, enquanto presença de outro espaço e não enquanto elemento novamente inserido nesse espaço onde nos situamos. A menos que se queira desconhecer a função pedagógica e que uma nova função escrita (ou «escriptural»

tenda a cobrir o mundo de um tecido de identidade, anulada a diferença que desde sempre a movimentou.

Quer dizer, o trabalho de Genette aflora essa zona oscilante em que o efeito teórico, *para se produzir*, tem de parecer excessivo em relação a qualquer tipo de aplicação descritiva ou de exercício analítico. Não me parece, porém, que esse excesso resulte em redundância — antes em excrescência de sentido facilmente recuperável pela largura conceptual que abarca.

Duma maneira geral, porém, os conceitos são perfeitamente definidos e diversificados, cobrindo áreas concretas e delimitadas. É talvez mesmo o que torna este trabalho um dos mais estudados e difundidos no campo da análise narrativa — esse recorte cuidadoso da terminologia e a sua exemplar radicação semântica e especulativa. Três zonas deste trabalho nos parece deverem ser particularmente destacadas: a que estuda a ordem da narrativa, a que estuda a sua duração e a que se ocupa dos problemas de frequência; numa palavra, a incidência do tempo nos factos relatados. Desde sempre que a questão do tempo preocupou quem abordasse os domínios da teoria literária. Arte da sucessão por excelência, a literatura (como a música e o cinema, tendo este aliás muito de narrativo) processa-se no tempo e *toma* um tempo determinado na sua relação de comunicação. Daí que, quer no que respeita à caracterização da ficção (3), quer no que toca à reflexão produzida pelos próprios criadores (4), quer ainda em embrionárias mas lucidíssimas tentativas de distinção de géneros (5), a relação do texto escrito com a categoria do tempo se coloque e adquira mesmo uma emergência central e irradiante. O que me parece importante salientar é que, se, a partir de 1966, com a publicação dos primeiros estudos de toque

(3) Jean Pouillon, *Temps et Roman*, Gallimard. Paris, 1946.

(4) A enumeração seria longa! Alguns marcos: Proust e a procura do tempo; Joyce e a fusão do tempo; Huxley e a «musicalização do romance» em termos de ritmo; etc.

(5) Emil Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, Zurique, 1946; David Mourão-Ferreira, «Para uma teoria dos géneros literários», in *Seara Nova*, 1154-55, Fevereiro 1950.



semiológico sobre a análise da narrativa, o elemento tempo nela passou a ocupar um lugar substancialmente reduzido, isso se deveu, fundamentalmente, ao facto de não estar afinada uma aparelhagem conceptual que permitisse a sua integração rigorosa no estudo do texto e, por outro lado, à consideração do texto enquanto enunciado muito mais que enquanto realidade pendente de marcas enunciativas determinantes. Ora este trabalho de Genette vem justamente integrar o estudo do tempo na narrativa, não enquanto procedimento de organização lógico-temporal (diegese), mas enquanto elemento de uma alteração qualquer na sequência do dito e do não-dito e das suas implicações múltiplas. Por outras palavras: o tempo, neste estudo de G. Genette, não é encarado como categoria filosófica ou como sentimento vivencial, como em determinados estudos clássicos, nem tão-pouco como sistema de relações verbais [como nas obras, aliás de importância decisiva, de Benveniste (6) e de Weinrich (7)]: fazendo embora apelo a estas direcções, Genette estuda fenómenos muito mais superficiais, como os efeitos de ordem (definitivamente adquiridos em teoria da literatura como analepses e prolepses, a partir deste trabalho) e muito mais «laterais» — incessantemente recalcados ou adiados —, como o ritmo. O ritmo, categoria fundamental da produção literária, tanto na poesia como na prosa, vê o seu lugar já aqui um pouco definido em termos de elemento da ficção. Em vão procuraremos, no entanto, este termo no índice remissivo; o trabalho que ele suscita (ainda a um nível diminuído, deve dizer-se) constela-se em torno de outros conceitos cujo tipo de alternância e de seguimento o formam ou caracterizam (cf. *duração*).

Estudo importante da obra de Proust, «Discurso da Narrativa» é uma análise sistematizada da arte de contar nas suas várias formas. Ao prazer de ler uma história juntar-se-á, com a leitura deste trabalho de Genette, o prazer de ler o modo como um determinado narrador dá a ler a sua própria leitura do texto que produz. Jogo de espelhos, lugar geométrico do

(6) *O Homem na Linguagem*, Arcádia, Lisboa, 1976.

(7) *Le Temps*, Seuil, Paris, 1973 (Estugarda, 1964).

rigor e da definição jogando na vertigem constante duma expansão cujo limite é apenas o da reversão das entidades ocupadas na relação, reflexão inacabada, produto a produzir-se. Aqui estamos para o acompanhar.



# DISCURSO DA NARRATIVA

*Gérard Genette*

GÉRARD GENETTE nasceu em Paris em 1930.

Antigo aluno da École Normale Supérieure, é actualmente «maître de conférences» nessa instituição e ensina também literatura francesa na Sorbonne. Tem publicado ensaios em diversos periódicos: *Les Lettres Nouvelles, La Nouvelle Revue Française, Tel Quel, Critique, Les Cahiers de l'Herne, L'Arc, Le Mercure de France.*

Principais obras: *Figures*, 1966; *Figures-II*, 1969; *Figures-III*, 1972; *Mimologiques, voyage en Cratylie*, 1976; *Introduction à l'architexte*, 1979.

O ensaio que constitui este volume é extraído de *Figures-III*.

Tradução de Fernando Cabral Martins

# PREFÁCIO

O objecto específico deste estudo é a narrativa em *À la Recherche du temps perdu*. Esta precisão dá imediatamente lugar a duas observações de importância desigual. A primeira refere-se à definição do *corpus:* sabe-se hoje que a obra assim denominada, e cujo texto canónico se encontra estabelecido desde 1954 pela edição Clarac-Ferré, mais não é que o último estado de uma obra na qual Proust trabalhou a bem dizer toda a sua vida, e cujas anteriores versões se dispersam, no essencial, entre *Les Plaisirs et les Jours* (1896), *Pastiches et Mélanges* (1919), as diversas recolhas ou inéditos póstumos intitulados *Chroniques* (1927), *Jean Santeuil* (1952) e *Contre Sainte-Beuve* (1954) (1), e os cerca

(1) As datas recordadas são das primeiras publicações, mas as nossas referências reenviam, naturalmente, para a edição Clarac-Sandre em dois volumes (*Jean Santeuil* precedido de *Les Plaisirs et les Jours; Contre Sainte-Beuve* precedido de *Pastiches et Mélanges* e seguido de *Essais*

de oitenta *cadernos* depositados desde 1962 no gabinete de manuscritos da Biblioteca Nacional. Por essa razão, a que se acrescenta a interrupção forçada de 18 de Novembro de 1922, a *Recherche*, menos que qualquer outra, não pode ser considerada como uma obra *fechada*, e é, portanto, sempre legítimo, e algumas vezes necessário, para comparação do texto «definitivo», fazer apelo a esta ou aquela das suas variantes. O que também é verdadeiro quanto à apresentação da narrativa, e não se pode deixar de reconhecer, por exemplo, aquilo que a descoberta do texto «na terceira pessoa» de *Santeuil* traz de perspectiva e de significação ao sistema narrativo adoptado na *Recherche*. O nosso trabalho basear-se-á essencialmente, pois, na obra última, mas não sem que por vezes se tenham em conta os seus antecedentes, considerados não por eles mesmos, o que tem pouco sentido, mas pela luz que podem projectar.

A segunda observação diz respeito ao método, ou antes, ao procedimento aqui adoptado. Já se pôde ver que nem o título nem o subtítulo deste estudo mencionam aquilo que acabo de designar como seu objecto específico. O que não é por coquetaria ou por inflação deliberada do assunto. O facto é que, frequentes vezes, e de um modo talvez exasperante para alguns, a narrativa proustiana parecerá ter sido esquecida em proveito de considerações mais gerais: ou, como hoje se diz, apagar-se a crítica perante a «teoria literária», aqui, mais precisamente, a teoria da narrativa ou *narratologia*. Poderia justificar e clarificar esta ambígua situação de dois modos diferentes: quer pondo francamente, como outros por sua vez fizeram, o objecto específico ao serviço do desígnio geral, e a análise crítica ao serviço da teoria: a *Recherche* não seria então mais que um pretexto, reservatório de exemplos e lugar de ilustração para uma poética narrativa onde os seus traços específicos se perderiam na transcendência das «leis do género»; quer, ao contrário, subordinando a

*et Articles*), Pléiade, 1971, que contém numerosos inéditos. É ainda necessário, por vezes, enquanto se espera pela edição crítica da *Recherche*, continuar a recorrer à edição Fallois do *Contre Sainte-Beuve* para certas páginas tiradas dos *Cadernos*.



poética à crítica, e fazendo dos conceitos, classificações e processos propostos outros tantos instrumentos *ad hoc*, destinados exclusivamente a permitir uma descrição mais exacta ou mais precisa da narrativa proustiana na sua singularidade, tendo-se a cada passo imposto um desvio «teórico» pelas necessidades de uma elucidação metodológica.

Confesso a minha repugnância, ou a minha incapacidade, em escolher entre esses dois sistemas de defesa aparentemente incompatíveis. Parece-me impossível tratar a *Recherche du temps perdu* como um simples exemplo daquilo que seria a narrativa em geral, ou a narrativa romanesca, ou a narrativa de forma autobiográfica, ou sabe Deus que outra classe, espécie ou variedade: a especificidade da narração proustiana tomada no seu conjunto é *irredutível*, e qualquer extrapolação seria aqui um erro de método; a *Recherche* só se ilustra a si mesma. Mas, de algum modo, essa especificidade não é *indecomponível* e cada um dos traços que a análise nela distingue presta-se a uma certa aproximação, comparação ou perspectivação. Como toda a obra, como todo o organismo, a *Recherche* é feita de elementos universais, ou pelo menos transindividuais, que reúne numa síntese específica, numa totalidade singular. Analisá-la é ir, não do geral para o particular, mas sim do particular para o geral: desse ser incomparável que é a *Recherche* a esses elementos bem comuns, figuras e processos de utilidade pública e de circulação corrente a que chamo anacronias, itirativo, focalizações, paralepses e outros. O que aqui proponho é essencialmente um método de análise: tenho, pois, que reconhecer que, de facto, procurando o específico, encontro o universal, e que ao querer pôr a teoria ao serviço da crítica ponho sem querer a crítica ao serviço da teoria. Este é o paradoxo de toda a poética, e também, sem dúvida, o de toda a actividade de conhecimento, eternamente dilacerada entre dois incontornáveis lugares comuns, que não há objectos senão singulares, nem ciência senão do geral; sempre reconfortada, todavia, e como que magnetizada por essa outra verdade, um pouco menos difundida, de que o geral reside no coração do particular, e, logo, — contrariamente ao preconceito comum — o conhecível no coração do mistério.

Mas caucionar em cientificidade uma vertigem, se não um estrabismo metodológico, não estará talvez isento de impostura. Defenderei então diferentemente a mesma causa: talvez a verdadeira relação entre a aridez «teórica» e a minúcia crítica seja de alternância recreativa e recíproca distracção. Possa o leitor, por seu turno, aí encontrar uma espécie de diversão periódica, como o insone ao mudar de mau lado: *amant alterna Camenae.*



# INTRODUÇÃO

Empregamos correntemente a palavra *narrativa* [*récit*] sem nos preocuparmos com a sua ambiguidade, por vezes sem a percebermos, e algumas das dificuldades da narratologia derivam talvez de tal confusão. Parece-me que, se se quiser começar a ver mais claro neste domínio, têm que distinguir-se claramente sob este termo três noções distintas.

Num primeiro sentido — que é hoje o mais evidente e o mais central no uso comum —, *narrativa* designa o enunciado narrativo, o discurso oral ou escrito que assume a relação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos: assim, chamar-se-á *narrativa de Ulisses* ao discurso do herói perante os Feácios nos cantos IX a XII da *Odisseia,* e, logo, a esses mesmos quatro cantos, ou seja, ao segmento do texto homérico que diz ser sua fiel transcrição.

Num segundo sentido, menos difundido, mas hoje corrente entre os analistas e teóricos do conteúdo narrativo, *narrativa*

designa a sucessão de acontecimentos, reais ou fictícios, que constituem o objecto desse discurso, e as suas diversas relações de encadeamento, de oposição, de repetição, etc. «Análise da narrativa» significa, então, estudo de um conjunto de acções e de situações consideradas nelas mesmas, com abstracção do *medium*, linguístico ou outro, que dele nos dá conhecimento: neste caso, as aventuras vividas por Ulisses desde a queda de Tróia até à sua chegada junto de Calipso.

Num terceiro sentido, que é aparentemente o mais antigo, *narrativa* designa, ainda, um acontecimento: já não, todavia, aquele que se conta, mas aquele que consiste em que alguém conte alguma coisa: o acto de narrar tomado em si mesmo. Dir-se-á, assim, que os cantos IX a XII da *Odisseia* são consagrados à narrativa de Ulisses, como se diz que o canto XXII é consagrado ao massacre dos pretendentes: contar as suas aventuras é uma acção, tal como massacrar os pretendentes da mulher, e, se é escusado dizer que a existência dessas aventuras (supondo que se tomem, como Ulisses, por reais) em nada depende dessa acção, é igualmente evidente que o discurso narrativo, por seu lado (narrativa de Ulisses no sentido 1), depende delas absolutamente, pois é o seu *produto*, como todo o enunciado é o produto de um acto de enunciação. Se, pelo contrário, se tiver Ulisses por mentiroso, e por fictícias as aventuras que ele conta, a importância do acto narrativo mais se acentua, pois dele dependem não somente a existência do discurso, como a ficção de existência das acções que «transmite». Dir-se-á, evidentemente, outro tanto do acto narrativo do próprio Homero onde quer que ele assuma directamente a relação das aventuras de Ulisses. Sem acto narrativo, pois, não há enunciado, e às vezes nem sequer conteúdo narrativo. É, portanto, surpreendente que a teoria da narrativa se tenha até agora preocupado pouco com os problemas da enunciação narrativa, concentrando quase toda a sua atenção no enunciado e seu conteúdo, como se fosse inteiramente secundário, por exemplo, que as aventuras de Ulisses fossem contadas ou por Homero ou pelo próprio Ulisses. Sabe-se, contudo, e aí voltaremos mais adiante, que Platão, outrora, não tinha considerado tal assunto indigno da sua atenção.



Como o título indica, ou quase, o nosso estudo baseia-se, essencialmente, na narrativa em seu sentido mais corrente, isto é, de discurso narrativo, que, em literatura, vem a ser, e particularmente no caso que nos interessa, um *texto* narrativo. Mas, como se verá, a análise do discurso narrativo, tal como o entendo, implica constantemente o estudo das relações, por um lado, entre esse discurso e os acontecimentos que relata (narrativa no sentido 2), por outro lado, entre esse mesmo discurso e o acto que o produz, realmente (Homero) ou ficticiamente (Ulisses): narrativa no sentido 3.

Temos pois, desde já, para evitar toda a confusão e qualquer embaraço de linguagem, que designar com termos unívocos cada um dos aspectos da realidade narrativa. Proponho, sem insistir nas razões aliás evidentes da escolha dos termos, denominar-se *história* o significado ou conteúdo narrativo (ainda que esse conteúdo se revele, na ocorrência, de fraca intensidade dramática ou teor factual), *narrativa* propriamente dita o significante, enunciado, discurso ou texto narrativo em si, e *narração* o acto narrativo produtor e, por extensão, o conjunto da situação real ou fictícia na qual toma lugar [2].

O nosso objecto aqui é, pois, a *narrativa* no sentido restrito que passamos a atribuir a este termo. É bastante evidente, penso eu, que, dos três níveis agora distintos, o do discurso narrativo é o único que se oferece directamente à análise textual, que é por sua vez o único instrumento de estudo de que dispomos no campo da narrativa literária, e, especialmente, da narrativa de ficção. Se quiséssemos estudar em si mesmos, digamos, os acontecimentos contados por Michelet na sua *Histoire de France*, poderíamos recorrer a toda a espécie de documentos exteriores a essa obra, respeitantes à história de França; se quiséssemos

(2) *Narrativa* e *narração* passam bem sem justificação. Para *história*, e apesar de um inconveniente evidente, invocarei o uso corrente (diz-se «contar uma história»), e um uso técnico, decerto mais restrito, mas bastante bem admitido depois que Tzvetan Todorov propôs distinguir a «narrativa como discurso» (sentido 1) e a «narrativa como história» (sentido 2). Empregarei ainda no mesmo sentido o termo *diegese*, que nos vem dos teorizadores da narrativa cinematográfica.

estudar em si mesma a redacção dessa obra, poderíamos utilizar outros documentos, igualmente exteriores ao texto de Michelet, respeitantes à sua vida e ao seu trabalho durante os anos que lhe consagrou. Mas não tem esse recurso quem se interessar, por um lado, pelos acontecimentos contados pela narrativa que constitui a *Recherche du temps perdu*, e, por outro lado, pelo acto narrativo de que procede: nenhum documento exterior à *Recherche*, e, especialmente, nenhuma boa biografia de Marcel Proust, caso existisse (3), poderia informá-lo, nem sobre esses acontecimentos nem sobre esse acto, dado que são uns e outro fictícios, e põem em cena, não Marcel Proust, mas o suposto herói e narrador do seu romance. Não quero dizer, claro, que o conteúdo narrativo da *Recherche* não possua qualquer relação com a vida do seu autor: mas, simplesmente, que essa relação não é de tal ordem que se possa utilizar a segunda para uma análise rigorosa do primeiro (ou sequer o inverso). Quanto à narração produtora dessa narrativa, contando o acto de Marcel (4) a sua vida passada, evitar-se-á a partir de agora confundi-la com o acto de Proust ao escrever a *Recherche du temps perdu;* mais adiante voltaremos a este assunto, mas bastará recordar, para já, que as quinhentas e vinte e uma páginas de *Du côté de chez Swann* (ed. Grasset) publicadas em Novembro de 1913 e redigidas por Proust durante alguns anos antes dessa data, são supostas (no actual estado da ficção) serem escritas pelo narrador muito depois da guerra. É, portanto, a narrativa, e apenas ela, que aqui nos informa, por um lado, sobre os acontecimentos que relata, e, por outro lado, sobre a actividade que supostamente a traz a lume: dito de outro modo, o nosso conhecimento

(3) As más não apresentam aqui nenhum inconveniente, já que o seu principal defeito consiste em atribuir friamente a Proust aquilo que Proust diz de Marcel, a Illiers aquilo que ele diz de Combray, a Cabourg o que diz de Balbec, e assim por diante: processo contestável em si mesmo, mas para nós sem perigo: a não ser nos nomes, nunca se sai da *Recherche*.

(4) Conserva-se aqui, para designar ao mesmo tempo o herói e o narrador da *Recherche*, este prenome controverso. Explicar-me-ei no último capítulo.



desta e daqueles não pode senão ser indirecto, inevitavelmente mediatizado pelo discurso da narrativa, dado que aqueles são o próprio objecto desse discurso e esta deixa aí traços, marcas ou indícios assinaláveis e interpretáveis, tais como a presença de um pronome pessoal na primeira pessoa que denota a identidade da personagem e do narrador, ou a de um verbo no passado que denota anterioridade da acção contada em relação à acção narrativa, sem prejuízo de indicações mais directas e mais explícitas.

História e narração só existem para nós, pois, por intermédio da narrativa. Mas, reciprocamente, a narrativa, o discurso narrativo não pode sê-lo senão enquanto conta uma história, sem o que não seria narrativo (como, digamos, a *Ética* de Espinosa), e porque é proferido por alguém, sem o que (como, por exemplo, uma colecção de documentos arqueológicos) não seria, em si mesmo, um discurso. Enquanto narrativo, vive da sua relação com a história que conta; enquanto discurso, vive da sua relação com a narração que o profere.

A análise do discurso narrativo será, pois, para nós, essencialmente o estudo das relações entre narrativa e história, entre narrativa e narração, e (enquanto se inscrevem no discurso da narrativa) entre história e narração. Tal posição conduz-me a propor uma nova partilha do campo de estudo. Tomarei como ponto de partida a divisão adiantada em 1966 por Tzvetan Todorov (5). Tal divisão classificava os problemas da narrativa em três categorias: a do *tempo*, «onde se exprime a relação entre o tempo da história e o do discurso»; a do *aspecto*, «ou a maneira pela qual a história é percebida pelo narrador»; a do *modo*, isto é, «o tipo de discurso utilizado pelo narrador». Adopto sem qualquer emenda a primeira categoria na definição que acabo de citar, e que Todorov ilustrava com notas sobre as «deformações temporais», isto é, as infidelidades à ordem cronológica dos acontecimentos, e sobre as relações de encadeamento, de alternância ou de «encaixe» entre as diversas linhas de acção constitutivas da história; mas acrescentava-lhe umas considera-

(5) «Les catégories du récit littéraire», *Communications 8*.

ções sobre o «tempo da enunciação» e o da «percepção» narrativas (assimilados por ele aos tempos da *escrita* e da *leitura*) que me parecem exceder os limites da sua própria definição, e que, quanto a mim, reservarei para uma outra ordem de problemas, evidentemente ligados às relações entre narrativa e narração. A categoria do aspecto [6] recobria essencialmente as questões do «ponto de vista» narrativo, e a do modo [7] recolhia os problemas de «distância», que a crítica americana de tradição jamesiana geralmente trata em termos de oposição entre *showing* («representação» no vocabulário de Todorov) e *telling* («narração»), ressurgências das categorias platónicas de *mimesis* (imitação perfeita) e de *diegesis* (narrativa pura), os diversos tipos de representação do discurso de personagem, os modos de presença implícita ou explícita do narrador e do leitor na narrativa. Como para o citado caso do «tempo de enunciação», creio necessário dissociar esta última série de problemas, na medida em que põe em causa o acto de narração e seus protagonistas; em contrapartida, deve reunir-se numa única grande categoria, que é, digamos provisoriamente, a das modalidades de representação, ou graus de mimese, tudo o resto daquilo que Todorov repartia entre aspecto e modo. Esta redistribuição conduz, pois, a uma divisão sensivelmente diferente daquela de que se inspira, e que passarei a formular por si mesma, recorrendo na escolha dos termos a uma espécie de metáfora linguística que será preferível não tomar demasiado à letra.

Dado que toda a narrativa — mesmo com a extensão e a complexidade da *Recherche du temps perdu* [8] — é uma produção linguística que assume a relação de um ou vários acontecimento(s), é talvez legítimo tratá-la como o desenvolvimento,

(6) Rebaptizada «visão» em *Littérature et Signification* (1967) e em *Qu'est-ce que le structuralisme?* (1968).

(7) Rebaptizada «registo» em 1967 e 1968.

(8) Será necessário precisar que, ao tratar a obra como uma narrativa, se não pretende de modo nenhum reduzi-la a esse aspecto? Aspecto vezes demais negligenciado pela crítica, mas que Proust por seu lado nunca perdeu de vista, de maneira que fala da «vocação invisível de que esta obra é a *história*» (Pléiade, II, p. 397, sublinhado meu).



tão monstruoso quanto se queira, dado a uma forma *verbal*, no sentido gramatical do termo: a expansão de um verbo. *Eu caminho, Pedro veio* são para mim formas mínimas de narrativa, e, de modo inverso, a *Odisseia* ou a *Recherche* mais não fazem, de algum modo, que amplificar (no sentido retórico) enunciados tais como *Ulisses volta para Ítaca* ou *Marcel torna-se escritor*. Isto autoriza-nos talvez a organizar ou, pelo menos, a formular os problemas de análise do discurso narrativo segundo categorias tomadas da gramática do verbo, e que se reduzirão aqui a três classes fundamentais de determinações: as que estão ligadas às relações temporais entre narrativa e diegese, e que arrumaremos sob a categoria do *tempo*; as que estão ligadas às modalidades (formas e graus) da «representação» narrativa, logo aos *modos* [9] da narrativa; aquelas, finalmente, que estão ligadas à forma pela qual se encontra implicada na narrativa a própria narração no sentido em que a definimos, ou seja, a situação ou instância [10] narrativa, e, com ela, os seus dois protagonistas: o narrador e seu destinatário, real ou virtual; poderíamos ser tentados a colocar esta terceira determinação sob o título da «pessoa», mas, por razões que adiante se tornarão claras, parece-me preferível adoptar um termo de conotações psicológicas um pouco (ai!, bem pouco) menos marcadas, e ao qual daremos uma extensão conceptual sensivelmente mais larga, em que a «pessoa» (referente à oposição tradicional entre narrativa «na primeira» e narrativa «na terceira pessoa») mais não será que um aspecto entre outros: esse termo é o de *voz*, que Vendryès, por exemplo [11], definia assim no seu sentido gramatical: «Aspecto da acção verbal nas suas relações com o sujeito...» Bem entendido que o sujeito de que se fala aqui é o do enunciado, ao passo que, para nós, a voz

(9) O termo está aqui tomado muito ao pé do seu sentido linguístico, se nos referirmos, por exemplo, a esta definição de Littré: «Nome dado às diferentes formas do verbo empregadas para afirmar mais ou menos a coisa de que se trata, e para exprimir... os diferentes pontos de vista em que se considera a existência ou a acção.»

(10) No sentido em que Benveniste fala de «instância de discurso» (*Problèmes de linguistique générale*, V parte).

(11) Citado no *Petit Robert*, s. v. *Voix*.

designará uma relação com o sujeito (e, mais geralmente, a instância) da enunciação: mais uma vez, trata-se tão somente de empréstimos de termos, que não pretendem fundar-se em rigorosas homologias [12].

Como se vê, as três classes propostas, que designam campos de estudo e determinam a disposição dos capítulos que se seguem [13], recobrem menos que recortam de forma complexa as três categorias mais atrás definidas, que designavam níveis de definição da narrativa: o *tempo* e o *modo* funcionam ambos ao nível das relações entre *história* e *narrativa*, enquanto que a *voz* designa ao mesmo tempo as relações entre *narração* e *narrativa* e entre *narração* e *história*. Evitar-se-á, porém, hipostasiar tais termos, e converter em substância o que não é mais, em cada momento, que uma ordem de relações.

(12) Outra justificação, puramente proustológica, do emprego de tal termo, a existência do precioso livro de Marcel Muller intitulado *As Vozes Narrativas em «A la Recherche du temps perdu»* (Droz, 1965).

(13) Os três primeiros (*Ordem, Duração, Frequência*) tratam do tempo, o quarto do modo, o quinto e último da voz.



# 1
# ORDEM

## *Tempo da narrativa?*

«A narrativa é uma sequência duas vezes temporal...: há o tempo da coisa-contada e o tempo da narrativa (tempo do significado e tempo do significante). Não só é esta dualidade aquilo que torna possíveis todas as distorções temporais de que é banal dar conta nas narrativas (três anos da vida do herói resumidos em duas frases de um romance, ou em alguns planos de uma montagem «frequentativa» de cinema, etc.); mais fundamentalmente, convida-nos a constatar que uma das funções da narrativa é cambiar um tempo num outro tempo [14].»

(14) Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck, Paris, 1968, p. 27.

A dualidade temporal aqui tão vivamente acentuada, e que os teóricos alemães designam pela oposição entre *erzählte Zeit* (tempo da história) e *Erzählzeit* (tempo da narrativa) ([15]), é um traço característico não somente da narrativa cinematográfica, como também da narrativa oral, a todos os níveis de elaboração estética, incluindo esse nível plenamente «literário» que é o da recitação épica ou da narração dramática (narrativa de Thérameène... [em Racine: *Phèdre*]). É talvez menos pertinente noutra forma de expressão narrativa, tais como a «fotonovela» ou a banda desenhada (ou pictórica, como a predela de Urbino, ou bordada, como a «tapeçaria» da rainha Matilde), que, ao mesmo tempo que constituem sequências de imagens, logo, exigindo uma leitura sucessiva e diacrónica, igualmente se prestam, e, mesmo, convidam a uma espécie de olhar global e sincrónico ou, pelo menos, um olhar cujo percurso não é já comandado pela sucessão das imagens. A narrativa literária escrita tem, quanto a este ponto, um estatuto ainda mais difícil de precisar. Como a narrativa oral ou fílmica, não pode ser «consumida», logo actualizada, senão num *tempo* que evidentemente é o da leitura, e, ainda que a sucessividade dos seus elementos possa ser contradita por uma leitura caprichosa, repetitiva ou selectiva, não se pode sequer chegar a uma analexia perfeita: pode-se passar um filme ao contrário, imagem a imagem; não se pode, sem que deixe de ser um texto, ler um texto ao contrário, letra a letra, nem mesmo palavra a palavra; nem sempre, até, frase a frase. O livro é um pouco mais suportado do que hoje em dia muitas vezes se diz pela famosa *linearidade* do significante linguístico, mais fácil de negar em teoria que de evacuar na realidade. Contudo, não se põe a questão de identificar o estatuto da narrativa escrita (literária ou não) ao da narrativa oral: a sua temporalidade é, de alguma maneira, condicional e instrumental; produzida, como todas as coisas, no tempo, existe no espaço e como espaço, e o tempo necessário para a «consumir» é aquele que é preciso para a *percorrer* ou *atravessar*, como

([15]) Ver Gunther Müller, «Erzählzeit und erzählte», *Festschrift für Kluckhorn*, 1948, retomado em *Morphologische Poetik*, Tubinga, 1968.



uma estrada ou um campo. O texto narrativo, como qualquer outro texto, não tem outra temporalidade senão aquela que toma metonimicamente de empréstimo à sua própria leitura.

Tal estado de coisas, vê-lo-emos mais adiante, nem sempre será sem consequências na parte que nos toca, e haverá que, por vezes, corrigir, ou tentar corrigir, os efeitos do deslocamento metonímico; mas temos primeiro que o assumir, já que faz parte do jogo narrativo, e tomar, pois, à letra a quase-ficção do *Erzählzeit*, esse falso tempo que vale por um verdadeiro e que trataremos, com o que isso comporta, ao mesmo tempo, de reserva e de aquiescência, como um *pseudo-tempo*.

Tomadas estas precauções, estudaremos as relações entre tempo da história e (pseudo) tempo da narrativa segundo aquelas que me parecem ser as suas determinações essenciais: as relações entre a *ordem* temporal de sucessão dos acontecimentos na diegese e a ordem pseudo-temporal da sua disposição na narrativa, que constituirão o objecto deste primeiro capítulo; as relações entre a *duração* variável desses acontecimentos, ou segmentos diegéticos, e a pseudo-duração (na realidade, extensão de texto) da sua relação na narrativa: relações, pois, de velocidade, que constituirão o objecto do segundo; relações, enfim, de *frequência*, quer dizer, para nos atermos aqui a uma fórmula ainda aproximativa, relações entre as capacidades de repetição da história e as da narrativa: relações a que será consagrado o terceiro capítulo.

## *Anacronias*

Estudar a ordem temporal de uma narrativa é confrontar a ordem de disposição dos acontecimentos ou segmentos temporais no discurso narrativo com a ordem de sucessão desses mesmos acontecimentos ou segmentos temporais na história, na medida em que é indicada explicitamente pela própria narrativa ou pode ser inferida deste ou aquele indício indirecto. É evidente que a reconstituição nem sempre é possível, e que se torna ociosa para certas obras-limite, como os romances de Robbe-Grillet, onde a referência temporal se encontra pervertida de propósito.

É igualmente óbvio que, na narrativa clássica, pelo contrário, ela não somente é possível na maior parte das vezes, pois aí o o discurso narrativo nunca interverte a ordem dos acontecimentos sem o dizer, como, ainda, é necessária, e precisamente pela mesma razão: quando um segmento narrativo começa por uma indicação como: «Três meses antes, etc.», tem que se ter em conta ao mesmo tempo aquilo *depois* de que essa cena vem na narrativa, e aquilo *antes* de que se supõe que veio na diegese: um e o outro, ou, melhor dizendo, a relação (de contraste ou de discordância) entre um e o outro é essencial ao texto narrativo, e suprimir essa relação por eliminação de um dos termos não é ater-se ao texto, mas matá-lo de boamente.

A localização e a medida dessas *anacronias* narrativas (como chamarei aqui às diferentes formas de discordância entre a ordem da história e a da narrativa) postulam implicitamente a existência de uma espécie de grau zero, que seria um estado de perfeita coincidência temporal entre narrativa e história. Tal estado de referência é mais hipotético que real. Parece que a narrativa folclórica terá por hábito conformar-se, pelo menos nas suas grandes articulações, com a ordem cronológica, mas a nossa tradição literária (ocidental), pelo contrário, é inaugurada com um efeito de anacronia caracterizado, pois desde o oitavo verso da *Ilíada* o narrador, depois de ter evocado a querela entre Aquiles e Agamémnon, ponto de partida declarado da sua narrativa *(ex hou de ta prôta)*, regressa uma dezena de dias atrás, para expor a sua causa em cerca de cento e quarenta versos retrospectivos (afronta a Crises — cólera de Apolo — peste). Sabe-se que esse início *in medias res* seguido de um voltar atrás explicativo se virá a transformar num dos *topoi* formais do género épico, e, também, o quanto o estilo da narração romanesca permaneceu neste particular fiel ao do seu longínquo antepassado (16), e isto até mesmo em pleno século XIX «realista»:

(16) Testemunho *a contrario* é esta apreciação de Huet sobre as *Babilónicas* de Jâmblico: «A ordenança de seu desígnio é falha de arte. Seguiu grosseiramente a ordem do tempo, e não começou por lançar o leitor no meio do assunto, seguindo o exemplo de Homero» (*Traité de l'origine des romans*, 1670, p. 157).



basta, para nos convencermos, pensar em certas aberturas balzaquianas como as de *César Birotteau* ou da *Duchesse de Langeais*. D'Arthez fez dele um princípio para uso de Lucien de Rubempré (17), e o próprio Balzac repreenderá Stendhal por não ter começado a *Chartreuse de Parme* pelo episódio de Waterloo, reduzindo «tudo o que precede a uma qualquer narrativa feita por Fabrice ou sobre Fabrice enquanto este jaz na aldeia da Flandres onde está ferido (18)». Não se cairá no ridículo de apresentar a anacronia como uma raridade ou como uma invenção moderna: ela é, pelo contrário, um dos recursos tradicionais da narração literária.

De resto, se se considerarem um pouco mais de perto os primeiros versos da *Ilíada* acima evocados, pode ver-se que o seu movimento temporal é mais complexo do que se disse. Ei-los:

> *Canta, deusa a cólera de Aquiles, o filho de Peleu; detestável cólera, que aos Aqueus trouxe sofrimentos sem conta e lançou a Hades para pasto tantas orgulhosas almas de heróis, enquanto tornava estes mesmos heróis presas dos cães e de todas as aves do céu — para cumprimento do desígnio de Zeus. Parte daquele dia em que uma querela dividiu desde logo o filho de Atreu, protector do seu povo, e o divino Aquiles. Quem dos deuses então os fez haverem um contra o outro em tal querela e batalha? O filho de Leto e Zeus. Foi ele quem, enraivecido contra o rei, fez por todo o exército lavrar um cruel mal, do qual os homens iam morrendo; isso porque o filho de Atreu tinha feito afronta a Crises, seu sacerdote* (19).

Assim, o primeiro objecto narrativo designado por Homero é a *cólera de Aquiles;* o segundo, as *desgraças dos Aqueus*, que dela são, efectivamente, a consequência; mas o terceiro é a

(17) «Entrai desde logo na acção. Tomai-me vosso assunto tanto de través como pela cauda; enfim, variai os vossos planos, para que nunca seja o mesmo» (*Illusions perdues*, ed. Garnier, p. 230).
(18) *Études sur M. Beyle*, Skira, Genebra, 1943, p. 69.
(19) Les Belles Lettres, p. 3.

*querela entre Aquiles e Agamémnon*, que é a sua causa imediata e lhe é, portanto, anterior; depois, continuando a remontar explicitamente de causa em causa: a *peste*, causa da querela, e, enfim, a *afronta a Crises*, causa da peste. Os cinco elementos constitutivos desta abertura, que denominarei A, B, C, D e E segundo a ordem do seu aparecimento na narrativa, ocupam respectivamente na história as posições cronológicas 4, 5, 3, 2 e 1: donde esta fórmula, que sintetizará melhor ou pior as relações de sucessão: A4-B5-C3-D2-E1. Estamos muito perto de um movimento regularmente retrógrado [20].

Haverá agora que entrar mais em pormenor na análise das anacronias. Tiro de *Jean Santeuil* um exemplo bem típico. A situação, que se reencontra sob diversas formas na *Recherche*, é a do futuro tornado presente que não se parece com a ideia que se tinha no passado feito dele. Jean, vários anos depois, reencontra a casa onde habita Marie Kossichef, que antes havia amado, e compara as suas impressões de hoje com aquelas que cria antes dever sentir hoje:

*Algumas vezes, ao passar em frente da casa, lembrava-se dos dias de chuva em que levava até ali a sua criada em peregrinação. Mas lembrava-os sem a melancolia que então pensava dever experimentar um dia no sentimento de já não a amar. Pois essa melancolia, aquilo que de antemão assim a projectava sobre a sua indiferença por vir, era o seu amor. E esse amor já não existia* [21].

A análise temporal deste texto consistirá, primeiro, em enumerar os segmentos segundo as mudanças de posição no tempo da história. Contam-se aqui, sumariamente, nove segmentos repartidos por duas posições temporais, que designaremos por 2 (*agora*) e 1 (*antes*), fazendo abstracção do seu carácter iterativo («algumas vezes»): segmento A na posição 2 («Algumas vezes, ao passar em frente da casa, lembrava-se»), B na posição 1 («dois dias de chuva em que levava até ali a sua criada em peregrinação»), C na 2 («Mas ele lembrava-os sem»), D na 1 («a melancolia que então pensava»), E na 2 («dever experimentar um dia no sentimento de já a não amar»), F na 1 («Pois essa melancolia, aquilo que de antemão assim o projectava»), G na 2 («sobre a sua indiferença por vir»), H na 1 («era o seu amor»), I na 2 («E esse amor já não era»). A fórmula das posições temporais está, portanto, aqui:

A2-B1-C2-D1-E2-F1-G2-H1-I2,

ou seja, um perfeito ziguezague. Notar-se-á, de passagem, que a dificuldade deste texto à primeira leitura provém do modo, aparentemente sistemático, pelo qual Proust elimina aí os pontos de referência temporais mais elementares (antes, agora), que o leitor deve acrescentar mentalmente para se ir reconhecendo. Mas o simples levantamento das posições não esgota a análise temporal, ainda que reduzida às questões de ordem, e não permite determinar o estatuto das anacronias: falta definir as relações que unem os segmentos entre si.

Se se considerar o segmento A como o ponto de partida narrativo, logo, em posição autónoma, o segmento B define-se evidentemente como *retrospectivo:* uma retrospecção que se pode qualificar de subjectiva, no sentido de que é assumida pela própria personagem, cuja narrativa não faz senão relatar os pensamentos presentes («lembrava-se...»); B está, pois, temporalmente subordinado a A: define-se como retrospectivo *em relação* a A. C procede de um simples retorno à posição inicial, sem subordinação. D faz de novo retrospecção, mas, desta vez, directamente assumida pela narrativa: é, aparentemente, o narrador quem menciona a ausência de melancolia, mesmo sendo esta notada pelo herói. E traz-nos de novo para o presente, mas de um modo muito diferente de C, porque, desta vez, o presente é considerado a partir do passado, e «do ponto de vista» desse passado: não se trata de um simples regresso ao presente, mas de uma *antecipação* (evidentemente subjectiva) do presente no passado; E está, pois,

(20) E mais ainda se se tiver em conta o primeiro segmento, não narrativo, no presente da instância de narração, logo, no momento mais tardio possível: «Canta, deusa».

(21) Pléiade, p. 674.

subordinado a D como D a C, sendo C autónomo, como A. F leva-nos para a posição 1 (o passado) por sobre a antecipação E: simples retorno outra vez, mas retorno a 1, isto é, a uma posição subordinada. G é de novo uma antecipação, mas esta objectiva, pois o Jean de outrora precisamente não previa o fim por vir do seu amor como indiferença, mas como melancolia de já não amar. H, como F, é retorno simples a 1. I, enfim, é (como C) retorno simples a 2, isto é, ao ponto de partida.

Este breve fragmento oferece, pois, uma amostra muito variada das diversas relações temporais possíveis: retrospecções subjectivas e objectivas, antecipações subjectivas e objectivas, simples retornos a cada uma das duas posições. Como a distinção entre anacronias subjectivas e objectivas não é de ordem temporal, mas releva de outras categorias, que iremos encontrar no capítulo do modo, vamos por agora neutralizá-la; por outro lado, para evitar as conotações psicológicas ligadas ao emprego de termos como «antecipação» ou «retrospecção», que evocam espontaneamente fenómenos subjectivos, eliminá-los-emos na maior parte das vezes em proveito de dois termos mais neutros: designando por *prolepse* toda a manobra narrativa consistindo em contar ou evocar de antemão um acontecimento ulterior, e por *analepse* toda a ulterior evocação de um acontecimento anterior ao ponto da história em que se está, reservando o termo geral de *anacronia* para designar quaisquer formas de discordância entre as duas ordens temporais, que, veremos, se não reduzem inteiramente à analepse e à prolepse ([22]).

([22]) Entramos aqui nos embaraços (e nas penas) da terminologia. *Prolepse* e *analepse* apresentam a vantagem de entrar, pelo seu radical, numa família gramático-histórica da qual alguns membros nos servirão mais tarde, e, por outro lado, haveremos de jogar com a oposição entre esse radical *-lepse*, que designa em grego o facto de agarrar, donde, narrativamente, de tomar à sua conta e de assumir (prolepse: agarrar adiantadamente; analepse: agarrar ulteriormente), e o radical *-lipse* (como em *elipse* ou *paralipse*), que designa, pelo contrário, o facto de deixar, de passar em silêncio. Mas nenhum prefixo tirado do grego nos permite sobrepassar a oposição *pro/ana*. Donde o recurso à *anacronia*, que é perfeitamente claro, mas que sai do sistema, e cuja interferência de prefixo com *analepse* é importuna. Importuna mas significativa.



A análise das relações sintácticas (subordinação e coordenação) entre os segmentos permite-nos agora substituir à nossa primeira fórmula, que continha simplesmente as posições, uma segunda, que faz surgir as relações e os encaixes:

A2 [B1] C2 [D1 (E2) F1 (G2) H1] I2

Vê-se aqui claramente a diferença de estatuto entre os segmentos A, C e I, por um lado, E e G do outro, que ocupam todos a mesma posição temporal, mas não o mesmo nível hierárquico. Também se vê que as relações dinâmicas (analepses e prolepses) se situam nas aberturas dos parêntesis rectos e dos parêntesis curvos, correspondendo os fechamentos a simples retornos. Observa-se, finalmente, que o fragmento estudado aqui é perfeitamente fechado, sendo em cada um dos níveis escrupulosamente reintegradas as posições de partida: veremos que nem sempre é esse o caso. Não há dúvida que as relações numéricas permitem distinguir as analepses e as prolepses, mas é possível explicitar melhor ainda a fórmula, assim como:

$$A2 \begin{bmatrix} A \\ B1 \end{bmatrix} C2 \overbrace{\begin{bmatrix} D1 \ (E2) \ F1 \ (G2) \ H1 \\ \quad P \qquad\quad P \end{bmatrix}}^{A} I2$$

Este fragmento apresentava a vantagem (didáctica) evidente de uma estrutura temporal reduzida a duas posições: é essa uma situação muito rara, e, antes de abandonar o nível micro-narrativo, retiraremos de *Sodome et Gomorrhe* ([23]) um texto muito mais complexo (ainda que o reduzamos, como o vamos fazer, às suas posições temporais mais massivas, deixando de lado certas *nuances*), e que ilustra bem a ubiquidade temporal característica da narrativa proustiana. Estamos na noite em casa do príncipe de Guermantes. Swann acaba de contar a Marcel a conversão do príncipe ao dreyfusismo, no que, com ingénua parcialidade, vê uma prova de inteligência. Eis como se encadeia a narrativa de

([23]) II, p. 712-713.

Marcel (marco por meio de uma letra o início de cada segmento distinguindo).

*(A) Swann achava agora indistintamente inteligentes todos os que eram da sua opinião, o seu velho amigo príncipe de Guermantes, e o meu camarada Bloch, (B) que tinha até aí mantido à distância (C) e que convidou para almoçar. (D) Swann interessou muito Bloch dizendo-lhe que o príncipe de Guermantes era* dreyfusard. *«Haveria que propor-lhe assinar as nossas listas pró Picquart; com um nome como o seu, isso teria um efeito formidável.» Mas Swann, misturando à sua ardente convicção de israelita a moderação diplomática do mundano, (E) de que tinha ganho por demais os hábitos (F) para deles tão tardiamente se desfazer, recusou-se a autorizar Bloch a enviar ao Príncipe, ainda que como de modo espontâneo, uma circular para assinar. «Ele não pode fazer isso, não se deve pedir o impossível, repetia Swann. Eis um homem encantador, que se deslocou milhares de milhas para vir até nós. Pode ser-nos muito útil. Se assinasse a vossa lista, comprometer-se-ia simplesmente perante os seus, seria castigado por nossa causa, arrepender-se-ia, talvez, das suas confidências, e não as voltaria a fazer.» Mais ainda, Swann recusou o seu próprio nome. Achava-o hebraico demais para fazer bom efeito. Além disso, se aprovava tudo o que respeitava à revisão, não queria misturar-se em nada da campanha antimilitarista. Usava, (G) o que até então nunca tinha feito, a condecoração (H) que tinha ganho quando jovem soldado da guarda nacional, em 70, (I) e acrescentou ao seu testamento um codicilo para pedir que, (J) contrariamente às suas disposições precedentes, (K) honras militares fossem prestadas ao seu grau de cavaleiro da Legião de Honra. O que juntou à volta da Igreja de Combray todo um esquadrão (L) daqueles cavaleiros sobre o futuro dos quais outrora chorava Françoise, quando encarava (M) a perspectiva de uma guerra. (N) Enfim, Swann recusou assinar a circular de Bloch, de maneira que, se passava por* dreyfusard *assanhado aos olhos de muitos, o meu camarada achou-o morno, infectado de nacionalismo e militarão. (O) Swann deixou-me sem me apertar a mão para não ser obrigado a fazer adeuses, etc.*



Distinguiram-se aqui, pois (ainda uma vez muito grosseiramente e a título puramente demonstrativo), quinze segmentos narrativos, repartidos por nove posições temporais. Essas posições são as seguintes, na ordem cronológica: 1.º a guerra de 70; 2.º a infância de Marcel em Combray; 3.º antes da noite Guermantes; 4.º a noite Guermantes, que se pode situar em 1898; 5.º o convite da Bloch (necessariamente posterior a essa noite, da qual Bloch esteve ausente); 6.º o almoço Swann-Bloch; 7.º a redacção do codicilo; 8.º as exéquias de Swann; 9.º a guerra da qual Françoise «encara a perspectiva», que, em rigor, não ocupa qualquer posição definida, dado ser puramente hipotética, mas que se pode identificar, para a situar no tempo e simplificar as coisas com a guerra de 14-18. A fórmula das posições será, então, a seguinte:

A4-B-3-C5-D6-E3-F6-G3-H1-I7-J3-K8-L2-M9-N6-O4

Se se comparar a estrutura temporal deste fragmento com a do precedente, dar-se-á conta, para além de um número maior de posições, de um encaixe hierárquico muito mais complexo, pois, por exemplo, M depende de L, que depende de K, que depende de I, que depende da grande prolepse D-N. Por outro lado, certas anacronias, como B e C, justapõem-se sem regresso implícito à posição de base: estão, portanto, ao mesmo nível de subordinação, e simplesmente coordenadas entre si. Enfim, a passagem de C5 a D6 não faz uma efectiva prolepse, dado que nunca se voltará à posição 5: constitui, pois, uma simples elipse do tempo decorrido entre 5 (o convite) e 6 (o almoço); a elipse, ou avanço sem recuo, não é, de modo evidente, uma anacronia, mas uma simples aceleração da narrativa, que estudaremos no capítulo da duração: afecta o mesmo *tempo*, mas não nos casos específicos da *ordem*, que é apenas o que aqui nos interessa; não marcaremos, então, essa passagem de C a D por um parêntesis recto, mas por simples hífen, que indicará uma pura sucessão. Eis então a fórmula completa:

A4 [B3] [C5-D6(E3)F6(G3)(H1)(I7<J3><K8(L2<M9>)>
>)N6] O4

Abandonaremos agora o nível micro-narrativo para considerar a estrutura temporal da *Recherche* tomada nas suas grandes articulações. É claro que uma análise a este nível não pode dar conta de pormenores que relevam de uma outra escala, e que procede, pois, de uma simplificação das mais grosseiras: passamos aqui da micro-estrutura para a macro-estrutura.

O primeiro segmento temporal da *Recherche*, a que são consagradas as primeiras seis páginas do livro, evoca um momento impossível de datar com precisão, mas situado muito tarde na vida do herói [24], na época em que, por se deitar cedo e sofrer de insónias, passava a maior parte das suas noites a rememorar o passado. Este primeiro tempo na ordem narrativa está, pois, longe de ser o primeiro na ordem de diegética. Antecipando o seguimento da análise, afectemos-lhe desde já a posição 5 na história. Logo: A5.

O segundo segmento (pp. 9 a 43), é a narrativa que o narrador faz, manifestamente inspirado embora pelas recordações do herói insone (que preenche aqui a função daquilo que Marcel Muller chama [25] o *sujeito intermediário)*, de um episódio muito circunscrito mas muito importante da sua infância em Combray: a famosa cena do que denomina «o drama do deitar(-se)», no decurso do qual a mãe, impedida pela visita de Swann de lhe conceder o ritual beijo da noite, acabará — «primeira abdicação» decisiva — por ceder às suas instâncias e passar a noite junto dele: B2.

O terceiro segmento (pp. 43-44) reconduz-nos muito brevemente à posição 5, a das insónias: C5. O seguinte é provável situar-se algures no interior desse período, pois que determina uma modificação no conteúdo das insónias [26]: é o episódio da madalena (pp. 44 a 48), no decurso do qual o herói vê restituir-se-lhe

---

(24) Com efeito, um dos quartos evocados é o de Tansonville, onde Marcel dormiu apenas no decurso da permanência contada no fim da *Fugitive* e no começo do *Temps retrouvé*. O período das insónias, necessariamente posterior a essa permanência, poderia coincidir com uma e/ou a outra dessas curas em casa de saúde que se seguem, e enquadram o episódio Paris em guerra (1916).

(25) *Les Voix narratives*, primeira parte, cap. II, e *passim*. Sobre a distinção entre herói e narrador, voltarei a ela no último capítulo.

(26) Após a madalena, o Combray «total» ficará integrado nas recordações do insone.



toda uma vertente da sua infância («de Combray, tudo o que não era o teatro e o drama do meu deitar») que até aí tinha permanecido enterrado (e conservado) num aparente esquecimento: D5'. Sucede-lhe então um quinto segmento, segundo regresso a Combray, mas muito mais vasto que o primeiro na sua amplitude temporal, pois, desta vez, cobre (não sem elipses) a totalidade da infância combraysiense. *Combray II* (pp. 48 a 186) será, pois, para nós E2', contemporâneo de B2, mas dele transbordando largamente, como C5 transborda de e inclui D5'.

O sexto segmento (pp. 186-187) faz retorno à posição 5 (insónias): F5, portanto, que serve mais uma vez de trampolim para nova analepse memorial, cuja posição é a mais antiga de todas, pois anterior ao nascimento do herói: *Un amour de Swann* (pp. 188 a 382), sétimo segmento: G1.

Oitavo segmento, muito breve regresso (p. 383) à posição das insónias, logo H5, que de novo abre uma analepse, desta vez abortada, mas cuja função de anúncio é manifesta para o leitor atento: a evocação em meia página (ainda p. 383) do quarto de Marcel em Balbec: nono segmento, I4, a que imediatamente se coordena, desta vez sem regresso perceptível à estação (*relais*) das insónias, a narrativa (igualmente retrospectiva em relação ao ponto de partida) dos sonhos de viagem do herói em Paris, muitos anos antes da sua estada em Balbec; o décimo segmento será, pois, J3: adolescência parisiense, amores com Gilberte, convivência com Mme Swann, depois, após uma elipse, primeira estada em Balbec, regresso a Paris, entrada no meio Guermantes, etc.: doravante o movimento está adquirido, e a narrativa, nas suas grandes articulações, torna-se praticamente regular e conforme à ordem cronológica — de tal modo que se pode considerar, ao nível de análise em que aqui nos situamos, que o segmento J3 é extensivo a toda a continuação (e fim) da *Recherche*.

A fórmula deste começo é, então, segundo as nossas convenções anteriores:

A5 [B2] C5 [D5' (E2')] F5 [G1] H5 [I4] [J3...

Assim, a *Recherche du temps perdu* é inaugurada por um movimento vasto de vaivém a partir de uma posição-chave, estra-

tegicamente dominante, que é evidentemente a posição 5 (insónias) com sua variante 5 (madalena), posições do «sujeito intermediário», insone ou miraculado da memória involuntária, cujas lembranças comandam a totalidade da narrativa, o que dá ao ponto 5-5' a função de uma espécie de obrigatória estação, ou — se ousarmos dizer — de *dispatching* narrativo: para passar de *Combray I* a *Combray II*, de *Combray II* a *Un amour de Swann*, de *Un amour de Swann* a Balbec, há que regressar incessantemente a essa posição, central embora excêntrica (dado que ulterior), cuja pressão só cessa de vigorar na passagem de Balbec para Paris, apesar deste último segmento (J3) estar do mesmo modo (enquanto coordenado ao precedente) subordinado à actividade memorial do sujeito intermediário, e ser, logo, igualmente analéptico. A diferença — sem dúvida capital — entre essa analepse e todas as precedentes é que esta se mantém *aberta*, e que a sua amplitude se confunde com a *Recherche* quase toda: o que significa, entre outras coisas, que atingirá e ultrapassará, sem o dizer e como que sem o ver, o seu ponto de emissão memorial, aparentemente sumido numa das suas elipses. Adiante voltaremos a esta particularidade. Retenhamos apenas, por agora, esse movimento de ziguezague, essa gaguez inicial, e como que iniciática, ou propiciatória: 5-2-5-5'-2'-5-1-5-4-3..., e ele próprio já contido, como o resto, na célula embrionária das seis primeiras páginas, que nos passeiam de quarto a quarto e de era em era, de Paris para Combray, de Doncières para Balbec, de Veneza para Tansonville. Hesitação não imóvel, de resto, apesar dos seus incessantes recuos, pois, graças a ela, a um *Combray I* pontual sucede o mais vasto *Combray II*, um *Amour de Swann* mais antigo mas de movimento já irreversível, um *Nom de pays: le Nom*, enfim, a partir do qual a narrativa, definitivamente, assegura a sua marcha e encontra o seu regime.

Essas aberturas de complexa estrutura, e como que mimando, para melhor a exorcismar, a *dificuldade do começo*, estão aparentemente na tradição narrativa mais antiga e mais constante: notámos já a partida em caranguejo da *Ilíada*, e deve recordar-se aqui que à convenção do começo *in medias res* se acrescentou ou sobrepôs durante toda a época clássica a dos encaixes narrativos (X conta que Y conta que...), que ainda funciona, como adiante



veremos, em *Jean Santeuil*, e que dá ao narrador tempo de *colocar a voz*. Aquilo que faz a particularidade do exórdio da *Recherche* é, evidentemente, a multiplicação das instâncias memoriais, e, por sequência, a *multiplicação dos começos*, sendo que cada um (excepto o último) pode depois aparecer como um prólogo introdutivo. Primeiro começo (começo absoluto): «Durante muito tempo me deitei cedo...» Segundo começo (começo aparente da autobiografia), seis páginas depois: «Em Combray, todos os dias, desde o fim da tarde...» Terceiro começo (entrada em cena da memória involuntária), trinta e quatro páginas depois: «E é assim que, por muito tempo, quando, acordado de noite, relembrava Combray...» Quarto começo (retomada após a madalena, verdadeiro início da autobiografia), cinco páginas depois: «Combray, de longe, a dez léguas em redor...» Quinto começo, cento e quarenta páginas depois: *ab ovo*, amor de Swann (novela *exemplar* se a houvesse, arquétipo de todos os amores proustianos), nascimentos conjuntos (e ocultados) de Marcel e de Gilberte («Confessaremos, diria aqui Stendhal, que, seguindo o exemplo de muitos e graves autores, começámos um ano antes do seu nascimento a história do nosso herói» — não é Swann para Marcel, *mutatis mutandis* e, espero, em bem e em honra [27]), aquilo que o tenente Robert é para Fabrice del Dongo?) Quinto começo, pois: «Para fazer parte do "nucleozinho", do "grupinho", do "clãzinho" dos Verdurin...» Sexto começo, cento e noventa e cinco páginas depois: «Entre os quartos de que evoquei mais vezes a imagem nas minhas noites de insónia...», imediatamente seguido de um sétimo, e portanto, como se deve, último começo: «mas nada se parecia menos, também, com esse Balbec real que aquele com que tanto tinha sonhado...» Desta vez, o movimento está lançado: não parará mais.

(27) Mas não é o papel de Swann na cena do deitar tipicamente *paternal?* Ao fim e ao cabo, é ele quem priva a criança da presença da mãe. O pai legal, pelo contrário, mostra-se de um culpado laxismo, de uma complacência gozadora e suspeita: «Vai com o miúdo». Que concluir deste feixe?

*Alcance, amplitude*

Disse que a continuação da *Recherche* adoptava nas suas grandes articulações uma disposição conforme à ordem cronológica, mas tal solução de conjunto não exclui a presença de um grande número de anacronias de pormenor: analepses e prolepses, mas também outras formas mais complexas ou mais subtis, talvez mais específicas da narrativa proustiana, em todo o caso mais afastadas ao mesmo tempo da cronologia «real» e da temporalidade narrativa clássica. Antes de abordar a análise dessas anacronias, precisemos bem que se trata apenas de uma análise temporal, e ainda reduzida às questões de ordem somente, feita abstracção por enquanto da velocidade e da frequência, e *a fortiori* das características de modo e voz que podem afectar as anacronias tanto como a qualquer outra espécie de segmentos narrativos. Deixar-se-á de lado aqui, de modo particular, uma distinção capital que opõe as anacronias directamente assumidas pela narrativa, e que ficam, pois, ao mesmo nível narrativo daquilo que as rodeia (exemplo, os versos 7 a 12 da *Ilíada*, ou o segundo capítulo de *César Birotteau*), e aquelas que uma das personagens da narrativa primeira toma a seu cargo, e que se encontram, portanto, a um nível narrativo segundo: exemplo, os cantos IX a XII da *Odisseia* (narrativa de Ulisses), ou a autobiografia de Raphaël de Valentin na segunda parte da *Peau de chagrin*. Reencontraremos, evidentemente, essa questão, que não é específica das anacronias apesar de lhes dizer em primeiro lugar respeito, no capítulo da voz narrativa.

Uma anacronia pode ir, no passado como no futuro, mais ou menos longe do momento «presente», isto é, do momento da história em que a narrativa se interrompeu para lhe dar lugar: chamaremos *alcance* da anacronia a essa distância temporal. Pode igualmente recobrir uma duração de história mais ou menos longa: é aquilo a que chamaremos a sua *amplitude*. Assim, quando Homero, no canto XIX da *Odisseia*, evoca as circunstâncias em que Ulisses, adolescente, recebeu outrora o ferimento do qual conserva ainda a cicatriz no momento em que Euricleia se apresta para lhe lavar os pés, essa analepse, que ocupa os versos 394-466, tem um alcance de várias dezenas de anos e uma amplitude de



alguns dias. Assim definido, o estatuto das anacronias parece não ser mais que uma questão de mais ou de menos, tarefa de medição sempre específica, assunto de cronometrista sem interesse teórico. É todavia possível (e, quanto a mim, útil) repartir as características de alcance e de amplitude de modo *discreto* em relação a certos momentos pertinentes da narrativa. Repartição essa que se aplica de modo sensivelmente idêntico às duas grandes classes de anacronias, mas que, para comodidade da exposição e para evitar o risco de uma abstracção demasiada, operaremos primeiro exclusivamente sobre as analepses, o que não quer dizer que seguidamente se não alargue o processo.

*Analepses*

Toda a anacronia constitui, em relação à narrativa na qual se insere — na qual se enxerta — uma narrativa temporalmente segunda, subordinada à primeira, nessa espécie de sintaxe narrativa que encontrámos quando da análise, tentada acima, de um muito curto fragmento de *Jean Santeuil*. Passaremos a chamar «narrativa primeira» ao nível temporal de narrativa em relação ao qual uma anacronia se define enquanto tal. Claro que — e nós já o verificámos — os modos de encaixe podem ser mais complexos, e que uma anacronia pode figurar como narrativa primeira em relação a uma outra que, por seu turno, suporta, e, mais geralmente, em relação a uma anacronia, o conjunto do contexto pode ser considerado como narrativa primeira.

A narrativa do ferimento de Ulisses reporta-se a um episódio muito evidentemente anterior ao ponto de partida temporal da «narrativa primeira» da *Odisseia*, ainda que, segundo tal princípio, se englobe nessa noção a narrativa retrospectiva de Ulisses aos Feácios, que remonta à queda de Tróia. Podemos, pois, qualificar de *externa* aquela analepse cuja amplitude total permanece exterior à da narrativa primeira. Outro tanto se dirá, por exemplo, do segundo capítulo de *César Birotteau*, cuja história, como claramente indica a seu título («Os antecedentes de César Birotteau»), precede o drama aberto pela cena nocturna do primeiro capítulo. Inversamente, qualificaremos como analepse *interna* o captíulo seis de

*Madame Bovary*, consagrado aos anos de convento de Emma, evidentemente posteriores à entrada de Charles no liceu, que é o ponto de arranque do romance; ou, ainda, o princípio de *Souffrances de l'inventeur* ([28]), que, após a narrativa das aventuras parisienses de Lucien de Rubempré, serve para informar o leitor daquilo que foi entrementes a vida de David Séchard em Angoulême. Podem também conceber-se, e por vezes se encontram, analepses *mistas*, cujo ponto de alcance é anterior e o ponto de amplitude posterior ao começo da narrativa primeira: como a história de Des Grieux em *Manon Lescaut*, que remonta a muitos anos antes do primeiro encontro com o Homem de Qualidade e prossegue até ao momento do segundo encontro, que é também o da narração.

Esta distinção não é tão fútil quanto pode parecer à primeira vista. Com efeito, as analepses externas e as analepses internas (ou mistas, na sua parte interna) apresentam-se de um modo completamente diferente a uma análise narrativa, pelo menos num ponto, que me parece capital. As analepses externas, pelo simples facto de serem externas, não correm em nenhum momento o risco de interferir com a narrativa primeira, que têm simplesmente por função completar, esclarecendo o leitor sobre este ou aquele «antecedente»: é, evidentemente, o caso de alguns exemplos já citados, e é ainda, de modo igualmente típico, o de *Un amour de Swann* na *Recherche du temps perdu*. Já não é o mesmo o caso das analepses internas, cujo campo temporal está compreendido no da narrativa primeira, e que apresentam um risco evidente de redundância ou de colisão. Temos, pois, que considerar de mais perto esses problemas de interferência.

Começaremos por pôr fora de causa as analepese internas que proponho denominar *heterodiegéticas* ([29]), ou seja, reportando-se a uma linha de história, e, logo, a um conteúdo diegético diferente do (ou dos) da narrativa primeira: ou seja, muito classicamente, sobre uma nova personagem introduzida, da qual o narrador quer esclarecer os «antecedentes», como Flaubert para Emma no capítulo já citado; ou sobre uma personagem perdida de vista desde há algum tempo e com cujo passado recente é preciso contar, como é o caso de David no início de *Souffrances de l'inventeur*. São essas, talvez, as funções mais tradicionais da analepse, e é evidente que a coincidência temporal não acarreta, neste caso, uma verdadeira interferência narrativa: assim, quando, à entrada do príncipe de Faffenheim no salão Villeparisis, uma digressão retrospectiva de algumas páginas ([30]) nos revela as razões dessa presença, ou sejam as peripécias da candidatura do príncipe à Academia das Ciências morais; ou quando, ao reencontrar Gilberte Swann transformada em Mlle de Forcheville, Marcel faz com que lhe expliquem as razões dessa mudança de nome ([31]). O casamento de Swann, os de Saint-Loup e do «petit Cambremer», a morte de Bergotte ([32]) vêm assim ligar-se à linha principal da história, que é a autobiografia de Marcel, sem de modo nenhum inquietar o privilégio da narrativa primeira.

É muito diferente a situação das analepses internas *homodiegéticas*, isto é, que se referem à mesma linha de acção que a narrativa primeira. Aqui, o risco de interferências é evidente, e mesmo aparentemente inevitável. De facto, temos de distinguir aqui duas categorias.

A primeira, a que chamarei analepses *completivas*, ou «reenvios» [*renvois*], compreende os segmentos retrospectivos que vêm preencher mais tarde uma lacuna anterior da narrativa, a qual se organiza, assim, por omissões provisórias e reparações mais ou menos tardias, segundo uma lógica narrativa parcialmente independente da passagem do tempo. Tais lacunas anteriores podem ser elipses puras e simples, ou sejam, falhas na continuidade temporal. Assim, a estada de Marcel em Paris em 1914, contada por ocasião de uma outra estada, esta em 1916, vem preencher parcialmente a elipse de vários «longos anos» passados pelo herói numa casa de saúde ([33]); o encontro da Dama de cor-de-rosa no apartamento do tio Adolphe ([34]) abre a meio da narra-

([28]) *Illusions perdues*; Garnier, pp. 550-643.
([29]) *Figures II*, p. 202.

([30]) II, pp. 257-263.
([31]) III, pp. 574-582.
([32]) I, pp. 467-471; III, pp. 664-673; III, pp. 182-188.
([33]) III, pp. 737-755, cf. p. 723.
([34]) I, pp. 72-80.

tiva combraysiana uma porta que dá para a face parisiense da infância de Marcel, com essa excepção totalmente oculta, até à terceira parte de *Swann*. É, evidentemente, em lacunas temporais deste tipo que se devem (hipoteticamente) colocar certos acontecimentos da vida de Marcel que apenas nos são conhecidos através de breves alusões retrospectivas: uma viagem à Alemanha com a avó, anterior à primeira a Balbec, uma estada nos Alpes anterior ao episódio de Doncières, uma viagem à Holanda anterior ao jantar Guermantes, ou ainda — sensivelmente mais difíceis de localizar, considerando a duração do serviço naquela época — os anos de serviço militar evocados de passagem durante o último passeio com Charlus ([35]). Mas há ainda uma outra espécie de lacunas, de ordem menos estritamente temporal, que consiste já não na elisão de um segmento diacrónico, mas na omissão de um dos elementos constitutivos da situação num período em princípio coberto pela narrativa: ou seja, o facto, por exemplo, de contar a infância ocultando sistematicamente a existência de um dos membros da sua família (o que seria a atitude de Proust para com o seu irmão Robert se se tivesse a *Recherche* por uma autêntica autobiografia). Aí, a narrativa não salta, como na elipse, por cima de um momento, passa *ao lado* de um dado. Esse género de elipse lateral terá o nome, conformemente à etimologia e sem grande entorse do uso retórico, de *paralipse* ([36]). Como a elipse temporal, a paralipse presta-se, evidentemente, muito bem ao preenchimento retrospectivo. Assim, a morte de Swann, ou, mais precisamente, o seu efeito sobre Marcel (pois essa morte em si mesma poderia ser tida por exterior à autobiografia do herói, e, logo, por heterodiegética) não foi contado em seu tempo, e, contudo, nenhuma elipse temporal poderá ter lugar, em princípio, entre a

([35]) I, p. 718; II, p. 83; II, p. 523; III, p. 808. Supondo, claro, que se tomem integralmente a sério tais informações retrospectivas, o que é a lei da análise narrativa. Já o crítico pode também considerar tais alusões como lapsos do autor, em que, talvez, a biografia de Proust se projecte momentaneamente sobre a de Marcel.

([36]) A paralipse dos retóricos é mais uma falsa omissão, de outro modo dita preterição. Aqui, a paralipse enquanto figura narrativa opõe-se à elipse como *deixar de lado* a *deirar no sítio*. Viremos adiante a reencontrar a paralipse como facto de *modo*.



última aparição de Swann (o serão de Guermantes) e o dia do concerto Charlus-Verdurin em que se insere a notícia retrospectiva da sua morte ([37]): tem, pois, que supor-se que esse acontecimento muito importante na vida afectiva de Marcel («A morte de Swann tinha-me à época transtornado») foi lateralmente omitido, em paralipse. Exemplo mais claro ainda: o fim da paixão de Marcel pela duquesa de Guermantes, graças à intervenção quase miraculosa da sua mãe, constitui objecto ([38]) de uma narrativa retrospectiva sem precisão de data («Certo dia...»); mas, como se fala da avó enferma no decurso dessa cena, tem obviamente que se situá-la antes do segundo capítulo de *Guermantes II* (p. 345); mas também, claro, depois da página 204, onde se vê que Oriana ainda se lhe não «tornou indiferente». Não há aí nenhuma elipse temporal detectável; Marcel omitiu, portanto, o relato a tempo desse aspecto todavia capital da sua vida interior. Mas o caso mais notável, ainda que raramente considerado pelos críticos, talvez porque se recusem a tomá-lo a sério, é o dessa misteriosa «priminha» de quem vimos a saber, no momento em que Marcel dá a uma alcoviteira o canapé da tia Léonie ([39]), que foi com ela que conheceu, sobre aquele mesmo canapé, «pela primeira vez os prazeres do amor»; e isso em mais lado nenhum, além de Combray, e numa data bastante antiga, já que se precisa que a cena de «iniciação ([40])» se passou «uma hora em que a minha tia Léonie estava levantada», e se sabe num outro ponto que nos últimos anos Léonie já não saía do quarto ([41]). Deixemos de lado o valor temático provável dessa confidência tardia, e admitamos mesmo que a omissão do acontecimento na narrativa de *Combray* releva

([37]) III, pp. 199-201; a menos que se considere como uma elipse o tratamento iterativo dos primeiros meses de vida comum com Albertine no início da *Prisonnière*.

([38]) II, p. 371.

([39]) I, p. 578.

([40]) «Prima (uma miúda). A minha iniciadora: I, p. 578», nota, imperturbável e preciso, o Index dos nomes de pessoas de Clarac e Ferré.

([41]) É verdade que tem dois quartos, contíguos, passando para um enquanto se areja o outro, (I, p. 49). Mas, a ser assim, a cena torna-se das mais arriscadas que pode haver. Por outro lado, não há relação clara entre esse «canapé» e a cama descrita na página 50, com a sua colcha

de pura elipse temporal: a omissão da *personagem* no quadro de família, essa, não pode definir-se senão como uma paralipse, e o seu valor de censura vê-se assim acrescentado. Essa priminha no canapé será para nós, pois — cada idade tem os seus prazeres —: analepse sobre paralipse.

Considerámos até aqui a localização (retroactiva) das analepses como se se tratasse sempre de um acontecimento único a colocar num único ponto da história passada, e, eventualmente, da narrativa anterior. Na realidade, certas retrospecções, ainda que consagradas a acontecimentos singulares, podem remeter para elipses iterativas ([42]), ou seja, que se referem, não a uma só das fracções de tempo passado, mas a várias fracções, consideradas como semelhantes e de alguma maneira repetitivas: assim, o encontro com a Dama de cor-de-rosa pode remeter a um qualquer dos dias de Inverno em que Marcel e os seus pais viviam em Paris, num ano qualquer anterior ao seu desentendimento com o tio Adolfo: acontecimento singular, sem dúvida, mas cuja localização nos surge como da ordem da espécie ou da classe (um Inverno) e não do indivíduo (certo Inverno). É assim, *a fortiori*, quando o acontecimento contado por analepse é já de si de ordem iterativa. Assim, nas *Jeunes filles en fleurs*, o dia da primeira aparição do «grupinho» termina com um jantar em Rivebelle que já não é o primeiro; esse jantar é para o narrador uma ocasião de retorno à série precedente, em que numa só vez conta todos os jantares anteriores ([43]): é claro que a elipse preenchida por essa retrospecção não pode, por sua vez, ser senão iterativa. Do mesmo modo, a analepse que fecha as *Jeunes filles*, último olhar sobre Balbec depois do regresso a Paris ([44]), refere-se, de modo sintético, a toda a série das sestas que Marcel, durante toda a sua

de flores de «odor mediano, gordurento, insípido, indigesto e de frutas» onde o muito jovem Marcel, «com um apetite aceso e inconfessado», voltava sempre a enfiar-se. Deixemos este problema para os especialistas, e lembremos que em «Confession d'une Jeune Fille», dos *Plaisirs et les Jours*, a «iniciação» põe em cena a heroína de catorze anos e um «priminho» de quinze, «já muito vicioso» (Pléiade, p. 87).

([42]) Sobre o iterativo em geral, ver adiante o cap. III.

([43]) I, pp. 808-823.

([44]) I, pp. 953-955.



permanência, por ordem do médico, tinha tido que fazer todas as manhãs até ao meio-dia, enquanto as suas jovens amigas se passeavam no dique cheio de sol, e se declarava sob as suas janelas o concerto matinal: aqui, mais uma vez, uma analepse iterativa vem preencher uma elipse iterativa — permitindo assim a essa parte da *Recherche* terminar, não em cinzas de um regresso triste, mas na gloriosa suspensão — musical, dourada — de um inalterável sol de estio.

Com o segundo tipo de analepses (internas) homodiegéticas, a que chamaremos precisamente analepses *repetitivas*, ou *rappels*, já não escaparemos à redundância, pois aí a narrativa regressa abertamente, e por vezes explicitamente, ao que foi dito. É claro que essas analepses em *rappel* raramente podem atingir dimensões textuais muito vastas: são antes alusões da narrativa ao seu próprio passado, aquilo a que Lämmert ([45]) chama *Ruckgriffe*, ou «etrocepções». Mas a sua importância na economia da narrativa, sobretudo em Proust, compensa largamente a sua fraca extensão narrativa.

Têm evidentemente que contar-se entre os *retornos* as três reminiscências devidas à memória involuntária no decorrer da manhã Guermantes, e que (contrariamente à da madalena) remetem todas para um momento anterior da narrativa: a permanência em Veneza, a paragem no caminho-de-ferro em frente de um renque de árvores, a primeira manhã face ao mar em Balbec ([46]). Trata-se aí de *rappels* no estado puro, voluntariamente escolhidos ou inventados pelo seu carácter fortuito e banal; mas esboça-se, ao mesmo tempo, uma comparação do presente com o passado: comparação por uma vez reconfortante, já que o momento da reminiscência é sempre eufórico, mesmo se ressuscita um passado em si doloroso: «Reconheci que aquilo que me parecia tão agradável era o mesmo renque de árvores que já tinha achado fastidioso de observar e descrever ([47]).» É, ainda, a comparação entre

([45]) *Bauformen des Erzählens*, Estugarda, 1955, 2.ª parte.

([46]) III, pp. 866-869; cf. III, pp. 623-655, III, p. 855 e I, pp. 672-674.

([47]) Recordemos que o sentimento de fastídio perante o renque de árvores tinha sido para Marcel o signo da sua vocação literária falhada, logo do falhanço da sua vida.

duas situações ao mesmo tempo semelhantes e diferentes que frequentemente motiva *rappels* em que a memória involuntária não desempenha qualquer papel: assim é quando as palavras do duque de Guermantes a propósito da princesa de Parme, «Ela acha-vos encantador», recordam ao herói — e dão ao narrador a ocasião de no-lo recordar — aqueloutras, idênticas, de Mme de Villeparisis a propósito de uma outra «alteza», a princesa de Luxemburgo ([48]). Acento posto na analogia; posto na oposição, pelo contrário, quando Saint-Loup apresenta a Marcel a sua egéria Rachel, e ele reconhece imediatamente nela a prostitutazinha de antigamente, «aquela que, há alguns anos (...), dizia à inculcadeira: "Então, amanhã à noite, se precisar de mim para alguém, mandar-me-á buscar"» ([49]) — frase que reproduz, com efeito, quase textualmente aquela que pronunciava «Rachel quando do Senhor» em *Jeunes filles en fleurs* ([50]): «Então, está combinado, amanhã estou livre, se precisar de alguém não se esquecerá de me mandar buscar», estando a variante de *Guermantes* por assim dizer já prevista nestes termos: «Ela variava apenas a forma da sua frase, dizendo: "se precisar de mim" ou "se precisar de alguém".» O *rappel* é aqui de uma precisão verdadeiramente obsessiva, e põe os dois segmentos em comunicação directa: donde a interpolação, no segundo segmento, do parágrafo sobre o comportamento passado de Rachel, que parece como que arrancado ao texto do primeiro. Exemplo surpreendente de migração, ou, se se preferir, de disseminação narrativa.

Comparação, ainda, em *La Prisonnière* ([51]), entre a cobardia presente de Marcel face a Albertine e a coragem que outrora tivera perante Gilberte, quando «tinha ainda a força suficiente para renunciar a ela»: esse retorno a si confere retroactivamente ao episódio passado um sentido que ainda não tinha no seu tempo. Essa, de facto, a função mais constante dos *retornos* na *Recherche*, o vir modificar ulteriormente a significação dos acontecimentos passados, quer tornando significante aquilo que o não era,

([48]) II, p. 425; cf. I, p. 700.
([49]) II, p. 158.
([50]) I, p. 577.
([51]) III, p. 344.



quer refutando uma primeira interpretação e pondo outra no seu lugar.

A primeira modalidade é designada de modo muito preciso pelo próprio narrador quando escreve a propósito do incidente das seringas ([52]): «No preciso momento, nada vi ali que não fosse muito natural, quando muito um tanto confuso, em todo o caso *insignificante*», e ainda: «incidente cuja cruel *significação* me escapou inteiramente e só muito depois foi por mim compreendida.» Essa significação será facultada por Andrée depois da morte de Albertine ([53]), e esse caso de interpretação diferida propicia-nos um exemplo quase perfeito de narrativa dupla, primeiro do ponto de vista (ingénuo) de Marcel, depois do ponto de vista esclarecido de Andrée e de Albertine, quando a chave enfim encontrada dissipa qualquer espécie de «confusão». Com muito mais vastidão, o encontro tardio de Mlle de Saint-Loup ([54]), filha de Gilberte e de Robert, será para Marcel oportunidade para uma «retomada» geral dos principais episódios da sua existência, até então perdidos na insignificância e na dispersão, e reunidos de repente, tornados significativos por virtude de estarem ligados entre si, porque todos ligados à existência dessa criança nascida Swann e Guermantes, neta da Dama de cor-de-rosa, sobrinha-neta de Charlus, evocativa dos «dois lados» de Combray ao mesmo tempo, mas igualmente de Balbec, dos Champs-Élysées, da Raspelière, de Oriane, de Legrandin, de Morel, de Jupien...: acaso, contingência, arbitrário subitamente abolido, biografia de repente «apanhada» na rede de uma estrutura e na coerência de um sentido.

Esse princípio de significação diferida ou suspensa ([55]) actua evidentemente em pleno na mecânica do *enigma*, analisada por Barthes em *S/Z*, e de que uma obra tão sofisticada como a *Recherche* faz um uso talvez surpreendente para aqueles que colo-

([52]) III, pp. 54-55; voltando para casa com seringas, Marcel choca com Andrée, que, pretextando uma qualquer alergia, o impede de entrar logo imediatamente. De facto, ela, nesse dia, estava com Albertine em situação culpada.
([53]) III, pp. 600-601.
([54]) III, pp. 1029-1030.
([55]) Ver Jean-Yves Tadié, *Proust et le Roman*, Gallimard, 1971, p. 124.

cam essa obra nos antípodas do romance popular — o que é verdade, sem dúvida, quanto à sua significação e valor estético, mas nem sempre no que respeita aos seus processos. Há um lado «era Milady» na *Recherche*, quanto mais não seja sob a forma humorística do «era o meu colega Bloch» das *Jeunes filles*, quando o tonitruante anti-semita sai da sua tenda ([56]). O leitor esperará mais de mil páginas antes de saber, ao mesmo tempo que o herói ([57]), no caso de ele não a ter já adivinhado por si, a identidade da Dama de cor-de-rosa. Após a publicação do seu artigo no *Figaro*, Marcel recebe uma carta de felicitações assinada Sanilon, escrita num estilo popular e encantador: «fiquei desolado por não conseguir descobrir quem me tinha escrito»; virá a saber, e nós com ele, mais tarde, que se trata de Théodore, o ex-marçano e menino do coro de Combray ([58]). Ao entrar na biblioteca do duque de Guermantes, cruza-se com um pequeno-burguês provinciano, tímido e coçado: era o duque de Bouillon ([59])! Uma senhora insinua-se-lhe na rua: virá a ser Mme d'Orvilliers ([60])! No comboiozinho da Raspelière uma mulher gorda e vulgar com cara de alcoviteira lê a *Revista dos Dois Mundos*: virá a ser a princesa Sherbatoff ([61])! Algum tempo depois da morte de Albertine, uma rapariga loura entrevista no Bois, depois na rua, lança-lhe um olhar que o inflama: voltada a ver no salão Guermantes, será Gilberte ([62])! O processo é tão frequente, faz tão manifestamente contexto e norma, que se pode jogar por vezes, por contraste ou desvio, com a sua ausência excepcional, ou grau zero: no comboiozinho da Raspelière, uma esplêndida rapariga de olhos negros, carne de magnólia, maneiras livres, voz rápida, fresca e risonha: «Tanto gostaria de a encontrar, exclamei. — Tranquilize-se, sempre se volta a encontrar, respondeu Albertine. No caso

([56]) I, p. 738.
([57]) II, p. 267.
([58]) III, pp. 591 e 701.
([59]) II, pp. 573 e 681.
([60]) II, pp. 373 e 721.
([61]) II, pp. 868 e 892.
([62]) III, pp. 563 e 574.



particular, enganava-se; nunca mais voltei a encontrar, nem identifiquei, a bela rapariga do cigarro ([63]).»

Mas a utilização mais típica do *retorno* é, sem dúvida, em Proust, aquela pela qual um acontecimento já provido a seu tempo de uma significação vê depois essa primeira interpretação substituída por uma outra (não necessariamente melhor). Tal processo é, evidentemente, um dos mais eficazes meios de circulação do sentido no romance, e dessa perpétua «reversão do pró no contra» que caracteriza o aprendizado proustiano da verdade. Saint-Loup, em Doncières, ao encontrar Marcel numa rua, não o reconhece, aparentemente, e saúda-o friamente como um soldado: viremos adiante a saber que o tinha reconhecido mas não tinha querido parar ([64]). A avó, em Balbec, insiste com irritante futilidade para que Saint-Loup a fotografe com o seu belo chapéu: sabia-se condenada e queria deixar ao neto uma recordação onde não se visse a sua má cara ([65]). A amiga de Mlle Vinteuil, a profanadora de Montjouvain, consagrava-se piamente, pela mesma época, a reconstituir nota por nota os indecifráveis rascunhos do septeto ([66]), etc. É conhecida a longa série de revelações e de confissões pela qual se decompõe e recompõe a imagem retrospectiva, ou mesmo póstuma, de Odette, de Gilberte, de Albertine ou de Saint-Loup: desse modo, o jovem que acompanhava Gilberte certa noite nos Champs-Élysées «era Léa vestida de homem» ([67]); desde o dia do passeio nos arrabaldes e da bofetada ao jornalista que Rachel não passava para Saint-Loup de um «biombo», e desde Balbec que se fechava com o ascensorista do Grand Hôtel ([68]); na noite dos *cattleyas* Odette saía de casa de Forcheville ([69]); e toda a série de tardias rectificações sobre as relações de Albertine com Andrée, com Morel, com diversas raparigas de Balbec e de outros sítios ([70]); mas, em contrapartida, e

([63]) II, p. 883.
([64]) II, pp. 138 e 176.
([65]) I, p. 786 e II, p. 776.
([66]) I, pp. 160-165 e III, p. 261.
([67]) I, p. 623 e III, p. 695.
([68]) I, pp. 155-180 e III, p. 681.
([69]) I, pp. 231 e 371.
([70]) III, pp. 515, 525, 599-601.

por uma ironia ainda mais cruel, a ligação culpada entre Albertine e a amiga de Mlle Vinteuil, cuja confissão involuntária cristalizou a paixão de Marcel, era pura invenção: «Acreditei estupidamente tornar-me interessante aos seus olhos inventando que tinha conhecido muito essas raparigas» ([71]): o objectivo é atingido, mas por uma outra via (o ciúme, e não o snobismo artístico), com o seguimento que se conhece.

Essas revelações sobre os hábitos eróticos do amigo ou da mulher amada são evidentemente capitais. Seria tentado a achar ainda mais capital — «capitalíssima», para falar proustiano —, porque tocando nas próprias bases da *Weltanschauung* do herói (o universo de Combray, a oposição dos dois lados, «estratos profundos do meu solo mental» ([72])), a série de reinterpretações de que será ocasião a tardia permanência em Tansonville, e Gilberte de Saint-Loup o *médium* involuntário. Já tentei, noutro sítio ([73]), mostrar a importância, em diversos planos, da «verificação» — que é uma refutação — a que Gilberte submete o sistema de pensamento de Marcel, ao revelar-lhe, não somente que a nascente da Vivonne, que ele se representava «como qualquer coisa de tão extraterrestre como a Entrada dos Infernos», era «apenas uma espécie de tanque quadrado onde subiam bolhas», mas também que Guermantes e Méséglise não estão assim tão longe, não são tão «inconciliáveis» como tinha pensado, dado que se pode num mesmo passeio «ir a Guermantes passando por Méséglise». A outra vertente dessas «novas revelações do ser» é a assombrosa informação de que, no tempo do carreiro de Tansonville e dos espinheiros em flor, Gilberte estava apaixonada por ele, e que o gesto insolente que então lhe tinha dirigido era, de facto, um insinuar-se demasiado explícito ([74]). Marcel compreende então que não tinha ainda compreendido nada, e — verdade suprema — «que a verdadeira Gilberte, a verdadeira Albertine, eram talvez aquelas que desde o primeiro instante se tinham mostrado no seu olhar, uma em frente da sebe de espinheiros rosa, a outra na

([71]) II, p. 1120 e III, p. 337.
([72]) I, p. 184.
([73]) *Figures*, p. 60 e *Figures II*, p. 242.
([74]) I, p. 141 e III, p. 694.



praia», e que as tinha assim, por incompreensão — por excesso de reflexão — «errado» desde o primeiro instante.

Com o gesto ignorado de Gilberte é, uma vez mais, toda a geografia profunda de Combray que se recompõe: Gilberte teria querido levar Marcel com ela (e outros patifórios das redondezas, entre os quais Théodore e a irmã — futura criada de quarto da baronesa Putbus e o próprio símbolo do fascínio erótico —) às ruínas da torre de Roussainville-le-Pin: a mesma torre fálica, «confidente» vertical, no horizonte, dos prazeres solitários de Marcel no quartinho da íris, e dos seus frenesis vagabundos nos campos de Méséglise ([75]), e de que não suspeitava ainda que fosse algo mais do que isso: o lugar real, oferecido, acessível e desconhecido, «na realidade tão próximo de mim» ([76]), dos prazeres proibidos. Roussainville, e por metonímia todo o lado de Méséglise ([77]), são já as Cidades da Planície, «terra prometida (e) maldita» ([78]). «Roussainville, adentro de cujos muros não penetrei nunca»: que ocasião perdida, que desgosto! Ou denegação? Sim, como diz Bardèche ([79]), a geografia de Combray, aparentemente tão inocente,

([75]) I, pp. 12 e 158.
([76]) III, p. 697.
([77]) Que o lado de Méséglise encarna a sexualidade é o que mostra claramente esta frase: «Aquilo que então esperava tão febrilmente, por pouco que ela, se eu o tivesse, simplesmente, sabido compreender e reencontrar, mo fizera experimentar logo desde a adolescência. Mais completamente ainda do que me tinha parecido, Gilberte estava nessa época verdadeiramente do lado de Méséglise» (III, p. 697).
([78]) Roussainville sob a tempestade é, evidentemente (como mais tarde Paris sob o fogo do inimigo), Sodoma e Gomorra sob o fogo divino: «Perante nós, no longínquo, terra prometida ou maldita, Roussainville, adentro de cujos muros não penetrei nunca, Roussainville, pouco depois, quando a chuva já tinha cessado para nós, continuava a ser castigada como uma aldeia da Bíblia pelas lanças todas da tempestade, que obliquamente flagelavam as moradas dos seus habitantes, ou então estava já perdoada por Deus Pai, que fazia descerem para ela, desigualmente longas, como os raios de uma custódia de altar, os ramos de ouro franjados do seu sol reaparecido» (I, 152). Notar-se-á a presença do verbo *flagelar*, surdo redobro do vínculo que une — adiantadamente — essa cena ao episódio de *M. de Charlus Durante a Guerra*, funcionando a flagelação ao mesmo tempo como «vício» («pecado») e como castigo.
([79]) *Marcel Proust romancier*, p. 269.

é «uma paisagem que tem, como muitas outras, necessidade de ser decifrada». Mas tal decifração já se opera, juntamente com algumas outras, no *Temps retrouvé*, e decorre de uma dialéctica subtil entre a narrativa «inocente» e a sua «verificação» retrospectiva: tais vêm a ser, por um lado, a função e a importância das analepses proustianas.

Vimos como é que a determinação do *alcance* permitia dividir as analepses em dois tipos, internas e externas, conforme o seu ponto de vista se situa no interior ou no exterior do campo temporal da narrativa primeira. O tipo misto, aliás muito pouco utilizado, é, na realidade, determinado por uma característca de *amplitude*, dado que são casos de analepses externas que se prolongam até encontrarem e superarem o ponto de partida da narrativa primeira. É ainda um dado de amplitude que comanda a distinção sobre a qual diremos agora uma palavra, voltando, para os comparar, aos dois exemplos já encontrados na *Odisseia*.

O primeiro é o episódio do ferimento de Ulisses. Como já se notou, a sua amplitude é muito inferior ao seu alcance, muito inferior, mesmo, à distância que separa o momento do ferimento do ponto de arranque da *Odisseia* (a queda de Tróia): uma vez contada a caça no Parnaso, o combate contra o javali, o ferimento, a cura, o retorno a Ítaca, a narrativa corta cerce a sua digressão retrospectiva ([80]) e, saltando por cima de uns decénios, regressa à cena presente. O «voltar atrás» é, pois, seguido de um salto em frente, quer dizer, de uma elipse, que deixa na sombra toda uma longa fracção da vida do herói: a analepse é aqui, de algum modo, pontual, conta um momento do passado que permanece isolado no seu afastamento, que não pretende religar ao momento presente cobrindo um intervalo não pertinente para a epopeia, já que o tema da *Odisseia*, como o notara Aristóteles, não é a vida de Ulisses, mas apenas o seu regresso a Tróia. Chamarei simplesmente analepses *parciais* a esse tipo de retrospecções que terminam numa elipse, sem alcançarem a narrativa primeira.

([80]) Recordemos que essa página, contestada por alguns, sem grandes provas e apesar do testemunho de Platão (*Rep.* I, 334 b), forneceu o objecto de um comentário de Auerbach (*Mimesis*, cap. I).



O segundo exemplo é constituído pela narrativa de Ulisses aos Feácios. Desta vez, pelo contrário, tendo remontado até ao ponto em que a Fama de algum modo o perdeu de vista, isto é, a queda de Tróia, Ulisses conduz a sua narrativa até vir alcançar a narrativa primeira, cobrindo toda a duração que se estende desde a queda de Tróia à chegada junto de Calipso: analepse *completa*, desta vez, que se vem religar à narrativa primeira, sem solução de continuidade entre os dois segmentos da história.

É inútil demorarmo-nos aqui nas evidentes diferenças de função entre estes dois tipos de analepse: o primeiro serve unicamente para trazer ao leitor uma informação isolada, necessária para a inteligência de um elemento preciso da acção, o segundo, ligado à prática do começar *in medias res*, visa a recuperar a totalidade do «antecedente» narrativo; constitui geralmente uma parte importante da narrativa, por vezes, mesmo, como na *Duchesse de Langeais* ou *La Mort d'Ivan Ilitch*, representa o seu essencial, fazendo a narrativa primeira figura de desfecho antecipado.

Não considerámos deste ponto de vista, até agora, senão as analepses externas, que decretámos completas na medida em que vão encontrar a narrativa primeira no seu ponto de partida temporal. Mas uma analepse «mista», como a narrativa de Des Grieux, pode ser dita completa num sentido inteiramente outro, pois, como já notámos, vai apanhar a narrativa primeira, não no seu início, mas no próprio ponto (o encontro em Calais) em que esta se tinha interrompido para lhe dar lugar: quer dizer, a sua amplitude é rigorosamente igual ao seu alcance, e o movimento narrativo realiza uma perfeita ida-e-volta. É também nesse sentido que se pode falar de analepses internas completas, como nas *Souffrances de l'inventeur*, onde a narrativa retrospectiva é conduzida até ao momento em que os destinos de David e Lucien novamente se juntam.

Por definição, as analepses parciais não põem nenhum problema de juntura ou continuidade narrativa: a narrativa analéptica interrompe-se francamente numa elipse, e a narrativa primeira recomeça onde tinha ficado, quer de maneira implícita e como se nada a tivesse suspendido, como na *Odisseia* («Ora, com a palma das suas mãos, a velha ao apalpá-lo reconheceu o ferimento...»), quer de maneira explícita, fazendo funcionar a inter-

rupção, e, como Balzac gosta de fazer, sublinhando a função explicativa já indicada ao abrir a analepse pelo famoso «eis porque», ou qualquer uma das suas variantes. Desse modo, o grande retorno atrás de *La Duchesse de Langeais*, introduzido por esta fórmula das mais expressas: «Eis agora a aventura que tinha determinado a situação respectiva em que então se encontravam os dois personagens desta cena», termina de maneira mais ou menos declarada: «Os sentimentos que animaram os dois amantes quando se reencontraram no locutório das Carmelitas em presença de uma madre superiora devem ser agora compreendidos em toda a sua extensão, e a sua violência, de parte a parte despertada, explicará sem dúvida o desenlace desta aventura» ([81]). Proust, que ridiculizou o «eis porque» balzaquiano em *Contre Sainte-Beuve*, mas que não deixou de o imitar pelo menos uma vez na *Recherche* ([82]), é igualmente capaz de retomadas daquele género, como esta, depois da narrativa das negociações académicas entre Faffenheim e Norpois: «Foi assim que o príncipe de Faffenheim foi levado a vir ver Mme de Villeparisis ([83])», ou, pelo menos, explícitas o bastante para que a transição seja imediatamente perceptível: «E agora, na minha segunda estada em Paris...», ou: «Enquanto assim recordava a visita de Saint-Loup ([84])...». Mas, na maior parte das vezes, a retomada é nele muito mais discreta: a evocação do casamento de Swann, provocado por uma réplica de Norpois durante um jantar, é bruscamente interrompida por um retorno à conversação presente («Pus-me a falar do conde de Paris...»), como aquela, mais tarde, da morte do mesmo Swann, intercalada sem transição entre duas frases de Brichot: «Não, não, retomou Brichot ([85])...» Ela é, por vezes, tão elíptica que se sente alguma dificuldade em dar conta à primeira leitura do ponto onde se opera o salto temporal: assim, quando a audição em casa dos Verdurin da sonata de Vinteuil lembra a Swann uma audição anterior, a analepse, introduzida todavia do modo balzaquiano

([81]) Garnier, pp. 214 e 341.
([82]) *Contre Sainte-Beuve*, Pléiade, p. 271 e *Recherche*, I, p. 208.
([83]) II, p. 263.
([84]) III, pp. 755 e 762.
([85]) I, p. 471 e III, p. 201.



que se disse («Eis porque»), termina pelo contrário sem outra marca de retorno senão uma simples alínea: «Depois deixou de pensar nisso./Ora, apenas alguns minutos depois de o pequeno pianista ter começado a tocar em casa de Mme Verdurin...» Do mesmo modo, durante a tarde Villeparisis, quando a chegada de Mme Swann recorda a Marcel uma visita recente de Morel, a narrativa primeira encadeia com a analepse de modo particularmente desenvolto: «Eu, apertando-lhe a mão, pensava em Mme Swann, e dizia-me com espanto, de tal modo eram longínquas e diferentes na minha lembrança, que teria daí em diante que identificá-la com a «Dama de cor-de-rosa». M. de Charlus ficou pouco depois sentado ao lado de Mme Swann ([86])...»

Como se vê, o carácter elíptico destas retomadas, em fim de analepse parcial, mais não faz, para o leitor atento, que sublinhar por assíndeto a ruptura temporal. A dificuldade das analepses completas é inversa: está, não na solução de continuidade, mas, pelo contrário, na junção necessária entre a narrativa analéptica e a narrativa primeira, junção que dificilmente pode dar-se sem um certo encavalgamento, e, logo, sem uma aparência de desajeitamento, a menos que o narrador tenha a habilidade de tirar do defeito uma espécie de aprazimento lúdico. Eis, em *César Birotteau*, um exemplo de encavalgamento não assumido — talvez não apercebido pelo próprio romancista. O segundo capítulo (analéptico) termina assim: «Alguns instantes passados, Constance e César ressonaram pacificamente»; o terceiro começa nestes termos: «Ao adormecer, César temeu que a mulher lhe fizesse no dia seguinte algumas observações peremptórias, e preparou-se para se levantar de madrugada para tudo resolver»: como se vê, a retomada não sucede sem uma suspeita de incoerência. A ligação [*raccord*] das *Souffrances de l'inventeur* é mais conseguida, porque aí o texto soube tirar da própria dificuldade um elemento decorativo. Eis como se abre a analepse: «Enquanto o venerável eclesiástico sobe as escadarias de Angoulême, não é inútil explicar o enredo de interesses em que ia meter o pé. / Depois da partida de Lucien, David Séchard...» Eis agora como se retoma a

([86]) I, p. 211 e II, p. 267.

narrativa primeira, mais de cem páginas adiante: «No momento em que o velho prior de Marsac subia as escadarias de Angoulême para ir instruir Ève do estado em que se encontrava o irmão, David estava escondido há onze dias a duas portas daquela que o digno padre acabava de deixar» (87). Este jogo entre o tempo da história e o da narração (contar as desgraças de David «enquanto» o prior de Marsac sobe as escadas), iremos reencontrá-lo nele mesmo no capítulo da voz; vê-se como transforma em divertimento o que era uma servidão.

A atitude típica da narrativa proustiana parece consistir aqui, pelo contrário, em *eludir* a ligação, quer dissimulando o termo da analepse naquela espécie de dispersão temporal que é própria da narrativa iterativa (é o caso das duas retrospecções a propósito de Gilberte na *Fugitive*, uma sobre a sua adopção por Forcheville, a outra sobre o seu casamento com Saint-Loup (88)), quer fingindo ignorar que o ponto da história em que a analepse termina já tinha sido atingido pela narrativa: deste modo, em *Combray*, Marcel começa por mencionar «a interrupção e o comentário que foram trazidos uma vez por uma visita de Swann à leitura que estava a fazer de um autor completamente novo para mim, Bergotte», depois volta atrás para contar como é que tinha descoberto esse autor; sete páginas adiante, retomando o fio da sua narrativa, encadeia nestes termos, como se ainda não tivesse nomeado Swann e assinalado a sua visita: «Um domingo, contudo, durante a minha leitura no jardim, fui perturbado por Swann, que vinha ver os meus pais. — Que é que lê, pode-se ver? Oh, Bergotte...» (89). Astúcia, inadvertência ou desenvoltura, a narrativa evita assim *reconhecer* as suas próprias marcas. Mas a mais audaciosa das elusões (mesmo que seja audácia de pura negligência) consiste em esquecer o carácter analéptico do segmento narrativo no qual se encontra, e em prolongar esse segmento de alguma maneira indefinidamente por ele mesmo sem haver preocupação com o ponto no qual se vem juntar à narrativa primeira. É o que se passa no episódio, célebre por outras razões, da morte da avó.

(87) Garnier, pp. 550 e 643.
(88) III, p. 582 e 676.
(89) I, p. 90 e 97.



Abre com um esboço evidente de analepse: «Voltei a subir e encontrei a minha avó mais doente. Desde algum tempo, sem saber muito bem o que tinha, queixava-se da sua saúde...», depois a narrativa, assim encetada no modo retrospectivo, prossegue de maneira contínua até à morte, sem que seja nunca reconhecido e assinalado o momento (contudo necessariamente alcançado e superado) em que Marcel, voltando de casa de Mme de Villeparisis, tinha encontrado a avó «mais doente»: sem que, pois, possamos alguma vez situar de maneira exacta a morte da avó por relação com a manhã Villeparisis, nem decidir onde acaba a analepse e é retomada a narrativa primeira (90). O mesmo evidentemente se passa, mas numa escala bem mais vasta, com a analepse aberta em *Nom de pays: le Pays*, que, como já vimos, se estenderá até à última linha da *Recherche*, sem saudar de passagem o momento das insónias tardias, que fora, todavia, a sua fonte memorial e como que a sua matriz narrativa: outra retrospecção mais-que-completa, de amplitude bem superior ao seu alcance, e que num ponto indeterminado do seu percurso, secretamente se transforma em antecipação. À sua maneira — isto é, sem o proclamar e, provavelmente, sem mesmo disso se dar conta — Proust abala aqui as normas mais fundamentais da narração, e antecipa as mais perturbantes tentativas do romance moderno.

### *Prolepses*

A antecipação, ou prolepse temporal, é manifestamente menos frequente que a figura inversa, pelo menos na tradição narrativa ocidental; ainda que cada uma das três grandes epopeias antigas, a *Ilíada*, a *Odisseia* e a *Eneida*, comece por uma espécie de sumário antecipado que justifica numa certa medida a fórmula aplicada por Todorov à narrativa homérica: «intriga da predestinação» (91). A preocupação de *suspense* narrativo própria da concepção clássica do romance (no sentido lato, e cujo centro de

(90) II, pp. 298-345.
(91) *Poétique de la prose*, Seuil, 1971, p. 77.

gravidade se encontra mais no século XIX) não se ajusta bem com tal prática, tal, aliás, como a ficção tradicional de um narrador que pareça dever ir descobrindo de algum modo o que se passa ao mesmo tempo que o conta. De maneira que se encontrarão muito poucas prolepses num Balzac, num Dickens, num Tolstoi, mesmo se a prática corrente, como se viu, do começo *in medias res* (quando não, se assim ouso dizer, *in ultimas res)* dá por vezes essa impressão: é claro que um certo peso de «predestinação» existe na maior parte da narrativa em *Manon Lescaut* (onde sabemos, antes mesmo que Des Grieux comece a sua história, que ela termina por uma deportação), ou *a fortiori* em *La Mort d'Ivan Ilitch*, que começa pelo seu epílogo.

A narrativa «na primeira pessoa» presta-se melhor que qualquer outra à antecipação, pelo próprio facto do seu declarado carácter retrospectivo, que autoriza o narrador a alusões ao futuro, e particularmente à situação presente, que de alguma maneira fazem parte do seu papel. Robinson Crusoe pode dizer-nos quase desde entrada que o discurso mantido pelo pai para o desviar das aventuras marítimas era «verdadeiramente profético», apesar de não lhe ter sobrevindo na altura nenhuma ideia disso, e Rousseau não deixa, desde o episódio dos pentes, de atestar não somente a sua inocência passada como também o vigor da sua indignação retrospectiva: «Sinto ao escrever isto que o meu pulso se altera ainda.» (92) Resta dizer que a *Recherche du temps perdu* faz da prolepse um uso provavelmente sem equivalente em toda a história da narrativa, mesmo de forma autobiográfica (93), e que constitui, pois, um terreno privilegiado para o estudo desse tipo de anacronias narrativas.

Aqui, e mais uma vez, distinguir-se-ão sem custo prolepses *internas* e *externas*. O limite do campo temporal da narrativa primeira é claramente marcado pela última cena não proléptica, ou seja, para a *Recherche* (se se fizer entrar na «narrativa primeira» essa enorme anacronia que abre sobre os Champs-Élysées e não voltará a fechar-se), sem hesitação possível, a tarde de Guermantes. Ora, é bem conhecido que um certo número de episódios da *Recherche* se situam num ponto da história posterior a essa manhã (94) (a maior parte são, aliás, contados em digressão no decurso dessa mesma cena): logo, serão, para nós, prolepses externas. A sua função é, as mais das vezes, de epílogo: servem para conduzir até ao seu termo lógico tal ou tal linha da acção, ainda que esse termo seja posterior ao dia em que o herói decide deixar o mundo e retirar-se para a sua obra: alusão rápida à morte de Charlus, alusão também, mas mais circunstanciada no seu alcance altamente simbólico, ao casamento de Mlle de Saint-Loup: «essa rapariga, cujo nome e fortuna podiam fazer esperar à sua mãe que desposasse um príncipe real e coroasse toda a obra ascendente de Swann e sua mulher, escolheu mais tarde para marido um obscuro homem de letras, e fez descer essa família mais abaixo que o nível de que tinha partido (95)»; última aparição de Odette, «um pouco amolecida», quase três anos depois da tarde Guermantes (96); futura experiência de escritor de Marcel, com as suas angústias perante a morte e os empecimentos da vida social, primeiras reacções de leitores, primeiros mal-entendidos, etc. (97). A mais tardia dessas antecipações é aquela que, especialmente improvisada para esse efeito em 1913, termina o *Côté de chez Swann:* esse quadro do Bois de Boulogne «hoje», por antítese ao dos anos de adolescência, está evidentemente muito próximo do momento da narração, pois esse último passeio teve lugar, diz-nos Marcel, «este ano», «uma das primeiras manhãs do mês de Novembro», ou seja, em princípio, a menos de dois meses deste momento (98).

(92) *Confessions*, Pléiade, p. 20.

(93) A *Recherche* contém mais de vinte segmentos prolépticos de alguma amplidão narrativa, sem contarmos as simples alusões ao correr da frase. As analepses de igual definição não são mais numerosas, mas é verdade que ocupam, pela sua amplidão, a quase totalidade do texto, e que é sobre essa primeira camada retrospectiva que vêm dispor-se analepses e prolepses de segundo grau.

(94) Ver Tadié, *Proust et le Roman*, p. 376.

(95) III, pp. 804 e 1028.

(96) III, pp. 951-952.

(97) III, pp. 1039-1043.

(98) I, pp. 421-427. Adiante voltarei às dificuldades que se levantam nesta página, escrita em 1913 mas, ficticiamente (diegeticamente), contemporânea da narração final, logo, posterior à guerra.

Mais um passo, pois, e eis-nos no presente do narrador. As prolepses deste tipo, muito frequentes na *Recherche*, relacionam-se quase todas com o modelo rousseauísta acima evocado: são testemunhos sobre a intensidade da recordação actual, que vêm, de alguma maneira, autentificar a narrativa do passado. Por exemplo, a propósito de Albertine: «É assim, fazendo alto, olhos brilhantes sob o seu "pólo", que ainda agora a vejo, silhuetada sobre o *écran* que, em fundo, lhe oferece o mar...»; da igreja de Combray: «E hoje ainda, se, numa grande cidade de província ou num bairro de Paris que conheça mal, um passante que me "pôs no meu caminho" me mostra ao longe, como um ponto de referência, tal torre de hospital, tal campanário de convento, etc.»; do baptistério de Saint-Marc: «Chegou uma hora em que, quando me lembro do baptistério...»; fim da noite Guermantes: «Revejo toda a saída, revejo se terei razão em pôr naquela escada o príncipe de Sagan...» (99). E sobretudo, é claro, a propósito da cena do deitar, essa pungente atestação já comentada em *Mimesis* e que se não pode aqui citar senão por inteiro, perfeita ilustração do que Auerbach chama a «omnitemporalidade simbólica» da «consciência reminiscente», mas também perfeito exemplo da fusão, quase miraculosa, entre o acontecimento contado e a instância da narração, ao mesmo tempo tardia (última) e «omnitemporal»:

*Já lá vão muitos anos. O paredão das escadas onde vi subir o reflexo da sua vela já não existe há muito tempo. Também em mim muitas coisas foram destruídas que eu cria deverem durar para sempre, e novas se edificaram de que nasceram penas e júbilos novos que não teria podido prever então, do mesmo modo que se me tornaram os antigos difíceis de compreender. Já há longo tempo também que o meu pai cessou de poder dizer à mamã: «Vai com o miúdo.» A possibilidade de tais horas não renascerá nunca para mim. Mas, desde há pouco tempo, recomeço a aperceber muito bem, se apuro o ouvido, os soluços que tive a força de conter em frente do meu pai e que só rebentaram quando me encontrei sozinho com a mamã. Na realidade, não cessaram nunca; e é apenas porque a vida se cala agora mais em torno a mim que os ouço outra vez, como aqueles sinos dos conventos que cobrem de tal maneira os barulhos da cidade durante o dia, que se pensaria que haviam parado, mas que de novo ressoam no silêncio da noite* (100).

Na medida em que põem directamente em jogo a própria instância narrativa, essas antecipações no presente não constituem simplesmente factos da temporalidade narrativa, mas também factos da *voz:* voltaremos adiante a encontrá-los, sob esse título.

As prolepses *internas* põem o mesmo género de problemas que as analepses do mesmo tipo: o da interferência, do eventual duplo emprego da narrativa primeira e daquela que assume o segmento proléptico. Estão aqui desprezadas, portanto, e de novo, as prolepses heterodiegéticas, para as quais esse risco é nulo, quer a antecipação seja interna ou externa (101), e, entre as outras, distinguir-se-ão ainda aquelas que vêm preencher de antemão uma

(99) I, p. 829; I, p. 67; III, p. 646; II, p. 720; cf. I, p. 165 (sobre a aldeia de Combray), I, p. 185 (sobre a paisagem de Guermantes), I, p. 186 (sobre os «dois lados»), I, p. 641 (sobre Mme Swann), II, p. 883 (sobre a jovem do comboio de la Raspelière), III, p. 625 (sobre Veneza), etc.

(100) I, p. 37. Comentário de Auerbach, *Mimesis*, p. 539. Não se pode deixar de pensar em Rousseau: «Quase trinta anos passaram depois da minha partida de Bossey sem que me tivesse lembrado esse dia de uma maneira agradável por lembranças um pouco ligadas: mas, depois que, tendo passado a idade madura, declino para a velhice, sinto que essas mesmas lembranças renascem enquanto as outras se apagam, e se gravam na minha memória com traços cujos charme e força de dia para dia aumentam; como se, sentindo já a vida que se escapa, eu visse se a retinha pelos seus começos» (*Confessions*, Pléiade, p. 21).

(101) Eis a lista das principais, na sua ordem de sucessão no texto: II, p. 630, durante o encontro Jupien-Charlus: continuação das relações entre os dois homens, vantagens tiradas por Jupien do favor de Charlus, estima de Françoise pelas qualidades morais dos dois invertidos; II, pp. 739-741, no regresso da *soirée* Guermantes: conversão ulterior do duque ao dreyfusismo; III, pp. 214-216, antes do concerto Verdurin: descoberta ulterior por Charlus das relações entre Moréas e Léa; III, pp.322-324, no fim do concerto: doença de Charlus e esquecimento do seu rancor

posterior lacuna (prolepses completivas), e aquelas que, sempre de antemão, dobram, por pouco que seja, um segmento narrativo a vir (prolepses repetitivas).

Prolepses completivas, por exemplo a evocação rápida, em *Combray*, dos futuros anos de colégio de Marcel; a última cena entre o pai e Legrandin; a evocação, a propósito da cena dos *cattleyas*, do seguimento das relações eróticas entre Swann e Odette; as descrições antecipadas do espectáculo mudável do mar em Balbec; o anúncio, a meio do primeiro jantar em casa dos Guermantes, da longa série de jantares parecidos, etc. ([102]). Todas essas antecipações compensam futuras elipses ou paralipses. Mais subtil é a situação da última cena de *Guermantes* (visita de Swann e Marcel a casa da duquesa), que é, como se sabe ([103]), intervertida com a primeira de *Sodome* («conjunção» Charlus-Jupien), de tal modo que deve considerar-se ao mesmo tempo a primeira como uma prolepse ocupando a elipse aberta, pela própria antecipação, entre *Sodoma I* e *Sodoma II*, e a segunda como uma analepse cobrindo a elipse aberta em *Guermantes* pelo seu retardamento: dança de interpolações evidentemente motivada pelo desejo que o narrador experimenta de acabar com o aspecto propriamente humano do «lado de Guermantes» antes de abordar o que chama a «paisagem moral» de Sodoma e Gomorra.

Ter-se-á talvez notado a presença de prolepses iterativas que, tal como as analepses do mesmo tipo, nos reenviam para a questão da *frequência* narrativa. Sem tratar aqui essa questão em si

---

contra os Verdurin; III, pp. 779-781, durante o passeio com Charlus, continuação das suas relações com Morel apaixonado por uma mulher. Vê-se que têm todas por função anticipar uma evolução paradoxal, um desses inesperados transtornos de que a narrativa proustiana faz as suas delícias.

([102]) I, p. 74; I, pp. 129-133; I, pp. 233-234; I, p. 673 e pp.802-896; II, pp. 512-514; cf. II, pp. 82-83 (sobre o quarto de Doncières), III, p. 804 (encontro com Morel, dois anos antes do passeio com Charlus), III, pp. 703-704 (encontro com Saint-Loup na alta-roda)...

([103]) «Ora essa espera deveria ter para mim consequências tão consideráveis e descobrir-me uma paisagem, não já turneriana mas moral, tão importante, que é preferível retardar a sua narrativa por alguns instantes, fazendo-a preceder primeiro pela da minha visita aos Guermantes quando soube que tinham regressado» (II, p. 573).



mesma, anotarei simplesmente a atitude característica que consiste, por ocasião de uma *primeira vez* (primeiro beijo de Swann e Odette, primeira vista do mar em Balbec, primeira noite no hotel de Doncières, primeiro jantar em casa dos Guermantes), em rever de antemão toda a série de ocorrências que inaugura. Veremos no capítulo seguinte que a maior parte das grandes cenas típicas da *Recherche* concernem a uma iniciação desse género («entradas» de Swann em casa dos Verdurin, de Marcel em casa de Mme de Villeparisis, ou da duquesa, ou da princesa), sendo o primeiro encontro, evidentemente, a melhor ocasião para descrever um espectáculo ou um meio, e valendo, aliás, como paradigma dos seguintes. As prolepses generalizantes explicitam de algum modo essa função paradigmática delineando uma perspectiva sobre a série ulterior: «janela à qual deveria dali em diante pôr-me todas as manhãs...» São, portanto, como toda a antecipação, uma marca de impaciência narrativa. Mas também possuem, parece-me, um valor inverso, talvez mais especificamente proustiano, e que marca um sentimento dominantemente nostálgico daquilo a que Vladimir Jankélévitch chamou um dia a «primultimidade» da primeira vez, quer dizer, o facto da primeira vez, na própria medida em que é sentido intensamente o seu valor inaugural, ao mesmo tempo ser sempre (já) uma última vez — quanto mais não fosse por ser para sempre a última a ter sido a primeira, e por, depois dela, inevitavelmente, começar o reino da repetição e do hábito. Antes de a beijar pela primeira vez, Swann retém um instante o rosto de Odette «a alguma distância, entre as suas duas mãos»: é, diz o narrador, para dar ao seu pensamento o tempo de acorrer e assistir à realização do sonho que tinha por tanto tempo acalentado. Mas há uma outra razão: «Talvez também Swann prendesse a essa face de Odette ainda não possuída, nem mesmo sequer beijada por ele, que ele via *pela última vez*, o olhar com o qual, num dia de partida, se gostaria de levar uma paisagem que se vai deixar para sempre.» Possuir Odette, beijar Albertine pela primeira vez, é aperceber pela última vez a Odette ainda não possuída, a Albertine ainda não beijada: tanto é verdadeiro que em Proust o acontecimento — qualquer acontecimento — mais não é que a passagem, fugitiva e *irreparável* (no sentido virgiliano), de um hábito para outro.

Como as analepses do mesmo tipo, e por razões do mesmo modo evidentes, as prolepses encontram-se pouco mais que no estado de breves alusões: referem-se antecipadamente a um acontecimento que será a seu tempo contado de uma ponta à outra. Como as analepses repetitivas desempenham relativamente ao destinatário da narrativa uma função de *retorno*, assim as prolepses repetitivas desempenham um papel de *anuncio*, e designá-las-ei igualmente por esse termo. A sua fórmula canónica é geralmente um «como havemos de ver» ou um «veremos», e o paradigma ou protótipo, este aviso a propósito da cena de sacrilégio de Montjouvain: «Veremos como, por muitas outras razões, a memória dessa impressão devia desempenhar um papel importante na minha vida.» Alusão, bem entendido, ao ciúme que provocará em Marcel a revelação (falsa) das relações entre Albertine e Mlle Vinteuil (104). O papel desses anúncios na organização e naquilo a que Barthes chama o «entrançado» [*tressage*] da narrativa é bastante evidente, pela expectativa que criam no espírito do leitor. Expectativa que pode ser imediatamente resolvida no caso desses anúncios de muito curto alcance, ou prazo, que servem, por exemplo, no fim de um capítulo, para indicar, encetando-o, o assunto do capítulo seguinte, como é frequente acontecer em *Madame Bovary* (105). A estrutura mais contínua da *Recherche* exclui em princípio esse género de efeitos, mas quem se lembra do fim do capítulo II-4 de *Bovary* («Ela não sabia que, no terrraço das casas, a chuva forma poças quando as goteiras estão entupidas, e assim se ficou na sua segurança, quando descobriu subitamente uma fenda na parede») não terá dificuldade em reconhecer este modelo de apresentação metaforizada na frase de abertura da última cena do *Temps retrouvé*: «Mas é algumas vezes no momento em que tudo parece perdido que vem o aviso que nos pode salvar; bateu-se a todas as portas que não dão para nada, e a única por

(104) I, p. 159 e II, p. 1114. Mas deve-se lembrar que, quando escreve essa frase, antes de 1913, Proust ainda não «inventou» a personagem de Albertine, que se elaborará entre 1914 e 1917. Tem no espírito, porém, com toda a evidência, para a cena de Montjouvain, uma «recaída» dessa ordem, que se precisou somente pela continuação: *anúncio*, pois, duplamente profético.

(105) Cap. I-3, II-4, II-5, II-10, II-13, III-2.



onde se pode entrar e que em vão cem anos se teria procurado, esbarra-se nela sem saber, e ela abre-se» (106).

Mas, na maior parte das vezes, o anúncio é de muito mais largo alcance. Sabe-se o quanto Proust se apegava à coesão e à arquitectura da sua obra, e quanto sofria por ver ignorados tantos efeitos de simetria longínqua e de correspondências «telescópicas». A publicação separada dos diferentes volumes não podia senão agravar tal mal-entendido, e decerto que os anúncios a longa distância, como na cena de Montjouvain, deveriam servir para o atenuar, dando uma justificação provisória a episódios cuja presença poderia, de outro modo, parecer adventícia e gratuita. Eis ainda algumas ocorrências, na ordem da sua disposição: «Quanto ao professor Cottard, *revê-lo-emos longamente, muito adiante*, com a Patronne, no castelo de la Raspelière»; «*verse-á* de que modo essa única ambição mundana que (Swann) tinha ambicionado para a mulher e a filha foi justamente aquela cuja realização se verificou ser-lhe interdita, e por um veto tão absoluto que Swann morreu sem supor que a duquesa algum dia pudesse conhecê-las. *Havemos também de ver* que, pelo contrário, a duquesa de Guermantes se ligou com Odette e Gilberte depois da morte de Swann»; «Quanto a um desgosto tão profundo como o da minha mãe, haveria de conhecê-lo um dia, *como veremos* na continuação desta narrativa» (esse desgosto é evidentemente o que provocarão a fuga e morte de Albertine); «(Charlus) tinha-se restabelecido antes de cair mais tarde no estado em que *havemos de vê-lo* no dia de certa manhã em casa da princesa de Guermantes (107)».

Não serão de confundir esses anúncios, por definição explícitos, com aquilo que se há-de antes chamar *esboços* [*amorces*] (108), simples marcos de espera sem antecipação, mesmo alusiva, que apenas mais tarde encontrarão a sua significação e que relevam da muito clássica arte da «preparação» (por exemplo, fa-

(106) III, p. 866. Cf., desta vez sem metáfora, os resumos antecipados do jantar Verdurin (I, p. 251) ou da *soirée* Sainte-Euverte (I, p. 322).

(107) I, p. 433 e II, p. 866 s.; I, p. 471 e III, p. 575 s.; II, p. 768 e III, p. 415 s.; III, p. 805 e 859. (Sublinhados meus.)

(108) Cf. Raymonde Debray, «Les figures du récit dans *Un coeur simple*», *Poétique* 3.

zer aparecer desde o início uma personagem que só intervirá verdadeiramente muito mais tarde, como o marquês de la Môle no terceiro capítulo de *Le Rouge et le Noir*). Podem considerar-se como tais a primeira aparição de Charlus e de Gilberte em Tansonville, de Odette em Dama de cor-de-rosa, ou a primeira menção de Mme de Villeparisis logo na vigésima página de *Swann*, ou ainda, mais declaradamente funcional, a descrição do talude de Montjouvain, «que chegava ao salão do segundo andar, a cinquenta centímetros (*sic*) da janela», que prepara a situação de Marcel no decorrer da cena da profanação [109]; ou, mais ironicamente, a ideia recalcada por Marcel de citar em frente de M. de Crécy o que crê tratar-se do antigo «nome de guerra» de Odette, que prepara a revelação ulterior (por Charlus) da autenticidade desse nome, e da relação real entre as duas personagens [110]. A diferença entre anúncio e esboço está claramente perceptível na forma pela qual Proust prepara, em várias etapas, a entrada de Albertine. Primeira menção, no decurso de uma conversação em casa de Swann: Albertine é nomeada como sobrinha dos Bontemps, e considerada como tendo um «aspecto curioso» por Gilberte: simples esboço; segunda menção, novo esboço, pela própria Mme Bontemps, que qualifica a sobrinha de «atrevida», de «pantomineirazinha... fina como um macaco: recordou publicamente a uma mulher de ministro que o pai dela era ajudante de cozinha»; tal retrato será explicitamente recordado muito mais tarde, após a morte de Albertine, e designado como «germe insignificante (que) se desenvolveria e se estenderia um dia a toda a minha vida»; terceira menção, desta vez verdadeiro anúncio: «Houve uma cena em casa porque não acompanhei o meu pai a um jantar oficial onde deviam estar os Bontemps com a sobrinha Albertine, rapariguinha quase criança ainda. Os diferentes períodos da nossa vida assim se encavalgam uns nos outros. Recusa-se desdenhosamente, por causa do que se ama e um dia vos importará tão pouco, a ver o que hoje vos pouco importa, que amanhã se amará, que se teria, talvez, podido, se se tivesse consentido em ver, amar mais cedo, e que assim vos teria abre-

(109) I, p. 141; p. 76;. I, p. 20; I, p. 113 e 159.
(110) II, p. 1085 e III, p. 301.



viado os actuais sofrimentos, para, é verdade, os substituir por outros» [111]. Diferentemente do anúncio, o esboço nunca é, em princípio, no seu lugar do texto, mais que um «germe insignificante», e mesmo imperceptível, cujo valor de germe só mais tarde será reconhecido, e de forma retrospectiva [112]. Falta, ainda, tomar em conta a eventual (ou antes, variável) *competência* narrativa do leitor, nascida do hábito, que permite decifrar cada vez mais depressa o código narrativo em geral, ou próprio a certo género, ou certa obra, e identificar os «germes» desde o seu aparecimento. Deste modo, nenhum leitor de *Ivan Ilitch* (ajudado, é verdade, pela antecipação do desfecho, e pelo próprio título) pode deixar de identificar a queda de Ivan sobre o trinco da janela como instrumento do destino, como esboço da agonia. É, aliás, sobre essa mesma competência que se funda o autor para enganar o leitor, propondo-lhe não raro falsos esboços, ou *logros* [113] — bem conhecidos dos amadores de romances policiais — com riscos, uma vez adquirida pelo leitor a competência de segundo grau que é a aptidão de detectar, e portanto de destrinçar o logro, de lhe propor *falsos logros* (que são autênticos esboços), e assim por diante. É conhecido quanto o verosímil proustiano — fundado, segundo a expressão de Jean-Pierre Richard, na «lógica da inconsequência» [114] — opera, particularmente no que concerne à homossexualidade (e sua subtil variante: a heterossexualidade), sobre esse sistema complexo de expectativas frustradas, de suspeitas desengadas, de surpresas esperadas e, finalmente, tanto mais surpreendentes quanto eram esperadas e ainda assim se produziram — em virtude desse princípio para todos os fins, que «o trabalho da causalidade... acaba por produzir mais ou menos todos os efeitos possíveis, e, por consequência, também aqueles que se havia crido

(111) I, p. 512; 598, cf. III, p. 904; I, p. 626.
(112) «A alma de toda a função é, se se pode dizer, o seu germe, aquilo que lhe permite semear na narrativa um elemento que amadurecerá mais tarde» Roland Barthes, «Introduction à l'analyse structurale des récits», *Communications 8*, p. 7.
(113) Ver Roland Barthes, *S/Z*, p. 39.
(114) *Proust et le monde sensible*, p. 153.

serem-no num mínimo» ([115]): aviso aos amadores de «leis psicológicas» e de *motivações* realistas.

Resta, antes de deixar as prolepses narrativas, dizer alguma coisa da sua amplitude, e da distinção possível, aqui também, entre prolepses parciais e completas, se se quiser conceder esta última qualidade àquelas que se prolongam no tempo da história até ao «desenlace» (quanto às prolepses internas) ou até ao próprio momento narrativo (quanto às prolepses externas ou mistas): não chego a encontrar exemplos disso e parece que, de facto, todas as prolepses são do tipo *parcial*, muitas vezes interrompidas de forma tão franca como aquela por que foram abertas. Marcas de prolepse: «*Para antecipar*, pois que apenas acabo de terminar a minha carta a Gilberte...»; «*para antecipar* em algumas semanas a narrativa que retomaremos logo após este parêntesis...»; «*para antecipar um pouco*, pois ainda estou em Tansonville...»; «desde o dia seguinte de manhã, *digamo-lo para antecipar*...»; «*antecipo* em muitos anos...» ([116]). Marcas de fim de prolepse e de retorno à narrativa primeira: «*Para voltar atrás*, e a esse primeiro serão em casa da princesa de Guermantes...»; «*mas é tempo de alcançar* o barão que avança, com Brichot e comigo, para a porta dos Verdurin...»; «*para voltar atrás*, ao serão Verdurin...»; «mas há que *voltar atrás*...»; «*mas, depois desta antecipação, voltemos três anos para trás*, quer dizer, ao serão em que estamos, na casa da princesa de Guermantes... ([117])». Pode ver-se que Proust nem sempre recua perante o peso do explícito.

A importância da narrativa «anacrónica» na *Recherche du temps perdu* está, evidentemente, ligada ao carácter retrospectivamente sintéctico da narrativa proustiana, em cada instante presente por inteiro a si mesmo no espírito do narrador, que — desde o dia em que percebeu num êxtase a sua significação unificante — não cessa de deter todos os seus fios e ao mesmo tempo, de aperceber ao mesmo tempo todos os seus lugares e momentos, entre os quais ele está constantemente em estado de estabelecer uma multidão de relações «telescópicas»: ubiquidade espacial, mas também temporal, «omnitemporalidade» que ilustra perfeitamente a página do *Temps retrouvé* em que, perante Mlle de Saint-Loup, o herói reconstitui num relâmpago a «rede de recordações» cruzadas em que se tornou a sua vida, e que vai tornar-se no tecido da sua obra ([118]).

Mas as próprias noções de retrospecção ou de antecipação, que fundam em «psicologia» as categorias narrativas da analepse e da prolepse, supõem uma consciência temporal perfeitamente clara, e relações sem ambiguidade entre o presente, o passado e o futuro. Foi só por necessidades de exposição, e ao preço de uma esquematização abusiva, que postulei até agora que assim era sempre. Na realidade, a própria frequência das interpolações e o seu cruzamento recíproco confundem frequentemente as coisas de uma maneira que chega a ser sem saída para o «simples» leitor, e mesmo para o mais resoluto dos analistas. Vamos, para terminar este capítulo, considerar algumas dessas estruturas ambíguas, que nos levam ao limite da *acronia* pura e simples.

### *Em direcção à acronia*

Encontrámos, desde as nossas primeiras micro-análises, exemplos de anacronias complexas: prolepses do segundo grau no segmento tirado de *Sodome et Gomorrhe* (antecipação da morte de Swann sobre antecipação do seu almoço com Bloch), mas também analepses sobre prolepses (retrospecção de Françoise em Combray sobre essa mesma antecipação das exéquias de Swann), ou, pelo contrário, prolepses sobre analepses (por duas vezes, no extracto de *Jean Santeuil*, *retornos* de projectos passados). Tais efeitos do segundo ou terceiro grau são frequentes na *Recherche*, tanto ao nível das grandes como das médias estruturas narrativas, mesmo que não se tenha em conta esse primeiro grau de anacronia que é o da quase totalidade da narrativa.

---

([115]) I, p. 471.
([116]) II, 739,; III, pp. 214, 703, 779, 803. (Sublinhados meus.)
([117]) II, p. 716; III, pp. 216, 806, 952. (Sublinhados meus.) É claro que esse signos de organização da narrativa são eles próprios marcas da instância narrativa, que voltaremos a encontrar como tais no capítulo da voz.

([118]) III, p. 1030.

A situação típica evocada no nosso fragmento de *Jean Santeuil* (recordações de antecipações) proliferou na *Recherche* sobre as duas personagens oriundas por cissiparidade do herói primitivo. O regresso ao casamento de Swann, nas *Jeunes filles*, comporta uma evocação retrospectiva dos projectos de ambição mundana para a filha e (futura) mulher: «Quando Swann, nas suas horas de devaneio, via Odette tornada sua mulher, representava-se invariavelmente o momento em que a conduziria, a ela e, sobretudo, à filha, a casa da princesa des Laumes, a que em breve seria duquesa de Guermantes... enternecia-se quando inventava, enunciando as palavras próprias, tudo o que a duquesa diria dele a Odette, e Odette a Mme de Guermantes... Fazia sozinho a cena da apresentação com a mesma precisão no pormenor imaginário que têm aquelas pessoas que examinam como iriam empregar, se o ganhassem, um loto, do qual fixam arbitrariamente o montante» ([119]). Esse «sonho acordado» é proléptico enquanto fantasma afagado por Swann antes do casamento, analéptico enquanto recordado por Marcel depois desse casamento, e os dois movimentos compõem-se para se anular, colocando assim o fantasma em perfeita coincidência com a sua cruel refutação pelos factos, pois eis que Swann está já casado há vários anos com uma Odette que permanece indesejável no salão Guermantes. É verdade que ele próprio desposou Odette quando já a não amava, e que «o ser que (nele) tanto tinha ambicionado e tanto tinha desesperado de viver toda a vida com Odette,... esse ser estava morto». Eis agora, portanto, confrontadas, na sua contradição irónica, as antigas resoluções e as realidades presentes: resolução de elucidar um dia as misteriosas relações de Odette com Forcheville, mudada em total incuriosidade: «Outrora, quando sofria tanto, tinha-se jurado que, uma vez que não amasse já Odette, e não receasse já melindrá-la ou fazer-lhe crer que a amava demais, conceder-se-ia a satisfação de elucidar com ela, por simples amor à verdade e como um ponto de história, se sim ou não Forcheville se tinha deitado com ela no dia em que tinha tocado à campainha e batido no vidro sem que abrissem, e ela tinha escrito a Forcheville que era um tio dela que tinha vindo. Mas o

([119]) I, p. 470.



tão interessante problema, que apenas esperava o fim do ciúme para ser tirado a limpo, tinha precisamente perdido todo o interesse aos olhos de Swann quando cessara de estar ciumento.» Resolução de manifestar um dia a sua indiferença a haver, mudada na discreção da verdadeira indiferença: «Enquanto antes tinha feito a jura, se alguma vez deixasse de amar aquela que não suspeitava dever ser um dia sua mulher, de lhe manifestar implacavelmente a sua indiferença, enfim sincera, para vingar o seu orgulho longamente humilhado, essas represálias que podia agora exercer sem riscos..., essas represálias já nada importavam; com o amor, tinha desaparecido o desejo de mostrar que o amor acabara.» A mesma confrontação, via passado, entre o presente tencionado e o presente real, no Marcel enfim «curado» da sua paixão por Gilberte: «Já não tinha desejo de a ver, nem mesmo o desejo de lhe mostrar que não se me fazia não a ver e que cada dia, quando a amava, me prometia testemunhar-lhe quando já a não amasse»; ou, com uma significação psicológica ligeiramente diferente, quando o mesmo Marcel, tornado no «grande *crack*» junto de Gilberte e no familiar da sala de jantar de Swann, se esforça em vão por reencontrar, para medir o progresso realizado, o sentimento que outrora tivera da inacessibilidade desse «lugar inconcebível» — não sem emprestar ao próprio Swann pensamentos análogos quanto à sua vida com Odette, antigo «paraíso inatingível» que não tivera podido imaginar sem comoção, tornado realidade prosaica sem charme nenhum ([120]). O que se projectou não tem lugar, o que não se ousava esperar é realizado, mas no instante em que já se não deseja: nos dois casos, o presente vem sobrepor-se ao antigo futuro, de que tomou a vez, refutação retrospectiva de uma errónea antecipação.

Movimento inverso, *retorno* antecipado, não já desvio pelo passado mas pelo futuro, de cada vez que o narrador expõe previamente como será mais tarde informado, posteriormente aos factos, de um acontecimento actual (ou da sua significação): assim, quando, ao contar uma cena entre M. e Mme Verdurin, precisa que esta lhe será transmitida por Cottard «alguns anos mais tarde». Vaivém que se acelera nesta indicação de *Combray:* «Muitos anos

([120]) I, pp. 471, 523, 525; II, p. 713; I, pp. 537-538.

mais tarde, viemos a saber que se naquele ano tínhamos comido espargos quase todos os dias era porque o seu odor dava à pobre moça de cozinha encarregada de os descascar crises de asma de tal violência que se viu obrigada a acabar por se ir embora» ([121]). Torna-se quase instantâneo nesta frase da *Prisonnière:* «Soube que naquele dia tinha ocorrido uma morte que me fez grande pena, a de Bergotte», tão elíptica, tão discretamente anómica que o leitor crê, à primeira, ler: «soube naquele dia que tinha ocorrido... ([122])». Mesma ida-e-volta em ziguezague quando o narrador introduz um acontecimento presente, ou mesmo passado, por mediação antecipada da recordação que mais tarde dele virá a ter, como já vimos a propósito das últimas páginas das *Jeunes filles en fleurs*, que nos reportam às primeiras semanas de Balbec passando pelas futuras recordações de Marcel em Paris; do mesmo modo, quando Marcel vende a uma alcoviteira o canapé da tia Leónia é que sabemos que somente «muito mais tarde» ele se lembrará de, muito tempo antes, ter usado esse canapé com a enigmática prima que sabemos: analepse sobre paralipse, dizíamos nós, mas há que completar agora a fórmula, acrescentando: *via prolepse*. Tais contorsões narrativas bastariam, sem dúvida, para atrair sobre a hipotética jovem o olhar suspicaz, ainda que benevolente, do hermeneuta.

Outro efeito de estrutura dupla, uma primeira anacronia pode inverter, inverte necessariamente, a relação entre uma anacronia segunda e a ordem de disposição dos acontecimentos no texto. Assim, o estatuto analéptico de *Un amour de Swann* faz com que uma antecipação (no tempo da história) possa reenviar aí para um acontecimento já coberto pela narrativa: quando o narrador *cio* diegético é ao mesmo tempo, para o leitor, um *rappel* narque ele próprio experimentará, «alguns anos mais tarde», nas noites em que esse mesmo Swann vier jantar a Combray, esse *anúncio* diegético é ao mesmo tempo, para o leitor, um *retorno* narrativo, pois leu já a narrativa dessa cena umas duzentas e cinquenta páginas «antes»; inversamente, e pela mesma razão, a referência à angústia passada de Swann, na narrativa de Combray,

([121]) III, p. 326; I, p. 124.
([122]) III, p. 182. O resumo Clarac-Ferré (III, p. 1155) traduz assim: «Sei nesse dia da morte de Bergotte».



é para o leitor um anúncio da narrativa a vir de *Un amour de Swann* ([123]). A fórmula específica de tais anacronias duplas seria, pois, alguma coisa como: «Devia acontecer mais tarde, como já vimos...», ou «Já tinha acontecido, como havemos de ver mais tarde...» Anúncios retrospectivos? antecipatórios? Quando o atrás está à frente e o à frente atrás, definir o sentido da marcha torna-se uma tarefa delicada.

Outras tantas anacronias complexas, analepses prolépticas e prolepses analépticas, que perturbam em alguma coisa as noções tranquilizantes de retrospecção e de antecipação. Recordemos ainda a existência de analepses abertas, cuja terminação não é localizável, o que inevitavelmente arrasta a existência de segmentos narrativos temporalmente indefinidos. Mas encontram-se ainda, na *Recherche*, alguns acontecimentos desprovidos de qualquer referência temporal, e que se não podem situar de maneira nenhuma em relação àqueles que os rodeiam: basta, para isso, que estejam ligados, não a um outro acontecimento (o que obrigaria a narrativa a defini-los como anteriores ou posteriores), mas ao discurso comentativo (intemporal) que os acompanha — e sabe-se que lugar ocupa nesta obra. No decorrer do jantar Guermantes, a propósito da obstinação de Mme de Varambon em aparentá-lo ao almirante Jurien de la Gravière, e, logo, por extensão, dos erros análogos tão frequentes na alta-roda, o narrador evoca o de um amigo dos Guermantes que se recomendava, ao abordá-lo, da sua prima Mme de Chaussegros, pessoa dele totalmente desconhecida: pode supor-se que esta anedota, que implica certo avanço na carreira mundana de Marcel, é posterior ao jantar Guermantes, mas nada permite afirmá-lo. Depois da cena da apresentação falhada a Albertine, em *Les Jeunes filles en fleurs*, o narrador propõe algumas reflexões sobre a subjectividade do sentimento amoroso, depois ilustra essa teoria pelo exemplo desse professor de Desenho que nunca tinha sabido a cor dos cabelos de uma amante que amara apaixonadamente e lhe tinha deixado uma filha («Sempre a vi de chapéu» ([124])). Aqui, nenhuma inferência do conteúdo pode ajudar o analista a defi-

([123]) I, p. 297 e pp. 30-31.
([124]) II, p. 498; I, pp. 858-859.

nir o estatuto de uma anacronia privada de toda a relação temporal, e que devemos, pois, considerar mesmo como um acontecimento sem data e sem idade: como uma acronia.

Ora, não é apenas certo acontecimento isolado que assim manifesta a capacidade da narrativa em desembaraçar a sua disposição de toda a dependência, mesmo inversa, relativamente à ordem cronológica da história que conta. A *Recherche* apresenta, em dois pontos pelo menos, autênticas *estruturas acrónicas*. No fim de *Sodome*, o itinerário do «Transatlantique» e a sucessão das suas paragens (Doncières, Maineville, Grattevast, Hermenonville) determinam uma curta sequência narrativa ([125]) cuja ordem de sucessão (o percalço de Morel no bordel de Maineville — encontro de M. de Crécy em Grattevast) nada deve à relação temporal entre os dois elementos que a compõem, e tudo ao facto (aliás ele próprio diacrónico, mas de uma diacronia que não é a dos acontecimentos contados) de o comboiozinho passar primeiro em Maineville, depois em Grattevast, e que essas estações evocam no espírito do narrador, por essa ordem, anedotas que se lhe ligam ([126]). Ora, como bem o notou J. P. Houston no seu estudo sobre as estruturas temporais da *Recherche* ([127]), essa disposição «geográfica» não faz mais que repetir e manifestar aqueloutra, mais implícita mas mais importante sob todos os pontos de vista, das cinquenta últimas páginas de *Combray*, em que a sequência narrativa é comandada pela oposição lado de Méséglise/ /lado de Guermantes, e pelo afastamento crescente dos sítios em relação à casa familiar, no decorrer de um passeio intemporal e sintético ([128]). A sucessão: primeira aparição de Gilberte — adeus aos espinheiros — encontro de Swann e de Vinteuil — morte de Léonie — cena de profanação em casa de Vinteuil — aparição da duquesa — vista dos campanários de Martinville, essa sucessão não mantém nenhuma relação com a ordem temporal dos acontecimentos que a compõem, ou, simplesmente, uma relação de coincidência parcial. Depende essencialmente da localização dos sítios (Tansonville — planície de Méséglise — Montjouvain — regresso a Combray — lado de Guermantes), e, logo, de uma temporalidade totalmente outra: oposição entre os dias de passeio a Méséglise e os dias de passeio a Guermantes, e, no interior de cada uma das duas séries, ordem aproximativa das «estações» do passeio. É preciso confundir ingenuamente a ordem sintagmática da narrativa e a ordem temporal da história para imaginar, como fazem os leitores apressados, que o encontro com a duquesa ou o episódio dos campanários é posterior à cena de Montjouvain. A verdade é que o narrador tinha as mais evidentes razões para agrupar conjuntamente, com desprezo por qualquer cronologia, acontecimentos em relação de proximidade espacial, de identidade de clima (os passeios a Méséglise têm sempre lugar com mau tempo, a Guermantes com bom tempo), ou de parentesco temático (o lado de Méséglise representa a vertente erótico-afectiva, o de Guermantes é a vertente estética do mundo da infância), manifestando assim, mais e melhor que qualquer outro antes dele, a capacidade de *autonomia temporal* da narrativa ([129]).

Mas seria inteiramente fútil pretender tirar conclusões definitivas apenas da análise das anacronias, que ilustram somente um dos traços constitutivos da temporalidade narrativa. É bastante evidente, por exemplo, que as distorções da duração contribuem tanto quanto as distorções da ordem cronológica para a emancipação dessa temporalidade. São elas que vão em seguida reter-nos.

---

([125]) II, pp. 1075-1086.

([126]) Contento-me aqui, à medida que o comboio vai parando e que o empregado grita Doncières, Grattevast, Maineville, etc., em notar aquilo que a praiazinha ou a guarnição me evocam» (p. 1076).

([127]) «Temporal patterns in *A la recherche...*», *French Studies*, Jan., 1962.

([128]) A maior parte dessa sequência pertence, por esse facto, à ordem do iterativo. Desprezo esse aspecto, por agora, para considerar apenas a ordem de sucessão dos acontecimentos singulares.

([129]) Tendo baptizado *analepses* e *prolepses* as anacronias por retrospecção ou antecipação, poderiam chamar-se *silepses* (facto de agarrar no conjunto) *temporais* esses agrupamentos anacrónicos comandados por tal ou tal parentesco, espacial, temático ou outro. A silepse geográfica é, por exemplo, o princípio de agrupamento narrativo das narrativas de viagens enriquecidas de anedotas, tais como *Memórias de um Turista* ou *O Reno*. A silepse temática comanda, no romance clássico «de gavetas», numerosas inserções de «histórias», justificadas por relações de analogia ou de contraste. Tornaremos a encontrar a noção de silepse a propósito da narrativa iterativa, que é uma sua outra variedade.

# 2
# DURAÇÃO

*Anisocronias*

No início do capítulo precedente lembrei com que escolhos se debate, em literatura escrita, a própria noção de «tempo da narrativa». É, evidentemente, a propósito da duração que as dificuldades se fazem mais fortemente sentir, porque os factos de ordem, ou de frequência, se deixam sem prejuízo transpor do plano temporal da história para o plano espacial do texto: dizer que um episódio A vem «depois» de um episódio B na disposição sintagmática de um texto narrativo, ou que um acontecimento C é aí contado «duas vezes» são proposições cujo sentido é óbvio, e que se podem claramente confrontar com outras asserções tais como «o acontecimento A é anterior ao acontecimento B no tempo da história», ou «o acontecimento C não se dá senão uma vez». A comparação entre os dois planos é aqui, pois, legítima e pertinente. Em contrapartida, confrontar a «duração» de uma narrativa à da história que conta é uma operação mais escabrosa, pela simples razão de que por nada se pode medir a duração de

uma narrativa. Aquilo que assim se denomina espontaneamente não pode senão ser, já o dissémos, o tempo que se leva a lê-la, mas é mais que evidente que os tempos de leitura variam com as ocorrências singulares, e que, contrariamente àquilo que se passa no cinema, ou mesmo em música, nada permite aqui fixar a velocidade «normal» da execução.

O ponto de referência, ou grau zero, que em matéria de ordem era a coincidência entre sucessão diegética e sucessão narrativa, e que seria aqui a isocronia rigorosa entre narrativa e história, faz-nos agora, pois, falta, ainda que seja verdade, como nota Jean Ricardou, que uma cena de diálogo (supondo-a pura de toda a intervenção do narrador e sem nenhuma elipse) nos dá «uma *espécie* de igualdade entre o segmento narrativo e o segmento fictício» ([130]). Sou eu quem sublinha «espécie», para insistir no carácter não rigoroso, e sobretudo não rigorosamente temporal, dessa igualdade: tudo o que se pode afirmar de um tal segmento narrativo (ou dramático) é que reporta tudo o que foi dito, real ou ficticiamente, sem lhe acrescentar nada; mas não restitui a velocidade a que essas palavras foram pronunciadas, nem os eventuais tempos mortos da conversação. Não pode, portanto, de nenhum modo desempenhar um papel de indicador temporal, e, se o desempenhasse, as suas indicações seriam inúteis para medir a «duração de narrativa» dos segmentos de andamento diferentes que o rodeiam. Não existe, pois, na cena dialogada mais que uma espécie de igualdade *convencional* entre tempo da narrativa e tempo da história, e é desse modo que a utilizaremos mais adiante numa tipologia das formas tradicionais de duração narrativa, mas não nos pode servir como ponto de referência para uma comparação rigorosa das durações reais.

Há, pois, que renunciar a medir as variações de duração em relação a uma inacessível, porque inverificável, igualdade de duração entre narrativa e história. Mas o isocronismo de uma narrativa pode também definir-se, como o de um pêndulo, por exemplo, não já relativamente, por comparação entre a sua duração e a da história que conta, mas de forma de algum modo absoluta e autónoma, como *constante de velocidade*. Entende-se por velocidade a relação entre uma medida temporal e uma medida espacial (tantos metros por segundo, tantos segundos por metro): a velocidade da narrativa pela relação entre uma duração, a da história, medida em segundos, minutos, horas, dias, meses e anos, e uma extensão: o do texto, medido em linhas e em páginas ([131]). A narrativa isócrona, o nosso hipotético grau zero de referência, seria, pois, uma narrativa de velocidade igual, sem acelerações nem abrandamentos, em que a relação duração de história/extensão de narrativa permanecesse constante. É sem dúvida inútil precisar que tal narrativa não existe, e nem pode existir mais que a título de experiência de laboratório: seja ao nível de elaboração estética que for, imagina-se mal a existência de uma narrativa que não admita qualquer variação de velocidade, e esta observação banal já reveste alguma importância: uma narrativa pode passar sem anacronias, mas não pode proceder sem *anisocronias*, ou, se se preferir (como é provável), sem efeitos de *ritmo*.

A análise detalhada desses efeitos seria ao mesmo tempo esfalfante e desprovida de qualquer verdadeiro rigor, já que o tempo diegético não é quase nunca indicado (nem inferível) com a precisão que seria necessária. O estudo não encontra qualquer pertinência senão ao nível macroscópico, o das grandes unidades narrativas ([132]), estando admitido que para cada unidade a medida não recobre mais que uma aproximação estatística.

Se quisermos traçar o quadro dessas variações para a *Recherche du temps perdu*, há, pois, antes de mais, que determinar aquilo que se considerará como grandes articulações narrativas, e dispor seguidamente, para a medida do seu tempo de história, de uma cronologia interna aproximativamente clara e coerente. Se o pri-

---

([130]) *Problèmes du nouveau roman*, Seuil, Paris, 1967, p. 164. Sabe-se que Ricardou opõe *narração* a *ficção* no sentido em que aqui oponho *narrativa* (e também *narração*) a *história* (ou *diegese*): «a narração é a maneira de contar, a ficção aquilo que é contado» (*ibid.*, p. 11).

([131]) Este processo é proposto por G. Müller, art. cit., 1948, e R. Barthes, «Le discours de l'histoire», *Information sur les sciences sociales*, Agosto de 1967.

([132]) É aquilo a que Metz (*op. cit.*, p. 122 s.) chama a «grande sintagmática» narrativa.

meiro dado é bastante fácil de constituir, já não se passa o mesmo com o segundo.

No que concerne às articulações narrativas, há que observar antes do mais que elas não coincidem com as divisões aparentes da obra em partes e capítulos providos de títulos e de números ([133]). Se se adoptar como critério demarcativo a presença de uma ruptura temporal e/ou espacial importante, os cortes estabelecer-se-ão, sem grandes hesitações, como segue (dou a algumas das unidades títulos da minha lavra, puramente indicativos):

(1) I, pp. 3-186, sem contar com as analepses memoriais estudadas no capítulo precedente, é a unidade consagrada à infância em Combray, a que chamaremos, evidentemente, como o próprio Proust, *Combray*.

(2) Após uma ruptura temporal e espacial, *Un amour de Swann*, I, pp. 188-382.

(3) Após uma ruptura temporal, a unidade consagrada à adolescência parisiense e dominada pelos amores com Gilberte e a descoberta do meio Swann, que ocupa a terceira parte de *Du côté de chez Swann* («Nom de pays: le Nom») e a primeira de *Jeunes filles en fleurs* («Autour de Mme Swann»), I, pp. 383-641: chamá-la-emos *Gilberte*.

(4) Após uma ruptura temporal (dois anos) e espacial (passagem de Paris a Balbec), o episódio da primeira estada em Balbec, que corresponde à segunda parte das *Jeunes filles* («Nom de pays: le Pays») I, pp. 642-955: *Balbec I*.

(5) Após uma ruptura espacial (regresso a Paris), consideraremos como uma só e mesma unidade tudo o que separa as duas estadas em Balbec, e que se passa quase totalmente em Paris (com excepção da curta estada em Doncières), em meio Guermantes, logo *Le côté de Guermantes* por inteiro e o princípio de *Sodome et Gomorrhe*, ou seja, o volume II até à p. 751: *Guermantes*.

([133]) Sabe-se, por outro lado, que apenas a limitação exterior é responsável pelo corte actual entre *Swann* e as *Jeunes filles en fleurs*. As relações entre divisões exteriores (partes, capítulos, etc.) e articulações narrativas internas não suscitaram até agora, de maneira geral e com meu conhecimento, toda a atenção que merecem. Tais relações, contudo, determinam em grande parte o ritmo de uma narrativa.



(6) A segunda estada em Balbec, depois de uma nova ruptura espacial, isto é, todo o fim de *Sodome et Gomorrhe* e do volume II; baptizaremos essa unidade *Balbec II*.

(7) Depois de nova deslocação (regresso a Paris), a história do sequestro, fuga e morte de Albertine, até à p. 623 do vol. III, ou seja, toda a *Prisonnière* e a maior parte da *Fugitive*, até à partida para Veneza: *Albertine*.

(8) Pp. 623-675, a estada em Veneza e a viagem de regresso: *Veneza*.

(9) Pp. 675-723, a cavalo na *Fugitive* e *Le temps retrouvé*, a estada em *Tansonville*.

(10) Após ruptura temporal (estada numa casa de saúde) e espacial (regresso a Paris), pp. 723-854: *a Guerra*.

(11) Após uma última ruptura temporal (nova estada em casa de saúde), a última unidade narrativa é a da *tarde de Guermantes*, pp. 854-1048 ([134]).

No que respeita à cronologia, a tarefa é um pouco mais delicada, não sendo a da *Recherche*, no pormenor, nem clara nem coerente. Não teremos aqui que entrar num debate já muito antigo, e aparentemente insolúvel, cujas peças principais são três artigos de Willy Hachez, o livro de Hans Robert Jauss e o de Georges Daniel, para que remeto quanto aos detalhes da discussão ([135]). Recordemos apenas que os dois embaraços principais são, por um lado, a impossibilidade de combinar a cronologia externa de *Un amour de Swann* (referências a acontecimentos his-

([134]) Pode ver-se que as duas únicas coincidências entre articulações narrativas e divisões exteriores são os dois fins de estada em Balbec (fim de *Jeunes filles* e fim de *Sodome*); podem-se acrescentar as coincidências entre articulações e subdivisões: fim de «Combray», fim de «Amour de Swann» e fim de «Autour de Mme Swann». Tudo o resto é encavalgamento. Mas é claro que a minha divisão não escapa a qualquer discussão e não aspira a um valor mais que operatório.

([135]) W. Hachez, «La chronologie et l'âge des personnages de A. L. R. T. P.», *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust*, 6, 1956; «Retouches à une chronologie», *ibid.*, 11, 1961; «Fiches biographiques de personnages de Proust», *ibid.*, 15, 1965. H.-R.Jauss, *Zeit und Erinnerung in A. L. R. T. P.*, Carl Winter, Heidelberg, 1955. G. Daniel, *Temps et Mystification dans A. L. R. T. P.*, Nizet, Paris, 1963.

tóricos que obrigam a datar o episódio por volta de 1882-1884) e a cronologia geral da *Recherche* (que situa esse mesmo episódio por 1877-1878) ([136]), e, por outro lado, a discordância entre a cronologia externa dos episódios *Balbec II* e *Albertine* (referências a acontecimentos históricos situados entre 1906 e 1913) e a cronologia interna geral, que os reporta a 1900-1902 ([137]). Não se pode, pois, estabelecer uma cronologia aproximativamente coerente senão com eliminação dessas duas séries externas, e na condição de nos atermos à série principal, cujos dois pontos de referência principais são: Outono de 1897-Primavera de 1899 para *Guermantes* (o caso Dreyfus), e, naturalmente, 1916 para *a Guerra*. A partir desses dois marcos, estabelece-se uma série mais ou menos homogénea, mas não sem algumas obscuridades parciais, que derivam particularmente: *a*) do carácter vago da cronologia de *Combray* e da sua relação mal definida com a de *Gilberte*, *b*) da obscuridade da de *Gilberte*, que não permite determinar se se passam um ou dois anos entre os dois «primeiro do ano» mencionados ([138]), *c*) da duração indeterminada das duas permanências em casa de saúde ([139]). Atalharei todas estas incertezas estabelecendo uma cronologia puramente indicativa, já que a nossa

([136]) A essa discordância cronológica acrescenta-se aquela que respeita à ausência de toda a menção (e de toda a verosimilhança) do nascimento de Gilberte em *Un amour de Swann*, que, porém, a cronologia geral impõe.

([137]) Sabe-se que essas duas contradições dependem de circunstâncias exteriores: a redacção separada de *Un amour de Swann*, ulteriormente integrado no conjunto, e a projecção tardia sobre a personagem de Albertine de factos ligados às relações entre Proust eAlbert Agostinelli.

([138]) Pp. 486 e 608.

([139]) A duração da primeira, entre *Tansonville* e *La Guerre* (III, 723), não é precisada pelo texto («os *longos anos* que passei a tratar-me, longe de Paris, numa casa de saúde, até que esta não pôde já encontrar pessoal médico, no começo de 1916»), mas é bastante precisamente determinada pelo contexto, o *terminus ante* sendo 1902 ou 1903, e o *terminus ad* a data implícita de 1916, não sendo a viagem de dois meses a Paris em 1914 (pp. 737-762) mais que um entreacto nessa estada. A duração da segunda (entre *La Guerre* e *Matinée Guermantes*, III, p. 854), que se pode abrir a partir de 1916, é igualmente indeterminada, mas a fórmula empregue («muitos anos passaram») impede que se considere como muito mais breve que o primeiro, e obriga a colocar o segundo regresso, logo a tarde de Guermantes (e *a fortiori* o momento da narração, que lhe é posterior em



intenção é simplesmente formar uma idéia de conjunto dos grandes ritmos da narrativa proustiana. A nossa *hipótese* cronológica, nos limites de pertinência assim fixados é, pois, a seguinte:

*Un amour de Swann:* 1877-1878.
(nascimento de Marcel e de Gilberte: 1878)
*Combray*: 1883-1892.
*Gilberte*: 1893-Primavera de 1895.
*Balbec I*: Verão de 1897.
*Guermantes*: Outono de 1897-Verão de 1899.
*Balbec II*: Verão de 1900.
*Albertine*: Outono de 1900-princípio de 1902.
*Veneza*: Primavera de 1902.
*Tansonville*: 1903?
*A Guerra*: 1914 e 1916.
*Tarde de Guermantes*: cerca de 1925.

Segundo esta hipótese, e alguns outros dados temporais de pormenor, as grandes variações de velocidade da narrativa estabelecer-se-ão mais ou menos como segue:

*Combray*: 180 páginas para cerca de 10 anos.
*Um amor de Swann*: 200 páginas para uns 2 anos.
*Gilberte*: 160 páginas para cerca de 2 anos.
(Aqui, elipse de 2 anos).
*Balbec I*: 300 páginas para 3 ou 4 meses.
*Guermantes*: 750 páginas para 2 anos e meio. Mas há que precisar que esta sequência contém por sua vez fortes variações, pois 110 das suas páginas contam a recepção Villeparisis, que deve durar 2 ou 3 horas, 150 páginas o jantar, pouco mais ou menos de duração igual, em casa da

pelo menos três anos) *depois de 1922*, data da morte de Proust: o que não oferece inconveniente enquanto se não pretender identificar o herói com o autor. É essa vontade, evidentemente, que obriga W. Hachez (1965, p. 290) e encurtar para três anos no máximo, com menosprezo do texto, a segunda permanência.

duquesa de Guermantes, e 100 páginas o serão em casa da princesa: ou seja, quase metade da sequência para menos de 10 horas de recepção mundana.
*Balbec II*: 380 páginas para mais ou menos 6 meses, das quais 125 para um serão na Raspelière.
*Albertine*: 630 páginas para uns 18 meses, das quais 300 consagradas a apenas 2 dias, das quais 125 a nada mais senão o serão musical Charlus-Verdurin.
*Veneza*: 35 páginas para algumas semanas.
(Elipse indeterminada: pelo menos algumas semanas).
*Tansonville*: 40 páginas para «alguns dias».
(Elipse de cerca de 12 anos).
*A Guerra*: 130 páginas para algumas semanas, o essencial das quais para uma única noite (passeio em Paris e casa Jupien).
(Elipse de «muitos anos»).
*Tarde de Guermantes*: 190 páginas para 2 ou 3 horas.

Parece-me que deste levantamento muitíssimo sumário se podem tirar, pelo menos, duas conclusões: Primeiro, a amplitude das variações, que vai de 190 páginas para 3 horas a 3 linhas para 12 anos, ou seja (muito grosseiramente) de uma página para um minuto a uma página para um século. Depois, a evolução interna da narrativa à medida que avança para o seu fim, evolução que se pode descrever sumariamente dizendo que se observa, por um lado, um afroixamento progressivo da rapidez da narrativa, pela importância crescente de cenas muito longas cobrindo uma duração muito curta de história; e, por outro lado, compensando de uma certa forma esse afroixamento, uma presença cada vez mais massiva de elipses: dois aspectos que se podem facilmente sintetizar por: *descontinuidade crescente* da narrativa. A narrativa proustiana tende a tornar-se cada vez mais descontínua, sincopada, feita de cenas enormes separadas por imensas lacunas, e, logo. a afastar-se o mais possível da «norma» hipotética da isocronia narrativa. Recordemos que não se trata de modo nenhum de uma evolução no tempo, que remeteria para uma transformação psicológica do autor, pois a *Recherche* de modo nenhum foi escrita na ordem pela qual hoje está disposta.



Em contrapartida, é verdade que Proust, de quem se sabe o quanto tendia para dilatar constantemente o seu texto por meio de aditamentos, teve mais tempo para aumentar os últimos volumes que os primeiros; o facto de as últimas cenas serem mais pesadas, desse modo, participa do desequilíbrio bem conhecido que resultou para a *Recherche* do atraso de publicação imposto pela guerra. Mas as circunstâncias, se explicam os «recheios» no pormenor, não podem dar conta da composição de conjunto. Parece mesmo que Proust terá querido, e desde o princípio, esse ritmo cada vez mais abrupto, de uma massividade e de uma brutalidade beethovenianas, que tão vivamente contrasta com a fluidez quase inapreensível das primeiras partes, como para opor a estrutura temporal dos acontecimentos mais antigos à dos mais recentes: como se a memória do narrador, à medida que os factos se fossem fazendo mais próximos, se tornasse, ao mesmo tempo, mais selectiva e mais monstruosamente ampliadora.

Esta mudança de ritmo só poderá ser correctamente definida e interpretada uma vez posta em relação com outros tratamentos temporais, que no capítulo seguinte estudaremos. Mas podemos e devemos desde já considerar de mais perto como se divide e se organiza de facto a diversidade, em princípio infinita, das velocidades narrativas.

Teoricamente, com efeito, existe uma gradação contínua desde a velocidade infinita que é a da elipse, em que um segmento nulo de narrativa corresponde a uma qualquer duração de história, até à absoluta lentidão que é a da pausa descritiva, em que um qualquer segmento do discurso narrativo corresponde a uma duração diegética nula ([140]). Na realidade, acontece que a tradição narrativa, e em particular a tradição romanesca, reduziu essa liber-

([140]) Esta formulação pode dar lugar a dois mal-entendidos que quero dissipar imediatamente: 1) O facto de um segmento de discurso corresponder a uma duração nula da história não caracteriza de modo próprio a descrição: reencontra-se, também, naqueles excursos comentativos no presente a que correntemente se chamam, depois de Blin e Brombert, *intrusões* ou *intervenções de autor*, e que voltaremos a encontrar no último capítulo. Mas o que é próprio destes excursos é o não serem, propriamente ditos, narrativos. As descrições, em compensação, são *diegéticas*, porque constitu-

dade, ou, pelo menos, ordenou-a, operando uma escolha entre todos os possíveis, a de quatro relações fundamentais que se tornaram, no decurso de uma evolução cujo estudo pertencerá um dia à *história* (ainda por nascer) *da literatura*, as formas canónicas do *tempo* romanesco: um pouco como a tradição musical clássica tinha distinguido, entre a infinidade das velocidades de execução possíveis, alguns movimentos canónicos, *andante*, *allegro*, *presto*, etc., cujas relações de sucessão e de alternância dominaram durante uns dois séculos estruturas como as da sonata, da sinfonia ou do concerto. Essas quatro formas fundamentais do movimento narrativo, a que doravante chamaremos os *movimentos* narrativos, são os dois extremos que acabo de evocar (*elipse* e *pausa* descritiva) e dois intermédios: a *cena*, na maioria das vezes «dialogada», sobre a qual já vimos que realiza convencionalmente a igualdade de tempo entre narrativa e história, e aquilo que a crítica de língua inglesa chama o «*summary*», termo que não possui equivalente em português e que traduziremos por *narrativa sumária*, ou, de forma abreviada, *sumário*: forma de movimento variável (ao passo que os três outros têm um movimento determinado, pelo menos em princípio), que cobre com grande adaptabilidade de regime todo o campo compreendido entre a cena e a elipse. Poder-se-iam muito bem esquematizar os valores temporais destes quatro movimentos pelas fórmulas seguintes, em que TH designa o tempo de história e TN o pseudo-tempo, ou tempo convencional, de narrativa:

pausa : TN=*n*, TH=0. Logo: TN $\infty >$ TH [141]
cena : TN=TH
sumário: TN<TH
elipse : TN=0, TH=*n*. Logo: TN< $\infty$ TH.

A simples leitura deste quadro faz ressaltar uma assimetria, que é a ausência de uma forma de movimento variável simétrica do sumário, e cuja fórmula fosse TN>TH: tratar-se-ia evidentemente de uma espécie de cena retardada, e pensamos imediatamente nas longas cenas proustianas que parecem tantas vezes transbordar, na leitura, e em muito, do tempo diegético que são supostas recobrir. Mas, como iremos ver, as grandes cenas romanescas, e especialmente em Proust, são essencialmente alongadas por elementos extranarrativos, ou interrompidas por pausas descritivas, mas não exactamente retardadas. É evidente, por outro lado, que o diálogo puro não pode ser retardado. Fica a narração detalhada de actos ou de acontecimentos contados mais lentamente do que foram realizados ou verificados: a coisa é sem dúvida realizável enquanto experiência deliberada [142], mas não é essa uma forma canónica, nem sequer autenticamente realizada na tradição literária: as formas canónicas reduzem-se bem, na realidade, aos quatro movimentos enumerados.

*Sumário*

Ora, se se considerar desse ponto de vista o regime narrativo da *Recherche*, a primeira observação que se impõe é a ausência quase total da narrativa sumária sob a forma que foi a sua em toda a anterior história do romance, quer dizer, a narração em alguns parágrafos ou algumas páginas de vários dias, meses ou anos de existência, sem pormenores de acção ou de palavras. Borges cita um exemplo, tirado do *Quixote*, que me parece bastante característico:

> *Finalmente, pareceu a Lotário que era mister, no tempo e ocasião que a ausência de Anselmo dava, apressar o cerco*

tivas do universo espácio-temporal da história, e é, com elas, de facto, o discurso *narrativo* que está em causa. 2) Toda a descrição não faz necessariamente pausa na narrativa, o que vamos constatar no próprio Proust: não está aqui, pois, em questão a descrição, mas a *pausa descritiva*, que não se confunde nem com toda a pausa, portanto, nem com toda a descrição.

[141] Este signo $\infty >$ (infinitamente maior), assim como o inverso $< \infty$ (infinitamente menor), não são, ao que me dizem, matematicamente ortodoxos. Mantenho-os, contudo, pois me parecem, neste contexto e para uma pessoa honesta, o mais transparentes possível, para designar uma noção em si matematicamente suspeita, aqui muito clara porém.

[142] É um pouco o caso de *L'Agrandissement* de Claude Mauriac (1963), que consagra umas 200 páginas a uma duração de dois minutos. Mas ainda nesse caso o alongamento do texto não procede de uma dilatação autêntica da duração, mas de inserções diversas (analepses memoriais, etc.).

*àquela fortaleza, e, assim, acometeu a sua arrogância com os louvores da sua formosura, porque não há coisa que mais presto desarme e reduza as encasteladas torres da vaidade das formosas que essa vaidade mesma, posta nas línguas da adulação. Com efeito, ele com toda a diligência minou o rochedo da sua inteireza, e com tais petrechos que mesmo que Camila fosse toda em bronze haveria de tombar. Chorou, rogou, ofereceu, adulou, porfiou e fingiu Lotário com tantos sentimentos, com mostras de tantas veras, que deitou a perder o recato de Camila e veio a triunfar do que menos se pensava e mais desejava* (143).

«Capítulos como (este), comenta Borges, formam a esmagadora maioria da literatura mundial, e não o mais indigno.» Pensa, aliás, menos nas relações de velocidade propriamente ditas que na oposição entre a *abstracção* clássica (aqui apesar das metáforas, ou talvez por causa delas) e a *expressividade* «moderna». Se se visar mais precisamente a oposição entre cena e sumário (144), não se poderá, evidentemente, sustentar que esse género de textos «formam a imensa maioria da literatura mundial», pela simples razão de que a própria brevidade do sumário lhe confere quase sempre uma inferioridade quantitativa evidente em relação aos capítulos descritivos e dramáticos, e, logo, que o sumário ocupa provavelmente um lugar reduzido na soma do *corpus* narrativo, mesmo clássico. Em contrapartida, é evidente que o sumário foi, até ao fim do século XIX, a transição ordinária entre duas cenas, o «fundo» sobre o qual estas se destacam, e, pois, o tecido conjuntivo por excelência da narrativa romanesca, cujo ritmo fundamental se define pela alternância entre o sumário e a cena. Deve-se acrescentar que a maior parte dos segmentos retrospectivos, particularmente aquilo a que chamámos analepses completas, referem este tipo de narração, como o segundo capítulo de *Birotteau* disso nos dá um exemplo tão típico quanto admirável:

*Um rendeiro dos arredores de Chinon, chamado Jacques Birotteau, casou com a criada de quarto de uma senhora em cuja casa curava das vinhas; teve três rapazes, a mulher morreu no parto do último, e o pobre homem não lhe sobreviveu muito tempo. A patroa tinha em afeição a criada de quarto; fez educar com os seus filhos o mais velho dos filhos do rendeiro, chamado François, e colocou-o num seminário. Ordenado padre, François Birotteau escondeu-se durante a Revolução e levou a vida errante dos padres não ajuramentados, acossados como animais selvagens, e guilhotinados por pouco...* (145)

Nada de semelhante em Proust. A redução da narrativa nunca passa, nele, por esse tipo de acelerações, mesmo nas anacronias, que na *Recherche* são quase sempre verdadeiras cenas, anteriores ou ulteriores, e não visões passageiras do passado ou do futuro: ou, então, procede de um outro tipo de síntese, que estudaremos mais de perto no capítulo seguinte sob o nome de narrativa iterativa (146), ou, ainda, leva a acelação até ao transpor dos limites

(143) *D. Quijote*, I, cap. 34, citado em *Discussion*, pp. 51-52. Impõe-se a aproximação com um mais desenvolto sumário (e mais motivado) sobre um tema análogo, em Fielding: «Não fatigaremos o leitor com todos os detalhes dessa manobra amorosa. Se, na opinião de um autor célebre, ela compõe a cena mais divertida do mundo para o actor, a sua narrativa é talvez a mais insípida e a mais aborrecida que se possa imaginar para o leitor. Limitemo-nos, pois, ao ponto essencial. O capitão conduziu o seu ataque com todas as regras, a cidadela defendeu-se com todas as regras, e, sempre com todas as regras, acabou por se dar à discrição» (*Tom Jones*, I).

(144) Ver Percy Lubbock, *The Craft of Fiction*, Londres, 1921.

(145) Garnier, p. 30. Seguindo Lubbock, a relação funcional entre sumário e analepse foi claramente indicada por Phyllis Bentley: «Uma das funções mais importantes e mais frequentes da narrativa sumária é o relatar rapidamente um período do *passado*. O romancista, depois de nos ter interessado pelas suas suas personagens contando-nos uma cena, faz repentinamente marcha atrás, e depois à frente, para nos dar um breve resumo da sua história passada, um sumário retrospectivo *(retrospect)*» («Use of summary», in *Some observations on the art of narrative*, 1947, retomado em Ph. Stevick, ed., *The Theory of the Novel*, Nova Iorque, 1967).

(146) Que a narrativa clássica, de modo nenhum ignorando-o, integrava no sumário: exemplo, *Birotteau*, pp. 31-32: «À noite, chorava a pensar na Touraine, onde o camponês trabalha à sua vontade, onde o pedreiro põe a sua pedra em doze tempos, onde a preguiça existe sabiamente mistu-

que separam a narrativa sumária da elipse pura e simples: é dessa forma que resume os anos de retiro que precedem e se seguem ao regresso de Marcel a Paris durante a guerra ([147]). A confusão entre aceleração e elipse é, aliás, quase manifesta no célebre comentário que Proust dedicou a uma página da *Éducation sentimentale*: «Aqui um "*branco*", um enorme "*branco*" ([148]), e, sem a sombra de uma transição ([149]), a medida do tempo de súbito vertendo-se, em vez de quartos de hora, em anos, em décadas, (...) extraordinária *mudança de velocidade*, sem preparação ([150]).» Ora Proust acaba de apresentar essa passagem nos termos seguintes: «No meu entender, a coisa mais bela da *Éducation sentimentale* não é uma frase, e sim um *branco*», e encadeará assim: «(Em Balzac), essas *mudanças de tempo* têm um carácter activo ou documentário...» Não se sabe, pois, se o admirável é para ele o *branco*, isto é, a elipse que separa os dois capítulos, ou a *mudança de velocidade*, quer dizer, a narrativa sumária das primeiras linhas do capítulo VI: a verdade é, sem dúvida, que a distinção lhe importa pouco, a tal ponto que, entregue a uma espécie de «tudo ou nada» narrativo, não sabe, de per si, acelerar senão «loucamente» ([151]), segundo a sua própria expressão, mesmo

rada à felicidade; mas adormecia sem ter tempo de pensar em se escapar, pois tinha afazeres para a manhã e obedecia ao seu dever com o instinto de um cão de guarda.»

([147]) III, p. 723: «Estas ideias, umas tendendo a diminuir, outras a acrescer o meu desgosto de não ter dons para a literatura, não se aprensentaram nunca ao meu pensamento durante os longos anos em que entrementes havia renunciado completamente ao projecto de escrever, e passei a tratar-me, longe de Paris, numa casa de saúde, até que esta não pôde já encontrar pessoal médico, em começos de 1916», e p. 854: «A nova casa de saúde para onde me retirei não me curou mais que a primeira; e muitos anos passaram antes que a deixasse.»

([148]) É a mudança de capítulo, entre «...e Frédéric, abismado, reconheceu Sénéchal» (III, cap. 5) e «Viajou...» (III, cap. 6).

([149]) Como se a mudança de capítulo não fosse, precisamente, uma transição. Mas é provável que Proust, que cita de memória, tenha esquecido esse pormenor.

([150]) Pléiade, *Contre Sainte-Beuve*, p. 595.

([151]) «Para tornar (a fuga do Tempo) sensível, os romancistas são obrigados, acelerando loucamente a cadência da agulha, a fazer franquear ao leitor dez, vinte, trinta anos em dois minutos» (I, p. 482).



com risco (dediquemos esta metáfora mecânica aos manes do infeliz Agostinelli) de *descolar* ([152]).

*Pausa*

Uma segunda constatação negativa diz respeito às pausas descritivas. Proust passa vulgarmente por um romancista pródigo em descrições, e deve sem dúvida essa reputação a um conhecimento de boamente antológico da sua obra, onde se isolam inevitavelmente excursos aparentes como os espinheiros de Tansonville, as marinhas de Elstir, o repuxo de água da princesa, etc. De facto, as passagens descritivas caracterizadas não são, relativamente à amplidão da obra, nem muito numerosas (pouco mais de uma trintena) nem muito longas (a maioria não ultrapassa as quatro páginas): a proporção é provavelmente mais fraca que em certos romances de Balzac. Por outro lado, grande número dessas descrições (sem dúvida mais de um terço delas ([153])) são de tipo iterativo, quer dizer, não se reportam a um momento particular da história, mas a uma série de momentos análogos, e, por consequência, não poderão de modo nenhum contribuir para retardar a narrativa, muito pelo contrário: desse modo, o quarto de Léonie, a igreja de Combray, as «vistas de mar» em Balbec, a estalagem de Doncières, a paisagem de Veneza ([154]), são outras tantas páginas onde, em cada uma, se sintetizam num único segmento descritivo várias

([152]) O *Contre Sainte-Beuve* contém essa crítica, muito alusiva, à prática balzaquiana do sumário: «Há resumos em que ele afirma tudo o que devemos saber, sem deixar ar, espaço» (Pléiade, p. 271).

([153]) Estes números podem parecer vagos: é que seria absurdo buscar a precisão a propósito de um *corpus* cujas próprias fronteiras são indecisas em grande medida, dado que, com toda a evidência, a descrição pura (de toda a narração) e a narração pura (de toda a descrição) não existem, e que o recenseamento das «passagens descritivas» mais não pode que pôr de lado milhares de frases, membros de frases ou palavras descritivas em cenas com dominante narrativa. Sobre esta questão, ver *Figures II*, pp. 56-61.

([154]) I, pp. 49-50, 59-67, 672-673 e 802-806; II, pp. 98-99; III, pp. 623-625.

ocorrências do mesmo espectáculo. Mas o mais importante é isto: mesmo quando o objecto descrito só foi encontrado uma vez (como as árvores de Hudimesnil ([155])), ou a descrição não concerne senão uma só dessas aparições (geralmente a primeira, como com a igreja de Balbec, o repuxo de água Guermantes, o mar na Raspelière ([156])), essa descrição não determina nunca uma pausa da narrativa, uma suspensão da história, ou, segundo o termo tradicional, da «acção»: com efeito, nunca a narrativa proustiana se fica num objecto ou num espectáculo sem que tal estação corresponda a uma paragem contemplativa do próprio herói (Swann em *Un amour de Swann*, Marcel em todo o restante), logo, nunca o trecho descritivo se evade da temporalidade da história.

Bem entendido, tal tratamento da descrição não é, em si mesmo, uma inovação, e quando, por exemplo, na *Astrée* ([157]), a narrativa descreve longamente os quadros expostos no quarto de Céladon, no castelo de Isoure, podemos considerar que essa descrição acompanha de algum modo o olhar de Céladon que descobre esses quadros ao acordar. Mas sabe-se como o romance balzaquiano, pelo contrário, fixou um cânone descritivo (mais conforme, aliás, ao modelo da *ekfrasis* épica ([158])) tipicamente extra-temporal, em que o narrador, abandonando o curso da história (ou, como no *Père Goriot* ou *la Recherche de l'Absolu*, antes de o abordar), se encarrega, em seu próprio nome e apenas para informação do leitor, de descrever um espectáculo que, a falar propriamente, e nesse ponto da história, ninguém está a seguir: como o indica bem, por exemplo, a frase pela qual se abre, na *Vieille fille*, o quadro do hotel Cormon: «É, agora, necessário entrar na casa dessa senhora só, para quem tantos interesses convergiam, e onde os actores em cena se deviam encontrar todos nessa mesma noite ([159])...» Tal «entrada», evidentemente, é um caso particular ao narrador e ao leitor que irão percorrer a casa e o jardim, en-

([155]) I, pp. 717-719.
([156]) I, pp. 658-660; II, pp. 656-657, 897.
([157]) Ed. Vaganay, I, pp. 40-43.
([158]) Com excepção do escudo de Aquiles (*Ilíada*, XVIII), descrito, como se sabe, no tempo da sua fabricação por Hefaísto.
([159]) Garnier, p. 67.



quanto os verdadeiros «actores em cena» continuam, algures, a desempenhar-se das suas ocupações, ou antes, esperam, para as retomarem, que a narrativa se digne a voltar a eles e trazê-los à vida ([160]).

Sabe-se que Stendhal se tinha sempre subtraído a esse cânone pulverizando as descrições, e integrando quase sistematicamente o que delas deixava subsistir à perspectiva de acção — ou de devaneio — das suas personagens; mas a posição de Stendhal, nesse e noutros pontos, nunca passa de marginal e sem influência directa. Se se quiser encontrar no romance moderno um modelo ou um precursor da descrição proustiana será em Flaubert que haverá, de facto, que pensar. Não que o tipo balzaquiano lhe seja inteiramente estranho: veja-se o quadro de Yonville que abre a segunda parte de *Bovary;* mas, na maior parte do tempo, e mesmo nas páginas descritivas de certa amplitude, o movimento geral do texto ([161]) é comandado pelo andar ou olhar de uma (ou várias) personagem(s), e o seu desenrolar articula-se à duração desse percurso (descoberta da casa de Tostes por Emma, passeio de Frédéric e Rosanette na floresta ([162])), ou dessa contemplação imóvel (cena do jardim de Tostes, pavilhão com vidros coloridos de Vaubyessard, vista de Rouen ([163])).

A narrativa proustiana parece ter-se constituído uma regra

([160]) Gautier levará esse processo a uma desenvoltura que o «desnuda», como diziam os formalistas: «A marquesa habitava um apartamento separado, onde o marquês não entrava sem se fazer anunciar. Cometeremos nós tal incongruidade, que nunca pesou aos autores de todos os tempos, e, sem dizer nada ao lacaíto que teria ido prevenir a camareira, penetraremos no quarto de dormir, certos de não incomodarmos ninguém. O escritor que faz um romance traz naturalmente no dedo o anel de Gyges, que torna invisível» (*Le Capitaine Fracasse*, Garnier, p. 103). Adiante reencontraremos esta figura, a *metalepse*, pela quel o narrador finge entrar (com ou sem o seu leitor) no universo diegético.
([161]) Com abstracção de certas *intrusões descritivas* do narrador, geralmente no presente, muito breves, e como que involuntárias: ver *Figures*, pp. 223-243.
([162]) *Bovary*, Garnier (Gothot-Mersch), pp. 32-34; *L'Éducation*, ed. Dumesnil, II, pp. 154-160.
([163]) *Bovary*, versão Pommier-Leleu, pp. 196-197 e 216; Garnier, pp. 268-269. A última é, aliás, iterativa.

desse príncipo de coincidência. É sabido a que hábito característico do autor, ele mesmo, reenvia essa capacidade que tem o herói de ficar longos minutos em suspensão defronte de um objecto (espinheiros de Tansonville, pântano de Montjouvain, árvores de Hudimesnil, macieiras em flor, vistas do mar, etc.) cuja potência de fascínio consiste na presença de um segredo não desvendado, de uma mensagem ainda indecifrável mas insistente, de um esboço e velada promessa da revelação final. Tais estações contemplativas têm, na generalidade, uma duração que não corre o risco de exceder a da leitura (mesmo que muito lenta) do texto que as «relata»: assim na galeria dos Elstir, em casa do duque de Guermantes, cuja evocação não chega a ocupar quatro páginas (164), e sobre a qual Marcel posteriormente percebe que o reteve durante três quartos de hora, enquanto um duque que morria de fome fazia aguardar com paciência alguns veneradores convidados, entre os quais a princesa de Parme. Com efeito, a «descrição» proustiana é menos uma descrição do objecto contemplado que uma narrativa, e uma análise da actividade perceptiva da personagem contemplante, das suas impressões, descobertas progressivas, mudanças de distância e de perspectiva, erros e correcções, entusiasmos e decepções, etc. Contemplação na verdade muitíssimo activa, e que inclui «uma grande história». É essa a história que a descrição proustiana conta. Releiam-se, por exemplo, as páginas consagradas às marinhas de Elstir em Balbec (165): ver-se-á o quanto se multiplicam aí os termos que designam, não o que *é* a pintura de Elstir, mas as «ilusões de óptica» que «recria», e as impressões enganadoras que suscita e dissipa umas atrás das outras: *parecer, desaparecer, ter o ar, como se, sentia-se, ter-se-ia dito, pensava-se, compreendia-se, via-se reaparecer, corria-se através dos campos cheios de sol,* etc.: a actividade estética não está aqui no seu repouso perfeito, mas este traço não se deve apenas às «metáforas» em *trompe l'oeil* do pintor impressionista. Reencontra-se o mesmo *trabalho* da percepção, o mesmo combate, ou jogo, com as aparências perante o mínimo objecto ou

(164) II, pp. 419-422.
(165) I, pp. 836-840.



paisagem. Eis o (muito) jovem Marcel a haver-se com a mão-cheia de tília seca da tia Léonie (166): *como se um pintor,* as folhas *tinham o ar* das coisas mais díspares, mas mil pormenores concediam o prazer de *compreender que eram mesmo folhas de autêntica tília, reconhecia,* o brilho rosa *mostrava-me* que essas pétalas eram mesmo aquelas que, etc.: toda uma precoce educação da arte de ver, de ultrapassar as falsas aparências, de discernir as verdadeiras identidades, que dá a essa descrição (aliás iterativa) uma duração de história bem preenchida. Mesmo trabalho de discernimento quanto ao repuxo de água de Hubert Robert, do qual reproduzo integralmente a descrição, sublinhando apenas os termos que marcam a duração do espectáculo e a actividade do herói, aqui dissimulada por um pronome impessoal falsamente generalizante (um pouco o «on» de Brichot) que multiplica a sua presença sem a abolir:

> *Numa clareira que belas árvores reservavam, muitas das quais tão velhas como ele, plantado à distância,* via-se de longe, *esbelto, imóvel, duro, não deixando que a brisa agitasse senão o recair mais leve do seu penacho pálido e fremente. O século XVIII tinha depurado a elegância das suas linhas, mas, fixando o estilo do jacto,* parecia *ter-lhe atalhado a vida*; àquela distância tinha-se a impressão *de arte* mais que a sensação *de água. A própria nuvem húmida que se amontoava* perpetuamente *no seu cimo conservava o carácter da época, como aquelas que no céu se reúnem em torno dos palácios de Versailles. Mas* de perto dava-se conta *que, sempre respeitando, como as pedras de um palácio antigo, o desenho previamente traçado, eram* águas a cada momento novas *as que, lançando-se e querendo obedecer às ordens antigas do arquitecto, só* parecendo *violá-las as realizavam exactamente, sendo só os seus mil impulsos esparsos a poder* dar a distância a impressão *de um ímpeto único. Este era, na realidade, tão* frequentemente *interrompido quanto o desprendimento da própria queda,*

(166) I, p. 51.

*enquanto que*, de longe, me tinha parecido *inflectível, denso, de uma continuidade sem lacuna*. Um pouco de perto, via-se *que essa continuidade*, na aparência *por inteiro linear, era assegurada em todos os pontos da ascensão do jacto, em todos os pontos onde devera quebrar-se, pela entrada na linha, pela retomada lateral de um jacto paralelo que subia mais alto que o primeiro, e ele mesmo era, a uma altura maior, mas já fatigante para ele, relevado por um terceiro*. De perto, *gotas sem força recaíam da coluna de água, cruzando de passagem as suas irmãs ascendentes, e*, por vezes, *desfeitas, presa num remoinho do ar inquieto por esse jorrar* sem trégua, *flutuavam* antes *de serem despenhados no lago em concha. Elas contrariavam com as suas* hesitações, *com o seu* trajecto *em sentido inverso, e esfumavam com o seu mole vapor a rectidão e a tensão de tal caule, em cima de si sustentando uma nuvem oblonga feita de mil gotículas, mas* na aparência *pintada de um castanho dourado e imutável, que subia, infrangível, imóvel, esguia e rápida, a juntar-se às nuvens do céu. Infelizmente, uma rajada de vento bastava para a enviar obliquamente por sobre a terra;* por vezes, *mesmo, um simples jacto desobediente divergia, que, se não se tivesse mantido a uma respeitosa distância, teria molhado até às medulas a multidão imprudente e contemplativa* (167).

Voltamos a encontrar esta situação, muito mais largamente desenvolvida, no decorrer da tarde de Guermantes, cujas primeiras trinta páginas pelo menos (168) repousam sobre essa actividade de reconhecimento e de identificação que ao herói o envelhecimento de toda uma «sociedade» impõe. À primeira vista, essas trinta páginas são puramente descritivas: quadro do salão Guermantes depois de dez anos de ausência. De facto, trata-se muito mais de uma narrativa: como é que o herói, passando de um a

(167) II, p. 656.
(168) Trata-se aqui das trinta primeiras páginas da recepção propriamente dita (pp. 920-952), uma vez tendo Marcel entrado no salão, depois da meditação na biblioteca (pp. 866-920).



outro (ou de uns a outros), tem de cada vez de fazer o esforço — por vezes infrutífero — de reconhecer no velhinho o duque de Châtelleraut, sob a barba M. d'Argencourt, o príncipe de Agrigente enobrecido pela idade, o jovem conde de... em velho coronel, Bloch no pai Bloch, etc., deixando ver, a cada encontro, «o trabalho do espírito que (o) fazia hesitar entre três ou quatro pessoas», e esse outro «trabalho do espírito», mais perturbador ainda, que é o da própria identificação: «Com efeito, "reconhecer" alguém, e mais ainda, não ter podido reconhecê-lo, identificá-lo, é pensar sob uma denominação única duas coisas contraditórias, é admitir que o que aqui estava, o ser que se recorda não existe já, e que o que é é um ser que não se conhecia; e ter de pensar um mistério quase tão perturbador como o da morte, do qual é, de resto, como que prefácio e anunciador» (169). Substituição dolorosa, como aquela que se tem de operar, perante a igreja de Balbec, do real ao imaginário: «o meu espírito... admirava-se por ver a estátua que mil vezes tinha esculpido, reduzida agora à sua própria aparência de pedra»... obra de arte «metamorfoseada, tal como a própria igreja, numa velhinha de pedra de que podia medir a altura e contar as rugas» (170). Sobreposição eufórica, pelo contrário, aquela que dá a comparar a recordação de Combray com a paisagem de Veneza, «impressões análogas... mas transpostas por um modo inteiramente diferente e mais rico» (171). Justaposição difícil, enfim, quase acrobática, dos bocados da «paisagem ao nascer do sol» alternativamente apercebidos pelos dois vidros opostos da carruagem do caminho-de-ferro entre Paris e Balbec, e que obriga o herói a «correr de uma janela para outra para aproximar, para reentretecer os fragmentos intermitentes e opósitos da (sua) bela manhã escarlate e versátil, e dela ter uma vista total e um quadro contínuo» (172).

Como pode ver-se, a contemplação em Proust não é nem uma fulguração instantânea (como a reminiscência) nem um momento

(169) III, p. 939.
(170) I, pp. 659-660.
(171) III, p. 623.
(172) I, pp. 654-655.

de êxtase passivo e repousante: é uma actividade intensa, intelectual e muitas vezes física, cujo relato, feitas as contas, é uma narrativa como outra qualquer. Uma conclusão se impõe, pois: é que a descrição, em Proust, se reabsorve em narração, e que o segundo tipo canónico de movimento — o da pausa descritiva — não existe nele, pela evidente razão de que nele a descrição pode ser tudo menos uma pausa da narrativa.

*Elipse*

Ausência da narrativa sumária, ausência da pausa descritiva: não subsistem, pois, no quadro da narrativa proustiana mais que dois dos movimentos tradicionais: a cena e a elipse. Antes de considerar o regime temporal e a função da cena proustiana, digamos algumas palavras sobre a elipse. Não se tratará, evidentemente, senão da elipse propriamente dita, ou elipse *temporal*, deixando de lado aquelas omissões laterais às quais reservámos o nome de *paralipses*.

Do ponto de vista temporal, a análise das elipses prende-se com a consideração do tempo de história elidido, e a primeira questão é a de saber se essa duração está indicada (elipses *determinadas*) ou não (elipses *indeterminadas*). Assim, entre o fim de *Gilberte* e o princípio de *Balbec* situa-se uma elipse de dois anos claramente determinada: «Tinha atingido uma quase completa indiferença a respeito de Gilberte quando, *dois anos depois*, parti com a minha avó para Balbec» (173); em contrapartida, como deve lembrar-se, as duas elipses relativas às demoras do herói na casa de saúde são (quase) igualmente indeterminadas («longos anos», «muitos anos»), e o analista resta reduzido a inferências por vezes difíceis.

Do ponto de vista formal, distinguir-se-ão:

*a*) As elipses *explícitas*, como aquelas que acabo de citar, que procedem quer por indicação (determinada ou não) do lapso de tempo que elidem, o que as assimila a sumários muito rápidos,

(173) I, p. 642.



do tipo «passaram alguns anos»; é então essa indicação que *constitui* a elipse enquanto segmento textual, então não simplesmente igual a zero; quer por elisão pura e simples (grau zero do texto elíptico) e indicação do tempo decorrido ao retomar-se a narrativa: o tipo «dois anos depois», recém-citado; esta forma é, evidentemente, mais rigorosamente elíptica, ainda que também explícita, e não necessariamente mais breve: mas o sentimento do vazio narrativo, da lacuna, é aí mimado pelo texto de um modo mais analógico, mais «icónico», no sentido de Peirce e de Jakobson (174). Uma e outra dessas formas, aliás, pode juntar à indicação puramente temporal uma informação de conteúdo diegético, do género: «alguns anos *de felicidade* depois», ou: «depois de alguns anos *de felicidade*». Essas elipses *qualificadas* são um dos recursos que guarda a narração romanesca: Stendhal dá na *Chartreuse* um memorável exemplo disso, aliás ingenuamente contraditório, depois que nocturnamente se acharam Fabrice e Clélia: «Aqui, pedimos permissão para passar, *sem uma palavra*, sobre um espaço de três anos (...) Depois desses três anos *de felicidade divina*...» (175). Acrescente-se que a qualificação negativa é uma qualificação como outra qualquer: assim quando Fielding, que se gaba com algum exagero de ser o primeiro a variar o ritmo da narrativa e a elidir os tempos mortos da acção (176), salta por cima de doze anos da vida de Tom Jones arguindo que essa época «não oferece nada que (lhe) tenha parecido digno de entrar na sua história» (177);

(174) Ver R. Jakobson, «A la recherche de l'essence du langage», in *Problèmes du langage* (*Diogène* 51), Paris, 1965.

(175) Garnier, (Martineau), p. 474.

(176) Ver o capítulo I da segunda parte de *Tom Jones*, onde ele ataca os chatos historiadores que «não consagram menos tempo ao detalhe de meses e de anos desprovidos de interesse que à pintura das épocas tornadas famosas por grandes e memoráveis acontecimentos», e cujos livros compara aos «carros públicos que, cheios ou vazios, fazem constantemente o mesmo trajecto». Contra essa tradição um pouco imaginária, gaba-se de inaugurar um «sistema de todo oposto», não poupando nada para «traçar um quadro fiel» das situações extraordinárias, passando, ao contrário, em silêncio os «intervalos de esterilidade» — como os «judiciosos recebedores» de lotaria de Londres, que só anunciam os números vencedores (I, pp. 81-82).

(177) I, p. 126.

sabe-se quanto Stendhal admirava e imitava essa moda desenvolta. As duas elipses que enquadram, na *Recherche*, o episódio da guerra, são evidentemente elipses qualificadas, pois ficamos a saber que Marcel passou esses anos numa casa de saúde, a tratar-se sem se curar e sem escrever. Mas quase de igual forma, mesmo se de modo retrospectivo, é aquela que abre *Balbec I*, pois dizer «tinha atingido uma quase completa indiferença a respeito de Gilberte quando, dois anos depois...» equivale a dizer «durante dois anos fui-me pouco a pouco desligando de Gilberte».

*b*) As elipses *implícitas*, isto é, aquelas cuja presença não está declarada no texto, e que o leitor pode inferir apenas de alguma lacuna cronológica ou de soluções de continuidade narrativa. É o caso do tempo indeterminado que decorre entre o fim das *Jeunes filles en fleurs* e o princípio de *Guermantes:* sabemos que Marcel voltara para Paris, onde havia reencontrado o seu «antigo quarto de tecto baixo» (178); reencontramo-lo num novel apartamento dependente da casa de Guermantes, o que supõe pelo menos a elisão de alguns dias, ou talvez sensivelmente mais. É também o caso, e de forma mais embaraçosa, dos meses que se seguem à morte da avó (179). Esta elipse é perfeitamente muda: deixámos a avó no seu leito fúnebre, muito provavelmente no princípio do verão; a narrativa é retomada nestes termos: «Ainda que se tratasse apenas de um domingo de outono...» Ela é como que determinada graças a essa indicação de data, mas de forma muito imprecisa, e que o seguimento tornará até confusa (180); fundamentalmente, é não qualificada, e assim permanecerá: nunca saberemos nada, nem sequer retrospectivamente, daquilo que foi a vida do herói durante esses meses. Está talvez aí o silêncio mais opaco de toda a

(178) I. p. 953.

(179) Entre os capítulos I e II de *Guermantes II*, II, p. 345.

(180) «É primeiro um domingo de outono indeterminado (p. 345) e é logo o fim do outono (p. 385). Contudo, pouco depois, Françoise diz: "Estamos já em fins de Setembro..." Em todo o caso, não é numa atmosfera de Setembro, mas de Novembro ou mesmo de Dezembro que está mergulhado o restaurante em que janta o narrador na véspera do primeiro convite para casa da duquesa de Guermantes. E, ao deixar a recepção desta, o narrador pede as suas *snowboots*...» (G. Daniel, *Temps et Mystification*, pp. 92-93).



*Recherche*, e essa reticência, se nos lembrarmos de que a morte da avó transpõe em grande parte a da da mãe do autor, não é sem dúvida desprovida de significação. (181).

*c*) Enfim, a forma mais implícita da elipse é a elipse puramente *hipotética*, impossível de localizar, por vezes mesmo de colocar onde quer que seja, e que posteriormente revela uma analepse tal como as que já encontrámos no capítulo precedente: viagens à Alemanha, nos Alpes, à Holanda, serviço militar: estamos, neste ponto, evidentemente, nos limites da coerência da narrativa, e, portanto, nos limites de validade da análise temporal. Mas a *designação dos limites* não é a mais ociosa das tarefas de um método de análise; e, só para dizê-lo de passagem, o estudo de uma obra como a *Recherche du temps perdu* com base nos critérios da narrativa tradicional tem talvez, pelo contrário, a justificação essencial de permitir determinar com precisão os pontos nos quais, deliberadamente ou não, tal obra excede de tais critérios.

### *Cena*

Se se considerar o facto de que as elipses, quaisquer que sejam o seu número e a sua potência de elisão, representam uma parte do texto praticamente nula, não se pode deixar de concluir que a totalidade do texto narrativo proustiano pode definir-se como *cena*, no sentido temporal pelo qual aqui esse termo é definido, e com abstracção, para já, do carácter iterativo de algumas (182). Acaba-se assim a tradicional alternância sumário/cena, que mais adiante veremos substituída por outra alternância. Mas há que, desde já, notar uma mudança de função que modifica, em todo o caso, o papel estrutural da cena.

Na narrativa romanesca tal como funcionava antes da *Recherche*, a oposição de movimento entre cena detalhada e narrativa

(181) Recordemos que o próprio Marcel tem o costume de interpretar certas falas «à maneira de um silêncio súbito» (III, p. 88). A hermenêutica da narrativa deve também encarregar-se desses silêncios súbitos, tomando em conta a sua «duração», a sua intensidade, e, naturalmente, o seu *lugar*.

(182) Sobre a dominância da cena, ver Tadié, *Proust et le Roman*, p. 387 e s.

sumária reenviava quase sempre para uma oposição de conteúdo entre dramático e não dramático, coincidindo os tempos fortes da acção com os momentos mais intensos da narrativa enquanto que os tempos fracos eram resumidos a traços largos e como de muito longe, segundo o princípio que vimos exposto por Fielding. O verdadeiro ritmo do cânone romanesco, ainda muito perceptível na *Bovary*, é, pois, uma alternância de sumários não dramáticos com funções de espera e ligação, e cenas dramáticas cujo papel na acção é decisivo (183).

Pode ainda reconhecer-se esse estatuto a algumas das cenas da *Recherche*, como o «drama do deitar», a profanação de Montjouvain, o serão das «catleias», a grande cólera de Charlus contra Marcel, a morte da avó, a exclusão de Charlus, e, naturalmente (ainda que nesse caso se trate de uma «acção» de todo interior), a revelação final (184), que marcam todas etapas irreversíveis na realização de um destino. Mas não é essa, com toda a evidência, a função das mais longas e mais tipicamente proustianas, as cinco enormes cenas que, só por si, ocupam seiscentas páginas: a manhã Villeparisis, o jantar Guermantes, o serão em casa da princesa, o serão na Raspelière, a tarde de Guermantes (185). Como já notámos, cada uma delas tem um valor inaugural: marca a entrada do herói num novo ambiente, e vale para toda a série, que abre, das cenas semelhantes que não serão relatadas: outras recepções em casa de Mme de Villeparisis e no meio Guermantes, outros jantares em casa de Oriana, outras recepções dadas pela princesa, outros serões na Raspelière. Cada uma dessas sessões mundanas não merece mais atenção que todas as cenas análogas que se lhe seguem e que ela representa, excepto pelo facto de ser a primeira da série, e de suscitar, como tal, uma curiosidade que o hábito

(183) Esta afirmação não é, evidentemente, de acatar sem *nuances*: assim, nas *Souffrances d'un inventeur*, as páginas mais dramáticas são talvez aquelas em que Balzac resume com uma secura de historiador militar as batalhas judiciais travadas contra David Séchard.

(184) I, pp. 21-48, 159-165, 226-233; II, pp. 552-565, 335-345; III, pp. 226-324, 865-869.

(185) II, pp. 183-284, 416-547, 633-722, 866-979; III, pp. 866-1048.



começará a embotar logo após (186). Não se tratará aqui de cenas dramáticas, mas antes de cenas *típicas*, ou exemplares, em que a acção (mesmo no sentido muito largo que deve atribuir-se a este termo no universo proustiano) se apaga quase completamente, em proveito da caracterização psicológica e social (187).

Essa mudança de função acarreta uma modificação muito sensível na textura temporal: contrariamente à tradição anterior, que fazia da cena um lugar de concentração dramática, quase inteiramente liberto de empecilhos descritivos ou discursivos, e mais ainda das interferências anacrónicas, a cena proustiana — como bem o notou J. P. Houston (188) — tem no romance um papel de «centro temporal», ou de pólo magnético para todas as espécies de informações e de circunstâncias anexas: quase sempre inflada, ou até obstruída por toda a espécie de digressões, retrospecções, parêntesis iterativos e descritivos, intervenções didácticas do narrador, etc., todas destinadas a agrupar em silepse à volta da sessão-pretexto um feixe de acontecimentos e de considerações capazes de lhe dar um valor plenamente paradigmático. Um cálculo muito aproximativo feito sobre as cinco grandes cenas em questão faz aparecer muito claramente o peso relativo desses elementos exteriores à sessão contada, embora tematicamente essenciais para aquilo a que Proust chamava a sua «sobrenutrição»: na manhã Villeparisis, 34 páginas em 100; no jantar Guermantes, 63 em 130; no serão Guermantes, 25 em 90; na última tarde de Guermantes,

(186) O estatuto da última cena (manhã Guermantes) é mais complexo, porque se trata tanto, e mesmo mais, de um adeus à alta-roda como de uma iniciação. Mas o tema da *descoberta* está aí, contudo, presente, sob a forma, já conhecida, de uma redescoberta, difícil reconhecimento sob a marca do envelhecimento e da metamorfose: motivo de curiosidade tão poderoso (ou mais), como aquele que animava as precedentes cenas de entrada nessa alta-roda.

(187) B. G. Rogers (*Proust's narrative Techniques*, Droz, Genebra, 1965, p. 143 e s.) vê no desenrolar da *Recherche* uma progressiva desaparição das cenas dramáticas, segundo ele mais numerosas nas primeiras partes. O seu argumento principal é que a morte de Albertine não dá lugar a uma cena. Demonstração pouco convincente: a proporção pouco varia no decurso da obra, e o traço pertinente é muito mais a predominância constante das cenas não dramáticas.

(188) «Temporal Patterns», pp. 33-34.

enfim, cujas primeiras 55 páginas são ocupadas por uma quase indiscernível mistura de monólogo interior do herói e discurso teórico do narrador, e cujo restante vem a ser tratado (como adiante se verá) num modo essencialmente iterativo, a proporção inverte-se, e são os momentos propriamente narrativos (quando muito 50 páginas em 180) que parecem emergir de uma espécie de magma descritivo-discursivo grandemente afastado dos critérios habituais da temporalidade «cénica» e mesmo de toda a temporalidade narrativa — como aqueles fiapos melódicos que se apercebem nos primeiros compassos da *Valse*, através de um nevoeiro de ritmo e de harmonia. Mas aqui a nebulosa não é incoativa, como a de Ravel ou a das primeiras páginas de *Swann*, pelo contrário: como se nessa última cena a narrativa quisesse, para terminar, progressivamente se dissolver, e dar em espectáculo a imagem deliberadamente confusa e subtilmente caótica da sua própria desaparição.

Pode ver-se, portanto, que a narrativa proustiana não deixa intacto nenhum dos movimentos narrativos tradicionais, e que o conjunto do sistema rítmico da narração romanesca se encontra assim profundamente alterado. Mas falta-nos conhecer uma última modificação, sem dúvida a mais decisiva, cuja emergência e generalização vão dar à temporalidade narrativa da *Recherche* uma cadência completamente nova — um ritmo propriamente inaudito.



# 3
# FREQUÊNCIA

## *Singulativo/iterativo*

Aquilo a que chamo a *frequência narrativa*, isto é, as relações de frequência (ou, mais simplesmente, de repetição) entre narrativa e diegese, foi muito pouco estudado até agora pelos críticos e teóricos do romance. Aí reside, porém, um dos aspectos essenciais da temporalidade narrativa, e que é, aliás, ao nível da língua comum, bem conhecido dos gramáticos sob a categoria, precisamente, do *aspecto*.

Um acontecimento não só pode produzir-se: pode também reproduzir-se, ou repetir-se: o sol nasce todos os dias. Bem entendio que a *identidade* dessas múltiplas ocorrências é, em todo o rigor, contestável: «o sol» que «nasce» em cada manhã não é exactamente o mesmo de um dia para o outro — à semelhança do «Genebra-Paris das 8h 45», de que tanto gostava Ferdinand de Saussure, que não é todas as noites composto pelas mesmas carruagens engatadas à mesma locomotiva ([189]). A «repetição» é,

([189]) *Cours de linguistique générale*, p. 151.

enfim, cujas primeiras 55 páginas são ocupadas por uma quase indiscernível mistura de monólogo interior do herói e discurso teórico do narrador, e cujo restante vem a ser tratado (como adiante se verá) num modo essencialmente iterativo, a proporção inverte-se, e são os momentos propriamente narrativos (quando muito 50 páginas em 180) que parecem emergir de uma espécie de magma descritivo-discursivo grandemente afastado dos critérios habituais da temporalidade «cénica» e mesmo de toda a temporalidade narrativa — como aqueles fiapos melódicos que se apercebem nos primeiros compassos da *Valse*, através de um nevoeiro de ritmo e de harmonia. Mas aqui a nebulosa não é incoativa, como a de Ravel ou a das primeiras páginas de *Swann*, pelo contrário: como se nessa última cena a narrativa quisesse, para terminar, progressivamente se dissolver, e dar em espectáculo a imagem deliberadamente confusa e subtilmente caótica da sua própria desaparição.

Pode ver-se, portanto, que a narrativa proustiana não deixa intacto nenhum dos movimentos narrativos tradicionais, e que o conjunto do sistema rítmico da narração romanesca se encontra assim profundamente alterado. Mas falta-nos conhecer uma última modificação, sem dúvida a mais decisiva, cuja emergência e generalização vão dar à temporalidade narrativa da *Recherche* uma cadência completamente nova — um ritmo propriamente inaudito.



# 3
# FREQUÊNCIA

*Singulativo/iterativo*

Aquilo a que chamo a *frequência narrativa*, isto é, as relações de frequência (ou, mais simplesmente, de repetição) entre narrativa e diegese, foi muito pouco estudado até agora pelos críticos e teóricos do romance. Aí reside, porém, um dos aspectos essenciais da temporalidade narrativa, e que é, aliás, ao nível da língua comum, bem conhecido dos gramáticos sob a categoria, precisamente, do *aspecto*.

Um acontecimento não só pode produzir-se: pode também reproduzir-se, ou repetir-se: o sol nasce todos os dias. Bem entendido que a *identidade* dessas múltiplas ocorrências é, em todo o rigor, contestável: «o sol» que «nasce» em cada manhã não é exactamente o mesmo de um dia para o outro — à semelhança do «Genebra-Paris das 8h 45», de que tanto gostava Ferdinand de Saussure, que não é todas as noites composto pelas mesmas carruagens engatadas à mesma locomotiva ([189]). A «repetição» é,

([189]) *Cours de linguistique générale*, p. 151.

na realidade, uma construção do espírito, que elimina de cada ocorrência tudo o que lhe pertence em específico, para só conservar aquilo que partilha com todas as outras da mesma classe, e que é uma abstracção: «o sol», «a manhã», «nascer». Isto é bem conhecido, e só o lembro para, de uma vez por todas, precisar que se denominarão aqui «acontecimentos idênticos», ou «recorrência do mesmo acontecimento» uma série de vários acontecimentos semelhantes e *apenas considerados na sua semelhança*.

Simetricamente, um enunciado narrativo não somente é produzido como pode ser reproduzido, repetido uma ou várias vezes no mesmo texto: nada me impede de dizer ou escrever: «O Pedro veio ontem à noite, o Pedro veio ontem à noite, o Pedro veio ontem à noite.» Aqui ainda, a identidade e a repetição são factos de abstracção, nenhuma das ocorrências é materialmente (fónica ou graficamente) por completo idêntica às outras, nem sequer idealmente (linguisticamente), pelo simples facto da sua co-presença e da sua sucessão, que diversifica esses três enunciados num primeiro, num seguinte e num último. Aqui também, poderemos reportar-nos às páginas célebres do *Cours de linguistique génerale* sobre o «problema das identidades». Há aí uma nova abstracção a assumir, e que assumiremos.

Entre essas capacidades de «repetição» dos acontecimentos narrados (da história) e dos enunciados narrativos (da narrativa) estabelece-se um sistema de relações que se podem *a priori* reduzir a quatro tipos virtuais, por simples produto das duas possibilidades oferecidas de parte a parte: acontecimento repetido ou não, enunciado repetido ou não. Muito esquematicamente, pode dizer-se que uma narrativa, qualquer que ela seja, pode contar uma vez o que se passou uma vez, *n* vezes o que se passou *n* vezes, *n* vezes o que se passou uma vez, uma vez o que se passou *n* vezes. Incidamos um pouco mais longamente nestes quatro tipos de relações de frequência.

*Contar uma vez aquilo que se passou uma vez* (ou seja, se se quiser abreviar, em fórmula pseudo-matemática: 1N/1H). Seja um enunciado como: «Ontem deitei-me cedo.» Esta forma de narrativa, em que a singularidade do enunciado narrativo responde à singularidade do acontecimento narrado, é evidentemente, e de longe, a mais corrente. Tão corrente, e aparentemente considerada



como tão «normal», que não usa nome, pelo menos na nossa língua. Para manifestar bem, todavia, que se trata apenas de uma possibilidade entre outras, proponho pôr-lhe um: passarei a chamá-la narrativa *singulativa* — neologismo espero que transparente, que algumas vezes se fará mais ligeiro, empregando no mesmo sentido técnico o adjectivo «singular»: cena singulativa ou singular.

*Contar n vezes aquilo que se passou n vezes* (nN/nH). Ou seja, o enunciado: «Segunda-feira deitei-me cedo, terça-feira deitei-me cedo, quarta-feira deitei-me cedo, etc.» Do ponto de vista que aqui nos interessa, ou seja, das relações de frequência entre narrativa e história, esse tipo anafórico permanece, de facto, singulativo e reduz-se ao precedente, pois, uma vez que as repetições da narrativa mais não fazem que responder, segundo uma correspondência que Jakobson qualificaria de icónica, às repetições da história. O singulativo define-se pois, não pelo número das ocorrências de um e de outro lado, mas pela igualdade desse número ([190]).

*Contar n vezes aquilo que só se passou uma vez* (nN/1H). Seja um enunciado como este: «Ontem deitei-me cedo, ontem deitei-me cedo, etc.»» ([191]). Esta forma pode parecer puramente hipotética, aborto mal formado do espírito combinatório, sem qualquer pertinência literária. Recordemos, todavia, que certos textos modernos repousam sobre essa capacidade de repetição da narrativa: que se pense, por exemplo, num episódio recorrente como a morte da centopeia em *La Jalousie*. Por outro lado, o mesmo acontecimento pode ser contado várias vezes, não só com variantes estilísticas, como é o caso em Robbe-Grillet, mas ainda com variações de «ponto de vista», como em *Rashômon* ou *O Som e a Fúria* ([192]). O romance epistolar do século XVIII conhecia já

([190]) O que é dizermos que a fórmula nN/nH define igualmente os dois primeiros tipos, uma vez admitido que, na maior parte das vezes, n = 1. A bem dizer, esta grelha não tem em conta uma quinta relação possível (mas, com o meu conhecimento, sem exemplo), em que se contaria várias vezes aquilo que também se passou várias vezes, mas em número diferente (superior ou inferior) de vezes: nR/mH.

([191]) Com ou sem variantes estilísticas, tais como: «Ontem deitei-me cedo, ontem deitei-me cedinho, ontem meti-me cedo na cama, etc.»

([192]) Voltaremos a esta questão no capítulo seguinte.

esse tipo de confrontações, e, bem entendido, aquelas anacronias «repetitivas» que encontrámos no capítulo 1 (anúncios e *retornos* relevam esse tipo narrativo, que realizam de maneira mais ou menos fugidia. Pensemos também (o que não é tão estranho como se possa pensar à função da literatura) que as crianças gostam que lhes contem várias vezes — ou até várias vezes seguidas — a mesma história, ou reler o mesmo livro, e que esse gosto não é em absoluto o privilégio da infância: consideramos adiante, com algum pormenor, a cena do «almoço de sábado em Combray», que termina por um exemplo típico de narrativa ritual. Chamarei, evidentemente, a este tipo de narrativa, onde as recorrências do enunciado não correspondem a qualquer recorrência de acontecimentos, narrativa *repetitiva*.

Enfim, *contar uma única vez* (ou antes: *numa única vez*) *aquilo que se passou n vezes* (1N/nH). Voltemos ao nosso segundo tipo, ou singulativo anafórico: «Segunda-feira deitei-me cedo, terça-feira, etc.» Com toda a evidência, quando se produzirem na história tais fenómenos de repetição, a narrativa de modo nenhum se verá condenada a reproduzi-los no seu discurso, como se fosse incapaz do menor esforço de abstracção e de síntese: de facto, e salvo efeito estilístico deliberado, a narrativa, nesse caso, e mesmo a mais frustre, encontrará uma formulação siléptica [193] tal como: «todos os dias», ou «toda a semana», ou «todos os dias da semana me deitei cedo». Todos conhecem pelo menos a variante dessa forma que abre a *Recherche du temps perdu*. Este tipo de narrativa, em que uma única emissão narrativa assume conjuntamente [194] várias ocorrências do mesmo acontecimento (isto é, mais uma vez, vários acontecimentos considerados apenas na sua analogia), nomeá-lo-emos narrativa *iterativa*. Trata-se aqui de um processo linguístico inteiramente corrente, e provavelmente universal, ou quase universal, na variedade das suas formas [195],

(193) No sentido em que atrás definimos a silepse narrativa.

(194) Trata-se mesmo de assumir *conjuntamente*, sinteticamente, e não de contar uma única que tome lugar por todas as outras, o que é um uso *paradigmático* da narrativa singulativa: «Conto uma dessas refeições que pode dar uma ideia das outras.» (III, p. 1006).

(195) Desse modo, a forma «iterativa» ou «frequentativa» do verbo inglês, ou o imperfeito de repetição em francês [como em português].



bem conhecido dos gramáticos que lhe deram o nome [196]. Em contrapartida, o seu investimento literário não parece ter suscitado até agora uma lá muito viva atenção [197]. É essa forma, porém, inteiramente tradicional, dela se podem encontrar exemplos desde a época homérica, e ao longo de toda a história do romance clássico e moderno.

Mas, na narrativa clássica, e mesmo até Balzac, os segmentos iterativos estão quase sempre em estado de subordinação funcional em relação às cenas singulativas, às quais fornecem uma espécie de quadro ou pano-de-fundo informativo, de um modo que ilustra bastante bem, por exemplo em *Eugénie Grandet*, o quadro preliminar da vida quotidiana na família Grandet, que mais não faz que preparar a abertura da narrativa propriamente dita: «Em 1819, pelo começo da noite, em pleno mês de Novembro, a Grande Nanon feriu lume pela primeira vez...» [198]. A função clássica da narrativa iterativa está, pois, bastante próxima da da descrição, com a qual mantém, de resto, relações muito estreitas: o «retrato moral», por exemplo, que é uma das variedades do género descritivo, procede as mais das vezes (veja-se La Bruyère) por acumulação de traços iterativos. Como a descrição, a narrativa iterativa está, no romance tradicional, *ao serviço* da narrativa «propriamente dita» que é a narrativa singulativa. O primeiro romancista a ter intentado a emancipação dessa dependência é, claro, Flaubert em *Madame Bovary*, onde páginas como aquelas que contam a vida de Emma no convento, em Tostes, antes e depois do baile na Vaubyessard, ou as suas quintas-feiras em Rouen com Léon [199] tomam uma amplitude e uma autonomia inteiramente inusitadas. Mas nenhuma obra romanesca, aparentemente, fez algum dia do iterativo um uso comparável — pela extensão textual, pela importância temática, pelo grau de elaboração técnica — ao que dele faz Proust na *Recherche du temps perdu*.

(196) Neste caso, pois, «frequentativo».

(197) Citemos, contudo, o artigo de J. P. Houston, já mencionado, e o de Wolfgang Raible, «Linguistik und Literaturkritik, *Linguistik und Didaktik*, 8, 1971.

(198) Garnier, p. 34.

(199) I-VI, I-VII, I-IX, III-V.

As três primeiras grandes secções da *Recherche*, isto é, *Combray, Un amour de Swann* e «*Gilberte*» (*Nom de pays: le Nom* e *Autour de Madame Swann*) podem ser consideradas sem exagero como essencialmente iterativas. À parte algumas cenas singulativas, aliás muito importantes dramaticamente, como a visita de Swann, o encontro com a Dama de Cor-de-Rosa, os episódios Legrandin, profanação de Montjouvain, aparição da duquesa na igreja e passeio aos campanários de Martinville, o texto de *Combray* conta, no imperfeito de repetição, não o que *se passou*, mas o que *se passava* em Combray, regularmente, ritualmente, todos os dias ou todos os domingos, ou todos os sábados, etc. A narrativa dos amores de Swann e de Odette será conduzida ainda, quanto ao essencial, no modo do hábito e da repetição (excepções maiores: os dois serões Verdurin, a cena dos *cattleyas*, o concerto Sainte-Euverte), do mesmo modo que a dos amores de Marcel e de Gilberte (cenas singulativas notáveis: a Berma, o jantar com Bergotte). Um cômputo aproximativo (a aproximação não teria neste ponto qualquer pertinência) faz aparecer qualquer coisa como 115 páginas iterativas contra 70 singulativas em *Combray*, 91 contra 103 em *Un amour de Swann*, 145 contra 113 em *Gilberte*, ou seja, cerca de 350 contra 285 para o conjunto das três secções. Só a partir da primeira estada em Balbec é que se estabelece (ou se *restabelece*, se cuidarmos na proporção que é própria à narrativa tradicional ([200])) a predominância do singulativo. Notam-se ainda, até ao fim, numerosos segmentos iterativos, como os passeios em Balbec com Mme de Villeparisis em *Jeunes filles en fleurs*, as manobras do herói, no princípio de *Guermantes*, para encontrar a duquesa todas as manhãs, os quadros de Doncières, as viagens no comboiozinho de la Raspelière, a vida com Albertine em Paris, os passeios em Veneza ([201]).

Deve ainda notar-se a presença de passagens iterativas no interior de cenas singulares: assim, no princípio do jantar em casa

([200]) Seria precisa uma colossal estatística para estabelecer essa proporção de maneira precisa: mas é provável que a parte do iterativo não atingisse aí, nem de longe, a taxa de 10 %.

([201]) I, pp. 704-723; II, pp. 58-69, 96-100, 1034-1112; III, pp. 9-81, 623-630.



da duquesa, o longo parêntesis consagrado ao espírito dos Guermantes ([202]). Nesse caso, o campo temporal coberto pelo segmento iterativo, evidentemente, transborda em muito o da cena em que se insere: o iterativo abre, de certo modo, uma janela sobre a duração exterior. De forma que classificaremos esse tipo de parêntesis como *iterações generalizantes* ou *iterações externas*. Um outro tipo, muito menos clássico, de passagem ao iterativo no decorrer de uma cena singular consiste no tratar parcialmente de forma iterativa a própria duração dessa cena, desde logo sintetizada por uma espécie de classificação paradigmática dos acontecimentos que a compõem. Exemplo muito nítido de tal tratamento, ainda que exercido sobre uma duração necessariamente muito breve, é a passagem do encontro entre Charlus e Jupien em que se vê o barão levantar «por momentos» os olhos e lançar ao coleteiro um olhar atento: «*Cada vez* que M. de Charlus olhava Jupien, arranjava maneira de o seu olhar ser acompanhado por fala... Tal parecia, *todos os dois minutos*, intensamente colocada a Jupien a mesma questão...» O carácter iterativo da acção é confirmado aqui pela indicação de frequência, de uma precisão toda ela hiperbólica ([203]). Reencontramos o mesmo efeito, numa escala muito mais vasta, na última cena do *Temps retrouvé*, que é quase constantemente tratada no modo iterativo: não é o desenrolar diacrónico da recepção em casa da princesa, na sucessão dos acontecimentos que a preenchem, o que comanda a composição do texto, mas antes a enumeração de um certo número de classes de ocorrências, cada uma das quais sintetiza vários acontecimentos dispersos de facto ao longo de toda a «tarde»: «Em muitos (dos convidados), acabava por reconhecer... Em contraste com estes, tive a surpresa de conversar com homens e mulheres que tinham... Certos homens coxeavam; Certas figuras... pareciam resmungar a prece dos agonizantes... Essa brancura dos cabelos impressionava

([202]) II, pp. 438-483.

([203]) II, p. 605. Sem indicação de frequência, mas de uma forma igualmente hiperbólica, cf. II, p. 157; enquanto Saint-Loup foi procurar Rachel, Marcel faz «alguns passos» em frente dos jardins; durante esses poucos minutos, «se eu levantava a cabeça via *algumas vezes* raparigas à janela».

nas mulheres... Para os velhos... Havia homens que sabia parentes... As mulheres demasiado belas... As demasiado feias... Certos homens, certas mulheres... Mesmo entre os homens... Mais de uma das pessoas... Por vezes... Mas para outros seres, etc.» ([204]). Chamarei a este segundo tipo *iteração interna* ou *sintetizante*, no sentido de que a silepse iterativa se exerce, não sobre uma duração exterior mais vasta, mas sobre a duração da própria cena.

A mesma cena pode, aliás, conter os dois tipos de silepse: no decurso da mesma tarde Guermantes, Marcel evoca em iteração externa as relações amorosas do duque e de Odette: «Estava sempre em casa dela... Passava os seus dias e as suas noites com ela... Deixava-a receber amigos... Por momentos... A Dama de Cor-de-Rosa interrompia-o com um palavrório... Aliás, Odette enganava M. de Guermantes...» ([205]): é evidente que o iterativo sintetiza aqui vários meses ou mesmo vários anos de relações entre Odette e Basin, logo uma duração muito mais vasta que a da manhã Guermantes. Mas acontece que os dois tipos de iteração se confundam a ponto de o leitor já os não poder distinguir ou destrinçar. É assim que, na cena do jantar em casa dos Guermantes, vamos encontrar no princípio da página 534 uma iteração interna sem ambiguidade: «Não sei dizer quantas vezes durante essa noite eu ouvi as palavras primo e prima.» Mas a frase seguinte, iterativa ainda, pode já reportar-se a uma duração mais vasta: «Por um lado, M. de Guermantes, quase a cada nome que se pronunciava [durante esse jantar, bem entendido, mas talvez também de forma mais habitual], gritava: Mas, é um primo de Oriane!» Uma terceira frase reconduz-nos talvez à duração cénica: «Por outro lado, essas palavras primo e prima eram empregues, com intenção muito diferente... pela embaixatriz da Turquia, que tinha vindo depois do jantar.» Mas o seguimento é de um iterativo manifestamente exterior à cena, pois se encadeia numa espécie de retrato geral da embaixatriz: «Devorada de ambição mundana e dotada de uma real inteligência assimiladora, aprendia com a mesma facilidade a história da retirada dos Dez Mil ou a perversão sexual nos pássaros... Era, de resto, uma mulher perigosa de escutar... Era, por essa época, pouco recebida...», de tal modo que, quando a narrativa volta à conversa entre o duque e a embaixatriz, não podemos saber se se trata *daquela* conversa (durante *aquele* jantar) ou de uma qualquer outra: «Ela esperava ter um ar inteiramente fino ao citar os maiores dos nomes de pessoas pouco recebidas que eram seus amigos. Logo M. de Guermantes, crente que se tratava de pessoas que jantavam frequentemente em sua casa, jubilosamente tremia por se voltar a ver em terreno sabido e soltava um grito de solidariedade: Mas, é um primo de Oriane!» Do mesmo modo, uma página depois, o tratamento iterativo que Proust impõe às conversações genealógicas entre o duque e M. de Beauserfeuil apaga toda a demarcação entre o primeiro jantar em casa dos Guermantes, objecto da cena presente, e o conjunto da série que ele inaugura.

A própria cena singulativa não está, pois, em Proust, ao abrigo de uma espécie de contaminação do iterativo. A importância desse modo, ou antes, desse *aspecto* narrativo, é ainda acentuada pela presença, muito característica, do que chamaria o *pseudo-iterativo*, quer dizer, a apresentação de cenas, particularmente pela sua redacção no imperfeito, como iterativas, ao passo que a riqueza e a precisão dos pormenores fazem com que nenhum leitor possa seriamente crer que elas se verificaram e reverificaram, várias vezes, sem qualquer variação ([206]): assim, certas conversas longas entre Léonie e Françoise (todos os domingos em Combray!), entre Swann e Odette, em Balbec com Mme de Villeparisis, em Paris com Mme Swann, na copa entre Françoise e o «seu» criado de quarto, ou a cena do dito de Oriane «Tacão, o Soberbo» ([207]). Em todos esses casos, e nalguns outros ainda, uma cena singular foi, como que arbitrariamente, e sem outra modificação senão no emprego dos tempos, convertida em cena iterativa. Há aqui, evidentemente, uma convenção literária, gostaria de dizer uma *liberdade narrativa*, como se diz liberdade poética, que supõe no leitor uma grande complacência, ou, para falar como Coleridge, uma «suspensão voluntária da incredulidade». Tal convenção é, aliás, muito antiga: retiro ao acaso um exemplo de

([204]) III, pp. 936-976.
([205]) III, pp. 1015-1020.



([206]) Cf. J. P. Houston, art. cit., p. 39.
([207]) I, pp. 100-109, 243, 721-723, 596-599; II, pp. 22-26, 464-467.

*Eugénie Grandet* (diálogo entre Mme Grandet e o seu marido, Garnier pp. 205-206) e um outro em *Lucien Leuwen* (conversação entre Leuwen e Gauthier no capítulo VII da primeira parte), mas também no *Quijote:* assim o monólogo do velho Carrizales no «Ciumento da Estremadura» ([208]), do qual Cervantes nos diz que foi feito «não uma, mas cem vezes», o que todo o leitor interpreta naturalmente como uma hipérbole, não somente pela indicação do número como pela asserção de identidade estrita entre vários solilóquios mais ou menos semelhantes, dos quais aquele fornece uma espécie de amostragem; em suma, o pseudo-iterativo constitui tipicamente, na narrativa clássica, uma *figura* da retórica narrativa, que não exige ser tomada à letra, muito pelo contrário: a narrativa afirma literalmente «isto passava-se todos os dias» querendo dar a entender figuradamente: «todos os dias se passava qualquer coisa deste género, sendo esta uma sua realização, entre outras.»

É, evidentemente, possível tratar assim os exemplos de pseudo-iteração isolados em Proust ([209]). Parece-me, contudo, que a sua extensão, sobretudo quando referida à importância, já notada, do iterativo em geral, interdita essa redução. A convenção do pseudo-iterativo não funciona em Proust do modo deliberado e puramente figurativo que é o seu na narrativa clássica: existe, realmente, na narrativa proustiana uma tendência própria, e marcadíssima, para a inflação do iterativo, que é para ser tomado na sua impossível literalidade.

A melhor prova (ainda que paradoxal) disso é, talvez, a que é dada pelos três ou quatro momentos de inadvertência em que Proust deixa escapar, no meio de uma cena dada como iterativa, um pretérito perfeito, necessariamente singulativo: «Além de que me irá calhar durante o almoço! *acrescentou* a meia voz para si mesma... Ao nome de Vigny, (Mme de Villeparisis) *pôs-se* a rir... A duquesa deve estar aliada a tudo isso, *disse* Françoise...» ([210])

([208]) Pléiade, pp. 1303-1304.

([209]) Ver Pierre Guiraud, *Essais de stylistique*, Klincksieck, 1971, p. 142.

([210]) I, pp. 57, 722; II, p. 22. Um outro pretérito perfeito dissonante («Tenho a certeza... *disse* molemente a minha tia») se encontra na edição Clarac-Ferré (I, p. 104), como na edição N. R. F. de 1917, mas a



— ou encadeia numa cena iterativa uma consequência por definição singular, como nessa página das *Jeunes filles en fleurs* em que se fica a saber da boca de Mme Cottard que *todas* as «quartas-feiras» de Odette o herói fez «à primeira, desde logo, a conquista de Mme Verdurin», o que supõe para essa acção uma capacidade de repetição e de renovamento completamente contrária à sua natureza ([211]). Podem ver-se, sem dúvida, nessas aparentes tontices as marcas de uma primeira redacção singulativa de que Proust teria esquecido ou negligenciado converter certos verbos, mas parece-me mais justo ler tais lapsos como outros tantos signos de que o escritor chega por vezes a «viver» as cenas citadas com tal intensidade que lhe faz esquecer a distinção dos aspectos — o que exclui, da sua parte, a atitude deliberada do romancista clássico que utiliza com plena consciência uma figura de pura convenção. Essas confusões, parece-me a mim, denotam mais, em Proust, uma espécie de *embriaguez da iteração*.

É tentador relacionar essa característica com o que constituiria um dos traços dominantes da psicologia proustiana, a saber, um sentido muito vivo do hábito e da repetição, o sentimento da analogia entre momentos. O carácter iterativo da narrativa nem sempre, como é o caso de *Combray*, está fundado no aspecto efectivamente repetitivo e rotineiro de uma vida provinciana e pequeno-burguesa, como a da tia Léonie: tal motivação não vale já para o meio parisiense, nem para as estadas em Balbec ou em Veneza. De facto, e contrariamente àquilo que muitas vezes se é levado a pensar, o ser proustiano é tão pouco sensível à individualidade dos momentos quanto, pelo contrário, o é, espontaneamente, à dos lugares. Os instantes têm nele uma forte tendência para se agruparem, para se confundirem, e essa capacidade é, evidentemente, a própria condição de experiência da «memória involuntária». Essa oposição entre o «singularismo» da sua sensibili-

original (Grasset, 1913, p. 128) dava a forma «correcta»: «*dizia*». Esta variante parece ter escapado a Clarac-Ferré, que a não assinalam. A correcção de 1917 é dificilmente explicável, mas o princípio da *lectio difficilior* dá-lhe a vez, em razão mesmo da sua improbabilidade.

([211]) I, p. 608.

dade espacial e o *iteratismo* da sua sensibilidade temporal é bem marcada, por exemplo, por uma frase de *Swann* em que fala da paisagem de Guermantes, paisagem «da qual, *por vezes*, de noite nos meus sonhos, a *individualidade* me estreita como um poder quase fantástico» ([212]): individualidade do lugar, recursividade indeterminada, quase errática («por vezes»), do momento. Como, ainda, certa página da *Prisonnière* em que a singularidade de uma manhã real se apaga em proveito da «manhã ideal» que suscita e representa: «... por ter recusado apreciar com os sentidos aquela manhã, gozava por imaginação de todas as manhãs parecidas, passadas ou possíveis, mais exactamente de certo tipo de manhãs, das quais todas as do mesmo género mais não eram que a intermitente aparição, e que eu tinha rapidamente reconhecido; porque o ar vivo voltava por si mesmo as páginas que eram precisas, e ia encontrando todo indicado perante mim, para que pudesse segui-lo da minha cama, o envangelho do dia. Essa manhã ideal preenchia o meu espírito de realidade permanente, idêntica a todas as manhãs semelhantes, e comunicava-me um contentamento...» ([213]).

Mas o simples facto da recorrência não define a iteração sob a sua forma mais rigorosa, e, aparentemente, mais satisfatória para o espírito — ou mais tranquilizadora para a sensibilidade proustiana: a repetição tem ainda que ser regular, que obedecer a uma lei de frequência, e essa lei tem que ser destrinçável e formulável, logo, previsível nos seus efeitos. Aquando da primeira estada em Balbec, num momento em que ainda se não tornara o íntimo do «grupinho», Marcel opõe essas raparigas, cujos hábitos lhe são desconhecidos, às pequenas vendedoras da praia, que já conhece o suficiente para saber «onde, e a que horas se podem encontrar». As raparigas, pelo contrário, estão ausentes «nalguns dias» aparentemente indeterminados:

> *Ignorando a causa da sua ausência, procurava se seria alguma coisa de* fixo, *se não se veriam senão* uma vez em dois dias, *ou* quando estava tal tempo, *ou se havia* dias em que nunca se viam. *Imaginava-me antecipadamente amigo delas, dizendo-lhes: «Mas, não estavam cá em tal dia? — Ah! Sim, é porque era um sábado,* ao sábado nunca *vimos, porque...» Também, se fosse tão simples que bastasse saber que no triste sábado é inútil obstinar-se, que bem se poderia percorrer a praia em todos os sentidos, sentar-se à porta do pasteleiro fingindo comer um «éclair», entrar na loja de «souvenirs», esperar pela hora do banho, pelo concerto, a chegada da maré, o pôr-do-sol, a noite, sem ver o pequeno bando desejado! Mas o* dia fatal *não chegava talvez, senão* uma vez por semana. *Não caía, forçosamente, num sábado. Talvez certas* condições atmosféricas *influíssem nele, ou então lhe fossem completamente estranhas. Quantas observações pacientes, mas nunca serenas, há que recolher sobre os movimentos na aparência irregulares desses mundos desconhecidos antes de poder ter a certeza de não se ter sido iludido por coincidências, que as previsões não hão-de sair erradas, antes de se acertar com as* leis certas, *adquiridas ao preço de experiências cruéis, dessa astronomia enamorada!* ([214])

Sublinhei aqui as marcas mais evidentes dessa pesquisa angustiada de uma lei de recorrência. Algumas delas, *uma vez por semana, uma vez em dois dias, quando estava tal tempo*, voltar-nos-ão à memória daqui a pouco. Notemos, para já, a mais forte, na aparência talvez a mais arbitrária: o *sábado*. Ela reenvia-nos sem hesitação possível para uma página de *Swann* ([215]) em que já surge expresso o carácter específico do sábado. Em Combray,

([212]) I, p. 185 (sublinhados meus).

([213]) III, p. 26. Que essas «identidades» são construção do espírito não escapa a Proust, evidentemente, que escreve mais adiante (p. 82): «Cada dia era para mim uma região *diferente*», e, já a propósito do mar em Balbec: «Cada um desses Mares não ficava mais de um dia. No dia seguinte já havia um outro, que por vezes era semelhante a ele. Mas não vi *nunca duas vezes o mesmo*» (I, p. 705. Mas «duas vezes» significará aqui, talvez, «duas vezes seguidas»).

([214]) I, p. 831.

([215]) I, pp. 110-111.

é o dia em que, para dar tempo a Françoise de ir à tarde ao mercado de Roussainville, o almoço é adiantado uma hora: «derrogação hebdomadária» aos hábitos que é em ai, evidentemente, um hábito do segundo grau, uma dessas variações que, «repetindo-se sempre idênticas, a intervalos regulares, mais não introduziam, no seio da uniformidade, senão uma espécie de uniformidade secundária», à qual Léonie se agarra, e com ela toda a sua casa, «tanto quanto às outras» — e isso ainda mais porque essa «assimetria» irregular do sábado, contrariamente à do domingo, é específica e original, própria da família do herói e quase incompreensível para os outros. Donde o carácter «cívico», «nacional», «patriótico», «chauvino» do acontecimento, e o clima de ritual com que se rodeia. Mas o mais característico nesse texto, talvez, é a idéia (expressa pelo narrador) de que esse hábito, tornado no «tema favorito das conversas, dos gracejos, das narrativas exageradas a gosto... teria sido o núcleo a propósito para um ciclo lendário, se um de nós tivesse tido cabeça de épico»: passagem clássica do rito ao mito explicativo ou ilustrativo. O leitor da *Recherche* sabe bem quem é, naquela família, que tem «cabeça de épico», e dela haverá de escrever o «ciclo lendário», mas o essencial, aqui, é a ligação espontaneamente estabelecida entre a inspiração narrativa e o acontecimento repetitivo, ou seja, num sentido, a ausência de acontecimento. Assistimos, de alguma maneira, ao nascimento de uma vocação, que é propriamente a da narrativa iterativa. Mas não é tudo: sucedeu que o ritual, uma vez (ou talvez várias, mas de certeza em pequeno número, e não todos os sábados), foi ligeiramente transgredido (logo, confirmado) pela visita de um «bárbaro» que, interdito por encontrar tão cedo a família à mesa, se viu ser informado pelo *paterfamilias* guardião das tradições: «Mas então, hoje é sábado!» Esse acontecimento irregular, talvez singular, encontra-se imediatamente integrado no hábito sob a forma de uma narrativa de Françoise que será a partir de então piamente repetido, sem dúvida todos os sábados, com satisfação geral: «...e, para acrescentar o prazer que sentia, prolongava o diálogo, inventava aquilo que tinha respondido o visitante a quem aquele "sábado" nada explicava. E, muito longe de nos lamentarmos por tais adições, elas ainda não nos bastavam, e dizíamos: "Mas parecia-me que também tinha dito outra coisa. Era mais



comprido da primeira vez quando se contou." Até mesmo a minha tia-avó deixava os lavores, levantava a cabeça e olhava por cima da luneta.» Tal é, com efeito, a primeira manifestação do génio «épico». Só resta ao narrador tratar esse elemento do ritual sabático como os outros, isto é, no modo iterativo, e iterativizará (passe o termo) por sua vez o acontecimento desviante, segundo o processo irresistível: acontecimento singular — narração repetitiva — narrativa iterativa (dessa narração). Marcel conta (n)uma vez como é que Françoise contava muitas vezes aquilo que sem dúvida se não tinha passado mais que uma vez: ou de como fazer de um acontecimento único o objecto de uma narrativa iterativa ([216]).

*Determinação, especificação, extensão*

Toda a narrativa iterativa é narração sintética dos acontecimentos produzidos e reproduzidos no decorrer de uma *série* iterativa composta por um certo número de *unidades* singulares. Seja a série: os domingos de verão de 1890. Compõem-na uma dúzia de unidades reais. A série é definida, primeiramente, pelos seus limites diacrónicos (entre o fim de Junho e o fim de Setembro do ano 1890), e, seguidamente, pelo ritmo de recorrência das suas unidades constitutivas: um dia em sete. Chamaremos *determinação* ao primeiro traço distintivo, e *especificação* ao segundo. Chamaremos, enfim, *extensão* à amplitude diacrónica de cada uma das unidades constitutivas, e, por consequência, da unidade sintética constituída: assim, a narrativa de um domingo de verão refere-se a uma duração sintética que poderá ser de vinte e quatro horas, mas que também se pode (como é o caso em *Combray*) reduzir a uma dezena de horas: do nascer ao pôr do sol.

([216]) Numa versão anterior (*Contre Sainte-Beuve*, ed. Fallois, pp. 106-107) — versão que, notemo-lo de passagem, se situa em Paris, e onde a causa da assimetria sabática não é então o mercado de Roussainville, mas uma aula dada ao princípio da tarde pelo pai do herói — a comemoração do incidente não é somente narrativa; é um ritual mimético que consiste em «provocar a cena» (isto é, a sua repetição), «convidando expressamente» bárbaros.

*Determinação.* A determinação dos limites diacrónicos de uma série pode permanecer implícita, sobretudo quando se trata de uma recorrência que se pode, na prática, ter por ilimitada: se eu digo «o sol nasce todas as manhãs», nada mais que o ridículo ressaltará do querer precisar desde quando e até quando. Os acontecimentos dos quais se ocupa a narração do tipo romanesco são, evidentemente, de menor estabilidade, por isso as séries são aí geralmente determinadas pela indicação do seu princípio e do seu fim. Mas essa determinação pode muito bem permanecer *indefinida*, como em Proust quando escreve: «A partir de *certo ano*, não voltou a encontrar-se (Mlle Vinteuil) sozinha» ([217]). É por vezes definida, quer por uma data absoluta: «Quando *a Primavera* se aproximou... aconteceu-me muitas vezes ver (Mme Swann) recebendo de peles, etc.» ([218]), quer (mais frequentemente) por referência a um acontecimento singular. Assim, a ruptura entre Swann e os Verdurin põe fim a uma série (encontros de Swann e Odette em casa dos Verdurin), e no mesmo momento inaugura outra (obstáculo postos pelos Verdurin aos amores de Swann e de Odette): «Então, esse salão que tinha reunido Swann e Odette tornou-se num obstáculo aos seus encontros. Ela já não lhe dizia, como nos primeiros tempos do seu amor, etc.» ([219]).

*Especificação.* Também ela pode ser indefinida, ou seja, marcada por um advérbio do tipo: *por vezes, certos dias, frequentemente*, etc. Pode ser, pelo contrário, definida, quer de maneira absoluta (é a *frequência* propriamente dita): *todos os dias, todos os domingos*, etc., quer de maneira mais relativa e mais irregular, ainda que exprimindo uma lei de concomitância muitíssimo restrita, como a que preside à escolha dos passeios em Combray, para o lado de Méséglise *nos dias de tempo incerto*, para o lado de Guermantes *nos dias de tempo bom* ([220]). Estão aí, definidas ou não, especificações simples, ou melhor, que apresentei como tais. Existem também especificações complexas, em que duas (ou muitas) leis de recorrência se sobrepõem, o que é sempre possível,

([217]) I, p. 147.
([218]) I, p. 634.
([219]) I, p. 289.
([220]) I, pp. 150 e 165.



uma vez que se podem encaixar unidades iterativas umas nas outras: seja a especificação simples *todos os meses de Maio* e a especificação simples *todos os sábados*, que se conjugam na especificação complexa: *todos os sábados do mês de Maio* ([221]). E sabe-se que todas as especificações iterativas de *Combray* (todos os dias, todos os sábados, todos os domingos, todos os dias de bom ou de mau tempo) são, já de si, comandadas pela sobre-especificação: *todos os anos entre a Páscoa e Outubro* — e também pela determinação: *durante os meus anos de infância*. Podem, evidentemente, produzir-se definições muito mais complexas, como por exemplo: «todas as horas das tardes dos domingos de Verão em que não chovia, entre o meu quinto e o meu décimo quinto anos»: é pouco mais ou menos a lei de recorrência que rege o trecho sobre a passagem das horas durante as leituras no jardim ([222]).

*Extensão.* Uma unidade iterativa pode ter uma duração tão fraca que não dê lugar a qualquer expansão narrativa: tome-se um enunciado como «todos os dias me deito cedo», ou «todas as manhãs o meu despertador toca às sete horas». Trata-se de iterações de alguma maneira *pontuais*. Em contrapartida, uma unidade iterativa tal como *noite de insónia* ou *domingo em Combray* possui amplitude bastante para constituir objecto de uma narrativa desenvolvida (respectivamente seis e sessenta páginas no texto da *Recherche*). É aqui, pois, que aparecem os problemas específicos da narrativa iterativa. Com efeito, se não se quisessem reter de tal narrativa senão os traços invariantes comuns a todas as unidades da série, ficar-se-ia condenado à esquemática secura de um emprego do tempo estereotipado, do estilo «deitar às 9 horas, uma hora de leitura, várias horas de insónia, sono de madrugada», ou «levantar às 9 horas e meia, missa às 11 horas, almoço à 1 hora, leitura das 2 às 5, etc.»: abstracção que tem a ver, evidentemente, com o carácter sintéctico do iterativo, mas que não pode satisfazer nem o autor nem o leitor. É então que intervêm, para «concretizar» a narrativa, os meios de diversificação (de variação) que as *determinações e especificações internas* da série iterativa oferecem.

([221]) I, p. 112.
([222]) I, pp. 87-88.

Com efeito, como entrevimos já, a determinação não somente marca os limites exteriores de uma série iterativa: pode igualmente escandir as suas etapas, e dividi-la em sub-séries. Assim, disse que a ruptura entre Swann e os Verdurin punha termo a uma série e inaugurava outra; mas dir-se-ia igualmente bem, passando à unidade superior, que esse acontecimento singular determina na série «encontros entre Swann e Odette» duas sub-séries: antes da ruptura/depois da ruptura, funcionando cada uma como uma *variante* da unidade sintética: encontros nos Verdurin/encontros extra-Verdurin. De forma mais nítida ainda, pode considerar-se como determinação interna a interposição, na série dos domingos à tarde em Combray, do encontro com a Dama de cor-de-rosa em casa do tio Adolphe ([223]), encontro que terá por consequências a zanga entre o tio e os pais de Marcel e a condenação do seu «gabinete de repouso»; donde a variação simples: antes da Dama de cor-de-rosa, o emprego do tempo de Marcel comporta uma estação no gabinete do tio; depois da Dama de cor-de-rosa esse rito desaparece, e o rapaz sobe directamente para o quarto ([224]). Do mesmo modo, uma visita de Swann ([225]) determinará uma mudança no objecto (ou pelo menos no cenário) dos sonhos amorosos de Marcel: antes dessa visita, e sob a influência de uma leitura anterior, situavam-se sobre fundo de muro decorado de flores violetas pendendo para a água em cachos; depois dessa visita, e de revelação por Swann das relações amigáveis entre Gilberte e Bergotte, esses sonhos destacar-se-ão «sobre fundo completamente diferente, em frente do pórtico de uma catedral gótica» (como aquelas que Gilberte e Bergotte vão ver juntos). Mas tais fantasmas já tinham sido modificados por uma informação, devida ao doutor Percepied, sobre as flores e as águas vivas do parque de Guermantes ([226]): a região erótico-fluviátil tinha-se identificado com Guermantes, e a sua heroína tinha tomado as feições da duquesa. Temos aqui, portanto, a série iterativa *sonhos amorosos*, que três acontecimentos singulares (leitura, informação Percepied, informação Swann) subdividem em quatro segmentos determinados: antes de leitura, entre leitura e Percepied, entre Percepied e Swann, depois de Swann, que constituem outras tantas variantes: sonhos sem cenário marcado/em cenário fluviátil/no mesmo cenário identificado a Guermantes e com a duquesa/em cenário gótico com Gilberte e Bergotte. Mas essa série acha-se deslocada, no texto de Combray, pelo sistema das anacronias: o terceiro segmento, cuja posição cronológica é evidente, só será mencionado umas oitenta páginas adiante, por ocasião dos passeios para o lado de Guermantes. A análise deve, pois, aqui reconstituí-la, a despeito da ordem real do texto, como uma estrutura subjacente e dissimulada ([227]).

Haveria, contudo, que não inferir com demasiada rapidez dessa noção de determinação interna que a interposição de um acontecimento singular tem sempre por efeito determinar a série iterativa. Como adiante veremos, o acontecimento pode ser uma simples ilustração, ou pelo contrário uma excepção sem amanhã, que nenhuma modificação acarreta: caso do episódio dos campanários de Martinville, depois do qual o herói retomará como se nada se tivesse passado («Não voltei a pensar nessa página» ([228])) o seu anterior hábito de passeios despreocupados e (aparentemente) sem lucro intelectual. Há, pois, que distinguir, entre os episódios singulativos intercalados num segmento iterativo, aqueles que têm uma função determinativa e aqueles que a não têm.

Ao lado dessas determinações internas definidas, há ainda as indefinidas, do tipo já encontrado: «a partir de certo ano...» Os passeios para o lado de Guermantes apresentam um exemplo notável disso, pela concisão e a aparente confusão da sua escrita: «*Depois aconteceu que* do lado de Guermantes *passei por vezes* à frente de pequenos recantos húmidos onde cresciam tufos de flores sombrias. Parei, pensando adquirir uma noção preciosa,

([223]) I, pp. 72-80.
([224]) I, p. 80.
([225]) I, pp. 90-100.
([226]) I, p. 172.

([227]) Uma outra série, aliás muito próxima, a dos sonhos de ambição literária, sofre uma modificação da mesma ordem depois da aparição da duquesa na igreja: «Quanto, desde esse dia, nos meus passeios para o lado de Guermantes, me pareceu ainda mais aflitivo que antes o não ter disposições para as letras.» (I p. 178).
([228]) I, p. 182.

graus de «mau tempo» ocupam, ou antes, engendram um texto de três páginas ([236]) composto segundo o sistema: *frequentemente* (tempo ameaçador) / *outras vezes* (chuvada no decurso do passeio, refúgio nos bosques de Roussainville) / *frequentemente também* (refúgio sob o pórtico de Sait-André-des-Champs) / *algumas vezes* (tempo tão estragado que se regressa a casa). Sistema, aliás, um pouco mais complexo do que o indica esta enumeração ao fio do texto, porque as variantes 2 e 3 são, de facto, sub-classes da mesma classe: chuvada. A verdadeira estrutura é, pois:

1. Tempo ameaçador mas sem chuvada.
2. Chuvada:
   *a*) refúgio nos bosques,
   *b*) refúgio sob o pórtico.
3. Tempo definitivamente estragado ([237]).

Mas o exemplo mais característico de construção de um texto com recurso simples à especificação interna é sem dúvida o retrato de Albertine que se encontra quase no fim das *Jeunes filles en fleur*. O tema é, como se sabe, a diversidade da face de Albertine, que simboliza o carácter móvel e inapreensível da rapariga, «ser de fuga» por excelência. Mas, por muito diversa que seja, e se bem que Proust empregue a expressão «*cada uma* dessas Albertine», descrição trata «cada uma» dessas variantes não como um indivíduo, mas como um tipo, uma classe de ocorrências: *certos dias / outros dias / outras vezes / algumas vezes / muitas vezes / na maior parte das vezes / acontecia / por vezes mesmo...*: tanto como

([236]) I, pp. 150-153.

([237]) Outro sistema complexo de especificações internas, os encontros (e não-encontros) com Gilberte nos Champs-Élysées, que se articulam assim (I, pp. 395-396):
1) dias de presença de Gilberte
2) dias de ausência
   *a*) anunciada
      — para estudos
      — para sair
   *b*) improvisada
   *c*) improvisada mas previsível (mau tempo).



uma colecção de semblantes, esse retrato é um reportório de locuções frequentativas:

> *Era com Albertine como com as suas amigas.* Certos dias, *fina, a tez cinzenta, o ar maçado, uma transparência violeta a descer-lhe obliquamente ao fundo dos olhos como acontece* algumas vezes *no mar, parecia sofrer uma tristeza de exilada. A pele,* outros dias, *mais lisa, grudava os desejos à flor da sua superfície polida, impedindo-os de ir mais longe;* a menos *que a visse repentinamente de lado, pois as faces, baças como a branca cera à superfície, eram róseas por transparência, o que tanta vontade dava de as beijar, de atingir essa tez diferente que se escondia.* Doutras vezes, *a felicidade banhava aquelas faces com uma tão móvel claridade que a pele, tornada fluida e vaga, deixava passar como que olhares subjacentes, que a faziam parecer de cor diferente, mas não de diferente matéria, dos olhos;* algumas *vezes, sem reparar, quando se olhava a sua face pontuada por pequenos pontos castanhos e onde flutuavam somente duas manchas mais azuis, era como se se considerasse um ovo de pintassilgo,* muitas vezes *como uma ágata opalina trabalhada e polida só em dois lugares, onde, no meio da pedra castanha, luziam como as asas transparentes de uma borboleta azul os olhos onde a carne se torna espelho e dá a ilusão de nos deixar, mais que nas outras partes do corpo, aproximar da alma. Mas* na maior parte das vezes *estava também mais colorida, e mais animada então;* algumas vezes *estava rosada apenas, na sua face branca, a ponta do nariz, fino como o de uma gatinha matreira com quem se teria tido vontade de brincar;* algumas vezes, *as faces estavam tão lisas que o olhar deslizava como sobre o de uma miniatura no seu esmalte rosado, que fazia parecer ainda mais delicada, mais interior, a cobertura entreaberta e sobreposta dos seus cabelos negros;* acontecia que *a tez das suas faces atingisse o rosa violáceo do cíclame, e,* por vezes mesmo, *quando estava congestionada ou febril, e dando então a idéia de uma compleição doentia que rebaixava o meu desejo a qualquer coisa de mais sensual, e*

*fazia exprimir ao seu olhar qualquer coisa de mais perverso e mais malsão, a sombria púrpura de certas rosas de um vermelho quase negro; e* cada uma dessas Albertine *era diferente, como diferente é cada aparição da dançarina de quem são transmutadas as cores, a forma, o carácter, segundo os jogos inumeravelmente variados de um projector luminoso* (238).

Claro que os dois meios, determinação e especificação internas, podem jogar conjuntamente no mesmo segmento. É o que se dá de uma forma muito clara, e muito feliz, no parágrafo que abre a secção de *Combray* consagrada aos «dois lados», ao evocar por antecipação os regressos de passeio:

*Voltávamos* sempre *cedo dos nossos passeios, para podermos fazer uma visita à tia Léonie antes do jantar.* No começo da estação, *quando o dia acaba mais cedo, quando chegávamos à Rua do Saint-Esprit, ainda havia um reflexo do pôr-do-sol nos vidros da casa e uma faixa de púrpura no fundo dos bosques do Calvaire, que se reflectia mais adiante no paul, vermelhidão que, acompanhada* muitas vezes *por um frio bastante vivo, se associava, no meu espírito, à vermelhidão do fogo sobre que assava o frango que para mim faria suceder ao prazer poético dado pelo passeio o prazer da gula, do calor e do repouso.* No verão, pelo contrário, *quando regressávamos ainda o sol se não punha; e, durante a visita que fazíamos à tia Léonie, a sua luz descendente tocava a janela, ficava parada entre as grandes cortinas e nas sanefas, dividida, ramificada, filtrada, e, incrustando bocadinhos de ouro na madeira de limoeiro da cómoda, iluminava obliquamente o quarto com a delicadeza de que se reveste nos sub-bosques. Mas,* certos dias muito raros, *ao regressarmos, já a cómoda tinha perdido há muito tempo as suas incrustações momentâneas, não havia já, quando chegávamos à Rua do Saint-Esprit, nenhum refrexo de pôr-do-sol prolongado nos vidros, e o paul ao pé do Calvaire tinha perdido a vermelhidão, tinha já* algumas vezes *a cor da opala, e um longo raio de lua, que se ia alargando e fendrelhando por todas as rugas da água, atravessava-o de um lado ao outro* (239).

(238) I, pp. 946-947. (Sublinhados meus.)



A primeira frase põe aqui um iterativo absoluto: «Voltávamos *sempre* cedo», no interior do qual se abre uma diversificação por determinação interna: *Primavera/Verão* (240), que governa as duas frases seguintes; finalmente, uma especificação interna, que parece reportar-se ao mesmo tempo às duas secções precedentes, introduz uma terceira variante excepcional (mas não singulativa): *certos dias muito raros* (que aparentemente são dias de passeio a caminho de Guermantes). O sistema iterativo completo articula-se, pois, segundo o esquema seguinte, que faz surgir, sob a continuidade aparentemente igual do texto, uma estrutura hierárquica mais complexa e mais entretecida:

REGRESSOS *sempre* cedo
- *normalmente* bastante cedo
  - *Primavera:* crepúsculo
    - (zero)
    - *muitas vezes:* frio
  - *Verão:* sol
- *raramente* mais tarde: já noite
  - (zero)
  - *algumas vezes:* opala

(Achar-se-á provavelmente, e com razão, que esta esquematização não dá conta da «beleza» da página: mas também não é esse o seu propósito. A análise não se situa aqui ao nível do que se poderia chamar em termos chomskianos as «estruturas de superfície», ou, em termos hjelmslevo-greimassianos, a «manifestação» estilística, mas sim ao das estruturas temporais «imanentes» que conferem ao texto a sua ossatura e fundações — sem as quais não existiria (dado que, na ocorrência, e sem o sistema de determinações e de especificações aqui reconstituído, se reduziria necessaria-

(239) I, p. 133.

(240) Determinação já de si iterativa, pois se repete todos os anos. A oposição *Primavera/Verão*, pura determinação à escala de um único ano, torna-se, pois, se se abarcar a totalidade do tempo combraysiano, um misto de determinação e de especificação.

ente, e chatamente, à simples frase inicial). E, como de costume, a análise dos alicerces revela, sob a calma horizontalidade dos sintagmas sucessivos, o sistema acidentado das escolhas e das relações paradigmáticas. E se o seu objectivo é, de facto, esclarecer as condições de existência (e de produção) do texto, isso não se fará, pois, como muitas vezes se diz, por redução do complexo ao simples, mas, pelo contrário, fazendo aparecer aquelas complexidades ocultas que são o *segredo* da simplicidade.)

Este tema «impressionista» das variações, segundo o momento e a estação, da iluminação, logo da própria figura do sítio ([241]) — — tema daquilo a que Proust chama a «paisagem acidentada das horas» — comanda então as descrições iterativas do mar em Balbec, e especialmente a das páginas 802 a 806 das *Jeunes filles en fleur*: «À medida que a estação foi avançando, mudou o quadro que da janela ali encontrava. *Primeiro* era dia claro... *Logo* diminuíram os dias... *Algumas semanas mais tarde*, quando voltava a subir, já o sol se tinha posto. Parecida com a que eu via em Combray por cima do Calvaire, quando regressava do passeio e me preparava para descer, antes do jantar, à cozinha, uma fita de céu vermelho por cima do mar...» A essa primeira série de variações, por determinação, sucede uma outra por especificação: «Estava por todos os lados rodeado pelas imagens do mar. Mas *muito frequentemente* não eram, com efeito, mais que imagens... *Uma vez* era uma exposição de estampas japonesas... Tinha mais prazer *nas noites em que* um navio... *Por vezes* o oceano... *Um outro dia* o mar... *E por vezes*...» O mesmo motivo duas páginas à frente, a propósito das chegadas a Rivebelle, e mais próximo ainda da versão combraysiana, se bem que esta não seja recordada desta vez: «*Nos primeiros tempos*, quando aí chegávamos o sol acabava de se pôr, mas estava claro ainda... *Em breve* já era de noite que descíamos do carro...» Em Paris, na *Prisonnière* ([242]), o modo de variação será mais de ordem auditiva: são as *nuances* matinais do som dos sinos ou dos barulhos da rua que advertem Marcel, ainda

([241]) «A diversidade da iluminação não modifica menos a orientação de uma paisagem... do que o faria um trajecto longamente e efectivamente percorrido em viagem» (I, p. 673).

([242]) III, pp. 9, 82, 116.



enfiado debaixo dos cobertores, sobre *o estado do tempo*. Permanece inalterável a extraordinária sensibilidade às variações do clima, a atenção quase maníaca (que Marcel herda metaforicamente do pai) aos movimentos do barómetro interior, e, quanto ao que aqui nos importa, a ligação tão característica e tão fecunda entre o temporal e o meteorológico, que desenvolve até às suas extremas consequências a ambiguidade do *tempo francês*, quero dizer, da palavra francesa «temps» (*time/weather*): ambiguidade que explorava já o título, magnficamente premonitório, de uma das secções dos *Plaisirs et les Jours:* «Divagações da *cor do Tempo*». O *regresso* das horas, dos dias, das estações, a circularidade do movimento cósmico, permanece simultaneamente o motivo mais constante e o símbolo mais justo daquilo a que gostaria de chamar o *iteratismo proustiano*.

Estes os recursos da diversificação propriamente iterativa (determinação e especificação internas). Quando estas se esgotam, restam dois meios ainda, com o traço comum de porem o singulativo ao serviço do iterativo. O primeiro já é nosso conhecido, é a convenção do pseudo-iterativo. O segundo não é uma figura: consiste, de uma maneira inteiramente literal e declarada, em invocar um acontecimento singular, quer como ilustração e confirmação de uma série iterativa (*é assim que*...), quer, pelo contrário, a título de excepção à regra que se acaba de estabelecer (*uma vez, porém*...). Exemplo da primeira função, esta passagem das *Jeunes filles en fleur*: «*Por vezes* (é a lei iterativa) uma gentil atenção desta ou daquela despertava em mim amplas vibrações que afastavam por um tempo o desejo das outras. *Assim, um dia* Albertine... (é a ilustração singular) ([243]).» Exemplo da segunda, o episódio dos campanários de Martinville, claramente apresentado como uma derrogação do hábito: de costume, uma vez regressado do

([243]) Hesitaria, em contrapartida, em dar como tais os três episódios que ilustram os «progressos» de Marcel junto de Gilberte («um dia», dom do berlinde de ágata, «uma outra vez», dom da brochura de Bergotte, «um dia também»: «Pode chamar Gilberte», I, pp. 402-403), porque esses três «exemplos» esgotam talvez a série, como as «três etapas» dos progressos do esquecimento depois da morte de Albertine (III, pp. 559-623). O que se resume a um singulativo anafórico.

em Tansonville, chuvas de Outono em Roussainville), e dos anos na vida do herói, criança pequena em Tansonville, adolescente presa do desejo em Méséglise, sendo a última cena explicitamente mais tardia ainda ([247]). E notámos já o corte diacrónico que introduz nos passeios a Guermantes a aparição da duquesa na igreja. Em todos esses casos, Proust consegue tratar de maneira aproximativamente paralela, graças a uma hábil disposição dos episódios, as diacronias internas e externas, sem sair abertamente do tempo frequentativo que tomou por base da sua narrativa. De igual modo, os amores de Swann e de Odette, de Marcel e Gilberte evoluirão de alguma maneira por escalões iterativos, marcados pelo emprego muito característico desses *desde então, a partir de, agora* ([248]), que tratam toda a história não como um encadeamento de acontecimentos ligados por uma causalidade, mas como uma *sucessão de estados* incessantemente substituídos uns pelos outros, sem comunicação possível. O iterativo é aqui, mais que habitualmente, o modo (o aspecto) temporal dessa espécie de esquecimento perpétuo, de incapacidade profunda do herói proustiano (Swann sempre, Marcel antes da revelação) em perceber a continuidade da sua vida, logo a relação de um tempo com o outro. Quando Gilberte, de que se tornou o inseparável e o «grande favorito», lhe mostra quais haviam sido os progressos da sua amizade desde a época dos jogos de barra nos Champs-Élysées, Marcel, na impossibilidade de reconstituir nele uma situação agora passada, logo aniquilada, é tão incapaz de medir

([247]) «Alguns anos mais tarde» (I, p. 159).

([248]) «*Agora*, todas as noites...» (I, p. 234); «O que *agora* era invariável...» (p. 235); «*Agora* (o seu ciúme) tinha um alimento, e Swann ia poder começar a inquietar-se cada dia...» (p. 283); «Os pais de Gilberte, que por tanto tempo me tinham impedido de a ver, *agora*...» (p. 503); «*agora*, quando tinha que escrever a Gilberte...» (p. 633). Deixemos ao ordenador o cuidado de completar esta lista para o conjunto da *Recherche;* eis ainda três ocorrências muito próximas: «Fazia *agora* já noite quando troquei o calor do hotel... pelo *wagon* para que subimos com Albertine...» (II, p. 1036); «No número dos habituais ... contava-se *agora*, desde há vários meses, M. de Charlus...» (p. 1037); «*Agora* era, sem se darem conta disso, por causa desse vício que o achavam mais inteligente que os outros» (p. 1040).



essa distância quanto mais tarde o será de conceber como é que pôde um dia amar Gilberte, e imaginar tão diferente do que o seria de facto o tempo em que já não a amasse: «... ela falava de uma mudança que eu era realmente obrigado a constatar de fora, mas que não possuía interiormente, pois se compunha de dois estados que não podia, sem que deixassem de ser distintos um do outro, levar-me a pensar de uma vez» ([249]). Pensar dois momentos ao mesmo tempo é quase sempre, para o ser proustiano, identificá-los e confundi-los: essa estranha equação é a lei própria do iterativo.

*Alternância, transições*

Tudo se passa, pois, como se a narrativa proustiana substituísse essa forma sintética de narração que é, no romance clássico, a narrativa sumária (ausente da *Recherche*, como se recorda), por essa outra forma sintética que é o iterativo: síntese, não já por aceleração, mas por assimilação e abstracção. Por outro lado, o ritmo da narrativa na *Recherche* já não repousa essencialmente, como o da narrativa clássica, na alternância de sumário e cena, mas numa outra alternância, a de iterativo e singulativo.

Na maior parte das vezes, essa alternância recobre um sistema de subordinações funcionais que a análise pode e deve isolar, e cujos dois tipos fundamentais de relação já encontrámos: o segmento iterativo com função descritiva ou explicativa, subordinado a (e geralmente inserido em) uma cena singulativa (exemplo, o *espírito dos Guermantes* no jantar em casa de Oriane), e a cena singulativa com função ilustrativa subordinada a um desenvolvimento iterativo: exemplo, os *campanários de Martinville* na série de passeios a Guermantes. Mas há estruturas mais complexas, quando, por exemplo, uma anedota singular vem ilustrar um desenvolvimento iterativo já de si subordinado a uma cena singulativa: assim a recepção da princesa Mathilde ([250]) ilustrando

([249]) I, p. 538.

([250]) II, pp. 468-469.

*fusa!» De repente o ar* rasgava-se: *entre os robertos e o circo, no horizonte embelezado, sobre o céu entreaberto, eu* acabava *de aperceber, como um signo fabuloso, o penacho azul da Menina. E já Gilberte* corria *a toda a velocidade na minha direcção, faiscante e vermelha sob um boné quadrado de pele, animada pelo frio, o atraso e o desejo de jogo; um pouco antes de chegar a mim,* deixou-se *deslizar sobre o gelo, e, fosse para melhor conservar o equilíbrio, fosse porque* achava *assim mais gracioso, ou por afectação da atitude de uma patinadora, ela* avançava *com os braços abertos, sorrindo, como se tivesse querido receber-me neles. «Brava! Brava! Sim, muito bem, e também eu diria que é giro, que é galhardo, se não fosse de um outro tempo, do tempo do antigo regime,* exclamou *a velha senhora, tomando a palavra em nome dos Champs-Élysées silenciosos para agradecer a Gilberte o ter vindo sem se deixar intimidar pelo tempo. A menina é como eu, fiel apesar de tudo aos nossos velhos Champs-Élysées; somos duas intrépidas. Se eu lhe dissesse que gosto deles mesmo assim. Esta neve, vão-se rir de mim, faz-me pensar em arminho!» E a velha senhora* pôs-se *a rir.*

Convenhamos que, neste «estado», o texto corresponde bastante bem à severa descrição que dele faz Vigneron: as formas iterativas e singulativas enredam-se de uma maneira que deixa em total indecisão o aspecto verbal. Mas essa ambiguidade não justifica por aí a hipótese explicativa de uma «transposição temporal inacabada». Creio mesmo perceber, pelo menos, uma presunção do contrário.

Com efeito, se se examinarem mais atentamente as formas verbais sublinhadas, constatar-se-á que todos os imperfeitos, menos um, se podem interpretar como imperfeitos de concomitância que deixam definir o conjunto do trecho como singulativo, estando todos os verbos propriamente acontecimentais, menos, um, no pretérito perfeito: *fomos,* a velha senhora *perguntou, agradeceu, acrescentou,* Gilberte *deixou-se* deslizar, a velha senhora *exclamou, pôs-se* a rir. «Menos um», dizia eu, que é, evidentemente: «De repente o ar *rasgava-se*»; a presença mesma do advérbio *de repente* impede que se leia esse imperfeito como durativo, obrigando, pois, a que se interprete como iterativo. Ele apenas (255) detona de maneira irredutível num contexto interpretado como singulativo, e, logo, apenas ele introduz no texto essa «confusão inextricável» de que fala Vigneron. Ora acontece que essa forma aparece corrigida na edição de 1917, que dá a forma esperada: «o ar *rasgou-se*». Essa correcção, parece-me, basta para tirar o parágrafo da «confusão» e fazê-lo passar por inteiro para o aspecto temporal do singulativo. A descrição de Vigneron não se aplica, pois, ao texto definitivo de *Swann,* que foi o último surgido durante a vida do autor; e quanto à explicação por uma «transposição inacabada» do singulativo em iterativo, pode ver-se que essa correcção única vai no sentido exactamente inverso: longe de «acabar» em 1917 de «cobrir de imperfeitos» um texto onde teria tontamente deixado passar demasiados pretéritos perfeitos em 1913, Proust (256), pelo contrário, faz passar ao singulativo a única forma inegavelmente iterativa dessa página. A interpretação de Vigneron, já frágil, eis que se torna insustentável.

Não se visa aqui, apresso-me a precisá-lo, nada mais do que a explicação circunstancial muito inutilmente procurada por Vigneron para as confusões do fim de *Swann,* como se o resto da narrativa proustiana fosse um modelo de coerência e de clareza. O mesmo crítico, porém, notou acertadamente noutro lugar (257) a unidade toda ela retrospectiva imposta por Proust a materiais

(255) Pode-se também, a falar verdade, hesitar perante «*voltávamos* aos Champs-Élysées», que se não reduz facilmente a um imperfeito de concomitância, dado que os acontecimentos que acompanharia lhe são um pouco posteriores («a velha senhora perguntou a hora, etc.»). Mas o contágio do contexto pode bastar para explicar a sua presença.

(256) Ou quem sabe se outro: apoiando-se numa carta de 1919, Clarac e Ferré escrevem: «Parece, pois, que Proust não vigiou a nova edição de *Swann* aparecida em 1917» (I, p. XXI). Mas essa incerteza não tira autoridade por completo à correcção, aliás adoptada pelos próprios Clarac e Ferré. De resto, Proust não pode ser totalmente estranho às variantes de 1917: não pode deixar de ter sido ele quem ordenou as correcções que deslocam Combray, pelas razões que se sabem, de Beauce para Champagne.

(257) «Structure de *Swann:* Combray ou le cercle parfait», *Modern Philology,* Agosto de 1947.

«heteróclitos», e qualificou a *Recherche* inteira como um «manto de Arlequim, cujos bocados, múltiplos, por muito rico que o tecido seja, por industriosa que tenha sido a sua aproximação, o seu retalho, ajustamento e cosedura, traem sempre, pelas diferenças de textura e de cor, as suas origens diversas» ([258]). Isso é inegável, e a publicação ulterior das diversas «primeiras versões» mais não fez, e provavelmente mais não fará, que confirmar essa intuição. Existe «colagem», ou antes, «*patchwork*» na *Recherche*, e a sua unidade enquanto narrativa é de facto, como, segundo Proust, a da *Comédie humaine* ou da *Tetralogia*, uma unidade *posterior*, tanto mais asperamente reivindicada quanto mais é tardia e laboriosamente construída com materiais de toda a proveniência e todas as épocas. Sabe-se que Proust, longe de a considerar como «ilusória» (Vigneron), considerava esse tipo de unidade «não factícia, talvez mesmo mais real por ulterior, por ter nascido de um momento de entusiasmo em que ela é descoberta entre partes que mais não têm que reunir-se; unidade que se ignorava, logo vital, e não lógica, que não proscreveu a variedade ou arrefeceu a execução» ([259]). Não se pode, parece-me, senão dar-lhe razão quanto ao fundo, mas talvez acrescentando que ele subestima aí a dificuldade que experimentam muitas vezes as «partes» para «reunir-se». É sem dúvida dessa dificuldade que o episódio caótico (segundo as normas da narração clássica) dos Champs-Elysées (entre outros) contém a marca, mais que de uma publicação precipitada. Poderíamos confirmar isto mesmo aproximando a passagem em questão das suas duas versões anteriores: a de *Jean Santeuil*, que é puramente singulativa, e a de *Contre Sainte-Beuve*, que é inteiramente iterativa ([260]). Proust haverá de,

([258]) «Structure de *Swann:* Balzac, Wagner et Proust» *The French Review*, Maio de 1946.

([259]) III, p. 161. Cf. *Contre Sainte-Beuve*, Pléiade, p. 274: «Tal parte dos seus grandes ciclos (trata-se de Balzac) só se lhes encontrou ligada num momento ulterior. Que importa? *O Encantamento da Sexta-Feira Santa* é uma peça que Wagner escreveu antes de pensar em fazer *Parsifal* e que se veio a incluir neste. Mas os acrescentos, essas belezas relacionadas, as relações novas percebidas bruscamente pelo génio entre as partes separadas da sua obra que se reúnem, vivem e já se não poderiam separar, não serão das mais belas das suas inspirações?»

([260]) *J. S.*, Pléiade, 250-252; *C. S. B.*, ed. Fallois, p. 111.



no momento de constituir por juntura a última versão, ter hesitado em escolher, e finalmente, conscientemente ou não, se ter decidido pela ausência de escolha.

Qualquer que seja a causa, resta como hipótese de leitura mais pertinente a de que esta passagem se compõe de um começo iterativo (o primeiro parágrafo), e de um seguimento singulativo (o segundo, que acabamos de examinar, e o terceiro, cujo aspecto temporal não oferece qualquer ambiguidade): o que seria banal, se o estatuto temporal desse singulativo em relação ao iterativo que o precede estivesse indicado, ainda que mais não fosse, por um «uma vez» que o isolasse na série à qual pertence ([261]). Mas nada disso se passa: a narrativa transita sem dizer água vai de um hábito para um acontecimento singular, como se, em vez de o acontecimento se situar algures no hábito ou em relação a ele, o hábito pudesse tornar-se, ou até *ser ao mesmo tempo* um acontecimento singular — o que é propriamente inconcebível e designa, no texto proustiano *tal qual está*, um lugar de irredutível irrealismo. Outros há da mesma ordem. Assim, no fim de *Sodome et Gomorrhe*, o relato das viagens de M. de Charlus no pequeno comboio de la Raspelière e das suas relações com os outros fiéis começa num iterativo muito precisamente especificado: «Regularmente, três vezes por semana...», depois restrito por determinação interna: «as primeiras das vezes...», para encadear durante três páginas uma singulativo indeterminado: «(Cottard) *disse* por malícia, etc.» ([262]). Pode ver-se que bastaria neste caso corrigir o plural iterativo «as primeiras das vezes» para um singular («a primeira das vezes») para tudo entrar na ordem. Mas quem ousasse enveredar por esse caminho teria algumas dificuldades mais com «Traquinas, o Soberbo» iterativo da página 464 à 466, mas que se torna singulativo bruscamente no fim dessa página, e até ao fim do episódio. E mais ainda com a narrativa do jantar em

([261]) Já o terceiro parágrafo contém tal indicação: «O primeiro desses dias...» (qualificada por Vigneron de «penosa ligação», mas habitual em Proust: assim, na estalagem de Doncières, II, p. 98, «o primeiro dia» junta uma ilustração singulativa a um esboço de quadro iterativo). Mas tal indicação não pode valer retroactivamente para o segundo, cuja indeterminação mais não faz, por contraste, que agravar.

([262]) II, pp. 1037-1040.

Rivebelle nas *Jeunes filles en fleurs* [263], que é, inextricavelmente, ao mesmo tempo um jantar sintético, contado no imperfeito («Nos primeiros tempos, quando lá *chegávamos*...»), e um jantar singular, contado no pretérito definido («*notei* um desses criados... uma rapariga loura *olhou-me*, etc.») e que podemos datar com precisão, dado tratar-se da noite da primeira aparição das raparigas, mas que nenhuma indicação temporal situa relativamente à série a que pertence, e onde dá a impressão — de resultado desconcertante — de *flutuar*.

O mais frequente, a bem dizer, é que esses pontos de tangência, sem relação temporal assinalável, entre iterativo e singulativo, se encontram, deliberadamente ou não, disfarçados pela interposição de segmentos *neutros*, aspectualmente indeterminados, cuja função, como o nota Houston, parece ser a de impedir o leitor de se aperceber da mudança de aspecto [264]. Esses segmentos neutros podem ser de três espécies: os excursos discursivos no presente: encontramos um, por exemplo, bastante longo, na transição entre o começo iterativo e o seguimento singulativo da *Prisonnière* [265]; mas tal processo tem, evidentemente, estatuto extra-narrativo. As coisas já se passam de maneira diferente com o segundo tipo, bem observado por Houston, que é o *diálogo* (eventualmente reduzido a uma única réplica) *sem verbo declarativo* [266]; exemplo citado por Houston, a conversa entre Marcel e a duquesa sobre o vestido que ela levava no jantar de Sainte-Euverte [267]. Por definição, o diálogo abruptivo não tem determinação de aspecto, pois surge privado de verbos. O terceiro tipo é mais subtil, pois o segmento neutro é aí, na realidade, um segmento misto, ou, mais

(263) I, pp. 808-822.
(264) Art. cit., p. 35.
(265) III, pp. 82-83.
(266) É aquilo a que Fontanier chama *abrupção* [*abruption*]: «Figura pela qual se retiram as transições usuais entre as partes de um diálogo, ou, antes, de um discurso directo, a fim de tornar a sua exposição mais animada e mais interessante» (*Les Figures du discours*, pp. 342-343).
(267) III, p. 37. O segmento singulativo aí introduzido termina adiante (p. 43) por um novo diálogo abruptivo.



exactamente, ambíguo: consiste em interpor entre iterativo e singulativo imperfeitos cujo valor aspectual não é determinável. Eis um exemplo tomado de *Un amour de Swann* [268]: começamos por estar no singulativo; Odette pede um dia a Swann dinheiro para ir sem ele a Beyreuth com os Verdurin; «dele não *dizia* palavra, *estava* subentendido que a presença deles *excluía* a sua (imperfeitos descritivos singulativos). Então, essa terrível resposta, da qual *tinha determinado* cada palavra de véspera sem ousar esperar que pudesse algum dia servir (mais-que perfeito ambíguo), *tinha* a alegria de lha fazer chegar, etc. (imperfeito iterativo)». Transformação mais eficaz ainda, na sua brevidade, o regresso ao iterativo que fecha o episódio singulativo das árvores de Hudimesnil, nas *Jeunes filles en fleurs* [269]: «Uma vez que, tendo a viatura bifurcado, lhes voltei as costas e deixei de as ver, Mme de Villeparisis *perguntava-me* porque é que eu *estava* com ar sonhador, e eu *sentia-me* triste como se *acabasse* de perder um amigo, de morrer para mim mesmo, de renegar um morto ou de ignorar um deus (imperfeitos singulativos). *Era* necessário pensar do regresso (imperfeito ambíguo). Mme de Villeparisis... *dizia* ao cocheiro para tomar a velha estrada de Balbec... (imperfeito iterativo).» Mais lenta, por sua vez, mas de uma habilidade extraordinária na sua indecisão, mantida ao longo de uma vintena de linhas, esta transição de *Un amour de Swann:*

> *Mas ela* viu *que os seus olhos* continuavam *fixados sobre as coisas que não* sabia, *e sobre esse passado do seu amor, monótono e doce na sua memória porque* era *vago, e que* dilacerava *agora, como uma ferida, esse minuto na ilha do Bois, ao luar, depois do jantar da princesa des Laumes. Mas ele* tinha *a tal ponto* tomado *o hábito de achar a vida interessante — de admirar as curiosas descobertas que nela se podem fazer — que, sofrendo embora ao ponto de crer que não podia suportar por muito tempo tanta dor, se* dizia: «*A vida é verdadeiramente espantosa e reserva*

(268) I, p. 301.
(269) I, p. 719.

*belas surpresas; em suma, o vício é alguma coisa de mais disseminado do que se pensa. Eis uma mulher em quem eu tinha confiança, que tem um tão simples ar, tão honesto, em qualquer caso, se bem que fosse ligeira, parecendo muito normal e sã nos seus gostos: a uma denúncia inverosímil, interrogo-a, e o pouco que me confessa revela muito mais do que aquilo que caberia suspeitar.» Mas não* conseguia *limitar-se a esses comentários desinteressados.* Procurava *apreciar exactamente o valor do que ela lhe* tinha contado, *a fim de saber se* devia *concluir que essas coisas as* tinha feito *muitas vezes, que se* repetiriam. Repetia-se *as palavras que ela* tinha dito: *«Bem via onde é que ela queria chegar», «Duas ou três», «Que ideia!», mas não* reapareciam *desarmadas na memória de Swann, cada uma delas* trazia *a sua faca e* assestava-lhe *novo golpe.* Durante muito tempo, *como um doente não pode evitar fazer a cada minuto o movimento que lhe é doloroso, ele* se redizia *essas palavras* (270).

Pode ver-se que a transformação só está autenticamente adquirida, sem equívoco possível, a partir do «durante muito tempo», que confere ao imperfeito «ele se redizia tais palavras» um valor claramente iterativo, que será o de toda a sequência. A propósito de uma transição desse género, mas mais desenvolvida (mais de seis páginas)— e, a bem dizer, menos pura, pelo que comporta igualmente vários parágrafos de reflexões no presente do narrador e um breve monólogo interior do herói —, a que separa e liga, na *Prisonnière*, a narrativa de um dia parisiense «ideal» ao relato de certo dia real de Fevereiro (271), J. P. Houston evoca a justo título «essas partituras wagnerianas em que a tonalidade se modifica constantemente sem qualquer mudança de clave» (272). Proust soube, com efeito, explorar com grande subtileza harmónica as capacidades de *modulação* que a ambiguidade do imperfeito francês comporta, como se tivesse querido, antes de explicitamente o citar a propósito de Vinteuil, realizar como que um equivalente poético do cromatismo do *Tristão*.

(270) I, pp. 366-367.
(271) III, pp. 81-88.
(272) Art. cit., p. 37.



Tudo isso, como se imagina, não poderia ser o simples resultado de contingências materiais. Ainda que deva guardar-se lugar (e considerável) às circunstâncias exteriores, permanece em Proust, sem dúvida, agindo em tais páginas e como já a tínhamos encontrado, uma espécie de vontade surda, tangencialmente consciente talvez, de libertar da sua função dramática as formas da temporalidade narrativa, de as deixar por si próprias *jogar*, e, como diz a propósito de Flaubert, de as *pôr em música* (273).

### *O jogo com o Tempo*

Falta dizer uma palavra de conjunto sobre a categoria do tempo narrativo, quanta à estrutura geral da *Recherche* e quanto ao lugar dessa obra na evolução das formas romanescas. Pudemos mais de uma vez constatar, com efeito, a estreita solidariedade de facto dos diversos fenómenos que tivemos que separar por motivos de exposição. Assim, na narrativa tradicional, a analepse (caso de *ordem*) toma na maior parte das vezes a forma da narrativa sumária (caso de *duração*, ou de velocidade), o sumário recorre não raro aos serviços do iterativo (caso de *frequência*); a descrição é quase sempre, ao mesmo tempo, pontual, durativa e iterativa, sem nunca evitar ensaios de movimento diacrónico: e nós vimos como é que essa tendência vai em Proust até à reabsorção do descritivo no narrativo; existem formas frequentativas da elipse (assim todos os invernos parisienses de Marcel à época de Combray); a silepse iterativa não é somente um facto de frequência: toca também na ordem (pois que sintetizando acontecimentos «semelhantes» abole a sua sucessão) e na duração (porque elimina, ao mesmo tempo, os seus intervalos); e poder-se-ia ainda prolongar esta lista. Não é possível, portanto, caracterizar o teor temporal de uma narrativa senão considerando no seu conjunto todas as relações que vai

(273) «Em (Balzac) essas mudanças de tempo têm um carácter activo ou documentário. Flaubert, em primeiro, livra-as do parasitismo das anedotas e das escórias da história. Em primeiro, põe-nas por música» (*Chroniques*, Pléiade, p. 595).

estabelecer entre a sua própria temporalidade e a da história que conta.

Observámos, no capítulo da ordem, que as grandes anacronias da *Recherche* se situam todas no começo da obra, essencialmente em *Du côté de chez Swann*, onde vimos a narrativa fazer uma partida difícil, como se hesitante, cortada de incessantes idas-e-voltas entre a posição memorial do «sujeito intermediário» e diversas posições diegéticas, algumas vezes em redobro (*Combray I* e *Combray II*), antes de instalar, em Balbec, uma espécie de acordo geral com a sucessão cronológica. Não se pode deixar de aproximar este facto de ordem a um facto de frequência do mesmo modo caracterizado, que é a dominância do iterativo nessa mesma secção do texto. Os segmentos iterativos iniciais são, quanto ao essencial, plataformas iterativas: infância em Combray, amor de Swann, Gilberte, que se apresentam ao espírito do sujeito intermediário — e, através dele, ao narrador — como outros tantos momentos quase imóveis em que a passagem do tempo se disfarça sob as aparências da repetição. O anacronismo das recordações («voluntárias» ou não) e o seu carácter estático têm evidentemente algo em comum, enquanto um e outro procedem do trabalho da memória, que reduz os períodos (diacrónicos) até épocas (sincrónicas), e os acontecimentos em quadros — épocas e quadros que por ela são dispostos numa ordem que não é a deles, e sim a dela. A actividade memorial do sujeito intermediário é, pois, um factor (gostaria de dizer: um meio) de emancipação da narrativa por relação com a temporalidade diegética, nos dois planos ligados do anacronismo simples e da iteração, que é um anacronismo mais complexo. A partir de *Balbec*, pelo contrário, e sobretudo de *Guermantes*, a restauração, de uma vez, da ordem cronológica e da dominância do singulativo, manifestamente ligada ao progressivo apagamento da instância memorial, e logo à emancipação, desta vez, da história, que toma vantagem sobre a narrativa ([274]),

([274]) Tudo se passa, com efeito, como se a narrativa, apanhada entre aquilo que conta (a história) e o que a conta (a narração, guiada aqui pela memória), não tivesse escolha senão entre a dominação da primeira (é a narrativa clássica) e a da segunda (é a narrativa moderna, que com Proust se inaugura); mas voltaremos a este ponto no capítulo da *voz*.



é uma restauração que nos conduz a vias aparentemente mais tradicionais, e é permitido preferir a subtil «confusão» temporal de Swann à ordenação ajuizada da série *Balbec-Guermantes-Sodome*. Mas são, por seu turno, as distorções de duração que irão ocupar aquele lugar, exercendo sobre uma temporalidade aparentemente restabelecida nos seus direitos e nas suas normas uma actividade deformadora (elipses enormes, séries monstruosas) que não é já a do sujeito intermediário mas, directamente, a do narrador, desejoso, ao mesmo tempo, na sua impaciência e angústia crescentes, de *carregar* as suas últimas cenas, como Noé a sua arca, até ao limite do estouro, e de saltar para o desfecho (pois disso se trata) que lhe dará enfim o ser e irá legitimar o seu discurso: é dizer que tocamos aqui numa outra temporalidade, que já não é a da narrativa, mas que, em última instância, a comanda: a da própria narração. Voltaremos a encontrá-la ([275]).

Essas interpolações, essas distorções, essas condensações temporais ([276]), Proust, pelo menos quando toma consciência delas (parece, por exemplo, não ter nunca percebido a importância nele da narrativa iterativa), justifica-as constantemente, segundo uma tradição já antiga e que não se extinguirá com ele, por uma motivação realista, invocando, à vez, ora o cuidado em contar as coisas tais como foram «vividas» no momento, ora tais como são ulteriormente rememoradas. Desse modo, o anacronismo da

([275]) Capítulo V. Pode deplorar-se que os problemas da temporalidade narrativa surjam tão esquartelados, mas qualquer outra distribuição teria como efeito subestimar a importância da especificidade da instância narrativa. Em matéria de «composição» não se escolhe senão entre inconvenientes.

([276]) Estes três termos designam aqui, evidentemente, as três grandes espécies de «deformação» temporal, consoante afectam a ordem, a duração ou a frequência. A silepse iterativa condensa variados acontecimentos numa só narrativa; a alternância cenas/elipses distorce a duração; lembremos, enfim, que Proust ele próprio chamou «interpolações» às anacronias que admirava em Balzac: «Mostrar bem, para Balzac... a interpolação dos tempos (*La Duchesse de Langeais, Sarrazine*) como se terreno onde estão misturadas as lavas de épocas diferentes» (*Contre Sainte-Beuve*, Pléiade, p. 289).

narrativa é umas vezes o da existência mesma ([277]), outras o da recordação, que obedece a leis outras que as do tempo ([278]). As variações de *tempo*, do mesmo modo, são ou um facto da «vida» ([279]), ou a obra da memória, melhor, do esquecimento ([280]).

([277]) «Porque tantas vezes numa (estação) encontramos perdido um dia de outra, que nele nos faz viver... colocando mais cedo ou mais tarde que na sua vez essa folha destacada de um outro capítulo no calendário interpolado da Felicidade» (I, pp. 386-387); «Os diferentes períodos da nossa vida encavalgam-se, assim, um e outro» (I, p. 626); «... sendo a nossa vida tão pouco cronológica, interferindo tantos anacronismos na série dos dias» (Ir, p. 642).

([278]) «A nossa memória não nos apresenta habitualmente as nossas recordações no seu seguimento cronológico, mas como um reflexo, onde a ordem das partes está invertida» (I, p. 578).

([279]) «Na nossa vida, os dias não são iguais. Para percorrer os dias, as naturezas um pouco nervosas, como a minha era, dispõem, como os carros automóveis, de «velocidades» diferentes. Há dias montanhosos e estreitos que se leva um tempo infinito a trepar, e dias em declive que se deixam descer à desfilada, a cantar» (I, p. 390-391); «O tempo de que dispomos cada dia é elástico; as paixões que sentimos dilatam-no, aquelas que inspiramos contraem-no, e o hábito preenche-o» (I, p. 612).

([280]) «O esquecimento não deixa de alterar profundamente a noção do tempo. Há erros ópticos no tempo como no espaço... Esse esquecimento de tantas coisas... era a sua interpolação, fragmentada, irregular, no meio da minha memória... que perturbava, deslocava o meu sentimento das distâncias no tempo, ali apertadas, aqui estendidas, e me fazia crer-me ou muito mais longe, ou muito mais perto das coisas do que o estava na realidade» (III, pp. 593-594). Trata-se aqui sempre do tempo tal como é vivido ou rememorado «subjectivamente», com as «ilusões de óptica de que a nossa visão primeira é feita» (I, p. 838), e de que Proust quereria ser, como Elstir, o fiel intérprete. Mas também o vemos do mesmo modo justificar as suas elipses, por exemplo, pela preocupação de tornar perceptível ao leitor uma fuga do tempo que «a vida», normalmente, nos esconde, e da qual não temos mais que um conhecimento livresco: «Teoricamente, sabe-se que a Terra gira, mas de facto não se apercebe isso, o solo sobre o qual se anda parece não se mexer, vive-se sossegado. Assim é o Tempo na vida. E, para tornar a sua fuga sensível, são os romancistas obrigados, ao acelerarem loucamente os batimentos da agulha, a fazerem galgar ao leitor dez, vinte, trinta anos em dois minutos...» (I, p. 482). Vê-se que a motivação realista se adapta indiferentemente ao subjectivismo e à objectividade científica: deformo, umas vezes, para mostrar as coisas tais como são ilusoriamente vividas, deformo, outras vezes, para mostrar as coisas tais como são realmente (e o vivido no-lo esconde).



Tais contradições e complacências desviar-nos-iam, se fosse caso disso, de conceder demasiada fé a essas racionalizações retrospectivas das quais nunca são avaros os grandes artistas, e isso na própria proporção do seu *génio*, ou seja, do avanço da sua prática sobre toda a teoria — inclusive a sua. O papel do analista não é o de ficar satisfeito com elas; nem ignorá-las; mas antes, uma vez «posto a nu» o processo, ver como é que a motivação invocada funciona na obra como *medium* estético. Dir-se-ia bem, deste modo, à maneira do primeiro Chklovshi, que, em Proust, por exemplo, a «reminiscência» está ao serviço da metáfora, e não o inverso; que a amnésia selectiva do sujeito intermediário está lá para que a narrativa da infância abra pelo «drama do deitar»; que o «ramerrão» de Combray serve para accionar o *passeio rolante* dos imperfeitos iterativos; que o herói vai por duas vezes para a casa de saúde para fornecer ao narrador duas belas elipses; que a madaleninha tem as costas largas, e que o próprio Proust o disse claramente pelo menos uma vez: «Sem falar neste momento do valor que encontro nas recordações inconscientes, sobre as quais assento, no último volume... da minha obra, toda a minha teoria da arte, e para me ater ao ponto de vista da composição, tinha simplesmente, para passar de um plano a um outro plano, usado, não um facto, mas aquilo que eu tinha encontrado de mais puro, de mais precioso como juntura, um fenómeno de memória. Abram as *Mémoires d'outre-tombe* ou as *Filles du feu* de Gérard de Nerval. Verão que os dois grandes escritores, que tanto se gosta — sobretudo ao segundo — de empobrecer e mirrar por uma interpretação puramente formal, conheceram perfeitamente esse processo da brusca transição» ([281]). Memória involuntária, êxase do intemporal, contemplação da eternidade? Talvez. Mas igualmente, quando nos atemos ao «ponto de vista da composição», *juntura preciosa* e *processo de transição*. E saboreemos, de passagem, nessa confidência de *fabricador* ([282]), o estranho pranto sobre os escritores «que tanto se gosta de empobrecer e de mirrar por uma interpretação puramente formal». Eis

([281]) *Contre Sainte-Beuve*, Pléiade, p. 599.

([282]) É a propósito de Wagner que Proust fala do «júbilo do fabricador» (III, p. 161).

uma pedra que lhe volta a cair no jardim, mas ainda não se mostrou em que é que a interpretação «puramente formal» empobreça e mirre. Ou melhor, o próprio Proust provou o contrário, mostrando, por exemplo, em Flaubert como é que certos usos «do pretérito definido, do pretérito indefinido, do particípio presente, de certos pronomes e de certas preposições renovou quase tanto a nossa visão das coisas como Kant, com as suas Categorias, as teorias do Conhecimento e da Realidade do mundo exterior» ([283]). Por outras palavras, e para parodiar uma fórmula sua, *a visão pode também ser uma questão de estilo, e de técnica.*

Sabe-se com que ambiguidade, aparentemente insustentável, o herói proustiano se vota à procura e «adoração», ao mesmo tempo, do extra-temporal» e do «tempo no estado puro»; de que modo ele conjuntamente se quer, e com ele a sua obra por vir, «fora do tempo» e «no Tempo». Qualquer que seja a chave desse mistério ontológico, vemos agora talvez melhor como é que esse objectivo contraditório funciona e se investe na obra de Proust: interpolações, distorções, condensações, o romance proustiano é mesmo, como o proclama, um romance do Tempo perdido e reencontrado, mas é também, de modo mais surdo talvez, um romance do Tempo dominado, cativado, enfeitiçado, secretamente subvertido, ou ainda: *pervertido*. Como não falar, a seu respeito, como o seu autor a respeito do sonho — e não talvez sem algum pensamento reservado de aproximação — do «jogo formidável que ele faz com o Tempo» ([284])?

---

([283]) *Contre Sainte-Beuve*, Pléiade, p. 586.

([284]) III, p. 912. Insistamos, de passagem, no verbo aqui empregue: «*fazer* (e não: *jogar*) um jogo com o Tempo», não é somente de *jogar com ele* que se trata, mas também de *fazer dele um jogo*. Mas um jogo «formidável». Isto é, também, perigoso.



# 4
# MODO

## *Modos da narrativa?*

Se a categoria gramatical do tempo se aplica com evidência ao teor do discurso narrativo, a do modo pode parecer *a priori* desprovida de pertinência: uma vez que a função da narrativa não é dar uma ordem, formular um desejo, enunciar uma condição, etc., mas, simplesmente, contar uma história, logo «relatar» factos (reais ou fictícios), o seu modo único, ou pelo menos característico, só pode ser, em rigor, o indicativo, e desde logo está tudo dito sobre o assunto, a menos que se estique um pouco mais do que convém a metáfora linguística.

Sem negar a extensão (e logo a distorção) metafórica, pode responder-se a esta objecção que não existem apenas diferenças entre afirmar, ordenar, desejar, etc., mas também diferenças de grau na afirmação, e que essas diferenças se exprimem correntemente por variações modais: seja o infinito e o conjuntivo de discurso indirecto em latim, ou em francês [e português] o condicional marcando uma informação não confirmada. É nessa função

que pensa evidentemente Littré quando define o sentido gramatical de *modo:* «nome dado às diferentes formas do verbo empregadas para afirmar mais ou menos a coisa de que se trata, e para exprimir... os diferentes pontos de vista dos quais se considera a existência ou a acção», e esta definição de boa companhia é-nos muito preciosa. Com efeito, pode-se contar *mais ou menos* aquilo que se conta, e contá-lo *segundo um ou outro ponto de vista;* e é precisamente tal capacidade, e as modalidades do seu exercício, que visa a nossa categoria do *modo narrativo:* a «representação», ou, mais exactamente, a informação narrativa tem os seus graus; a narrativa pode fornecer ao leitor mais ou menos pormenores, e de forma mais ou menos directa, e assim parecer (para retomar uma metáfora espacial corrente e cómoda, na condição de a não tomar à letra) manter-se a maior ou menor *distância* daquilo que conta; pode, também, escolher o regulamento da informação que dá, já não por essa espécie de filtragem uniforme, mas segundo as capacidades de conhecimento desta ou aquela das partes interessadas na história (personagem ou grupo de personagens), da qual adoptará ou fingirá adoptar aquilo a que correntemente se chama a «visão» ou o «ponto de vista», parecendo então tomar em relação à história (para continuar a metáfora espacial) esta ou aquela *perspectiva.* «Distância» e «perspectiva», assim previsoriamente nomeadas e definidas, são as duas modalidades essenciais dessa *regulação da informação narrativa* que é o modo, como a visão que tenho de um quadro depende, quanto à precisão, da distância que me separa dele, e, quanto à amplitude, da minha posição em relação a certo obstáculo parcial que mais ou menos o esconde.

*Distância*

Este problema foi abordado pela primeira vez, segundo parece, por Platão no III livro da *República* (285). Como se sabe, Platão opõe aí dois modos narrativos, segundo o poeta «fala em seu nome sem procurar fazer-nos crer que é um outro que não

(285) 392 *c* a 395. Cf. *Figures II*, pp. 50-56.



ele quem fala» (e é aquilo a que ele chama *narrativa pura* (286)), ou, pelo contrário, «se esforça por dar a ilusão de que não é ele quem fala», mas uma personagem, se se tratar de falas pronunciadas: e é o que Platão chama propriamente a imitação, ou *mimese*, E, para fazer aparecer bem a diferença, chega a escrever em *diegese* o fim da cena entre Crises e os Aqueus, que Homero tinha tratado em *mimese*, ou seja, por falas directas, à maneira do drama. A cena dialogada directa torna-se então uma narrativa mediatizada pelo narrador, na qual as «réplicas» das personagens se fundem e se condensam em discurso indirecto. Indirecção e condensação, encontraremos mais adiante esses dois traços distintivos da «narrativa pura» em oposição à narrativa «mimética» tomada do teatro. Nesses termos, provisoriamente adoptados, a «narrativa pura» será tida por mais *distante* que a «imitação»: diz menos, diz de uma forma mais mediata.

Sabe-se de que modo essa oposição, um pouco neutralizada por Aristóteles (que fez da narrativa pura e da representação directa duas variedades da mimese (287)) e (por essa mesma razão?) desprezada pela tradição clássica, de qualquer das formas pouco atenta aos problemas do discurso narrativo, ressurgiu bruscamente na teoria do romance, nos Estados Unidos e na Inglaterra, no fim do século XIX e no princípio do século XX, em Henry James e seus discípulos, sob os termos meramente transpostos de *showing* (mostrar) vs. *telling* (contar), que depressa se tornaram, na vulgata normativa anglo-saxónica, o Ormuzd e o Ahriman da estética romanesca (288). Desse ponto de vista normativo, Wayne Booth criticou de forma decisiva essa valorização neo-aristotélica do mimético ao longo da sua *Retórica da Fic-*

(286) A tradução corrente de *haplé diegésis* por «simples narrativa» parece-me um pouco ao lado. *Haplé diegésis* é a narrativa *sem mistura* (em 397 b, diz Platão: *akraton*) de elementos miméticos: logo, *pura.*

(287) *Poétique*, 1448 *a.*

(288) Ver particularmente Percy Lubbock, *The Craft of Fiction.* Para Lubbock, «a arte da ficção começa apenas quando o romancista considera a sua história como um objecto a *mostrar*, a exibir de tal maneira que se conte a si mesma».

*ção* (289). Do ponto de vista puramente analítico que é o nosso, há que acrescentar (o que, aliás, a argumentação de Booth não deixa de revelar, de passagem) que a própria noção de *showing*, como a de imitação ou de representação narrativa (e mais ainda, por causa do seu carácter ingenuamente visual) é perfeitamente ilusória: contrariamente à representação dramática nenhuma narrativa pode «mostrar» ou «imitar» a história que conta. Mais não pode que contá-la de modo pormenorizado, preciso, «vivo», e dar assim mais ou menos a *ilusão de mimese* que é a única mimésis narrativa possível, pela razão única e suficiente de que a narração, oral ou escrita, é um facto de linguagem, e que a linguagem significa sem imitar.

A menos, bem entendido, que o objecto significado (narrado) seja ele próprio linguagem. Pôde apontar-se atrás, ao recordarmos a definição platónica da mimésis, esta cláusula aparentemente expeditiva: «se se tratar de falas pronunciadas»; mas que se passa então quando se trata de outra coisa: não de palavras, mas de acontecimentos e de acções mudas? Como é que funciona então a mimese, e como é que o narrador dará «a ilusão de que não é ele quem fala»? (Não digo o poeta, o autor: que a narrativa seja assumida por Homero ou por Ulisses mais não faz que deslocar o problema.) Como, no sentido literal, fazer com que o objecto narrativo, como quer Lubbock, «se conte a ele mesmo» sem que ninguém tenha que falar por ele? Platão evita cuidadosamente responder a essa pergunta, e mesmo colocá-la, como se o seu exercício de reescrita só se aplicasse a falas, e não opusesse, como a diegésis à mimese, senão um diálogo no estilo indirecto a um diálogo no estilo directo. É que a mimese verbal não pode ser senão mimésis do verbo. Quanto ao resto, não temos e não podemos ter mais que graus de diegese. Temos que distinguir, neste momento, entre narrativa de acontecimentos e «narrativa de falas».

(289) Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, University of Chicago Press, 1961. Notemos que, paradoxalmente, Booth pertence à escola neo-aristotélica dos «Chicago critics».



*Narrativa de acontecimentos*

A «imitação» homérica de que Platão nos propõe uma tradução em «narrativa pura» não comporta mais que um breve segmento não dialogado. Ei-lo, primeiro na sua versão original: «Diz ele, e o velho, à sua voz, ganha medo e obedece. Vai-se embora em silêncio, ao longo do areal onde rola o mar, e, quando fica só, instantemente o velho implora o senhor Apolo, filho de Leto dos belos cabelos» (290). E agora na reescrita platónica: «O velho, ouvindo tais ameaças, teve medo e foi-se embora sem dizer nada; mas, uma vez fora do campo, dirigiu a Apolo instantes orações» (291).

A diferença mais manifesta é, evidentemente, de extensão (18 palavras contra 30 nos textos gregos, 25 contra 43 nas traduções francesas): Platão obtém tal condensação eliminando as informações redundantes («disse ele», «obedece», «filho de Leto»), mas também as indicações circunstanciais e «pitorescas»; «dos belos cabelos» e sobretudo «ao longo do areal onde rola o mar». Esse *areal onde rola o mar*, pormenor funcionalmente inútil na história, é muito tipicamente, apesar do carácter estereotipado da fórmula (que aparece muitas vezes na *Ilíada* e na *Odisséia*), e para além das enormes diferenças de escrita entre a epopéia homérica e o romance realista, aquilo a que Barthes chama um *efeito de real* (292). A praia ressoante não serve para nada, menos para fazer ouvir que a narrativa somente a menciona porque *está lá*, e o narrador, abdicando da sua função de escolha e de direcção da narrativa, se deixa governar pela «realidade», pela presença daquilo que lá está e que exige ser «mostrado». Detalhe inútil e contingente, eis o *médium* por excelência da ilusão referencial, logo do efeito mimético: é um *conotador de mimese*. Assim Platão, com mão infalível, o cortou na sua tradução, como traço incompatível com a narrativa pura.

A narrativa de acontecimentos, porém, qualquer que seja o seu modo, é sempre narrativa, isto é, transcrição do (suposto)

(290) *Ilíada, I*, trad. da trad. Mazon (pp. 34-36).
(291) *República*, trad. da trad. Chambry (p. 103).
(292) *Communications* 11, pp. 84-89.

não-verbal em verbal: a sua mimese nunca será mais que uma ilusão de mimese, como toda a ilusão dependendo de uma relação eminentemente variável entre o emissor e o receptor. É fácil ver, por exemplo, que o mesmo texto pode ser recebido por um leitor como intensamente mimético, e por um outro como uma relação muitíssimo pouco «expressiva». A evolução histórica desempenha aqui um papel decisivo, e é provável que o público dos clássicos, que tão sensível era à «figuração» raciniana, achasse mais mimese que nós na escrita narrativa de um d'Urfé ou de um Fénelon; mas mais não teria achado que confusa proliferação e «desasada desordem» nas descrições tão ricas e circunstanciadas do romance realista, e teria, pois, despercebido a sua função mimética. Há que deixar lugar a essa relação variável segundo os indivíduos, os grupos e as épocas, e que não depende, pois, exclusivamente do texto narrativo.

Os factores miméticos propriamente textuais levam, segundo parece, a esses dois dados já implicitamente presentes nos comentários de Platão: a quantidade da informação narrativa (narrativa mais desenvolvida, ou mais *pormenorizada*) e a ausência (ou presença mínima) do informador, quer dizer, do narrador. «Mostrar» não pode ser senão uma *forma de contar*, e essa forma consiste ao mesmo tempo em *dizer* o mais possível *sobre*, mas *dizê-lo* o menos possível: «fingir, diz Platão, que não é o poeta quem fala» — ou seja, fazer esquecer que é o narrador quem conta. Donde estes dois preceitos cardinais do *showing*: a dominância jamesiana da *cena* (narrativa pormenorizada) e a transparência (pseudo-) flaubertiana do narrador (exemplo canónico: Hemingway, *The Killers*, ou *Hills like White Elephants*). Preceitos cardinais, e sobretudo preceitos *ligados*: fingir mostrar é fingir calar-se, e dever-se-á, pois, finalmente, marcar a oposição do mimético e do diegético por uma fórmula como: *informação* + *informador* = *C*, que implica que a quantidade de informação e a presença do informador estão na razão inversa, definindo-se a mimese por um máximo de informação e um mínimo de informador, a diegese pela relação inversa.

Como imediatamente se vê, essa definição remete-nos, por um lado, para uma determinação temporal: a velocidade narrativa, pois é claro que a quantidade de informação está massivamente na razão inversa da velocidade da narrativa; e, por outro lado, para um facto de voz: o grau de presença da instância narrativa. O modo mais não é aqui que a resultante de traços que lhe não pertencem propriamente, e não temos pois que nos demorar neles — salvo para notar imediatamente isto: que a *Recherche du temps perdu* constitui por si só um paradoxo — ou um desmentido — inteiramente inassimilável pela «norma» mimética de que destacámos a fórmula implícita. Com efeito, por um lado (como se viu no capítulo II), a narrativa proustiana consiste quase exclusivamente em «cenas» (singulativas ou iterativas), isto é, na forma narrativa que é mais rica em informação, logo a mais «mimética»; mas, por outro lado, como veremos de mais perto no capítulo seguinte (mas como a mais inocente das leituras basta para ministrar a sua evidência), a presença do narrador é aí constante, e de intensidade inteiramente contrária à regra «flaubertiana». Presença do narrador como fonte, garante e organizador da narrativa, como analista e comentador, como estilista (como «escritor» [«écrivain»] no vocabulário de Marcel Muller) e particularmente — como, de resto, se sabe — enquanto produtor de «metáforas». Proust seria, pois, ao mesmo tempo, como Balzac, como Dickens, como Dostoievski, mas de forma ainda mais marcada, e, logo, mais paradoxal, no extremo do *showing* e no extremo do *telling* (e mesmo um pouco mais longe, nesse discurso tão liberto, por vezes, de qualquer preocupação de uma história a contar, que talvez conviesse nomeá-lo simplesmente, na mesma língua, *talking*). O que, ao mesmo tempo, é bem conhecido e impossível de demonstrar sem uma análise exaustiva do texto. Contentar-me-ei aqui, por ilustração, com invocar mais uma vez a cena do deitar em Combray, já citada no capítulo I. Nada é mais intenso que essa visão do pai, «grande no seu camisão branco, sob a cachemira da Índia violeta e cor-de-rosa que atava em volta da cabeça», o castiçal na mão, com o seu fantástico reflexo sobre a vasta parede da escada, e que esse soluçar da criança longamente retido, e que rebenta quando se vê sozinho com a mãe. Mas, ao mesmo tempo, nada é mais explicitamente mediatizado, atestado como *recordação*, e recordação ao mesmo tempo muito antiga e muito recente, de novo perceptível após anos de esquecimento, agora que «a vida se cala mais» em

redor de um narrador à beira da morte. Não se dirá que tal narrador deixe aqui a história contar-se sozinha, e seria ainda demasiado pouco dizer que a conta sem qualquer preocupação de se apagar perante ela: não é dela que se trata, mas da sua «imagem», do seu *rastro* na memória. Mas rastro tão tardio, tão longínquo, tão indirecto, que é também a própria presença. Existe nessa *intensidade mediatizada* um paradoxo que, muito evidentemente, só se dá a partir das normas da teoria mimética: uma transgressão decisiva, uma recusa pura e simples — e em acto — da oposição milenar entre *diegese* e *mimese*.

Sabe-se que, para os partidários pós-jamesianos do romance mimético (e para o próprio James), a melhor forma narrativa é aquilo a que Norman Friedmann chama «a história contada por uma personagem, mas na terceira pessoa» (fórmula inábil que designa, evidentemente, a narrativa focalizada, contada por um narrador que não é uma das personagens mas adopta o ponto de vista de uma delas). Assim, prossegue Friedmann, resumindo Lubbock, «o leitor dá conta da acção filtrada pela consciência de uma das personagens, mas dá conta dela *directamente*, tal qual ela afecta essa consciência, evitando a distância que inevitavelmente implica a narração retrospectiva na primeira pessoa» ([293]). A *Recherche du temps perdu*, narração duplamente, por vezes triplamente retrospectiva, não evita, como se sabe, essa distância; pelo

([293]) «Point of view in Fiction» (*PMLA*, 1955), in Ph. Stevick, ed., *The Theory of the Novel*, Nova Iorque, 1967, p. 113. Essa pretensa enfermidade da narrativa autobiográfica é descrita com mais precisão por A. A. Mendilow: «Contrariamente ao que se poderia esperar, o romance na primeira pessoa raramente consegue dar a impressão da presença e da imediatidade. Longe de facilitar a identificação do leitor com o herói, tende a parecer afastado no tempo. A essência de tal romance é a de ser retrospectivo, estabelecer uma distância temporal reconhecida entre o tempo da história (o dos acontecimentos que se deram) e o tempo real do narrador, o momento em que conta esses acontecimentos. Existe uma diferença capital entre uma narrativa virada para a frente a partir do passado, como no romance em terceira pessoa, e uma narrativa virada para trás a partir do presente, como no romance em primeira pessoa. No primeiro, tem-se a ilusão de que a acção está em vias de se dar; no segundo, a acção é apercebida como já se tendo dado» (*Time and the Novel*, Londres, 1952, pp. 106-107).



contrário, mantém-na e cultiva-a. Mas o milagre da narrativa proustiana (como o das *Confessions* de Rousseau, de que mais uma vez haveremos aqui de falar) é que essa *distância temporal* entre a história e a narrativa não implica nenhuma *distância modal* entre a história e a narrativa: nenhum desperdício, nenhum esfumar da ilusão mimética. Extrema mediação, e ao mesmo tempo cúmulo da imediatidade. Também disso o êxtase da reminiscência é, talvez, um símbolo.

*Narrativa de falas*

Se a «imitação» verbal de acontecimentos não verbais mais não é que utopia ou ilusão, a «narrativa de falas» pode parecer, ao contrário, condenada *a priori* a essa absoluta imitação sobre a qual Sócrates demonstra a Crátilo que, se presidisse verdadeiramente à criação das palavras, faria da linguagem uma reduplicação do mundo: «Tudo seria duplo, sem que se pudesse distinguir onde estava o objecto em si e onde estava o nome.» Quando Marcel, na última página de *Sodome et Gomorrhe*, declara à sua mãe: «É absolutamente necessário que despose Albertine», não há, entre o enunciado presente no texto e a frase supostamente pronunciada pelo herói, outra diferença além das que respeitam à passagem do oral ao escrito. O narrador não conta a frase do herói, e mal se pode dizer que a imita: *recopia-a*, e, neste sentido, não pode nesse caso falar-se de narrativa.

É todavia exactamente o que faz Platão, ao imaginar o que seria do diálogo entre Agamémnon e Crises se Homero o expusesse «não como se se tivesse tornado Crises (e Agamémnon), mas como se continuasse a ser Homero», pois acrescenta: «Não haveria imitação, mas narrativa pura». Vale a pena voltar uma vez mais a esse estranho *rewriting*, ainda que a tradução deixe escapar algumas das suas *nuances*. Contentemo-nos com um único fragmento, constituído pela resposta de Agamémnon às súplicas de Crises. Eis como era o discurso na *Ilíada*: «Toma cuidado, velho, que eu não te encontre mais junto das naves ocas, seja hoje a rojares-te seja amanhã a regressares a elas. O teu bordão, o próprio enfeite do deus poderiam bem não te servir de nada.

Aquela que tu queres, não ta darei. Primeiro a atingirá a velhice no meu palácio, em Argos, longe da sua pátria, indo e vindo à frente do tear, e, quando para aí a mandar, acorrendo à minha cama. Vai, e vê se não me irritas, se queres partir sem te vir mal (294).» Eis agora o que lhe acontece em Platão: «Agamémnon zangou-se e intimou-lhe a ordem de se ir embora e não voltar a aparecer; porque o seu ceptro ou as fitas do deus não o ajudariam em nada; depois acrescentou que a filha não lhe seria devolvida antes de ter envelhecido com ele em Argos; determinou-lhe a ordem de se retirar e de o não irritar, se queria voltar para casa são e salvo» (295).

Temos aqui, lado a lado, dois estados possíveis do discurso de personagem, que iremos provisoriamente qualificar de forma muito massiva: em Homero, um discurso «imitado», ou seja, ficticiamente *relatado*, tal como é suposto ter sido pronunciado pela personagem; em Platão, um discurso «*narrativizado*», isto é, tratado como um acontecimento entre outros, e como tal assumido pelo próprio narrador: o discurso de Agamémnon torna-se, aí, acto, e nada distingue exteriormente o que vem da réplica que Homero empresta ao seu herói («intimou-lhe a ordem de se ir embora») e aquilo que é retirado aos versos narrativos que precedem («ele zangou-se»): por outras palavras, aquilo que no original era falas e aquilo que era gesto, atitude, estado de alma. Poder-se-ia sem dúvida nenhuma levar mais longe a redução do discurso ao acontecimento, escrevendo, por exemplo, ao todo e por todo: «Agamémnon recusou e despediu Crises». Teríamos aí a forma pura do discurso narrativizado. No texto de Platão, a preocupação de conservar um pouco mais de pormenores alterou essa pureza, introduzindo elementos de uma espécie de grau intermédio, escrito em estilo indirecto mais ou menos estreitamente subordinado («acrescentou que a filha não lhe seria devolvida...»; «porque o seu ceptro não o ajudaria em nada»), para que reservaremos a apelação de discurso *transposto*. Tal tripartição aplica-se tanto «ao discurso interior» quanto às falas efectivamente pronunciadas, não sendo a distinção, aliás, sempre pertinente no caso de ser um solilóquio: veja-se por exemplo esse monólogo, interior ou exterior?, de Julien Sorel ao receber a declaração de amor de Mathilde, pontuada de «Julien disse-se», «exclamou», «acrescentou», sobre que seria bem inútil perguntar se se devem ou não tomar-se à letra (296); a convenção romanesca, talvez, na ocorrência, verídica, é de que os pensamentos e sentimentos não são nada mais que discurso, excepto quando o narrador se propõe reduzi-los a acontecimentos e contá-los como tais.

Distinguiremos, então, estes três estados do discurso (pronunciado ou «interior») de personagem, ligando-os ao nosso objecto actual, que é a «distância» narrativa.

1. O discurso *narrativizado*, ou *contado*, é, evidentemente, o estado mais distante, e em geral, como se acaba de ver, o mais redutor: suponhamos que o herói da *Recherche*, em vez de reproduzir o seu diálogo com a mãe, escrevia simplesmente no fim de *Sodome:* «Informei a minha mãe da minha decisão de desposar Albertine.» Se se tratasse, não já das suas palavras, mas dos seus «pensamentos», o enunciado poderia tornar-se ainda mais breve e mais próximo do puro acontecimento: «Decidi desposar Albertine.» Em contrapartida, a narrativa do debate interior que leva a essa decisão, conduzido pelo narrador no seu próprio nome, pode desenvolver-se muito longamente sob a forma tradicionalmente designada sob o termo de *análise*, e que pode ser considerado como uma narrativa de pensamentos, ou discurso interior narrativizado.

2. O discurso *transposto*, em estilo indirecto: «Disse à minha mãe que era absolutamente necessário para mim desposar Albertine» (discurso pronunciado), «Pensei que me era absolutamente necessário desposar Albertine» (discurso interior). Se bem que um pouco mais mimético que o discurso contado, e em princípio capaz de exaustividade, essa forma nunca dá ao leitor garantias nenhumas, e, sobretudo, nenhum sentimento de fidelidade literal

(294) I, pp. 26-32.
(295) Trad. a partir da de Chambry, p. 103.

(296) Garnier, p. 301. Do mesmo modo, Mathilde, ocupada a desenhar no seu álbum, «*Exclamou* com transporte...» (p. 355). Julien vai ao ponto de «reflectir» com sotaque gascão: «Il y va de l'*honur* [em vez de *honneur*], se dit-il» (p. 333).

às falas pronunciadas «realmente»: a presença do narrador é muito sensível, e na própria sintaxe da frase, para que o discurso se imponha com a autonomia documentária de uma citação. Está, por assim dizer, previamente admitido que o narrador não se contenta com transpor as falas em proposições subordinadas, mas que as condena, as integra no seu próprio discurso, e, logo, as *interpreta* no seu próprio estilo, como Françoise traduzindo as civilidades de Mme de Villeparisis ([297]).

Não se passa bem o mesmo com a variante conhecida sob o nome de «estilo indirecto livre», em que a economia da subordinação autoriza uma muito maior extensão do discurso, logo um princípio de emancipação, apesar das transposições temporais. Mas a diferença essencial é a ausência do verbo declarativo, que pode acarretar (salvo indicações fornecidas pelo contexto) uma dupla confusão. Primeiramente, entre discurso pronunciado e discurso interior: num enunciado como: «Fui ter com a minha mãe: tinha absolutamente que desposar Albertine», a segunda proposição pode traduzir quer os pensamentos de Marcel ao ir ter com a mãe quer as palavras que lhe dirige. De seguida, e sobretudo, entre o discurso (pronunciado ou interior) da personagem e o do narrador. Marguerite Lips ([298]) cita alguns impressivos exemplos, e é conhecido o extraordinário partido que Flaubert tirou dessa ambiguidade, que lhe permite fazer falar ao seu próprio discurso, sem o comprometer inteiramente nem inteiramente o inocentar, esse idioma ao mesmo tempo repugnante e fascinante que é a linguagem do outro.

3. A forma mais «mimética» é, evidentemente, a que Platão rejeita, em que o narrador finge ceder literalmente a palavra à sua personagem: «Disse à minha mãe (ou: pensei): é absolutamente necessário que despose Albertine.» Esse discurso *relatado* (*reportado*) de tipo dramático, é adoptado, desde Homero, pelo

([297]) «Disse ela: "Veja lá se lhe dá os bons dias"» (I, p. 697). O paradoxo é que aqui se dê a tradução por uma citação literal, acentuada por uma imitação da voz. Mas se Françoise se contentasse com um «Disse-me ela que visse se lhe dava os bons dias», estaria na norma do discurso indirecto.

([298]) *Le Style indirect libre*, Paris, 1926, p. 57 s.



género narrativo «misto» ([299]) que é a epopéia — e que será o romance, em sua sequência — como forma fundamental do diálogo (e do monólogo), e a defesa que Platão faz do narrativo puro terá tanto menos efeito quanto não tarde Aristóteles, pelo contrário, a sustentar, com a autoridade e sucesso que se sabe, a superioridade do mimético puro. Não se deve esquecer a influência exercida durante séculos sobre a evolução dos géneros narrativos por tal privilégio, massivamente concedido à dicção dramática. Não se traduz isso apenas na canonização da tragédia como género supremo em toda a tradição clássica, mas também, mais subtilmente e muito para além do classicismo, nessa espécie de tutela exercida sobre o narrativo pelo modelo dramático, que se traduz tão claramente no emprego da palavra «cena» para designar a forma fundamental da narração romanesca. Até ao fim do século XIX, a cena romanesca é concebida, de modo bastante lastimoso, como uma pálida cópia da cena dramática: mimese em dois graus, imitação de imitação.

Curiosamente, uma das grandes vias de emancipação do romance moderno terá consistido em levar ao extremo, ou ao limite, melhor, essa mimese do discurso, diluindo as últimas marcas da instância narrativa e dando logo à primeira a palavra à personagem. Imagine-se uma narrativa começando (mas sem as aspas) por esta frase: «É absolutamente necessário que despose Albertine...», e assim prosseguindo, até à última página, segundo a ordem dos pensamentos, percepções e acções realizadas ou sofridas pelo herói. «O leitor mergulha(ria) desde as primeiras linhas no pensamento da personagem principal, e é o desenrolar ininterrupto desse pensamento que, substituindo-se completamente à forma usual da narrativa, nos da(ria) a conhecer aquilo que a personagem faz e aquilo que lhe acontece.» Ter-se-á talvez reconhecido nesta descrição aquela que Joyce fazia de *Les Lauriers sont coupés* de Édouard Dujardin ([300]), ou seja, a mais justa definição daquilo que com pouco a-propósito foi baptizado de

([299]) De diegese e de mimese, no sentido platónico.

([300]) Contado por Valéry Larbaud, prefácio, ed. 10/18, p. 8. Essa conversa teve lugar em 1920, ou pouco tempo depois. Lembremos que o romance data de 1887.

«monólogo interior», e que mais valeria chamar *discurso imediato*: já que o essencial, como Joyce não deixou escapar, não é o ser interior, mas o surgir logo à primeira («desde as primeiras linhas») emancipado de qualquer patrocínio narrativo, o ocupar logo ao primeiro lance a frente da «cena» ([301]).

Sabe-se aquela que foi, que é ainda, de Joyce a Beckett, a Nathalie Sarraute, a Roger Laporte, a posteridade desse estranho livrinho, e que revolução operou essa nova forma na história do romance no século XX ([302]). Não é nosso propósito insistir nisso, mas somente notar a relação, geralmente passada em claro, entre o discurso imediato e o «discurso relatado», que só se distinguem, formalmente, pela presença ou ausência de uma introdução declarativa. Como o mostra o exemplo do monólogo de Molly Brown no *Ulisses*, ou as três primeiras partes de *O Som e a Fúria* (monólogos sucessivos de Benjy, Quentin e Jason), o monólogo não tem que ser extensivo a toda a obra para ser recebido como «imediato»: basta, qualquer que seja a sua extensão, que se apresente por si mesmo, sem a interposição de uma instância narrativa reduzida ao silêncio, e da qual vem assumir a função. Pode ver-se aqui a diferença capital entre monólogo imediato e estilo indirecto livre, que por vezes se cai no erro de confundir, ou de indevidamente aproximar: no discurso indirecto livre, o narrador assume o discurso da personagem, ou, se se preferir, a personagem

([301]) O próprio Dujardin insiste antes num critério estilístico que é, segundo ele, o carácter necessariamente informe do monólogo interior: «discurso sem auditor e não pronunciado, pelo qual uma personagem exprime o seu pensamento mais íntimo, mais próximo do inconsciente, anteriormente a toda a organização lógica, isto é, no seu estado nascente, por meio de frases directas reduzidas ao mínimo sintaxial, de forma a dar a impressão do *venha o que vier*» (*Le Monologue intérieur*, Paris, 1931, p. 59). A ligação entre a intimidade do pensamento e o seu carácter não lógico e não articulado é aqui, manifestamente, um preconceito da época. O monólogo de Molly Bloom corresponde bastante a essa descrição, mas os das personagens de Beckett são, pelo contrário, hiperlógicos e raciocinantes.

([302]) Ver a este respeito L. E. Browing, «What is the stream of consciousness technique?» *PMLA*, 1950; R. Humphrey, *Stream of Consciousness in the modern Novel*, Berkeley, 1954; Melvin Friedman, *Stream of Consciousness: a study in literary Method*, New Haven, 1955.



fala pela voz do narrador, e as duas instâncias vêem-se então *confundidas;* no discurso imediato, o narrador dilui-se e a personagem *substitui-se-lhe*. No caso de um monólogo isolado, que não ocupe a totalidade da narrativa, como em Joyce ou Faulkner, a instância narrativa é mantida (mas lateralmente) pelo contexto: todos os capítulos que precedem o último em *Ulisses*, a quarta parte do *Som e a Fúria*; quando o monólogo se confunde com a totalidade da narrativa, como nos *Lauriers*, ou *Martereau*, ou *Fugue*, a instância superior anula-se, e vemo-nos perante uma narrativa no presente e «na primeira pessoa». E eis-nos ao pé dos problemas da *voz*. Não avancemos mais por agora, e voltemos a Proust.

É claro que, salvo *parti pris* deliberado (p. e., quando Platão reescreve Homero, a recusa de todo o discurso relatado), as diferentes formas que acabam de distinguir-se em teoria se não separam de uma forma tão nítida na prática dos textos: desse modo, pudemos já notar no texto proposto por Platão (ou pelo menos na sua tradução) um escorregamento quase imperceptível do discurso contado para o discurso transposto, e do estilo indirecto para o estilo indirecto livre: Reencontra-se o mesmo encadeamento, por exemplo, nesta página de *Un amour de Swann*, onde o narrador começa por caracterizar em seu próprio nome os sentimentos de Swann recebido em casa de Odette, confrontando as suas habituais angústias com a sua situação presente: «Então... *todas as ideias* terríveis e moventes que fazia de Odette *se desvaneciam, se reuniam* ao corpo encantador que Swann tinha perante si»; depois, introduzida pela locução «Tinha a suspeita brusca...», eis toda uma série de pensamentos da personagem relatados no estilo indirecto: «...*que* essa hora passada em casa de Odette, sob o candeeiro, não era talvez uma hora factícia... *Que* se ele lá não estivesse ela teria empurrado para Forcheville a mesma poltrona... *que* o mundo habitado por Odette não era essa outro mundo assustador e sobrenatural onde passava o tempo a situá-la, e que não existia, talvez, senão na sua imaginação, mas o universo real, etc.»; depois, Marcel empresta a sua voz, em estilo indirecto livre (e com as transposições gramaticais que implica), ao próprio discurso interior de Swann: «Ah! se o destino *tivesse permitido* que *pudesse* ter uma só morada com Odette, e que em

casa dela *estivesse* em sua casa, se ao perguntar ao criado o que é que havia para almoçar fosse o *menu* de Odette que *recebesse* em resposta, se quando Odette quisesse ir de manhã passear-se na avenida do Bois-de-Boulogne, o seu dever de bom marido o *tivesse* obrigado, não *tivesse* ele vontade de sair, a acompanhá-la... então, a que ponto todos os nadas da vida de *Swann* que *lhe pareciam* tão tristes, ao contrário porque teriam feito, ao mesmo tempo, parte da vida de Odette, tomariam, mesmo os mais familiares... uma espécie de doçura superabundante e de densidade misteriosa!»; depois, após essa espécie de clima mimético, o texto regressa ao estilo indirecto subordinado: «Contudo, *bem lhe queria parecer que* aquilo que assim deplorava era uma calma e uma paz que não teriam sido para o seu amor atmosfera favorável... *Dizia-se que*, quando estivesse curado, o que Odette pudesse fazer lhe seria indiferente», para regressar enfim ao modo inicial do discurso narrativizado («*ele temia* tanto como à morte tal cura»), o que lhe permite ligar insensivelmente com a narrativa de acontecimentos: «Após esses tranquilos serões, as suspeitas de Swann tinham-se acalmado; abençoava Odette, e no dia seguinte, pela manhã, começava a remeter para ela as mais belas jóias, etc.» (303).

Tais gradações ou misturas subtis de estilo indirecto e de discurso contado não deverão fazer ignorar o uso característico que faz a narrativa proustiana do discurso interior relatado. Quer se trate de Marcel ou de Swann, o herói proustiano, sobretudo nos momentos de viva emoção, articula de boamente os seus pensamentos como um autêntico monólogo, animado de uma retórica toda teatral. Eis Swann em fúria: «Mas também sou estúpido por demais, dizia-se ele, pago com o meu dinheiro o prazer dos outros. Ainda assim, bem fará ela em não puxar demasiado pela corda, pois eu podia bem não lhe dar mais nada. Em todo o caso, renunciemos provisoriamente às gentilezas suplementares! Pensar que ontem mesmo, como ela dissesse ter vontade de assistir à temporada de Bayreuth, tive a estupidez de lhe propor alugar um dos lindos castelos do rei da Baviera para nós dois, nos arredores. E, aliás, não ficou tão maravilhada como tudo isso, ainda não disse nem sim nem não; esperemos que recuse, Deus do céu! Ouvir Wagner durante quinze dias com ela, que se importa tanto com isso como um peixe com uma batata, havia de ser divertido!» (304). Ou Marcel tentando sossegar depois de Albertine partir: «Tudo isso não significa nada, digo-me, é mesmo melhor que aquilo que eu pensava, porque, como ela não pensa nada daquilo, é evidente que ela só o escreveu para assestar um rude golpe, com o fito de que eu ganhe medo. É preciso cuidar do mais próximo, que é que Albertine volte esta noite. É triste pensar que os Bontemps são pessoas pútridas que se servem da sobrinha para me extorquir dinheiro. Mas que importa? etc.» (305). Acontece, aliás, pelo menos a Swann, falar «sozinho em voz alta», e para mais na rua, ao voltar para casa furioso depois de ter feito com que o pusessem fora do festejo de Chatou: «Quanta alegria fétida! dizia, *dando à toca uma expressão de desgosto tão forte* que ele próprio tinha a sensação muscular da careta até ao pescoço revulsado contra o colarinho da camisa... Habito a demasiados milhares de metros de altitude acima das valetas onde se revolvem e se grasnam essas sujas e chatas conversatas, para que possa ser salveia de insinceridade, cujas *intonações enganadoras*, a *sonoridade a cabeça* e atirando orgulhosamente o corpo para trás... Já há muito tempo que tinha deixado as áleas do Bois, já quase tinha chegado a casa, e, ainda não desembebedado da sua dor e da veia de insinceridade, cujas *intonações enganadoras*, a *sonoridade artificial da sua própria voz* lhe vertiam mais abundantemente, de instante a instante, a embriaguez, continuava ainda a *perorar muito alto* no silêncio da noite...» (306). Pode ver-se que o som da voz e a intonação factícia fazem parte do pensamento, ou antes, revelam-no para lá das denegações enfáticas da má fé: «E sem dúvida que a voz de Swann era mais clarividente que ele mesmo, ao recusar-se a pronunciar essas palavras cheias de desgosto do meio Verdurin e da alegria de ter acabado com ele de um outro modo que não fosse o do tom factício, e como se fossem escolhidas mais para saciar-lhe a cólera do que para exprimir o seu pensamento.

(303) I, pp. 298-300 (Sublinhados meus).

(304) I, 300-301; este monólogo é, aliás, pseudo-iterativo.

(305) III, pp. 421-422.

(306) I, pp. 286-289 (Sublinhados meus).

Este, com efeito, enquanto ele se entregava àquelas invectivas, estava provavelmente, sem que ele desse disso conta, ocupado com um objecto em tudo diferente...»: objecto esse que, mais que diferente, diametralmente oposto aos discursos desdenhosos que Swann se dirige a si próprio, é evidentemente recair, custe o que custar, em graça junto dos Verdurin, e fazer-se convidar para o jantar de Chatou. Assim é, muitas vezes, a duplicidade do discurso interior, e nada pode revelá-la melhor que esses monólogos insinceros pronunciados em alta voz, como uma cena, uma «comédia» que para nós mesmos representamos. O «pensamento» é efectivamente um discurso, mas, ao mesmo tempo, esse discurso, «oblíquo» e enganador como todos os outros, é geralmente infiel à «verdade sentida», que nenhum monólogo interior pode restituir, e que o romancista tem que se resolver a deixar transparecer através dos disfarces da má fé, que são a própria «consciência». É o que se enuncia bastante bem nesta página do *Temps retrouvé* que vem a seguir à fórmula bem conhecida: «O dever e trabalho de um escritor são os de um tradutor»:

*Ora se, quando se trata da linguagem inexacta do amor próprio, por exemplo, o alinhar do* oblíquo discurso interior *(que se vai afastando cada vez mais da impressão primeira e central) até o confundir com a recta que deveria ter partido da impressão, se esse alinhar é uma coisa incómoda a que a nossa preguiça se furta, outros casos há, aquele em que está em questão o amor, por exemplo, em que esses mesmo alinhar se torna doloroso. Todas as nossas fingidas indiferenças, toda a nossa indignação contra essas mentiras tão naturais, tão parecidas com as que nós mesmo pomos em prática, numa palavra, tudo aquilo que não cessámos, de cada vez que éramos infelizes ou atraiçoados, não somente de dizer ao ser amado, mas mesmo na esperança de o ver, de a nós mesmos dizermos sem fim,* por vezes em voz alta no silêncio do nosso quarto, *agitado por uns «Mas não há dúvida nenhuma, tais procedimentos são intoleráveis» e «Quis-te receber por uma última vez e não vou negar que isso me faça doer», trazer tudo isso à verdade sentida, da qual se afastou tanto, é abolir tudo aquilo*



*a que mais atidos estávamos, aquilo que foi, a sós connosco, entre febris projectos de cartas e diligências, a* apaixonada conversa entre nós e nós. (307)

Sabe-se, de resto, que Proust, de quem talvez se esperasse, cronologicamente situado, como está, entre Dujardin e Joyce, um qualquer movimento nessa direcção, quase não apresente nada na sua obra que se possa aproximar do «monólogo interior» à maneira dos *Lauriers* ou de *Ulisses* (308). Seria inteiramente erróneo qualificar assim a página ao presente («Bebo um segundo gole, onde não acho nada mais que no primeiro, etc.») que se intercala (309) no episódio da madalena, e cujo teor lembra muito mais o presente narrativo da experiência filosófica, assim como é assinalado, por exemplo, em Descartes ou Bergson: o solilóquio suposto do herói é aí muito fortemente tomado à sua conta, com evidentes fins de demonstração, pelo narrador, e nada está mais distante do espírito do monólogo interior moderno, que encerra a personagem na subjectividade de um «vivido» sem transcendência nem comunicação. A ocorrência única em que na *Recherche* aparecem a forma e o espírito do monólogo imediato é aquela que detecta J. P. Houston (310), qualificando-a justamente de «autêntica raridade em Proust», na página 84 de *La Prisonnière*. Mas Houston não cita mais que as primeiras linhas dessa passagem, que apesar de toda a sua animação são talvez do âmbito de estilo indirecto livre; e são as seguintes que, abandonando toda a transposição temporal, constituem o verdadeiro *hapax* joyciano da *Recherche*. Eis no conjunto essa passagem, onde sublinho as poucas frases em que o monólogo interior imediato é incontestável:

*Esses concertos matinais de Balbec não eram antigos. E contudo, nesse momento relativamente próximo, preo-*

(307) III, pp. 890-891 (Sublinhados meus).

(308) Ver a este respeito Michel Raimond, *La Crise du roman*, Paris, 1967, pp. 277-282, que examina a opinião expressa em 1925 por Robert Kemp de um Proust praticante do monólogo interior, e conclui, como Dujardin, pela negativa: «Essas perpectivas parecem conduzi-lo por vezes até às fronteiras do monólogo interior, mas não as franqueia nunca, e delas se afasta na maior parte do tempo.»

(309) I, pp. 45-46.

(310) Art. cit., p. 37.

*cupava-me pouco com Albertine. E mesmo, logo nos primeiros dias da chegada, não tinha conhecido a sua presença em Balbec. Por quem, então, é que tinha sabido dela? Ah! Sim, por Aimé. Estava um sol tão belo como este. Grande Aimé! Estava contente por me rever.* Mas não gosta de Albertine. Toda a gente não pode gostar dela. Sim, foi ele quem me anunciou que ela estava em Balbec. *Afinal como é que ele sabia? Ah! Tinha-a encontrado, tinha-lhe achado mau modo...* (311)

O tratamento proustiano do discurso interior é, feitas as contas, acentuadamente clássico, mas por razões que não o são inteiramente, com uma muito marcada repugnância — e para alguns paradoxal — com relação ao que Dujardin chama o «minério em bruto» [«*tout venant*»] cerebral, o «pensamento no estado nascente», traduzido por um fluxo infraverbal reduzido ao «mínimo sintaxial »: nada é mais estranho à psicologia proustiana que a utopia de um monólogo interior autêntico do qual a desorganização incoativa garantiria a transparência e fidelidade aos remoinhos mais profundos da «corrente de consciência» — ou de inconsciência.

Única excepção aparente, no sonho de Marcel em Balbec (312), a frase final — «Todavia sabes bem que viverei sempre ao pé dela, cervos, cervos, Francis Jammes, garfo» — que contrasta com o carácter fortemente articulado das falas até aí trocadas no sonho (313). Mas, se se olhar um pouco mais de perto, esse mesmo contraste traz um sentido muito preciso: imediatamente após essa frase de marcada incoerência, o narrador acrescenta: «Mas tinha já atravessado o rio de tenebrosos meandros, tinha regressado à superfície onde se abre o mundo dos vivos: igualmente continuava a repetir: Francis Jammes, cervos, cervos, e a série dessas palavras já não me oferecia o sentido límpido e lógico que tão naturalmente exprimiam para mim um instante atrás, e de que já não me conseguia recordar. Já nem sequer compreendia

(311) III, p. 84.
(312) II, p. 762.
(313) Como no de Swann, I, pp. 378-381.



porque é que a palavra "Aiás", que ainda agora me tinha dito o meu pai, tinha imediatamente significado: "toma cuidado com o frio", sem nenhuma dúvida possível.» O mesmo é dizer que a sequência infralinguística *cervos, Francis Jammes, garfo* não é de maneira nenhuma dada como exemplo da linguagem onírica, mas como testemunho de ruptura e de incompreensão, ao acordar, entre essa linguagem e a consciência vígil. No espaço do sonho tudo é claro e natural, o que se traduz por discursos de uma perfeita coerência linguística. É ao acordar, isto é, no momento em que esse universo coerente dá lugar a um outro (cuja lógica é diferente), que aquilo que era «límpido» e «lógico» perde a sua transparência. Do mesmo modo, quando o dorminte das primeiras páginas de Swann sai do seu primeiro sono, o tema do seu sonho (ser uma igreja, um quarteto, a rivalidade entre Francisco I e Carlos V) «*começa* a tornar-se(-lhe) ininteligível, como depois da metempsicose os pensamentos de uma existência anterior» (314). O «minério em bruto», infralinguístico, não é nunca em Proust, portanto, o discurso de uma profundidade que fosse alógica, ainda que sendo a do sonho, mas somente o meio de figurar, por uma espécie de *mal-entendido* transitório e fronteiriço, o divórcio entre duas lógicas, tão articuladas uma como a outra.

Quanto ao discurso «exterior» — a saber, o teor daquilo que tradicionalmente é nomeado por «diálogo», mesmo se comprometendo mais de duas personagens —, sabe-se que Proust, neste ponto, se afasta por completo do uso flaubertiano do estilo indirecto livre. Marguerite Lips (315) deu conta de dois ou três exem-

(314) I, p. 3 (Sublinhado meu).
(315) O das ementas de Françoise, I, p. 71: «Um pargo porque a vendedeira lhe tinha garantido a sua frescura, uma perua porque tinha visto uma linda no mercado de Roussainville-le-Pin, etc.», em que o carácter citacional não é muito marcado, salvo em «perna assada porque o ar aberto esfomeia e tinha muito bem tempo de marchar daqui até às sete horas» (Lips, p. 46), e este outro, mais manifesto por causa da interjeição: «Subíamos depressa até à minha tia Léonie para a sossegar, e mostrar-lhe que, contrariamente àquilo que ela já imaginava, não nos

plos, que não deixam de ser excepcionais. Essa ambígua transfusão dos discursos, essa confusão das vozes é profundamente estranha à sua dicção, que por aí se liga muito mais ao modelo balzaquiano, marcado pela predominância do discurso relatado, e daquilo a que o próprio Proust chama a «linguagem objectivada», isto é, a autonomia de linguagem concedida às personagens, ou, pelo menos, a algumas dentre elas: «Balzac, que conservou em alguns aspectos um estilo desorganizado, poder-se-ia crer que não procurou objectivar a linguagem das suas personagens, ou que, quando a fez objectiva, não pôde impedir-se de fazer notar a todo o instante o que ela tinha de particular. Ora é o exacto contrário. O mesmo homem que expõe ingenuamente as suas perspectivas históricas, artísticas, etc., esconde os mais profundos desígnios, e deixa falar por si própria a verdade da pintura da linguagem das suas personagens, tão finamente que pode passar desapercebida, e em nada procura sinalizá-la. Quando faz falar a bela Mme Roguin que, parisiense de espírito, para Tours é a mulher do prefeito da província, como todas as graças que diz sobre o interior dos Rogron são bem *dela*, e não de Balzac!» (316). Essa autonomia é por vezes discutida, e Malraux, por exemplo, acha-a «muito relativa» (317). É excessivo, sem dúvida, dizer, como Gaëtan Picon (a quem Malraux está a responder), que Balzac «procura dar a cada personagem uma voz pessoal», se voz *pessoal* significar estilo próprio e individual. Os «ditos de carácter» são-no (como em Molière) pelo sentido mais

tinha acontecido nada, mas que tínhamos ido para o lado de Guermantes, e senhores, quando se dava esse passeio, a minha tia bem sabia, contudo, que nunca se podia ter a certeza da hora a que se estaria de regresso» (I, 133, Lips, p. 99). Eis agora um outro em que a origem do discurso (de novo Françoise) se marca de forma crescente: «Ela estava muito comovida porque se tinha levantado uma cena terrível entre o criado e o porteiro. Tinha sido preciso que a duquesa, na sua bondade, estabelecesse uma aparência de paz e perdoasse ao criado. Ele era, de facto, boa, e teria sido o lugar ideal se não tivesse escutado os "mexericos"» (II, p. 307). Vê-se que Proust não ousa assumir sem aspas o léxico da criada: marca de grande timidez no emprego do estilo indirecto livre.

(316) *Contre Sainte-Beuve*, p. 272.

(317) Gaëtan Picon, *Malraux par lui-même*, Paris, 1953, p. 40.



que pelo estilo, e as dicções mais marcadas, acento alemão de Nucingen ou de Schmucke, ou falar de porteira da tia Cibot, são mais linguagens de grupo do que estilos pessoais. Resta que o esforço de caracterização é evidente, e que, idiolecto ou sociolecto, o falar das personagens se encontra bem «objectivado», com uma marcada diferenciação entre discurso do narrador e discurso de personagens, logo um efeito mimético provavelmente mais intenso que em qualquer outro romancista anterior.

Proust, pelo seu lado, levará o efeito muito mais longe, e o simples facto de ter relevado e, um pouco, exagerado a sua presença em Balzac mostra bem, como todas as distorções críticas desse género, qual era o seu próprio partido. Ninguém, sem dúvida nenhuma, nem antes nem mesmo depois dele, e em nenhuma língua, que eu conheça, carregou a esse ponto a «objectivação», e, desta vez, a individuação do estilo das personagens. Aflorei este assunto alhures (318), cujo estudo exaustivo exigiria uma análise estilística comparada dos discursos de Charlus, de Norpois, de Françoise, etc., não sem inevitáveis referências à «psicologia» dessas personagens — e uma confrontação entre a técnica desses *pastiches* imaginários (ou parcialmente imaginários) e a dos *pastiches* reais, do *Affaire Lemoine* e outros. Não é esse aqui o nosso propósito. Que baste o recordar da importância do facto, mas, igualmente, a desigualdade da sua dispersão. Seria, com efeito, excessivo e sumário dizer que todas as personagens de Proust têm um idiolecto, e todas com a mesma constância e a mesma intensidade. O certo é que praticamente todas apresentam, pelo menos num qualquer momento, algum traço erradio de linguagem, um feitio falho ou dialectal, ou socialmente marcado, aquisição ou empréstimo característico, *gaffe*, asneira ou lapso revelador, etc.; nesse estado mínimo de relação conotativa com a linguagem, pode dizer-se que nenhum deles escapa, a não ser, talvez, o próprio herói, que, aliás, fala muito pouco enquanto tal e cujo papel é mais ali de observação, de aprendizagem e de decifração. Num segundo nível, encontram-se as personagens marcadas por um traço linguístico recorrente, que lhe pertence

(318) *Figures II*, pp. 223-294. Cf. Tadié, *Proust et le Roman*, cap. VI.

como um tique ou um indicativo, pessoal e/ou de ligação social: anglicismos de Odette, impropriedades de Basin, pseudo-homerismos estudantis de Bloch, arcaísmos de Saniette, erros de ligação vulgares de Françoise ou do director de Balbec, trocadilhos e provincianismos de Oriane, gíria de cenáculo em Saint-Loup, estilo Sévigné na mãe e na avó do herói, defeitos de pronúncia na princesa Sherbatoff, Bréauté, Faffenheim, etc.: é aqui que Proust está mais perto do modelo balzaquiano, e foi essa prática que mais frequentemente foi imitada depois ([319]). O nível superior é o do estilo pessoal propriamente dito ([320]), ao mesmo tempo específico e constante, tal como se encontra em Brichot (pedantismo e familiarismos de professor demagogo), em Norpois (truísmos oficiosos e perífrases diplomáticas), em Jupien (pureza clássica), em Legrandin (estilo decadente), e sobretudo em Charlus (retórica furibunda). O discurso «estilizado» é a forma extrema da mimese de discurso, em que o autor «imita» a sua personagem não somente no tecido dos seus dizeres, como também nessa literalidade hiperbólica que é a do *pastiche*, sempre um pouco mais idiolectal que o texto autêntico, como a «imitação» é sempre uma *paródia* por acumulação e acentuação de traços específicos. Assim Legrandin ou Charlus dão sempre a impressão de se imitarem, ou até de se caricaturizarem a si mesmos. O efeito mimético é aqui, pois, levado ao cúmulo, ou, mais exactamente, ao limite: ao ponto em que o extremo do «realismo» toca na pura irrealidade. Bem diz a infalibilidade da avó do narrador que Legrandin fala «um pouco demais como um livro» ([321]): num sentido mais largo, esse risco pesa sobre toda a mimese de linguagem demasiado perfeita, que acaba por se anular na circularidade, já notada por Platão, da relação ao duplo: Legrandin fala como Legrandin, ou seja, como Proust imitando Legrandin,

([319]) Quanto mais não fosse por Malraux, que não deixou de emprestar tiques de linguagem a alguns dos seus heróis (elisões de Katow, «meu bom» de Clappique, «Nong» de Tchen, «concretamente» de Pradas, mania das definições em Garcia, etc.).

([320]) O que não significa que o idiolecto seja aqui desprovido de todo o valor típico: Brichot fala como académico, Norpois como diplomata.

([321]) I, p. 68.



e o discurso, finalmente, remete para o texto que o «cita», ou seja, de facto o constitui.

Essa circularidade explica talvez que um processo de «caracterização» tão eficaz como a autonomia estilística não desague, em Proust, na constituição de *personagens* substanciais e determinadas, no sentido realista do termo. Sabe-se quanto as «personagens» proustianas permanecem, ou melhor, se tornam, ao fio das páginas, cada vez mais indefiníveis, inapreensíveis, «seres de fuga», e a razão essencial disso, bem como a mais cuidadosamente preparada pelo autor, é a incoerência da sua conduta. Mas a coerência hiperbólica da sua linguagem, longe de compensar essa evanescência psicológica, mais não faz muitas vezes que acentuá-la e agravá-la: um Legrandin, um Norpois, mesmo um Charlus não escapam inteiramente à sorte exemplar que é a de comparsas como o director de Balbec, Céleste Albaret ou o criado de libré Périgot Joseph: confundirem-se, a ponto de a isso se reduzirem, com a sua linguagem. A mais forte existência verbal é aqui signo e dealbar de uma desaparição. No limite da «objectivização» estilística, a personagem proustiana encontra essa forma, eminentemente simbólica, da morte: abolir-se no seu próprio discurso.

### *Perspectiva*

Aquilo a que, por agora e por metáfora, chamamos a perspectiva narrativa — isto é, o segundo modo de regulação da informação, que procede da escolha (ou não) de um «ponto de vista» restritivo —, é questão que foi, de entre todas as que respeitam à técnica narrativa, a mais frequentemente estudada depois do fim do século XIX, com resultado críticos incontestáveis, como os capítulos de Percy Lubbock sobre Balzac, Flaubert, Tolstoi ou James, ou o de Georges Blin sobre as «restrições de campo» em Stendhal ([322]). Todavia, a maior parte dos trabalhos teóricos

([322]) *Stendhal et les Problèmes du roman*, Paris, 1954, II parte. Para uma bibliografia «teórica» deste assunto, ver F. van Rossum, «Point de vue ou perspective narrative», *Poétique 4* [trad. in *Práticas de Leitura 3*]. Sob o ângulo histórico, R. Tang, *The Theory of the Novel in England 1850-1870*, cap. III; e M. Raimond, *op. cit.*, IV parte.

sobre este assunto (que são, essencialmente, classificações) pecam, quanto a mim, por uma incomodatícia confusão entre aquilo que chamo aqui *modo* e *voz*, ou seja, entre a pergunta *qual é a personagem cujo ponto de vista orienta a perspectiva narrativa?*, e esta bem distinta pergunta: *quem é o narrador?* — ou, para adiantar a questão, entre a pergunta *quem vê?* e a pergunta *quem fala?* Voltaremos mais tarde a esta distinção aparentemente evidente, apesar de quase universalmente ignorada: é assim que Cleanth Brooks e Robert Penn Warren propunham em 1943 (323), sob o termo de *foco narrativo* («focus of narration»), explicitamente (e com grande felicidade) proposto como equivalente de «ponto de vista», uma tipologia em quatro termos que resume (traduzimos) o quadro seguinte:

| | ACONTECIMENTOS ANALISADOS DO INTERIOR | ACONTECIMENTOS OBSERVADOS DO EXTERIOR |
|---|---|---|
| *Narrador presente como personagem na acção* | (1) O herói conta a sua história. | (2) Uma testemunha conta a história do herói. |
| *Narrador ausente como personagem da acção* | (4) O autor analista ou omnisciente conta a história. | (3) O autor conta a história do exterior. |

Ora aparece à evidência que apenas a fronteira vertical concerne ao «ponto de vista» (interior ou exterior), enquanto a horizontal se refere à voz (identidade do narrador), sem qualquer verdadeira diferença de ponto de vista entre 1 e 4 (digamos: *Adolphe*

(323) *Understanding Fiction*, Nova Iorque, 1943.



e *Armance*) e entre 2 e 3 (Watson que conta Sherlock Holmes, e Agatha Christie que conta Hercule Poirot). Em 1955, F. K. Stanzel (324) distingue três tipos de «situações narrativas» romanescas: a *auktoriale Erzählsituation*, que é a do autor «omnisciente» (tipo: *Tom Jones*), a *Ich Erzählsituation*, em que o narrador é uma das personagens (tipo: *Moby Dick*), e a *personale Erzählsituation*, narrativa conduzida «na terceira pessoa» segundo o ponto de vista duma personagem (tipo: *The Ambassadors*). Mais uma vez, a diferença entre a segunda e a terceira situação não é de ponto de vista (enquanto que a primeira se define segundo esse critério), pois Ismael e Strether ocupam de facto a mesma posição focal nas duas narrativas, com a simples diferença de que numa é a própria personagem focal que é narrador, e na outra um «autor» ausente da história. No mesmo ano, Norman Friedman (325) apresenta, pelo seu lado, uma classificação muito mais complexa, em oito termos: dois tipos de narração «omnisciente», com ou sem «intrusões de autores» (Fielding ou Thomas Hardy), dois tipos de narração «na primeira pessoa», eu-testemunha (Conrad) ou eu-herói (Dickens, *Great Expectations*), dois tipos de narração «omnisciente selectiva», ou seja, de ponto de vista restrito, quer «múltipla» (Virginia Woolf, *To the Lighthouse*), quer única (Joyce, *Portrait of the Artist*), enfim, dois tipos de narração puramente objectiva, sendo que o segundo é hipotético, e aliás mal distinto do primeiro: o «modo dramático» (Hemingway, *Hills Like White Elephants*) e a «câmara», registo puro e simples, sem selecção nem organização. Com toda a evidência que os terceiro e quarto tipos se não distinguem dos outros senão (Conrad e Dickens) enquanto narrativas «na primeira pessoa», e a diferença entre os dois primeiros (intrusões de autor ou não) é ainda um facto de voz, relativo ao narrador e não ao ponto de vista. Recordemos que Friedman descreve o seu sexto tipo (*Portrait of the Artist*) como «história contada por uma personagem, mas na terceira pessoa», fórmula que testemunha uma confusão evidente entre a personagem focal (aquilo que James chamava o «reflector») e o narrador. A mesma assimilação, evidentemente voluntária, em Wayne

(324) *Die typischen Erzählsituationen in Roman*, Viena-Estugarda, 1955.
(325) «Point of view in fiction», art. cit.

Booth, que intitula em 1961 «Distância e Ponto de Vista» [326] um ensaio consagrado, na realidade, a problemas de voz (distinções entre o *autor implícito*, o *narrador representado* ou *não-representado*, *digno* ou *indigno de confiança*), como, aliás, o declara explicitamente ao propor uma «classificação mais rica das vozes do autor». «Strether, diz ainda Booth, «narra» em boa parte a sua própria história, mesmo se é designado sempre na terceira pessoa»: seria o seu estatuto, pois, idêntico ao de César em *Comentarii de bello gallico*. Vê-se bem a que dificuldades conduz a confusão do modo e da voz. Em 1962, enfim, Bertil Romberg [327] retoma a tipologia de Stanzel, que completa juntando-lhe um quarto tipo: a narrativa objectiva de estilo behaviourista (é o sétimo tipo de Friedman); donde a quadripartição: 1) narrativa de autor omnisciente, 2) narrativa de ponto de vista, 3) narrativa objectiva, 4) narrativa na primeira pessoa — onde o quarto tipo é claramente discordante em relação ao princípio de classificação dos três primeiros. Borges introduziria aqui, sem dúvida, uma quinta classe, tipicamente chinesa, a das narrativas escritas com um pincel muito fino.

É sem dúvida legítimo encarar uma tipologia das «situações narrativas» que tenha em conta ao mesmo tempo os dados de modo e de voz; o que o não é, é apresentar uma classificação dessas sob a categoria única do «ponto de vista», ou compor uma lista onde as duas determinações se concorrenciem na base de uma manifesta confusão. Igualmente convém não considerar senão as determinações puramente modais, quer dizer, aquelas que respeitam àquilo a que se chama correntemente «ponto de vista», ou, com Jean Pouillon e Tzvetan Todorov, a «visão» ou o «aspecto» [328]. Admitida essa redução, estabelece-se sem grande dificuldade um consenso sobre um tipologia de três termos, dos quais o primeiro corresponde ao que a crítica anglo-saxónica

(326) «Distance and Point of view», *Essais in Criticism*, 1961, trad. franc. in *Poétique 4*.

(327) *Studies in the narrative Technique of the first-person Novel*, Lund, 1962.

(328) J. Pouillon, *Temps et Roman*, Paris, 1946; T. Todorov, «Les catégories du récit littéraire», art. cit.



chama a narrativa de narrador omnisciente e Pouillon «visão por trás», e que Todorov simboliza pela fórmula *Narrador>Personagem* (em que o narrador sabe mais que a personagem, ou, mais precisamente, *diz* mais do que aquilo que qualquer personagem sabe); no segundo, *Narrador=Personagem* (o narrador apenas diz aquilo que certa personagem sabe): é a narrativa de «ponto de vista» segundo Lubbock, ou de «campo restrito» segundo Blin, a «visão com» segundo Pouillon; no terceiro, *Narrador < Personagem* (o narrador diz menos do que sabe a personagem): é a narrativa «objectiva» ou «behaviourista», a que Pouillon chama «visão de fora». Para evitar aquilo que os termos de *visão*, de *campo* e de *ponto de vista* têm de especificamente visual, retomarei aqui o termo um pouco mais abstracto de *focalização* [329], que corresponde, aliás, à expressão de Brooks e de Warren: «focus of narration» [330].

*Focalizações*

Rebaptizaremos, pois, o primeiro tipo, aquele que geralmente representa a narrativa clássica, narrativa *não-focalizada*, ou de *focalização zero*. O segundo será a narrativa de *focalização interna*, quer seja *fixa* (exemplo canónico: *The Ambassadors*, onde tudo passa por Strether, ou, melhor ainda, *What Maisie Knew*, onde quase nunca abandonamos o ponto de vista da miúda, cuja «restrição de campo» é particularmente espectacular naquela história de adultos cuja significação lhe escapa), *variável* (como em *Madame Bovary*, em que a personagem focal começa por ser

(329) Já utilizado em *Figures II*, p. 191, a propósito da narrativa stendhaliana.

(330) Pode aproximar-se dessa tripartição a classificação em quatro termos proposta por Boris Uspenski (*Poétika Compozicii*, Moscovo, 1970) para o «nível psicológico» da sua teoria geral do ponto de vista (ver a «mise au point» e os documentos apresentados por T. Todorov em *Poétique 9*, Fevereiro, 1972). Uspenski distingue dois tipos na narrativa de ponto de vista, segundo esse ponto de vista é constante (fixado sobre uma só personagem) ou não: é aquilo a que proponho chamar focalização interna *fixa* ou *variável*, mas que, para mim, não são senão subclasses.

Charles, depois Emma, depois de novo Charles [331], ou, de forma muito mais rápida e inapreensível, em Stendhal), ou *múltipla*, como nos romances por cartas, onde o mesmo acontecimento pode ser evocado várias vezes segundo o ponto de vista de várias personagens-epistológrafas [332]; como se sabe, o poema narrativo de Robert Browning, *O anel e o livro* (que conta um caso de crime sucessivamente visto pelo assassino, pelas vítimas, a defesa, pela acusação, etc.), fez durante alguns anos figura de exemplo canónico desse tipo de narrativa [333], antes de ter sido suplantado, para nós, pelo filme *Rashomon*. O nosso terceiro tipo será a narrativa de *focalização externa*, popularizada entre as duas guerras pelos romances de Dashiel Hammet, onde o herói age à nossa frente sem que alguma vez sejamos admitidos ao conhecimento dos seus pensamentos ou sentimentos, e por certas novelas de Hemingway, como *The Killers*, ou, mais ainda, *Hills Like White Elephants*, que conduz a discreção à adivinha. Mas não se deverá reduzir esse tipo narrativo ao simples investimento literário: Michel Raimond nota com justeza [334] que, no romance de intriga ou de aventura, «em que o interesse nasce do facto de haver aí um mistério», o autor «nos não diz de um momento para o outro tudo o que sabe», e, de facto, grande número de romances de aventuras, de Walter Scott a Jules Verne, passando por Alexandre Dumas, tratam as suas primeiras páginas em focalização externa: veja-se como Philéas Fogg é a princípio considerado do exterior, pelo olhar intrigado dos seus contemporâneos, e como o seu mistério inumano será mantido até ao episódio que irá revelar a sua generosidade [335]. Mas variados romances «sérios»

(331) Ver a este respeito Lubbock, *The Craft of Fiction*, cap. VI, e Jean Rousset, «*Madame Bovary* ou le Livre sur rien», *Forme et Signification*, Paris, 1962.

(332) Ver Rousset, «Le Roman par lettres», *Forme et Signification*, p. 86.

(333) Ver Raimond, pp. 313-314. Proust interessou-se por esse livro: ver Tadié, p. 52.

(334) *La Crise du Roman*, p. 300.

(335) É o salvamento de Aouda, no cap. XII. Nada interdiz que se prolongue indefinidamente esse ponto de vista exterior sobre uma personagem, que continuará misteriosa até ao fim: é o que faz Melville em *Le Grand Escroc*, ou Conrad em *Le Nègre du Narcisse*.



do século XIX praticam esse tipo de *intróito* enigmático: assim, em Balzac, *La Peau de chagrin* ou *L'Envers de l'Histoire Contemporaine*, e mesmo *Le Cousin Pons*, onde o herói é longamente descrito e seguido como um desconhecido de identidade problemática [336]. E outros motivos podem justificar o recurso a essa atitude narrativa, como a razão da conveniência (ou o jogo astuto com a inconveniência) na cena do fiacre em *Bovary*, que é inteiramente contada segundo o ponto de vista de uma testemunha exterior e inocente [337].

Como bem o mostra este último exemplo, o partido tomado pela focalização não é necessariamente constante em toda a extensão de uma narrativa, e a focalização interna variável, fórmula que é já muito maleável, não se aplica à totalidade de *Bovary*: não somente a cena do fiacre se passa em focalização externa, mas, como já tivemos ocasião de o dizer [no cap. da *Duração* (*Pausa*)], o quadro de Yonville que abre a segunda parte não está mais focalizado do que a maioria das descrições balzaquianas. A fórmula de focalização nem sempre se aplica ao conjunto de uma obra, portanto, mas antes a um segmento narrativo determinado, que pode ser muitíssimo breve [338]. Por outro lado, a

(336) Essa «ignorância» inicial tornou-se um *topos* de começo romanesco, ainda quando o mistério deva ir ser imediatamente esclarecido. Assim, no quarto parágrafo da *Education sentimentale*: «Um rapaz de dezoito anos de cabelos compridos e que segurava um álgum debaixo do braço...» Tudo se passa como se, para o *introduzir*, o autor tivesse que fingir não o conhecer; um vez esse rito realizado, pode fazer a ligação, sem mais esconde-escondes: «M. Frédéric Moreau, bacharel admitido recentemente, etc.» Os dois tempos podem ser muito aproximados, mas devem manter-se distintos. Esse cânone age ainda, por exemplo, em *Germinal*, onde o herói começa por ser «um homem» até se ter apresentado a si mesmo: «O meu nome é Étienne Lantier»; a partir do que Zola o chamará Étienne. Não age já, em contrapartida, em James, que mergulha desde o primeiro lance na intimidade dos seus heróis: «O primeiro cuidado de Strether, ao chegar ao hotel...» (*The Ambassadors*); «Kate Croy esperava o seu pai...» (*The Wings of the Dove*); «O Príncipe sempre tinha amado o seu Londres...» (*The Golden Bowl*). Tais variações mereceriam um estudo histórico de conjunto.

(337) III parte, cap. I. Cf. Sartre, *L'Idiot de la famille*, pp. 1277-1282.

(338) Ver R. Debray, «Du mode narratif dans les *Trois Contes*», *Littérature*, Maio de 1971.

distinção entre os diferentes pontos de vista nem sempre é tão nítida quanto a simples consideração dos tipos puros poderia fazer supor. Uma focalização externa em relação a uma personagem pode, por vezes, igualmente bem deixar-se definir como uma focalização interna sobre outro: a focalização externa sobre Philéas Fogg é também focalização interna sobre Passepartout medusado pelo seu novo patrão, e a única razão que persiste para escolher o primeiro termo é a qualidade de herói de Philéas, que reduz Passepartout ao papel de testemunha; e essa ambivalência (ou reversibilidade) é também sensível quando a testemunha não surge personificada, e permanece um observador impessoal e flutuante, como no início de *La Peau de chagrin*. Do mesmo modo, a partilha entre focalização variável e não-focalização é, por vezes, muito difícil de estabelecer, podendo a narrativa não-focalizada, na maior parte das vezes, analisar-se como uma narrativa multifocalizada *ad libitum*, segundo o princípio *quem mais pode menos pode* (não esqueçamos que a focalização é essencialmente, segundo a expressão de Blin, uma *restrição*); e, contudo, ninguém confunde, quanto a este ponto, a maneira de Fielding e as de Stendhal ou Flaubert ([339]).

Deve igualmente notar-se que aquilo a que chamamos focalização interna raramente é aplicado de forma inteiramente rigorosa. Com efeito, o próprio princípio desse modo narrativo implica, em todo o rigor, que a personagem focal não seja nunca descrita, nem tão-pouco designada do exterior, e que os seus pensamentos ou as suas percepções não sejam nunca analisados objectivamente pelo narrador. Não pode falar-se, pois, de focalização interna, no sentido estrito, num enunciado como este, em que Stendhal nos diz o que faz e pensa Fabrice del Dongo:

([339]) A posição de Balzac é mais complexa. É-se muitas vezes tentado a ver na narrativa balzaquiana o próprio tipo da narrativa de narrador omnisciente, mas é negligenciar a parte da focalização externa, que acabo de mencionar como processo de abertura; e também das situações mais subtis, como nas primeiras páginas de *Une double famille*, onde a narrativa se focaliza umas vezes sobre Camille e a mãe, outras sobre M. de Granville — servindo cada uma dessas focalizações internas para isolar a outra personagem (ou grupo) na sua exterioridade misteriosa: jogo cruzado de curiosidades que só pode avivar a do leitor.



«Sem hesitar, mesmo que pronto a entregar a alma de nojo, Fabrice atirou-se abaixo do cavalo e pegou na mão do cadáver, que sacudiu firmemente; depois ficou como aniquilado; sentia que não tinha força de remontar a cavalo. O que lhe fazia horror era sobretudo aquele olho aberto.» Em contrapartida, a focalização é perfeita neste, que se contenta em descrever aquilo que o seu herói vê: «Uma bala, metida ao lado do nariz, tinha saído pela têmpora oposta, e desfigurava esse cadáver de uma forma horrorosa; tinha ficado com um olho aberto» ([340]). Jean Pouillon releva certeiramente tal paradoxo ao escrever que, na «visão com», a personagem é vista, «não na sua interioridade, pois seria preciso que saíssemos dela quando nela nos absorvemos, mas na imagem que um dos outros forma, de algum modo nessa imagem em transparência. Em suma, apreendêmo-la como a nós mesmos nos apreendemos na nossa consciência imediata das coisas, das nossas atitudes com relação ao que nos rodeia, sobre o que nos rodeia e não em nós próprios. Por consequência, podemos dizer em conclusão: a visão em imagem dos outros não é uma consequência da visão «com» da personagem central, mas essa mesma visão «com» ([341]). A focalização interna só se encontra plenamente realizada na narrativa em «monólogo interior», ou nessa obra limite que é *La Jalousie* de Alain Robbe-Grillet ([342]), em que a personagem central se reduz simples e absolutamente à — e *deduz-se* rigorosamente da — sua posição focal. Tomaremos, então, esse termo num sentido necessariamente menos rigoroso, e cujo critério mínimo foi isolado por Roland Barthes na definição daquilo a que chama o modo *pessoal* da narrativa ([343]). Esse critério é a possibilidade de reescrever o segmento narrativo considerado (se o não foi já) na primeira pessoa, sem que essa operação acarrete «qualquer outra alteração do discurso além da própria mudança dos pronomes gramaticais»: desse modo, uma frase como «James Bond notou um homem de uns cinquenta anos,

([340]) *Chartreuse*, Garnier (Martineau), p. 38.

([341]) *Temps et Roman*, p. 79.

([342]) Ou, no cinema, *A Dama do Lago*, de Robert Montgomery, onde o lugar do protagonista é ocupado pela câmara.

([343]) «Introduction à l'analyse structurale des récits», *Communications 8*, p. 20.

de modos ainda jovens, etc.» é traduzível em primeira pessoa («Notei, etc.») e releva para nós, portanto, da focalização interna. Pelo contrário, uma frase como «o tilintar contra o vidro *pareceu* dar a Bond uma brusca inspiração» é intraduzível em primeira pessoa sem incongruidade semântica evidente [344]. Aqui, estamos de modo típico em focalização externa, por causa da ignorância marcada do narrador em relação aos pensamentos autênticos do herói. Mas a comodidade desse critério puramente prático não deve incitar a confundir as duas instâncias da focalização e da narração, que permanecem distintas até mesmo na narrativa «na primeira pessoa», ou seja, quando as duas instâncias são assumidas pela mesma pessoa (salvo na narrativa no presente, em monólogo interior). Quando Marcel escreve: «Dei conta de um homem de uns quarenta anos, muito grande e bastante forte, com bigodes muito pretos, e que, batendo nervosamente na calça com um pingalim, fixava sobre mim uns olhos dilatados pela atenção» [345], entre o adolescente de Balbec (o herói) que dá conta de um desconhecido, e o homem maduro (o narrador) que conta essa história várias dezenas de anos mais tarde, e que sabe muitíssimo bem que esse desconhecido era Charlus (como tudo o que a sua atitude significa), a identidade de «pessoa» não deverá dissimular a diferença de função e — no que aqui particularmente nos importa — de informação. O narrador «sabe» quase sempre mais que o herói, ainda que o herói seja ele, logo, a focalização sobre o herói é para o narrador uma restrição de campo tão artificial na primeira como na terceira pessoa. Iremos reencontrar em breve essa questão decisiva a respeito da perspectiva narrativa em Proust, mas precisamos ainda de definir duas noções indispensáveis para o estudo.

---

(344) Proust aponta em *Le Lys dans la vallée* esta frase da qual bem diz que *se arranja como pode*: «Desci para a pradaria a fim de ir rever o Indre e as suas ilhas, o vale e as suas encostas, *das quais pareci um admirador apaixonado* (*Contre Sainte-Beuve*, Pléiade, pp. 270-271).

(345) I, p. 751.



*Alterações*

As variações de «ponto de vista» que se produzem no decorrer de uma narrativa podem ser analisadas como mudanças de focalização, como aquelas que já encontrámos em *Madame Bovary*: falar-se-á então de focalização variável, de omnisciência com restrições de campo parciais, etc. Trata-se de um partido narrativo perfeitamente defensável, e a norma de coerência erigida em ponto de honra pela crítica pós-jamesiana é, evidentemente, arbitrária. Lubbock exige que o romancista seja «fiel a um partido, e respeite o princípio que adoptou», mas porque não havia de ser esse partido a liberdade absoluta e a inconsequência? Forster [346] e Booth mostraram bem a vaidade das regras pseudo-jamesianas, e quem tomaria hoje a sério as reprimendas de Sartre a Mauriac [347]?

Mas uma mudança de focalização, sobretudo se surgir isolada num contexto coerente, pode também ser analisada como uma infracção momentânea ao código que rege esse contexto, sem que a existência desse código seja só por isso posta em questão, do mesmo modo que, numa partitura clássica, uma mudança momentânea de tonalidade, ou mesmo uma dissonância recorrente, se definem como modulação ou alteração, sem que seja contestada a tonalidade do conjunto. Jogando com o duplo sentido da palavra *modo*, que ao mesmo tempo nos remte para a gramática e para a música, passarei a nomear, em geral, *alterações* a essas infracções isoladas, quando a coerência de conjunto ficar, contudo, forte o bastante para que a noção de modo dominante continue a ser pertinente. Os dois tipos de alteração concebíveis consistem quer em dar menos informação do que aquela que é, em princípio, necessária, quer em dar mais do que o que é, em princípio, autorizado pelo código de focalização que rege o conjunto. O primeiro tipo traz um nome da retórica, e já o encontrámos, aliás, a propósito das anocronias completivas: trata-se da omissão lateral, ou *paralipse*. O segundo ainda não tem nome; baptizá-lo-emos *paralepse*, pois já não se trata agora de deixar

---

(346) *Aspects of the Novel*, Londres, 1927.

(347) «M. François Mauriac et la liberté» (1939), in *Situations I*.

(-lipse, de *leipo*) uma informação que se deveria tomar (e fornecer), mas, pelo contrário, de tomar (-lepse, de *lambano*) e fornecer uma informação que se deveria deixar passar.

O tipo clássico da paralipse, recordemos, é, no código da focalização interna, a omissão de certa acção ou pensamento importante do herói focal, que nem o herói nem o narrador podem ignorar, mas que o narrador prefere esconder do leitor. Sabe-se o uso que fez Stendhal dessa figura ([348]) e Jean Pouillon evoca esse facto, justamente, a propósito da sua «visão com», cujo principal inconveniente lhe parece ser que a personagem é aí demasiado conhecida logo de início, e não reserva qualquer surpresa — donde esse espalhafato, que vê como inábil: a omissão voluntária. Exemplo massivo: a dissimulação por Stendhal, em *Armance*, através de tantos pseudo-monólogos do herói, do seu pensamento central, que não pode, evidentemente, deixá-lo um instante: a sua impotência sexual. Essa finta, diz Pouillon, seria normal se Octave fosse visto de fora, «mas Stendhal não fica de fora, faz análises psicológicas, e torna-se então absurdo esconder-nos aquilo que Octave tão bem deve saber; se está triste, sabe a causa disso. e não pode sentir essa tristeza sem pensar nisso: portanto, Stendhal devia no-lo facultar. O que, infelizmente, não faz; obtém então um efeito de surpresa quando o leitor compreendeu, mas não é objectivo essencial de uma personagem de romance o ser uma charada» ([349]). Esta análise supõe resolvida, como se vê, uma questão que o não está inteiramente, pois a impotência de Octave não é exactamente um dado do texto, mas não é isso que aqui interessa: tomemos o exemplo com sua hipótese. Que comporta, por outro lado, apreciações que evitarei tomar sobre mim. Mas tem o mérito de descrever bem o fenómeno — que, bem entendido, não é um exclusivo stendhaliano. A propósito daquilo a que chama «mistura dos sistemas», Barthes cita a justo título a «batota» que consiste, em Agatha Christie, no focalizar uma narrativa como *Cinco horas e vinte e cinco* ou *O assassínio de Roger Ackroyd* no assassino, omitindo dos seus «pensamentos» simplesmente a recordação do assassínio; e sabe-se

([348]) Ver *Figures II*, pp. 183-185.
([349]) *Temps et Roman*, p. 90.



que o mais clássico dos romances policiais, ainda que geralmente focalizado no detective inquiridor, nos esconde na maior parte das vezes uma parte das suas descobertas e das suas induções até à revelação final ([350]).

A alteração inversa, o excesso de informação ou paralepse, pode consistir numa incursão na consciência de uma personagem no decorrer de uma narrativa geralmente conduzida em focalização externa: pode assim considerar-se, no início da *Peau de chagrin*, enunciados como «o rapaz não *compreendeu* a sua ruína...» ou «*afectou* o ar de um inglês» ([351]), que contrastam com a muito nítida opção pela visão exterior até então assumida, e que delineiam uma passagem gradual para a focalização interna. Pode ser ainda, na focalização interna, uma informação incidente sobre os pensamentos de uma personagem que não a personagem focal, ou sobre um espectáculo que ela não pode ver. Qualificaremos desse modo certa página de *Maisie* consagrada a pensamentos de Mrs Farange de que Maisie não pode ter conhecimento: «Aproximava-se o dia, e ela sabia-o, em que encontraria mais prazer em atirar Maisie à cara do pai do que em arrancar-lha» ([352]).

Última observação, antes de voltarmos à narrativa proustiana: não se deve confundir a *informação* dada por uma narrativa focalizada e a *interpretação* que o leitor é convocado a dar-lhe (ou que lhe dá sem que seja convidado a isso). Notou-se já muitas vezes que Maisie vê ou ouve coisas que não compreende, mas que o leitor decifrará sem dificuldade. Os olhos «dilatados pela atenção» de Charlus olhando para Marcel em Balbec podem ser, para o leitor prevenido, um sinal, que escapa, pelo contrário, totalmente ao herói, tal como o conjunto do comportamento do barão, até *Sodome I*, em relação a ele. Bertil Romberg ([353]) ana-

([350]) Outra paralipse caracterizada, em *Michel Strogoff*: a partir do VI cap. da II parte, Jules Verne esconde-nos aquilo que o herói sabe muito bem, a saber, que não foi cegado pelo sabre incandescente de Ogareff.
([351]) Garnier, p. 10.
([352]) Trad. seg. a trad. Yourcenar, Laffont, p. 32.
([353]) *Op. cit.*, p. 119.

lisa o caso de um romance de J. P. Marquand, *H. M. Pulham, Esquire*, em que o narrador, um marido confiante, assiste a cenas entre a mulher e um amigo, que relata sem pensar em mal, mas cuja significação não pode escapar ao menos subtil dos leitores. Esse excesso da informação implícita sobre a informação explícita funda todo o jogo daquilo a que Barthes chama os *indícios (indices)*, que igualmente funcionam em focalização externa: em *Paraíso perdido*, Hemingway relata a conversa entre as suas duas personagens, tomando o cuidado de a não interpretar; tudo se passa aqui, portanto, como se o narrador, como o herói de Marquand, não compreendesse nada daquilo que conta: o que não impede de maneira nenhuma o leitor de interpretar conformemente às intenções do autor, tal como, de cada vez que um romancista escreve «sentiu um suor frio escorrer-lhe pelas costas», nós traduzimos sem hesitação: «teve medo». A narrativa diz sempre menos do que aquilo que sabe, mas faz muitas vezes saber mais do que aquilo que diz.

*Polimodalidade*

Repitamo-lo ainda: o emprego da «primeira pessoa», por outras palavras, a identidade de pessoa do narrador e do herói ([354]) não implica nenhuma focalização da narrativa sobre o herói. Muito pelo contrário, o narrador do tipo «autobiográfico», quer se trate de uma autobiografia real ou fictícia, está mais «naturalmente» autorizado a falar em seu próprio nome que o narrador de uma narrativa «na terceira pessoa», pelo simples facto da sua identidade com o herói: há menos indiscreção em Tristram Shandy ao misturar a exposição das suas «opiniões» (logo dos seus conhecimentos) actuais à narrativa da sua «vida» passada do que há da parte de Fielding ao misturar a exposição das suas à narrativa da vida de Tom Jones. A narrativa impessoal tende, pois, para a focalização interna pelo lado simples (se de aspecto se trata) da discreção e do respeito por aquilo a que Sartre chamaria a «liberdade» — ou seja, a ignorância — das personagens. O narrador autobiográfico não tem razão nenhuma desse teor para se impor o silêncio, não tendo qualquer dever de discreção em relação a si próprio. A única focalização que deverá respeitar define-se em relação à sua informação presente de narrador, e não em relação à sua informação passada de herói ([355]). *Pode*, se o quiser, escolher esta segunda forma de focalização, mas não está de maneira nenhuma a ela votado, e poder-se-ia também considerar essa escolha, quando efectuada, como uma paralipse, pois o narrador, para se ater às informações detidas pelo herói no momento da acção, tem que suprimir todas aquelas que obteve naquilo que se lhe seguiu, e que são capitais não poucas vezes.

É evidente (e já encontrámos um exemplo disso) que Proust se impôs numa larga medida essa restrição hiperbólica, e que o modo narrativo da *Recherche* é muitas vezes a focalização interna sobre o herói ([356]). É, em geral, o «ponto de vista do herói» que comanda a narrativa, com as suas restrições de campo, as suas momentâneas ignorâncias, e mesmo aquilo que o narrador considera de si para si como erros da juventude, ingenuidades, «ilusões a perder». Proust insistiu, numa carta célebre a Jacques Rivière, na preocupação que tinha em dissimular o fundo do seu pensamento (que aqui se identifica com o de Marcel-narrador) até ao momento da revelação final. O pensamento aparente das últimas páginas de *Swann* (que recordamos, porém, que se referem a uma experiência, em princípio, bem recente) é, di-lo com vigor, «o contrário da minha conclusão. É uma etapa, de aparência subjectiva e diletante, em direcção à mais objectiva e con-

([354]) Ou (como se verá no capítulo seguinte) de uma personagem-testemunha do tipo Watson.

([355]) É claro que esta distinção só é pertinente para a narrativa autobigráfica de forma clássica, em que a narração é posterior aos acontecimentos o bastante para que a informação do narrador difira sensivelmente da do herói. Quando a narração é contemporânea da história (monólogo interior, diário, correspondência), a focalização interna sobre o narrador passa a ser uma focalização sobre o herói. J. Rousset mostra-o bem quanto ao romance epistolar (*Forme et Signfication*, p. 70). Voltaremos, no capítulo seguinte, a esta questão.

([356]) Sabe-se que se interessava pela técnica jamesiana do ponto de vista, e especialmente em *Maisie* (W. Berry, *N. R. F.*, *Hommage à Marcel Proust*, p. 73).

fiante das conclusões. Se dela se induzisse que o meu pensamento é um cepticismo desencantado, isso seria absolutamente como se um espectador, ao ver no fim do primeiro acto do *Parsifal* aquela personagem não compreender a cerimónia e ser posta fora por Gurnemantz, supusesse que Wagner quis dizer que a simplicidade do coração não conduz a nada». Do mesmo modo, a experiência da madalena (contudo, ela própria recente) é contada em *Swann*, mas não explicada, pois a razão profunda do prazer da reminiscência não é desvendada: «só o explicarei no final do terceiro volume». Há, por agora, que respeitar a ignorância do herói, cuidar a evolução do seu pensamento, o lento trabalho da sua vocação. «Mas, a tal evolução de um pensamento não quis analisar abstractamente, mas sim recriá-la, fazê-la viver. Sou, pois, forçado a pintar os erros, sem julgar dever dizer que os tenho como erros; tanto pior para mim se o leitor acreditar que os tenho como verdade. O segundo volume acentuará esse mal-entendido. Espero que o último o dissipe.» (357). Sabe-se bem que não dissipou tudo: é o risco evidente da focalização, contra que Stendhal fingia assegurar-se por via de nota de rodapé: «é a opinião do herói, que é louco e se há-de emendar.»

É, evidentemente, sobre o essencial, ou seja, a experiência da memória involuntária e a vocação literária que lhe está ligada, que Proust mais se aplicou a apropriar a focalização, interdizendo-se qualquer indicação prematura, qualquer indiscreto encorajamento. As «provas» da impotência de Marcel para a escrita, do seu diletantismo incurável, do seu repúdio crescente pela literatura não deixam de se acumular até à espectacular peripécia do pátio da casa de Guermantes — tanto mais espectacular quanto o *suspense* longamente se foi montando, por uma focalização muito rigorosa sobre esse ponto. Mas o princípio de não-intervenção aplica-se a muitos outros temas mais, como a homossexualidade, por exemplo, que, apesar da cena premonitória de Montjouvain, permanecerá para o leitor, como para o herói, até às primeiras páginas de *Sodome*, um continente cem vezes encontrado mas nunca reconhecido.

(357) 7 de Fevereiro de 1914, Choix Kolb, pp. 197-199.



O mais massivo investimento dessa opção narrativa é, sem dúvida, o modo como são tratadas as relações amorosas do herói, e também desse herói no segundo grau que é Swann em *Un amour de Swann*. A focalização interna reencontra aí a função psicológica que lhe havia sido dada pelo abade Prévost em *Manon Lescaut*: a adopção sistemática do ponto de vista de uma das personagens permite deixar numa quase completa obscuridade os sentimentos do outro, e, desse modo, constituir-lhe sem grandes custos uma personalidade misteriosa e ambígua, aquela mesma para que Proust inventará a denominação «ser de fuga». Não sabemos, a cada etapa da sua paixão, mais que Swann ou Marcel sobre a «verdade» interior de uma Odette, de uma Gilberte, de uma Albertine, e nada poderia ilustrar mais eficazmente a «subjectividade» essencial do amor segundo Proust do que essa evanescência perpétua do seu objecto: o ser de fuga é, por definição, o ser amado (358). Não retomemos aqui a lista (já evocada a propósito das analepses com função correctiva) dos episódios (primeiro encontro com Gilberte, falsa confissão de Albertine, incidente das seringas, etc.) cuja verdadeira significação só será descoberta pelo herói — e, com ele, pelo leitor — muito mais tarde. Deverão juntar-se a essas ignorâncias e mal-entendidos temporários alguns pontos de opacidade definitiva, onde coincidem a perspectiva do herói e a do narrador: assim, nunca chegaremos a saber quais foram os «verdadeiros» sentimentos de Odette por Swann e de Albertine por Marcel. Uma página das *Jeunes filles en fleurs* ilustra bem essa atitude de algum modo interrogativa da narrativa face a esses seres impenetráveis, quando Marcel, despedido por Albertine, se pergunta por que razão a jovem pôde recusar-lhe um beijo depois de uma série de avanços tão claros:

> *... a sua atitude nessa cena não a conseguiu explicar. Pelo que concerne à hipótese de uma virtude absoluta (hipótese a que tinha no princípio atribuído a violência com que Albertine tinha recusado deixar-se beijar e agarrar por mim, o que não era, de resto, absolutamente nada indis-*

(358) Sobre a ignorância de Marcel em relação a Albertine, ver Tadié, pp. 40-42.

*pensável para a minha concepção da bondade, da honestidade de raiz da minha amiga), não deixei de a remodelar a instâncias várias. Essa hipótese era tão contrária àquela que eu tinha construído no primeiro dia em que tinha visto Albertine! Depois, tantos actos diferentes, todos de gentileza para comigo (uma gentileza acariciante, por vezes inquieta, alarmada, ciumenta da minha predilecção por Andrée), banhavam por todos os lados o gesto de rudeza pelo qual, para me escapar, ela tinha puxado a campainha. Porque é que, pois, me tinha pedido para vir passar o serão junto da sua cama? Porque falava ela, o tempo todo, a linguagem da ternura? Sobre que é que repousa o desejo de ver um amigo, de temer que prefira a si uma amiga, de procurar dar-lhe prazer, de dizer-lhe romanescamente que os outros não hão-de saber que passou o serão ao pé de si, se lhe recusa um prazer tão simples, e se não é para si um prazer? Não podia crer, mesmo assim, que a virtude de Albertine fosse até aí, e chegava a perguntar-me se não teria havido para a sua violência uma razão de galantaria, por exemplo um odor desagradável que tivesse temido me desaprouvesse, ou de pusilanimidade, se, por exemplo, julgasse, na sua ignorância das realidades do amor, que o meu estado de fraqueza nervosa podia ter alguma coisa de contagioso pelo beijo* (359).

É ainda enquanto indícios de focalização que se devem interpretar essas aberturas sobre a psicologia de personagens que não a do herói, e que a narrativa cuida de praticar sob uma forma mais ou menos hipotética, como quando Marcel adivinha ou conjectura o pensamento do seu interlocutor a partir da expressão do seu rosto: «Vi nos olhos de Cottard, tão inquietos como se tivesse medo de perder o comboio, que se perguntava se não se teria deixado ir pela sua doçura natural. Fazia por se lembrar se não teria pensado pôr uma máscara fria, como se procura um espelho para ver se se não esqueceu de dar o nó na gravata. Na dúvida, e para, à aventura, fazer compensação, respondeu

(359) I, pp. 940-941.



grosseiramente» (360). Notou-se muitas vezes, depois de Spitzer (361), a frequência dessas locuções modalizantes (*talvez, sem dúvida, como se, parecer, aparecer como*) que permitem ao narrador dizer hipoteticamente aquilo que não poderia afirmar sem sair da focalização interna, e que Marcel Muller não deixa de ter razão de considerar como «alibis do romancista» (362), que impõe a sua verdade sob uma cobertura algo hipócrita, para além de todas as incertezas do herói, e talvez também do narrador: porque, também aqui, a ignorância é de algum modo partilhada, ou, mais exactamente, a ambiguidade do texto não nos permite decidir se o «talvez» é um efeito de estilo indirecto, logo, se a hesitação que denota convém apenas ao herói. Falta ainda observar que o carácter muitas vezes *múltiplo* dessas hipóteses atenua fortemente a sua função de paralepse inconfessada, e acentua, pelo contrário, o seu papel de indicadores de focalização. Quando a narrativa nos propõe, introduzidas por três «talvez», três explicações, à escolha, da brutalidade com que Charlus responde a Mme de Gallardon (363), ou quando o silêncio do ascensorista de Balbec é atribuído sem preferência a oito causas possíveis (364), não somos, de facto, mais «informados» do que quando Marcel se interroga à nossa frente acerca das razões da recusa de Albertine. E não pode seguir-se a Muller neste ponto, que recrimina Proust por substituir o «segredo de cada ser por uma série de pequenos segredos» (365), impondo a idéia de que o verdadeiro motivo se encontra entre aqueles que enumera, logo, que «o comportamento de uma personagem é sempre ajuizável a partir de uma explicação racional»: a multiplicidade das hipóteses contraditórias sugere muito mais a insolubilidade do problema, e num mínimo a incapacidade do narrador para o resolver.

(360) I, p. 498. Cf. uma cena análoga com Norpois, I, pp. 478-479.

(361) «Zum Stil Marcel Prousts», *Stilstudien* (1928), *Études de style*, Paris, 1970, pp. 453-455.

(362) *Voix narratives*, p. 129.

(363) II, p. 653.

(364) «Não respondeu, fosse por espanto das minhas palavras, atenção ao trabalho, preocupação de etiqueta, dureza de ouvido, respeito do lugar, temor do perigo, preguiça da inteligência ou indicação do director» (I, p. 665).

(365) P. 128.

Já observámos [366] o carácter fortemente subjectivo das descrições proustianas, sempre ligadas a uma actividade perceptiva do herói. As descrições proustianas estão rigorosamente focalizadas: não somente a sua «duração» não excede nunca a da contemplação real, como o seu conteúdo não excede nunca o que é efectivamente apercebido pelo contemplador. Não voltemos a tal assunto que, aliás, é bem conhecido [367], e lembre-se apenas a importância simbólica na *Recherche* das cenas em que o herói surpreende não raro por um acaso miraculoso, um espectáculo de que surpreende só uma parte, e cuja narrativa respeita escrupulosamente essa restrição visual ou auditiva: Swann perante a janela que toma pela de Odette, nada conseguindo ver entre as «fasquias oblíquas dos postigos», mas somente ouvindo «no silêncio da noite o murmúrio de uma conversação» [368]; Marcel em Montjouvain, que assiste pela janela à cena entre as duas raparigas, mas não consegue distinguir o olhar de Mlle Vinteuil, nem ouvir o que a amiga lhe murmura ao ouvido, e para quem o espectáculo terminará quando ela vier, «com ar lasso, desajeitado, afadigado, honesto e triste», fechar os postigos e a janela [369]; Marcel mais uma vez, espiando do cimo da escada, depois da loja vizinha, a «conjunção» de Charlus e de Jupien, de que a segunda parte se reduzirá, para ele, a uma percepção puramente auditiva [370]; Marcel, sempre ele, surpreendendo a flagelação de Charlus na casa de Jupien, por uma «clarabóia lateral» [371]. Insiste-se, geralmente, e a justo título, na inverosimilhança dessas situações [372], e na entorse disfarçada que operam sobre o princípio do ponto de vista; mas haveria,

(366) Pp. 135-138.
(367) Sobre o «perspectivismo» da descrição proustiana, ver M. Raimond, pp. 338-343.
(368) I, pp. 272-275.
(369) I, pp. 159-163.
(370) II, pp. 609-610.
(371) III, p. 815.
(372) A começar pelo próprio Proust, evidentemente preocupado aqui com prevenir-se da crítica (e desviar a suspeita): «De facto, as coisas desse género às quais assisti tiveram sempre, na encenação, o carácter mais imprudente e o menos verosímil, como se tais revelações não devessem ser a recompensa senão de acto pleno de riscos, mesmo que em parte clandestino» (II, p. 608).



antes do mais, que reconhecer que há aí, como em toda a fraude, um reconhecimento implícito e uma confirmação do código: essas indiscreções acrobáticas, com as suas tão marcadas restrições de campo, são, sobretudo, testemunho da dificuldade que o herói experimenta em satisfazer a sua curiosidade e em penetrar na existência de outrém. Deverão, pois, ser atribuídas à focalização interna.

Como já tivemos ocasião de apontar, a observância desse código chega, por vezes, a essa forma de hiper-restrição de campo que é a paralipse: o fim da paixão de Marcel pela duquesa, a morte de Swann, o episódio da priminha da Combray foram alguns exemplos. É verdade que a existência dessas paralipses só se nos torna conhecida por revelação ulteriormente feita pelo narrador, logo, por uma intervenção que, por seu lado, relevaria da paralepse, se se considerasse a focalização sobre o herói como imposta pela forma autobiográfica. Mas já vimos que não é nada disso, e que essa idéia muito difundida decorre somente de uma confusão igualmente difundida entre as duas instâncias. A única focalização logicamente implicada pela narrativa «na primeira pessoa» é a focalização sobre o narrador, e iremos ver que esse segundo modo narrativo coexiste, na *Recherche*, com o primeiro.

Uma manifestação evidente dessa nova perspectiva é constituída pelos *anúncios*, que encontrámos no capítulo da ordem: quando se diz, a propósito da cena de Montjouvain, que exercerá mais tarde uma influência decisiva na vida do herói, essa advertência não poderá ser do âmbito do herói, mas sim do narrador, como, mais geralmente, todas as formas de prolepse, que excedem sempre (salvo intervenção do sobrenatural, como nos sonhos proféticos) as capacidades de conhecimento do herói. E é, de facto, por antecipação que procedem as informações complementares introduzidas por locuções do tipo: *vim depois a saber...* [373], que relevam da experiência ulterior do herói, e pode dizer-se que também da

(373) I, p. 193; II, pp. 475, 579, 1009; III, pp. 182, 326, 864, etc. Já não se passa o mesmo com as informações do tipo *tinham-me contado que...* (como para *Un amour de Swann*), que são um dos modos do conhecimento (por ouvir-dizer) do herói.

experiência do narrador. Não é justo assacar tais intervenções ao «romancista omnisciente» (374): representam simplesmente a parte do narrador autobiográfico na exposição de dados ainda desconhecidos pelo herói, mas dos quais o primeiro não acha dever, só por isso, diferir a menção até ao segundo dela tomar conhecimento. Entre a informação do herói e a omnisciência do romancista há a informação do narrador, que dela dispõe como entende, e a não retém senão quando vê nisso uma razão precisa. O crítico pode contestar a oportunidade desses complementos de informação, mas não a sua legitimidade ou a sua verosimilhança numa narrativa de forma autobiográfica.

Por outro lado, é preciso admitir que isso não vale somente para as prolepses de informação explícitas e declaradas. O próprio Marcel Muller observa que uma fórmula como «ignorava que...» (375), verdadeiro desafio à focalização sobre o herói, «pode significar *soube depois*, e com esses dois *eus* ficaríamos sem dito contrário colocados no plano do Protagonista. A ambiguidade é frequente, acrescenta ele, e a escolha entre o Romancista e o Narrador para a atribuição de um dado é muitas vezes arbitrária» (376). Parece-me a mim que o são método impõe aqui, pelo menos num primeiro tempo, não atribuir ao «Romancista» (omnisciente) senão aquilo que se não puder atribuir ao narrador. Pode, então, ver-se que um certo número de informações que Muller atribui ao «romancista fura-muralhas» (377) poderão ser, sem prejuízo, conectáveis com o conhecimento ulterior do Protagonista: assim são as visitas de Charlus à aula de Brichot, ou a cena que se desenrola em casa da Berma enquanto Marcel assiste à *matinée* Guermantes, ou mesmo o diálogo entre os pais na noite da visita de Swann, a supor que o herói não tenha efectivamente podido ouvi-lo no próprio momento (378). Do mesmo modo, muitos pormenores das relações entre Charlus e Morel podem ter chegado de uma ou de outra forma ao conhecimento do narrador (379). Mesma hipótese quanto às infidelidades de Basin, a sua conversão ao dreyfusismo, a sua ligação tardia com Odette, quanto aos amores infelizes de M. Nissim Bernard, etc. (380), outras tantas indiscreções, e maldizeres verdadeiros ou falsos, de modo nenhum inverosímeis no universo proustiano. Lembre-se, enfim, que é a uma relação desse género que é atribuído o conhecimento, pelo herói, dos amores passados de Swann e Odette, conhecimento tão preciso que o narrador crê que deve desculpá-lo, de uma forma que antes parece desajeitada (381), e que, aliás, não economiza a única hipótese que é capaz de dar conta da focalização em Swann dessa narrativa na narrativa: a saber, que, quaisquer que sejam os postos intermédios [*relais*] eventuais, a origem primeira não pode senão ser o próprio Swann.

A verdadeira dificuldade começa quando a narrativa nos relata, de repente e sem qualquer subterfúgio perceptível, os pensamentos de uma outra personagem no decurso de uma cena em que o próprio herói está presente: Mme de Cambremer na Ópera, o porteiro no serão Guermantes, o historiador da Fronda ou o arquivista na tarde Villeparisis, Basin ou Bréauté durante o jantar em casa de Oriane (382). Do mesmo modo, temos, sem qualquer posição intermédia aparente, acesso aos sentimentos de Swann a respeito da mulher, ou de Saint-Loup a respeito de Rachel (383), e mesmo aos últimos pensamentos de Bergotte ao morrer (384), os quais — como muitas vezes se fez notar — não poderiam materialmente ter sido relatados a Marcel, pois ninguém, sem margem para dúvidas, pôde ter delas conhecimento. Desta feita, eis uma

(374) É o que viu bem M. Muller: «Deixamos de lado, bem entendido, os casos, bastante numerosos, em que o Narrador anticipa sobre aquilo que é ainda o futuro do herói, fazendo apelo àquilo que é o seu passado enquanto Narrador. Não é, em tais casos, questão de omnisciência do Romancista» (p. 110).
(375) II, pp. 554, 1006.
(376) Pp. 140-141.
(377) P. 110.



(378) III, pp. 291-292; III, pp. 995-999; I, p. 35.
(379) Inclusive a cena escabrosa da casa de Maineville, para a qual essa relação é, aliás, atestada, II, p. 1082.
(380) II, p. 739; III, pp. 111-118; II, pp. 854-855.
(381) I, p. 186.
(382) II, pp. 56-57, 636, 215, 248, 524, 429-430.
(383) I, pp. 522-525; II, pp. 122, 156, 162-163.
(384) III, p. 187.

paralepse, para todo o sempre e em qualquer hipótese irredutível à informação do narrador, e que devemos ter de atribuir ao romancista «omnisciente» — e que bastaria para provar que Proust sabe transgredir os limites do seu próprio «sistema» narrativo.

Mas não se pode, evidentemente, circunscrever o papel da paralepse a essa simples cena, sob pretexto de que é a única a apresentar uma impossibilidade física. O critério decisivo não é tanto de possibilidade material; ou sequer de verosimilhança psicológica, como de coerência textual e de tonalidade narrativa. Assim, Michel Raimond atribui ao romancista omnisciente a cena no decorrer da qual Charlus arrasta Cottard para um quarto vizinho e com ele conversa sem testemunhas (385): nada interdiria supor-se, em princípio, que esse diálogo, como outros (386), foi relatado a Marcel pelo próprio Cottard, mas sobra que a leitura dessa página impõe a ideia de uma narração directa e sem intermediários, o que acontece do mesmo modo com todas as que citei no parágrafo precedente, e ainda algumas outras, onde, manifestamente, Proust esquece ou negligencia a ficção do narrador autobiógrafo e a focalização que ela implica, e, *a fortiori*, a focalização sobre o herói, que é a sua forma hiperbólica, para tratar a sua narrativa num terceiro modo, que é, evidentemente, a focalização-zero, ou seja, a omniscência do romancista clássico. O que, note-se de passagem, seria impossível se a *Recherche* fosse, como há quem nela queira ver, uma autêntica autobiografia. Donde aquelas cenas, imagino que escandalosas para os puristas do «ponto de vista», onde *eu* e os outros são tratados no mesmo pé, como se o narrador mantivesse exactamente a mesma relação com uma Cambremer, um Basin, um Bréauté, e o seu próprio «eu» passado: «Mme de Cambremer lembrava-se de ter ouvido dizer a Swann... / Para mim, o pensamento das duas primas... / Mme de Cambremer tentava distinguir... / Por mim, não duvidava...»: tal texto é manifestamente construído sobre a antítese entre os pensamentos de Mme de Cambremer e os de Marcel, como se existisse algures um ponto de onde o meu pensamento e o de outrém me aparecessem como

(385) II, pp. 1071-1072; Raimond, p. 337.

(386) Com o excepção de uma frase (p. 163) focalizada sobre a III, p. 326.



simétricos: cúmulo da despersonalização, que confunde um pouco a imagem do famoso subjectivismo proustiano. Donde, ainda, essa cena de Montjouvain, de que relevámos já a muito rigorosa focalização (em Marcel) no que concerne às acções visíveis e audíveis, mas que, em contrapartida, quanto aos pensamentos e sentimentos, está inteiramente focalizada em Mlle Vinteuil (387): «ela sentiu... pensou... achou-se indiscreta, a delicadeza do seu coração alarmou-se... fingiu... adivinhou... compreendeu..., etc.» Tudo se passa, aqui, como se a testemunha não pudesse nem ver tudo nem tudo ouvir, mas, em troca, adivinhasse todos os pensamentos. Mas a verdade é, bem evidentemente, que aparecem dois códigos concorrentes, funcionando em dois planos de realidade que se opõem sem se encontrar.

Essa *dupla focalização* (388) corresponde, decerto, à antítese que organiza toda essa página (como toda a personagem de Mlle Vinteuil, «virgem tímida» e «soldado velho e fruste»), entre a imoralidade brutal das acções (percebidas pelo herói-testemunha) e a extrema delicadeza dos sentimentos, que apenas pode ser revelada por um narrador omnisciente, capaz, como o próprio Deus, de ver para além dos comportamentos e sondar fins e corações (389). Mas tal coexistência tão dificilmente pensável pode servir de emblema ao conjunto da prática narrativa de Proust, que joga sem escrúpulo, como que sem dar conta, em três modos de focalização ao mesmo tempo, passando à vontade da consciência do herói para a do narrador, e vindo habitar rotativamente a das mais diversas personagens. Essa tripla posição narrativa não tem com-

(387) Com a excepção de uma frase (p. 163) focalizada sobre a amiga, e com a reserva de um «sem dúvida» (p. 161) e de um «talvez» (p. 162).

(388) B. G. Rodgers, *Proust's Narrative Techniques*, p. 108, fala de «dupla visão» a propósito da concorrência entre o herói «subjectivo» e o narrador «objectivo».

(389) Sobre os aspectos técnicos e psicológicos dessa cena, ver o excelente comentário de Muller, pp. 148-153, que mostra bem, em particular, de que modo a mãe e a avó do herói se encontram indirecta mas estreitamente implicados nesse acto de «sadismo» familiar, cujas ressonâncias pessoais em Proust são imensas, e que se deve, evidentemente, aproximar da «Confession d'une jeune fille» dos *Plaisirs et les Jours*, e dos «Sentiments filiaux d'un parricide».

paração possível com a simples omnisciência do romance clássico, pois não só ela desafia, como Sartre censurava em Mauriac, as condições da ilusão realista: transgride uma «lei do espírito», que afirma que se não pode estar, ao mesmo tempo, dentro e fora. Para reatar com a metáfora musical acima utilizada, dir-se-ia de boamente que, entre um sistema tonal (ou modal), em relação ao qual todas as infracções (paralipses e paralepses) se deixam definir como alterações, e um sistema atonal (amodal?) em que nenhum código prevalece, e em que a própria noção de infracção se encontra caducada, a *Recherche* ilustraria bastante bem um estádio intermédio: estado plural, comparável ao sistema politonal (polimodal) que inaugura por algum tempo, e precisamente nesse mesmo ano de 1913, o *Sacre du printemps*. Gostaríamos de não tomar essa aproximação num sentido demasiado literal ([390]); que nos sirva, pelo menos, para trazer à luz esse traço típico, e fortemente perturbador, da narrativa proustiana, e que gostaríamos de denominar a sua *polimodalidade*.

Com efeito, essa posição ambígua, ou antes, complexa, e deliberadamente anómica, não caracteriza apenas — lembremo-lo ao fechar o capítulo — o sistema de focalização, mas toda a prática modal da *Recherche:* paradoxal coexistência de uma máxima intensidade mimética e da presença do narrador, em princípio contrária a toda a mimese romanesca, ao nível da narrativa de acções; dominância do discurso directo, agravada pela autonomia estilística das personagens, cúmulo de mimese dialógica, mas que acaba por absorver as personagens num imenso jogo verbal, cúmulo da gratuidade literária, antítese do realismo; enfim, concorrência de focalizações teoricamente incompatíveis que abala

([390]) Sabe-se (Painter, II, pp. 422-423) o fiasco que foi o encontro organizado em Maio de 1922 entre Proust e Stravinsky (e Joyce). Poder-se-ia, aliás, igualmente aproximar a prática narrativa proustiana dessas visões múltiplas e sobrepostas que sintetiza, na mesma época ainda, a representação cubista. Será a um retrato desse género que se referem estas linhas do prefácio aos *Propos d'un peintre*: «o admirável Picasso, que, precisamente, concentrou todos os traços de Cocteau numa imagem de um rigidez tão nobre...» (*Contre Sainte-Beuve*, Pléiade, p. 580)?



toda a lógica da representação narrativa. Tal subversão do modo foi sendo por variadas vezes vista em ligação à actividade, melhor, à presença do próprio narrador, à perturbadora intervenção da fonte narrativa — da narração na narrativa. É a essa última instância — a da *voz* — que agora temos de considerar em si mesma, depois de tantas vezes a termos encontrado sem querer.

# 5

# VOZ

## *A instância narrativa*

«Durante muito tempo me deitei cedo»: com toda a evidência, tal enunciado não se deixa decifrar — como, digamos, «a água ferve a cem graus» ou «a soma dos ângulos de um triângulo é igual a dois rectos» — sem considerar aquele que o enuncia, bem como a situação em que o enuncia; *eu* é apenas identificável em referência a ele, e o passado volvido da «acção» contada só o é em relação ao momento em que ele a conta. Para retomar os bem conhecidos termos de Benveniste, a *história* não se dá aqui sem uma parte de *discurso*, e não é muito difícil mostrar que é praticamente sempre assim [391]. Mesmo a narrativa histórica, do tipo «Napoleão morreu em Santa Helena», implica no seu pretérito uma anterioridade da história em relação à narração, e não estou certo de que o presente de «a água ferve a cem graus»

(391) Ver sobre este assunto *Figures II*, pp. 61-69.

(narrativa iterativa) seja tão intemporal como parece. Resta que a importância ou a pertinência dessas implicações é essencialmente variável, variabilidade que pode justificar ou impor distinções e oposições de valor no mínimo operatório. Quando leio *Gambara* ou *le Chef-d'oeuvre inconnu* interesso-me por uma história, e preocupo-me pouco com saber quem é que a conta, onde e quando; se leio *Facino Cane*, não posso em nenhum momento desprezar a presença do narrador na história que conta; se é *la Maison Nucingen*, o autor encarrega-se ele mesmo de me chamar a atenção sobre a pessoa do conversador Bixiou e sobre o grupo de auditores ao qual se dirige; se é *l'Auberge rouge*, seguirei sem dúvida com mais atenção que o desenrolar previsível da história contada por Hermann as reacções de um auditor chamado Taillefer, pois é uma narrativa em dois andares, e é no segundo —aquele *em que se conta* — que está o mais apaixonante do drama.

É esse género de incidências que vamos considerar sob a categoria da *voz*: «aspecto — diz Vendryès — da acção verbal considerada nas suas relações com o sujeito» — não sendo esse sujeito aqui somente aquele que realiza ou sofre a acção, mas também aquele (o mesmo ou um outro) que a relata, e, eventualmente, todos aqueles que participam, mesmo que passivamente, nessa actividade narrativa. Como se sabe, a linguística levou algum tempo até abalançar-se a tratar aquilo a que Benveniste chamou a *subjectividade na linguagem* (392), ou seja, a passar da análise dos enunciados à das relações entre esses enunciados e a sua instância produtiva — o que se chama hoje a sua *enunciação*. Parece que a poética experimenta uma dificuldade parecida em abordar a instância produtiva do discurso narrativo, instância para que reservámos o termo, paralelo, de *narração*. Essa dificuldade marca-se, sobretudo, por uma espécie de hesitação, sem dúvida inconsciente, em reconhecer e respeitar a autonomia dessa instância, ou até, simplesmente, a sua especificidade: por um lado, como já fizémos notar, reduzem-se as questões da enunciação narrativa às do «ponto de vista»; por outro, identifica-se a instância narrativa com a instância de «escrita», o narrador com o autor e o destinatário da narrativa com o leitor da obra (393). Confusão talvez legítima no caso de uma narrativa histórica ou de uma autobiografia real, mas não quando se trata de uma narrativa de ficção, onde o próprio narrador é um papel fictício, ainda que directamente assumido pelo autor, e onde a situação narrativa suposta pode estar muito diferenciada do acto de escrita (ou de ditado) que se lhe refere: não é o abade Prévost quem conta os amores de Manon e de Des Grieux, nem mesmo o marquês de Renoncourt, autor suposto das *Mémoires d'un homme de qualité*; é o próprio Des Grieux, numa narrativa oral em que «eu» só pode designá-lo a ele, e onde «aqui» e «agora» reenviam para as circunstâncias espácio-temporais dessa narração, e nunca às da redacção da *Manon Lescaut* pelo seu vardadeiro autor. E mesmo as referências de *Tristram Shandy* à situação de escrita visam o acto (fictício) de Tristram e não o (real) de Sterne; mas, de forma ao mesmo tempo mais subtil e mais radical, o narrador do *Père Goriot* não «é» Balzac, mesmo que ele exprima, aqui e ali, as opiniões deste, pois esse narrador-autor é alguém que «conhece» a Pensão Vauquer, a hospedeira e os pensionistas, ao passo que Balzac, ele, não faz mais que imaginá-los: neste sentido, claro, a situação narrativa de ficção não se reduz *nunca* à sua situação de escrita.

É essa instância narrativa, pois, aquilo que nos falta considerar, segundo as marcas que deixou — que se supõe que deixou — no discurso narrativo que é suposta ter produzido. Mas é pacífico que essa instância não permanece necessariamente idêntica e invariável ao longo de uma mesma obra narrativa: o essencial de *Manon Lescaut* é contado por Des Grieux, mas algumas páginas vêm a pertencer a M. de Renoncourt; inversamente, o essencial da *Odisseia* é contado por «Homero», mas os Cantos IX a XII cabem a Ulisses; e o romance barroco, *As Mil e Uma Noites*, *Lord Jim* habituaram-nos a situações muito mais complexas (394). A aná-

(392) *Problèmes de linguistique générale*, Paris, 1966, pp. 258-266.

(393) Tal Todorov, *Communications 8*, pp. 146-147.

(394) Sobre as *Mil e Uma Noites*, ver Todorov, «Les hommes-récits», *Poétique de la prose*, Paris, 1971 [trad. port. nas Ed. 70]: «O record (de engaste) parece detido por (o exemplo) que nos oferece a história

lise narrativa deve, evidentemente, assumir o estudo dessas modificações — ou dessas permanências: porque, se é notável que as aventuras de Ulisses sejam contadas por dois narradores diferentes, trata-se de método que igualmente é notável que os amores de Swann e de Marcel sejam contados pelo mesmo narrador.

Uma situação narrativa, como qualquer outra, é um conjunto complexo no qual a análise, ou simplesmente a descrição, só pode *distinguir* retalhando-o um tecido de relações estreitas entre o acto narrativo, os seus protagonistas, as suas determinações espácio-temporais, a sua relação com as outras situações narrativas implicadas na mesma narrativa, etc. As necessidades da exposição constrangem-nos a essa violência inevitável pelo simples facto de o discurso crítico, não mais que qualquer outro, não conseguir dizer tudo ao mesmo tempo. Consideraremos, pois, sucessivamente, aqui também, elementos de definição cujo real funcionamento é simultâneo, religando-os, no essencial, às categorias do *tempo da narração*, do *nível narrativo* e da *«pessoa»*, ou sejam, as relações entre o narrador — e eventualmente o seu ou os seus narratário(s) (395) — e a história que conta.

*Tempo de narração*

Por uma dissimetria cujas razões profundas nos escapam, mas que está inscrita nas próprias estruturas da língua (ou pelo menos das grandes «línguas de civilização» da cultura ocidental), posso muitíssimo bem contar uma história sem precisar o lugar onde

da mala sangrenta. Com efeito, aqui, Xerazade conta que o alfaiate conta que o barbeiro conta que o irmão conta que... A última história é uma história no quinto grau» (p. 83). Mas o termo encaixe [*enchassement*] não faz justiça ao facto, precisamente, de que cada uma dessas histórias está num «grau» superior ao da precedente, sendo o seu narrador uma personagem desta; pois podem também «engastar-se» narrativas do mesmo nível, por simples digressão, sem mudança de instância narrativa: vejam-se os parêntesis de Jacques no *Fataliste*.

(395) Darei este nome ao destinatário da narrativa, segundo R. Barthes (*Communications 8*, p. 10) e sobre o modelo da oposição proposto por A. J. Greimas entre *destinador* e *destinatário* (*Sémantique structurale*, Paris, 1966, p. 177).



sucede, e se esse lugar está mais ou menos afastado do lugar onde a conto, ao passo que me é quase impossível não a situar no tempo em relação ao meu acto narrativo, pois devo, necessariamente, contá-la num tempo do presente, do passado ou do futuro (396). Daí, talvez, que as determinações temporais da instância narrativa sejam manifestamente mais importantes que as suas determinações espaciais. À excepção das narrações no segundo grau, cujo quadro está indicado geralmente pelo contexto diegético (Ulisses perante os Feácios, a estalajadeira de *Jaques le fataliste* na sua estalagem), o lugar narrativo é muito raramente especificado, e, por assim dizer, não é nunca pertinente (397): sabemos pouco mais ou menos onde é que Proust escreveu a *Recherche du temps perdu*, mas ignoramos aonde é que Marcel está a produzir a narrativa da sua vida, e sequer nos lembramos muito de nos preocupar com isso. Em contrapartida, importa-nos muito saber, por exemplo, quanto tempo decorre entre a primeira cena da *Recherche* (o «drama do deitar»), e o momento em que nestes termos é evocada: «Passaram muitos anos. A parede das escadas onde vi subir a sua vela já não existe há muito tempo, etc.»; pois essa distância temporal, e o que a ocupa, e o que a anima, são aqui um elemento capital da significação da narrativa.

A principal determinação temporal da instância narrativa é, evidentemente, a sua posição relativa em relação à história. Parece evidente que a narração não pode senão ser posterior àquilo que conta, mas tal evidência é desmentida de há séculos a esta parte pela existência da narrativa «predictiva» (398) sob as suas diversas

(396) Certos empregos do presente conotam bem a indeterminação temporal (e não a simultaneidade entre história e narração), mas parecem curiosamente reservados a formas muito particulares de narrativa («história alegre», adivinha, problema ou experiência científica, resumo de intriga) e sem investimento literário importante. O caso do «presente narrativo» com valor de pretérito é, ainda, diferente.

(397) Poderia sê-lo, mas por razões que não são exactamente de ordem espacial: que uma narrativa «na primeira pessoa» seja produzida na prisão, numa cama de hospital, num asilo psiquiátrico, pode constituir um elemento decisivo de anúncio do desfecho: veja-se *Lolita*.

(398) Termo tirado de Todorov, *Grammaire du Décameron*, Haia, 1969, p. 48, para designar toda a espécie de narrativa em que a narração precede a história.

formas (profética, apocalíptica, oracular, astrológica, quiromântica, cartomântica, oniromântica, etc.), cuja origem se perde na noite dos tempos — e, pelo menos a partir de *les Lauriers sont coupés*, pela prática da narrativa no presente. É ainda necessário considerar que a narração no passado pode, de alguma forma, fragmentar-se, para inserir-se entre os diversos momentos da história como uma espécie de reportagem mais ou menos imediata (399): prática corrente da correspondência e do diário íntimo, logo do «romance por cartas», ou da narrativa em forma de diário *(Wuthering Heights, Journal d'un curé de campagne)*. Haveria, pois, que distinguir, do simples ponto de vista da posição temporal, quatro tipos de narração: *ulterior* (posição clássica da narrativa no passado, sem dúvida, e de muito longe, a mais frequente), *anterior* (narrativa predictiva, geralmente no futuro, mas que nada proibe que seja conduzida no presente, como o sonho de Jocabel em *Moyse sauvé*), *simultânea* (narrativa no presente, contemporânea da acção) e *intercalada* (entre os momentos da acção).

O último é, *a priori*, o tipo mais complexo, dado tratar-se de uma narração de várias instâncias, podendo a história e a narração enredar-se nela a um ponto tal que a segunda reaja sobre a primeira: é o que se passa, em particular, no romance epistolar de vários correspondentes (400), onde, como se sabe, a carta é, ao mesmo tempo, meio da narrativa e elemento da intriga (401). Pode também tornar-se no mais delicado, ou mesmo no mais rebelde à análise, quando a forma do diário se descomprime até chegar a

(399) A reportagem radiofónica ou televisiva é, evidentemente, a forma mais imediata desse tipo de narrativa em que a narração segue de tão perto a acção que pode ser considerada como simultânea, praticamente, donde o emprego do presente. Encontra-se uma curiosa utilização literária da narrativa simultânea no capítulo XXIX de *Ivanhoe*, em que Rebecca conta a Ivanhoe ferido a batalha que tem lugar ao pé do castelo, e que ela segue pela janela.

(400) Acerca da tipologia dos romances epistolares segundo o número de correspondentes, ver J. Rousset, «Une forme littéraire: le roman par lettres», *Forme et Signification*, e B. Romberg, *op. cit.*, p. 51 s.

(401) Assim, nas *Liaisons dangereuses*, quando Mme de Volanges descobre na secretária da sua filha as cartas de Danceny; descoberta cujas consequências são significadas a Danceny na carta 62, tipicamente «performativa». Cf. Todorov, *Littérature et Signification*, pp. 44-46.



ser uma espécie de monólogo posterior de posição temporal indeterminada, incoerente mesmo: os leitores atentos de *L'Étranger* não deixaram de encontrar dessas incertezas que são uma das audácias, talvez involuntária, da narrativa (402). Finalmente, a muito grande proximidade entre história e narração produz aí, na maior parte das vezes (403), um efeito muito subtil de fricção, se assim ouso dizer, entre o ligeiro afastamento temporal da narrativa de acontecimentos («Eis o que me aconteceu hoje») e a simultaneidade absoluta na exposição dos pensamentos e dos sentimentos («Eis o que esta noite penso acerca disso»). O diário e a confidência epistolar aliam constantemente aquilo a que em linguagem radiofónica se chama o directo e o diferido, o quase monólogo interior e o relato depois feito. Aí, o narrador é ao mesmo tempo ainda o herói e já outra pessoa: os acontecimentos do dia são passado já, e o «ponto de vista» pode ter-se modificado; os sentimentos da noite ou do dia seguinte são plenamente do presente, e, nesse ponto, a focalização sobre o narrador é ao mesmo tempo focalização sobre o herói. Cécile Volanges escreve a Mme de Merteuil para lhe contar como foi seduzida, a noite passada, por Valmont, e confiar-lhe os seus remorsos; a cena de sedução passou, e com ela a tontura que Cécile já não sente, e já não pode, mesmo, conceber; fica a vergonha, e uma espécie de estupor que é ao mesmo tempo incompreensão e descoberta de si: «Aquilo que me censuro mais, e de que é todavia necessário que vos fale, é que receio não me ter defendido tanto como podia. Não sei como é que aquilo se passava: sem dúvida não amo M. de Valmont, muito pelo contrário; e momentos havia em que era como se o amasse, etc.» (404). A Cécile de ontem, tão próxima e já longínqua, é vista e dita pela Cécile de hoje. Temos aqui duas heroínas sucessivas, sendo que (apenas) a segunda é (também) narradora, e impõe o seu ponto de vista, que é o do *momento seguinte* (405).

(402) Ver B. T. Fitch, *Narrateur et Narration dans* L'Étranger *d'Albert Camus*, Paris (1960), 1968, part. pp. 12-26.

(403) Mas existem também formas *diferidas* da narração diária: assim o «primeiro caderno» da *Symphonie pastorale*, ou o complexo contraponto de *L'Emploi du temps*.

(404) Carta 97.

(405) Compare-se com a carta 48, de Valmont a Tourvel, escrita na cama de Émilie, «em directo» e, se o ouso dizer, *no acto*.

só distante o suficiente para que faça dissonância. Sabe-se de que maneira, de *Paméla* a *Obermann*, o romance do século XVIII explorou essa situação narrativa, propícia aos contrapontos mais subtis e mais «provocantes»: a da menor distância temporal.

O terceiro tipo, pelo contrário (narração simultânea), é, em princípio, o mais simples, pois a coincidência rigorosa da história e da narração elimina toda a espécie de interferência e de jogo temporal. Deve, não obstante, observar-se que a confusão das instâncias pode aqui funcionar em duas direcções opostas, segundo é posto o acento na história ou no discurso narrativo. Uma narrativa no presente de tipo «behaviourista» e puramente acontecimentual pode parecer o cúmulo da objectividade, pois a última marca de enunciação que subsistia na narrativa do estilo Hemingway — a marca de distância temporal entre história e narração que comporta inevitavelmente o emprego do pretérito — desaparece numa transparência total da narrativa, que acaba por se apagar em proveito da história: assim foram recebidas, de modo geral, as obras do *Nouveau Roman* francês, particularmente os primeiros romances de Robbe-Grillet (406): «literatura objectiva», «escola do olhar», essas denominações traduzem bem o sentimento de transitividade absoluta da narração, que o emprego generalizado do presente favorecia. Mas, inversamente, se o acento se coloca na própria narração, como nas narrativas em «monólogo interior», a coincidência joga em favor do discurso, e é então a acção que parece reduzir-se ao estado de simples pretexto, e, finalmente, abolir-se: efeito já sensível em Dujardin, e que não cessa de se acentuar num Beckett, num Claude Simon, num Roger Laporte. Tudo se passa, pois, como se o emprego do presente, aproximando as instâncias, tivesse por efeito romper o seu equilíbrio, e permitir ao conjunto da narrativa, segundo o mais pequeno deslocamento de acento, o balouçar ou para o lado da história ou para o lado da narração, isto é, do discurso: e a facilidade com a qual o romance francês destes últimos anos passou de um extremo ao outro ilustra talvez essa ambivalência e essa reversibilidade (407).

(406) Todos escritos no presente, salvo *Le Voyeur*, cujo sistema temporal é, como se sabe, mais complexo.

(407) Ilustração ainda mais notável, *La Jalousie*, que se pode ler *ad libitum* sobre o modo objectivista, na ausência de qualquer ciumento,



O segundo tipo (de narração anterior) gozou até hoje de um investimento literário muito menor que os outros, e, como se sabe, mesmo as narrativas de antecipação, de Welles a Bradbury, que pertencem, porém, plenamente ao género profético, pós-datam quase sempre a instância narrativa, implicitamente posterior à sua história — o que ilustra bem a autonomia dessa instância fictícia em relação ao momento real da escrita. A narrativa predictiva não aparece senão, no *corpus* literário, ao nível segundo: assim, no *Moyse sauvé* de Saint-Amant, a narrativa profética de Aarão (VI.ª parte) ou o longo sonho premonitório (IV.ª, V.ª e VI.ª partes) de Jocabel, ambos relativos ao futuro de Moisés (408). A característica comum a essas narrativas segundas é, evidentemente, o serem predictivas em relação à sua instância narrativa imediata (Aarão, sonho de Jocabel), mas não em relação à instância última (o autor implícito de *Moyse sauvé*, que aliás se identifica explicitamente com Saint-Amant): exemplos manifestos de predição do passado.

A narração ulterior (primeiro tipo) é aquela que preside à imensa maioria das narrativas produzidas até hoje. O emprego de um tempo do pretérito basta para a designar como tal, sem por isso indicar a distância temporal que separa o momento da narração do da história (409). Na narrativa clássica «na terceira pessoa», essa distância é geralmente como que indeterminada, e a questão sem pertinência, marcando o pretérito uma espécie de passado sem idade (410): a história pode ser datada, como na

ou ao contrário, como o puro monólogo interior de um marido espiando a mulher e imaginando as suas aventuras. Sabe-se qual o papel charneira, precisamente, que desempenhou essa obra, publicada em 1959.

(408) Ver *Figures II*, pp. 210-211.

(409) À excepção do *passé composé* (pretérito perfeito composto), que, em francês, conota uma relativa proximidade: «O perfeito (*parfait*) estabelece uma ligação viva entre o acontecimento passado e o presente em que a sua evocação toma lugar. É o tempo daquele que relata os factos como testemunha, como participante; é também, pois, o tempo que escolherá quem quiser fazer ressoar até nós o acontecimento relatado e religá-lo ao nosso presente» (Benveniste, *Problèmes...*, p. 244). É sabido tudo aquilo que *L'Étranger* deve ao emprego desse tempo.

(410) Käte Hamburger (*Die Logik der Dichtung*, Estugarda, 1957) foi ao ponto de negar ao «pretérito épico» qualquer valor temporal. Há nessa posição extrema, e muito contestada, uma certa verdade hiperbólica.

maioria das vezes em Balzac, sem que a narração o seja ([411]). Acontece, todavia, ser revelada uma relativa contemporaneidade da acção pelo emprego do presente, quer no começo, como em *Tom Jones* ([412]) ou no *Père Goriot* ([413]), quer no fim, como na *Eugénie Grandet* ([414]) ou *Madame Bovary* ([415]). Esses efeitos de convergência final, os mais arrebatadores, jogam com o facto de que a duração própria da história diminui progressivamente a distância que a separa do momento da narração. Mas a sua força está na revelação inesperada de uma isotopia temporal (e logo, numa certa medida, diegética) até então disfarçada — ou, no caso de *Bovary*, esquecida há muito tempo — entre a história e o seu narrador. Essa isotopia é, pelo contrário, evidente desde logo na narrativa «de primeira pessoa», em que o narrador é dado de uma vez como personagem da história, e onde a convergência final é quase de regra ([416]), segundo o modo de que pode fornecer-nos o paradigma o último parágrafo de *Robinson Crusoe:* «Enfim, bem resolvido a não me esfalfar mais, estou em vias de preparar-me para uma viagem muito mais longa que todas estas, tendo passado sententa e dois anos de uma vida de uma infinita variedade, tendo suficientemente aprendido a conhecer o valor de reti-

([411]) Stendhal, pelo contrário, como se sabe, gosta de datar, ou, mais precisamente, de antidatar, por razões de prudência política, a instância narrativa dos seus romances: *Le Rouge* (escrito em 1829-1830) de 1827, *La Chartreuse* (escrita em 1839) de 1830.

([412]) «Na parte ocidental da Inglaterra chamada condado de Somerset, *vivia dantes, e talvez ainda viva*, um gentil-homem chamado Allworthy...»

([413]) Madame Vauquer, nascida de Conflans, *é* uma velha senhora que, desde há quarenta anos, *tem* em Paris uma pensão burguesa...»

([414]) «A sua face *é* branca, repousada, calma, a sua voz *é* doce e recolhida, as suas maneiras *são* simples, etc.»

([415]) «(M. Homais) *mantém* uma clientela infernal; a autoridade não o *inquieta* e a opinião pública *protege-o. Acaba de receber* a cruz de honra.» Recordemos que as primeiras páginas («*Estávamos nós* no estudo, etc.») indicam já que o narrador é contemporâneo, e mesmo condiscípulo, do herói.

([416]) O picaresco espanhol parece fazer uma notável excepção a essa «regra»; pelo menos *Lazarillo*, que se termina em suspenso («Era o tempo da minha prosperidade, e estava no cúmulo de toda a boa fortuna»). *Guzman* e o *Buscon* também, mas prometendo um «seguimento e fim» que não virá.



rar e a felicidade que existe em acabar em paz os seus dias.» ([417]) Nenhum efeito dramático aqui, a menos que a situação final seja já de per si um desfecho violento, como em *Double Indemnity*, em que o herói escreve na última linha da sua narrativa-confissão, antes de cair com a sua cúmplice no Oceano onde um tubarão os espera: «Não ouvi abrir-se a porta da cabina, mas ela está ao meu lado enquanto escrevo. Sinto-a. A Lua nasceu.»

Para que a história desse modo se venha reunir à narração é necessário, bem entendido, que a duração da segunda não exceda a da primeira. É conhecida a aporia bufa de Tristram: não tendo conseguido mais que contar, num ano de escrita, apenas o primeiro dia da sua vida, constata que leva trezentos e sessenta e quatro dias de atraso, que, portanto, mais recuou que avançou, e que, vivendo trezentas e sessenta e quatro vezes mais depressa do que aquilo que escreve, segue-se que quanto mais screve mais lhe falta escrever, e que, em suma, o seu cometimento é desesperado ([418]). Raciocínio sem falha, e cujas premissas de modo algum são absurdas. Contar leva tempo (a vida de Xerazade pende desse simples fio), e quando um romancista põe em cena, no segundo grau, uma narração oral, raramente deixa de dar conta do facto: passam-se muitas coisas na estalagem enquanto a hospedeira de *Jacques* conta a história do marquês des Arcis, e a primeira parte de *Manon Lescaut* termina com a observação de que o cavaleiro empregou mais de uma hora na sua narrativa, e que tem mesmo necessidade de cear, para «ter um momento de repouso». Temos algumas razões para pensar que Prévost, por seu lado, levou muito mais de uma hora a escrever aquelas cem páginas, e sabemos, por exemplo, que foram precisos perto de cinco anos a Flaubert para escrever *Madame Bovary*. Contudo, e, em suma, muito curiosamente, a narração fictícia dessa narrativa, como em quase todos os romances do mundo excepto *Tristram Shandy*, é considerada como não tendo qualquer duração, ou, mais exactamente,

([417]) Trad. a partir de Borel. Ou, num modo mais irónico, o de *Gil Blas:* «Há três anos passados, amigo leitor, levando eu uma vida deliciosa com pessoas tão queridas. Para cúmulo da satisfação, o céu dignou-se conceder-me duas crianças, cuja educação virá a ser a distracção dos dias da minha velhice, e das quais creio piamente ser o pai.»

([418]) Livro IV, cap. 13.

tudo se passa como se a questão da sua duração não tivesse qualquer pertinência: uma das ficções da narração literária, talvez a mais potente, pois passa, por assim dizer, desapercebida, é que se trata de um acto instantâneo, sem dimensão temporal. É por vezes datado, mas nunca medido: sabemos que M. Homais acaba de receber a cruz de honra no momento em que o narrador escreve essa última frase, mas não o que se passava enquanto escrevia a primeira; sabemos mesmo que tal questão é absurda: nada é suposto separar esses dois momentos da instância narrativa, senão o espaço intemporal da narrativa como texto. Contrariamente à narração simultânea ou intercalada, que vive da sua duração, e das relações entre essa duração e a da história, a narração ulterior vive do paradoxo de possuir ao mesmo tempo uma situação temporal (em relação à história passada) e uma essência intemporal, já que sem duração própria ([419]). Tal como a reminiscência proustiana, é êxtase, «duração dum relâmpago», miraculosa síncope, «minuto resgatado da ordem do Tempo».

A instância narrativa da *Recherche* corresponde, evidentemente, a este último tipo: sabemos que Proust passou mais de dez anos a escrever o seu romance, mas o acto de narração de Marcel não traz nenhuma marca de duração, ou de divisão: é instantâneo. O presente do narrador, que encontramos, quase a cada página, misturado com os diversos passados do herói, é um momento único e sem progressão. Marcel Muller bem quis encontrar em Germaine Bré a hipótese de uma dupla instância narrativa: antes e depois da revelação final, mas tal hipótese não repousa sobre nada, e, para dizer a verdade, não vejo em Germaine Bré mais que um emprego abusivo (ainda que corrente) de «narrador» por *herói*, que talvez tenha induzido Muller em erro nesse ponto ([420]). Quanto aos sentimentos expressos nas últimas páginas de *Swann*, dos quais sabemos não corresponderem à convicção final do narrador, Muller mostra, muito bem desta vez ([421]), que não provam em nada a existência de uma instância narrativa anterior à revelação: a carta a Jacques Rivière, já citada, mostra que, pelo contrário, Proust quis aí fazer concordar o discurso do narrador com os «erros» do herói, logo atribuir-lhe uma opinião que não é a sua, para evitar desvendar cedo demais o seu próprio pensamento. Mesmo a narrativa feita por Marcel dos seus princípios de escritor, depois do serão de Guermantes (reclusão, primeiros esboços, primeiras reacções de leitores), que necessariamente toma em conta a duração de escrita («Eu era outra coisa que tinha a escrever, mais longa, e para mais de uma pessoa. Longamente escrever. De dia, o mais que poderia tentar fazer era dormir. Se trabalhasse, havia de ser de noite. Mas precisaria de muitas noites, talvez de cem, talvez de mil» ([422])) e a angústia da morte ruptora, até mesmo essa narrativa não contradiz a instantaneidade fictícia da sua narração: porque o livro que Marcel então começa a escrever *na história* não se confunde, em direito, com aquele que Marcel quase acabou já de escrever *como narrativa* — e que é a própria *Recherche*. O livro fictício, objecto de narrativa, é, como todo o livro, «longamente escrito». Mas o livro real, o livro-narrativa, não conhece a sua própria «extensão»: abole a duração.

O presente da narração proustiana corresponde — de 1909 a 1922 — a muitos «presentes» de escrita, e sabemos que perto de um terço, compreendendo justamente as últimas páginas, estava escrito em 1913. O momento fictício da narração deslocou-se *de facto*, pois, no decurso da redacção real, já não é hoje aquilo que era em 1913, no momento em que Proust cria que a sua obra estava terminada para a edição Grasset. Desse modo, as distâncias temporais que ele tinha no espírito — e queria significar — quando escrevia, por exemplo, a propósito da cena do deitar, «passaram muitos anos», ou, a propósito da ressurreição de Combray pela madalena, «experimento a resistência e ouço o rumor das distâncias cruzadas» —, essas distâncias aumentaram mais de dez anos pelo simples facto do alongamento do tempo de história: o significado dessas frases já não é o mesmo. Donde certas contradições

([419]) As indicações temporais do tipo «*já* dissemos», «veremos *depois*», etc., não se referem, de facto, à temporalidade de narração, mas ao espaço do texto (=*dissemos atrás, veremos adiante*...) e à temporalidade da leitura.

([420]) Muller, p. 45; G. Bré, *Du temps perdu au temps retrouvé*, Paris, 1969, pp. 38-40.

([421]) P. 46.

([422]) III, p. 1043.

irredutíveis, como esta: o *hoje* do narrador é evidentemente, para nós, posterior à guerra, mas o «Paris hoje» das últimas páginas de *Swann* mantém-se, nas suas determinações históricas (e seu conteúdo referencial) um Paris de antes da guerra, tal como tinha sido visto e descrito nesse tempo. O *significado* romanesco (momento da narração) tornou-se qualquer coisa como 1925, mas o *referente* histórico, que corresponde ao momento da escrita, não acompanhou, e continua a dizer: 1913. A análise narrativa deve registar esses deslocamentos — e as discordâncias que daí podem resultar — como efeitos da génese real da obra; mas não pode, finalmente, considerar a instância narrativa senão tal qual se dá no estado último do texto, como um momento único e sem duração, necessariamente situado muitos anos depois da última «cena», logo depois da guerra, e mesmo, como vimos atrás, depois da morte de Marcel Proust. Tal paradoxo, recordemo-lo, não o é: Marcel não é Proust e nada o obriga a morrer com ele. Aquilo a que obriga, em compensação, é que Marcel passe «muitos anos» depois de 1916 numa casa de saúde, o que necessariamente coloca o seu regresso a Paris e a tarde de Guermantes, no mínimo, em 1921, e o encontro com a Odette «amolecida» em 1923 (423). A consequência impõe-se.

Entre esse instante narrativo único e os diversos momentos da história, a distância é necessariamente variável. Se decorreram «variados anos» depois da cena do deitar em Combray, há «pouco tempo» que o narrador começa a dar conta dos seus soluços de criança, e a distância que o separa da tarde Guermantes é, evidentemente, menor que aquela que o separa da primeira vez que chegou a Balbec. O sistema da língua, o emprego uniforme do passado, não permitem marcar esse encurtamento progressivo no próprio tecido do discurso narrativo, mas nós vimos que Proust tinha conseguido fazê-lo sentir, numa certa medida, através de modificações no regime temporal da narrativa: desaparecimento progressivo do iterativo, alongamento das cenas singulativas, descontinuidade crescente, acentuação do ritmo — como se o tempo

(423) Este episódio tem lugar (p. 951) «menos de três anos» — logo mais de dois anos — depois da tarde Guermantes.



da história tendesse a dilatar-se e a singularizar-se cada vez mais ao aproximar-se do seu fim, *que é também a sua origem.*

Poder-se-ia esperar, segundo a prática corrente, como vimos, da narração «autobiográfica», chegar a ver a narrativa conduzir o seu herói até ao ponto onde o narrador o espera, para que essas duas hipóstases se encontrem e enfim se confundam. O que algumas vezes se pretendeu, um pouco apressadamente (424). De facto, como bem o marca Marcel Muller, «entre o dia da recepção em casa da princesa e aquele em que o Narrador conta essa recepção medeia toda uma era, que guarda entre o Herói e o Narrador um intervalo que nada permite transpor: as formas verbais na conclusão do *Temps retrouvé* estão todas no passado» (425). O narrador conduz precisamente a história do seu herói — a sua própria história — até ao ponto, diz Jean Rousset, em que «o herói se vai tornar narrador» (426) — eu diria, antes, *começa a tornar-se* o narrador, pois entra efectivamente no seu trabalho de escrita. Muller escreve que, «se o Herói vai de encontro ao Narrador, é à maneira de uma assimptota: a distância que os separa tende para zero; e não se anulará nunca», mas a imagem conota um jogo sterneano sobre as duas durações que, de facto, não existe em Proust: há, simplesmente, paragem da narrativa no ponto em que o herói encontrou a verdade e o sentido da sua vida, e, logo, em que termina essa «história de uma vocação» que é, lembremo-lo, o objecto declarado da narrativa proustiana. O resto, cujo desenlace nos é dado a conhecer pelo próprio romance que ali termina, já não pertence à «vocação», mas ao trabalho que lhe dá seguimento, e não deve senão ser, pois, esboçado. O assunto da *Recherche* é de facto «Marcel torna-se escritor», não «Marcel escri-

(424) Em particular Louis Marin-Chauffier: «Como nas memórias, aquele que segura a pena e aquele que vemos viver, distintos no tempo, tendem a reunir-se; tendem para esse dia em que o encaminhamento do herói em acção atinge aquela mesa onde o narrador, doravante sem intervalo e sem memória, o convida a sentar-se ao pé de si para escreverem juntos a palavra «Fim» («Proust ou le double Je de quatre personnes» (*Confluences*, 1943), in Bersani, *Les Critiques de notre temps et Proust*. Paris, 1971, p. 56.)

(425) Pp. 49-50. Recordemos, porém, que certas antecipações (como o último encontro com Odette) cobrem uma parte dessa «era».

(426) *Forme et Signification*, p. 144.

tor»: a *Recherche* permanece um romance de formação, e seria falsear as suas intenções, e sobretudo forçar o seu sentido, o ver nele um «romance do romancista» como os *Faux Monnayeurs;* é um romance do futuro romancista. «A continuação — dizia Hegel, a propósito, precisamente, do *Bildungsroman* — já não teme nada de romanesco...»; é provável que Proust tivesse de bom grado aplicado essa fórmula à sua própria narrativa; o romanesco é a busca, é a *procura*, que se termina por um achado (a revelação), não o uso que será feito em seguida desse achado. A descoberta final da verdade, o encontro tardio da vocação, como a felicidade dos amantes reunidos, só pode constituir um desfecho, não uma etapa; e, nesse sentido, o assunto da *Recherche* é bem um assunto tradicional. É, portanto, necessário que a narrativa se interrompa antes que o herói se tenha encontrado com o narrador, não é concebível que escrevam ambos a palavra: Fim. A última frase do segundo, é quando — é *que* — o primeiro chega enfim à sua primeira. A distância entre o fim da história e o momento da narração é, pois, o tempo que falta ao herói para escrever o livro, que é e não é aquele que o narrador, por seu turno, nos revela no tempo de um relâmpago.

### *Níveis narrativos*

Quando Des Grieux, chegado ao fim da sua narrativa, declara que acabou de velejar desde Nova Orleães até ao Havre-de-Grâce, depois do Havre até Calais para se juntar ao seu irmão, que o esperava a algumas léguas, a distância temporal (e espacial) que até então separava a acção contada do acto narrativo esbate-se progressivamente, ao ponto de se reduzir, finalmente, a zero: a narrativa chegou ao *aqui* e ao *agora*, a história uniu-se à narração. Subsiste, contudo, entre esses últimos episódios dos amores do cavaleiro e a sala do *Lion d'or* com os seus ocupantes, entre os quais ele próprio e o seu hospedeiro, onde, depois de ceia, os conta ao marquês de Renoncourt, uma distância que não está nem no tempo nem no espaço, mas na diferença entre as relações que uns e outros estabelecem então com a narrativa de Des Grieux: relações que distinguiremos, de forma grosseira, e forçosamente



inadequada, dizendo que uns estão dentro (da narrativa, entenda-se) e os outros fora. Aquilo que os separa não é tanto uma distância como uma espécie de limiar que figura a própria narração, uma diferença de *nível*. O *Lion d'or*, o marquês, o cavaleiro em função de narrador estão para nós numa certa narrativa, não na de Des Grieux, mas na do marquês, as *Mémoires d'un homme de qualité*; o regresso de Luisiana, a viagem do Havre a Calais, o cavaleiro com função de herói estão numa outra narrativa, desta vez a de Des Grieux, que está *contida* na primeira, não somente no sentido de que esta a enquadra com um preâmbulo e uma conclusão (aliás ausente), mas no sentido de que o narrador da segunda já é uma personagem da primeira, e que o neto de narração que o produz é um acontecimento contado na primeira.

Definiremos essa diferença de nível dizendo que *todo o acontecimento contado por uma narrativa está num nível diegético imediatamente superior àquele em que se situa o acto narrativo produtor dessa narrativa.* A redacção, por M. de Renoncourt, das suas *Mémoires* fictícias é um acto (literário) levado a cabo num primeiro nível, que se dirá *extradiegético;* os acontecimentos contados nessas memórias (entre os quais o acto narrativo de Des Grieux) estão nessa primeira narrativa, qualificá-las-emos, pois, de *diegéticas*, ou *intradiegéticas;* os acontecimentos contados na narrativa de Des Grieux, narrativa no segundo grau, serão ditos *metadiegéticos* ([427]). Do mesmo modo, M. de Renoncourt, enquanto «autor» das *Mémoires*, é extradiegético: dirige-se, mesmo se fictício, ao público real, exactamente como Rousseau ou Miche-

([427]) Estes termos foram já propostos em *Figures II*, p. 202. O prefixo *meta-* conota aqui, evidentemente, como em «metalinguagem», a passagem para o segundo grau: a *metanarrativa* é uma narrativa na narrativa, a *metadiegese* é o universo dessa narrativa segunda como a *diegese* designa (segundo um uso que se generalizou) o universo da narrativa primeira. Falta, todavia, convir que esse termo funciona ao invés do seu modelo lógico-linguístico: a metalinguagem é uma linguagem na qual se fala de uma outra linguagem, a metanarrativa deveria ser, pois, a narrativa primeira, no interior da qual se conta uma segunda. Mas pareceu-me que valia mais reservar para o primeiro grau a designação mais simples e mais corrente, logo, revolver a perspectiva do encaixe. Bem entendido, o eventual terceiro grau será uma meta-metanarrativa com a sua meta-metadiegese, etc.

let; o mesmo marquês enquanto herói das mesmas *Mémoires* é diegético, ou intradiegético, e, com ele, Des Grieux narrador na pousada do *Lion d'or*, tal como Manon notada pelo marquês quando do primeiro encontro em Pacy; mas Des Grieux herói da sua própria narrativa, e Manon heroína e seu irmão, e comparsas, são metadiegéticos: termos que designam, não seres, mas situações relativas e funções ([428]).

A instância narrativa de uma narrativa primeira é, pois, por definição, extradiegética, como a instância narrativa de uma narrativa segunda (metadiegética) é por definição diegética, etc. Insistamos no facto de que o carácter eventualmente fictício da instância primeira não modifica mais essa situação que o carácter eventualmente «real» das instâncias seguintes: M. de Renoncourt não é uma «personagem» numa narrativa assumida pelo abade Prévost, é o *autor fictício* das Memórias sobre as quais sabemos, por outro lado, que o seu autor real é Prévost, tal como Robinson Crusoe é o autor fictício do romance de Defoe que traz o seu nome: após o que cada um deles se torna personagem da sua própria narrativa. Nem Prévost nem Defoe entram no espaço da nossa questão, que se refere, lembremo-lo mais uma vez, à instância narrativa e não à instância literária. M. de Renoncourt e Crusoe são narradores-autores, e, como tais, estão no mesmo nível narrativo que o seu público, quer dizer, vós, eu. Não é esse o caso de Des Grieux, que nunca se nos dirige, mas tão-somente ao paciente marquês; e, inversamente, mesmo quando esse marquês fictício houvera encontrado em Calais uma personagem real, digamos Sterne em viagem, tal personagem não seria menos diegética, ainda que real — tal como Richelieu em Dumas, Napoleão em Balzac, ou a princesa Mathilde em Proust. Resumindo, não se confundirá o carácter extradiegético com a existência histórica real, nem o carácter

([428]) A mesma personagem pode, aliás, assumir duas funções narrativas idênticas (paralelas) em níveis diferentes: assim, em *Sarrasine*, o narrador extradiegético vem a tornar-se narrador intradiegético quando conta à sua companheira a história de Zambinella. Conta-nos, pois, que conta essa história, da qual, ainda por cima, não é o herói: situação exactamente inversa da (muito mais corrente) de *Manon*, onde o narrador primeiro se torna, no nível segundo, o auditor de uma outra personagem que conta a sua própria história. A situação de *duplo narrador* não se encontra, que eu saiba, senão em *Sarrasine*.



diegético (ou mesmo metadiegético) com a ficção: Paris e Balbec estão no mesmo nível, se bem que um seja real e o outro fictício, e nós todos os dias somos objectos de narrativa, quando não heróis de romance.

Mas toda a narração extradiegética não é necessariamente assumida como obra literária e o seu protagonista um narrador-autor em posição de se dirigir, como o marquês de Renoncourt, a um público como tal qualificado ([429]). Um romance em forma de diário íntimo, como o *Journal d'un curé de campagne* ou a *Symphonie pastorale*, não visa, em princípio, nenhum público, ou, até, nenhum leitor, e o mesmo se passa com o romance por cartas, quer comporte um só epistológrafo, como *Paméla*, *Werther* ou *Obermann*, que se qualificam muitas vezes de diários disfarçados de correspondências ([430]), ou vários, como *La Nouvelle Héloïse* ou *Les Liaisons dangereuses*: Bernanos, Gide, Richardson, Goethe, Senancour, Rousseau ou Laclos apresentam-se aí como simples «editores», mas os autores fictícios desses diários íntimos ou dessas «cartas recolhidas e publicadas por...» não se consideram, evidentemente (e ao contrário de Renoncourt, ou Crusoe, ou Gil Blas), como «autores». Mais ainda, a narração extradiegética não é sequer forçosamente assumida como narração escrita: nada indica que Mersault ou Malone tenham escrito o texto que lemos como seu monólogo interior, e não sofre contestação que o texto dos *Lauriers sont coupés* não pode ser senão uma «corrente de consciência» — nem escrita nem sequer falada — misteriosamente captada e transcrita por Dujardin: é propriedade do discurso imediato o excluir toda a determinação de forma da instância narrativa que constitui.

Inversamente, toda a narração intradiegética não produz necessariamente, como a de Des Grieux, uma narrativa oral: pode consistir num texto escrito, como a memória sem destinatário redigida por Adolphe, ou mesmo num texto literário fictício, obra na obra, como a «história» do *Curioso Impertinente* descoberta numa

([429]) Ver o «Aviso do Autor» publicado no começo de *Manon Lescaut*.

([430]) Subsiste, porém, uma diferença sensível entre estas «monódias epistolares», como diz Rousset, e um diário íntimo: é a existência de um destinatário (ainda que mudo), e seus traços no texto.

mala pelo padre do *Don Quijote*, ou a novela *L'Ambitieux par amour*, publicada numa revista fictícia pelo herói de *Albert Savarus*, autor intradiegético de uma obra metadiegética. Mas a narrativa segunda também pode não ser nem oral nem estrita, e dar-se, abertamente ou não, como uma narrativa interior: é o caso do sonho de Jocabel em *Moyse sauvé*, ou, de forma mais frequente e menos sobrenatural, toda a espécie de recordação rememorada (em sonhos ou não) por uma personagem: é assim (e sabe-se o quanto Proust foi impressionado por esse pormenor) que intervém no segundo capítulo de *Sylvie* o episódio («recordação meio sonhada») do canto de Adrienne: «Alcancei o meu leito, e não consegui nele encontrar repouso. Mergulhado numa semi-sonolência, toda a minha juventude desfilava na minha lembrança... Representava-me um castelo do tempo de Henrique IV, etc.» ([431]). Pode, enfim, ser assumido por uma representação não-verbal (na maior parte das vezes visual) que o narrador converte em narrativa descrevendo ele mesmo essa sorte de documento iconográfico (é a tela pintada representando o abandono de Ariane, nas *Noces de Thétis et de Pelée*, ou a tapeçaria do dilúvio em *Moyse sauvé*), ou, mais raramente, fazendo-o descrever por uma personagem, como os quadros da vida de Joseph comentados por Amram no mesmo *Moyse sauvé*.

### *A narrativa metadiegética*

A narrativa no segundo grau é uma forma que remonta às origens exactas da narração épica, pois os cantos IX a XII da *Odisseia*, como aliás sabemos, são consagrados à narrativa feita

([431]) Vê-se aqui, portanto, uma analepse metadiegética, o que não é o caso, evidentemente, de todas as analepses. Assim, na mesma *Sylvie*, a retrospecção dos capítulos IV, V e VI é assumida pelo próprio narrador, não prestada pela memória do herói: «Enquanto o carro sobe a encosta, recompunhamos as lembranças do tempo em que aqui vinha tão frequentes vezes.» Esta analepse é puramente diegética — ou, se se quiser marcar mais nitidamente a igualdade do nível narrativo, *isodiegética*. (O comentário de Proust está em *Contre Sainte-Beuve*, Pléiade, p. 235, e *Recherche*, III, p. 919.)



por Ulisses perante a assembléia dos Feácios. Via Virgílio, Ariosto e Tasso, esse processo (cujo enorme investimento nas *Mil e Uma Noites* se conhece) entra na época barroca na tradição romanesca, e uma obra como a *Astrée*, por exemplo, compõe-se em grande parte de narrativas facultadas por esta ou aquela personagem. A prática mantém-se no século XVIII, apesar da concorrência de formas novas, como o romance por cartas; é bem visível em *Manon Lescaut*, ou *Tristram Shandy*, ou *Jacques le fataliste*, e mesmo a chegada do realismo não o impede de se sobreviver em Balzac (*La Maison Nucingen*, *Autre étude de femme*, *L'Auberge rouge*, *Sarrasine*, *La Peau de chagrin*) e Fromentin (*Dominique*); pode mesmo observar-se um certo exacerbamento do topos em Barbey, ou em *Wuthering Heights* [*O Monte dos Vendavais*] (narrativa de Isabelle a Nelly, relatada por Nelly a Lockwood, notada por Lockwood no seu diário), e sobretudo em *Lord Jim*, onde o enredamento atinge os limites da inteligibilidade comum. O estudo formal e histórico desse processo transbordaria largamente do nosso propósito, mas, pelo menos, será necessário, para o que se seguirá, distinguir aqui os principais tipos de relação que podem unir a narrativa metadiegética à narrativa primeira na qual se insere.

O primeiro tipo é uma causalidade directa entre os acontecimentos da metadiegese e os da diegese, o que confere à narrativa segunda uma função *explicativa*. É o «eis porque» balzaquiano, mas assumido agora por uma personagem, quer a história que conta seja a de outra (*Sarrasine*) ou, mais frequentemente, a sua própria (Ulisses, Des Grieux, Dominique). Todas essas narrativas respondem, explicitamente ou não, a uma pergunta do tipo «Quais os acontecimentos que conduziram à situação presente?». O mais frequente é que a curiosidade do auditório intradiegético mais não seja que um pretexto para responder à do leitor, como nas cenas de exposição do teatro clássico, e a narrativa metadiegética uma simples variante da analepse explicativa. Donde certas discordâncias entre a função pretendida e a função real — geralmente resolvidas em proveito da segunda: deste modo, no Canto XII da *Odisséia*, Ulisses interrompe a sua narrativa à chegada junto a Calipso, se bem que a maior parte do seu auditório ignore a continuação; o pretexto é que a contou sumariamente, na véspera, a Alkinoos e Arete (Canto VII); a razão verdadeira é, evidentemente,

que o leitor a conhece em pormenor pela narrativa directa do Canto V; «Quando a história é conhecida — diz Ulisses — detesto redizê-la»: tal repugnância começa por ser a do próprio poeta.

O segundo tipo consiste numa relação puramente *temática*, que não implica, pois, nenhuma continuidade espácio-temporal entre metadiegese e diegese: relação de contraste (infelicidade de Ariane abandonada, em meio das alegres bodas de Tétis) ou analogia (como quando Jocabel, em *Moyse sauvé*, hesita em executar a ordem divina, e Amram lhe conta a história do sacrifício de Abraão). A famosa *estrutura em abismo*, tão prezada dantes pelo *nouveau roman* dos anos 60, é evidentemente uma forma extrema dessa relação de analogia, levada até aos limites da identidade. A relação temática pode, aliás, quando é percebida pelo auditório, exercer uma influência na situação diegética: a narrativa de Amram tem por efeito imediato (e, de resto, por objectivo) convencer Jocabel, é um *exemplum* de função persuasiva. Sabe-se que verdadeiros géneros, como a parábola ou o apólogo (a fábula), repousam nessa acção monitiva da analogia: perante a plebe revoltada, Menénius Agrippa conta a história dos *Membros e do estômago;* depois, acrescenta Tito Lívio, «mostrando até que ponto a sedição intestina do corpo era *semelhante* à revolta da plebe contra o Senado, consegue convencê-los» ([432]). Iremos encontrar em Proust uma ilustração menos curativa dessa *virtude do exemplo*.

O terceiro tipo não comporta nenhuma relação explícita entre os dois níveis da história: é o próprio acto da narração que desempenha uma função na diegese, independentemente do conteúdo metadiegético: função de distracção, por exemplo, e/ou de obstrução. O exemplo mais ilustre acha-se sem sombra de dúvidas nas *Mil e Uma Noites*, onde Xerazade repele a morte por meio de narrativas, quaisquer que elas sejam (uma vez que interessem o sultão). Pode notar-se que, do primeiro ao terceiro tipo, a importância da instância narrativa não cessa de crescer. No primeiro, a relação (de encadeamento) é directa, não passa pela narrativa, e poderia muito bem dispensá-la: quer Ulisses a conte quer não, foi a tempestade que o lançou sobre a margem da Feácia, e a única transformação introduzida pela sua narrativa é de ordem

([432]) *História Romana*, II, cap. 32.



puramente cognitiva. No segundo, a relação é directa, rigorosamente mediatizada pela narrativa, que é indispensável ao encadeado: a aventura dos membros e do estômago acalma a plebe, *na condição* de que Menénius lha conte. No terceiro, já não há relação senão entre o acto narrativo e a situação presente, (quase) não importando mais o conteúdo diegético que a mensagem bíblica aquando de uma acção de *flibusteiria* na tribuna do Congresso. Esta relação confirmaria bem, se fosse preciso, que a narração é um *acto* como qualquer outro.

*Metalepses*

A passagem de um nível narrativo para outro não pode, em princípio, senão ser assegurada pela narração, acto que precisamente consiste em introduzir numa situação, por meio de um discurso, o conhecimento de uma outra situação. Qualquer outra forma de trânsito é, senão sempre impossível, pelo menos sempre transgressiva. Cortázar conta algures ([433]) a história de um homem assassinado por uma das personagens do romance que anda a ler: é essa uma forma inversa (e extrema) da figura narrativa a que os clássicos chamavam a *metalepse do autor*, e que consiste em fingir que o poeta «opera ele mesmo os efeitos que canta» ([434]), como ao dizer-se que Virgílio «faz morrer» Dido no Canto IV da *Eneida*, ou quando Diderot, de uma forma mais equívoca, escreve em *Jacques le fataliste*: «Que é que me impediria de *casar* o Amo e de o tornar *corno*?», ou então, dirigindo-se ao leitor, «Se isso vos agrada, *reponhamos* a camponesa na garupa atrás do seu condutor, *deixemo*-los ir e *voltemos* aos nossos dois viajantes» ([435]). Sterne levava a coisa até solicitar a intervenção do leitor, solicitado a fechar a porta ou a ajudar Mr. Shandy a voltar para a

([433]) «Continuidad de los Parques», in *Final del Juego*.

([434]) Fontanier, *Commentaire des Tropes*, p. 116. *Moyse sauvé* inspira a Boileau (*Art poétique*, I, vv. 25-26) esta metalepse sem indulgência: *E* (Saint-Amand) *perseguindo Moisés através dos desertos / Com o Faraó corre a afogar-se nos mares.*

([435]) Garnier, pp. 495 e 497.

cama, mas o princípio mantém-se: toda a intrusão do narrador ou do narratário extradiegéticos no universo diegético (ou de personagens diegéticas num universo metadiegético, etc.), ou inversamente, como em Cortázar, produz um efeito de bizarria umas vezes bufa (quando é apresentada, como por Sterne ou Diderot, em tom de brincadeira) outras fantástica.

Estenderemos ao conjunto dessas transgressões o termo de *metalepse narrativa* (436). Algumas, tão banais e inocentes como as da retórica clássica, jogam na dupla temporalidade da história e da narração; deste modo, Balzac, numa passagem já citada de *Illusions perdues:* «*Enquanto* o venerando eclesiástico sobe as escadarias de Angoulême, não é inútil explicar...», como se a narração fosse contemporânea da história e devesse mobilar os tempos mortos. É sobre esse modelo muito divulgado que Proust escreve, por exemplo: «Já não tenho tempo, *antes da minha partida para Balbec*, de começar pinturas da alta-roda...», ou «Contento-me aqui, *à medida que o comboio, ronceiro, faz paragens, e que o empregado grita Doncières, Grattevast, Maineville, etc.*, de notar aquilo que a praiazinha ou a guarnição me evocam», ou ainda: «*mas é tempo de alcançar* o barão que avança...» (437). Como se sabe, os jogos temporais de Sterne são um pouco mais ousados, isto é, um pouco mais *literais*, como quando as digressões de Tristram narrador (extradiegético) obrigam o seu pai (na diegese) a prolongar a sua sesta mais uma hora (438), mas ainda aqui é o mesmo princípio (439). De certo modo, o pirandellismo de *Seis Personagens em Busca de Autor* ou de *Esta Noite Improvisa-se*, onde os mesmos actores fazem alternadamente de heróis e comediantes, mais não é que uma vasta extensão da metalepse, como tudo o que daí deriva no teatro de Genet, por exemplo, e como as mudanças de nível da narrativa robbe-grilletiana: personagens fugidas

(436) *Metalepse* faz aqui sistema com *prolepse, analepse, silepse* e *paralepse*, com o sentido específico de: «tomar (contar) mudando de nível».

(437) II, p. 724; II, p. 1076; III, p. 216. Ou ainda, II, p. 1011: «Digamos simplesmente, para já, *enquanto Albertine me espera...*»

(438) III, cap. 38 e IV, cap. 2.

(439) Devo a longínqua revelação do jogo metaléptico a este lapso, talvez voluntário, de um professor de história: «Vamos agora estudar o Segundo Império desde o Golpe de Estado até às férias da Páscoa.»



de um quadro, de um livro, de um recorte de imprensa, de uma fotografia, de um sonho, de uma recordação, de um fantasma, etc. Todos esses jogos manifestam, pela intensidade dos seus efeitos, a importância do limite que se esforçam por transpor a expensas da verosimilhança, *e que é precisamente a narração (ou a representação) em si própria;* fronteira oscilante mas sagrada entre dois mundos: aquele em que se conta, aquele que se conta. Donde a inquietação tão justamente designada por Borges: «Tais invenções sugerem que, se as personagens de uma ficção podem ser leitores ou espectadores, nós, os seus leitores ou espectadores, podemos ser personagens fictícias.» (440). Aquilo que na metalepse é mais perturbador está de facto nessa hipótese inaceitável e insistente de que o extradiegético é talvez sempre já diegético, e que o narrador e seus narratários, quer dizer, eu, vós, pertencemos talvez ainda a alguma narrativa.

Uma figura menos audaciosa, mas que se pode ligar à metalepse, consiste em contar como diegético, ao mesmo nível narrativo que o contexto, aquilo que todavia se apresentou (ou que se deixa facilmente adivinhar) como metadiegético no seu princípio, ou, se se preferir, na sua origem: como se o Marquês de Renoncourt, depois de ter reconhecido que recebeu do próprio Des Grieux a história dos seus amores (ou mesmo após o ter deixado falar durante algumas páginas), retomasse de seguida a palavra para, ele mesmo, contar essa história, sem «fingir» mais, como diria Platão, «que se tinha tornado Des Grieux». O arquétipo desse processo é, sem dúvida, o Teeteto, que sabemos consistir numa conversa entre Sócrates, Teodoro e Teeteto relatada pelo próprio Sócrates a Euclides, que a conta a Terpsion. Mas, para evitar, diz Euclides, «a maçada dessas fórmulas intercaladas no discurso, quando, por exemplo, Sócrates diz, falando de si próprio: "e eu disse", ou "e eu respondi", e falando do seu interlocutor: "concordou com aquilo" ou "conveio naquilo", a discussão foi redigida sob a forma de um diálogo directo de Sócrates com os seus interlocutores» (441). Chamaremos a essas formas de narração em que a estação metadiegética, mencionada ou não, se acha ime-

(440) *Enquêtes*, p. 85

(441) 143 *c*, a partir da trad. Chambry.

diatamente excluída em proveito do primeiro narrador, o que faz, de alguma maneira, a economia de um (ou, por vezes, de vários) nível narrativo, *metadiegética reduzida* (subentendido: ao diegético), ou *pseudo-diegética*.

A bem dizer, a redução nem sempre é evidente, ou, mais exactamente, a diferença entre o metadiegético e o pseudo-diegético nem sempre é perceptível no texto narrativo literário, que (contrariamente ao texto cinematográfico) não dispõe de traços capazes de marcar o carácter metadiegético de um segmento ([442]), salvo mudança de pessoa: se M. de Renoncourt tomasse o lugar de Des Grieux para contar as aventuras deste, a substituição marcar-se-ia imediatamente pela passagem do *eu* ao *ele;* mas quando o herói de *Sylvie* revê em sonhos um momento da sua juventude, nada permite decidir se a narrativa é então narrativa desse sonho ou, directamente e para lá da instância onírica, narrativa desse momento.

### *De* Jean Santeuil *à* Recherche, *ou o triunfo do pseudo-diegético*

Depois deste novo desvio, ser-nos-á mais fácil caracterizar a escolha narrativa operada, deliberadamente ou não, por Proust na *Recherche du temps perdu*. Mas deve lembrar-se primeiro qual tinha sido a da primeira grande obra narrativa de Proust, ou, mais exactamente, da primeira versão da *Recherche*, quer dizer, *Jean Santeuil*. A instância narrativa surge aí redobrada: o narrador extradiegético, que não tem nome (mas que é uma primeira hipóstase do herói, e que vemos em situações mais tarde atribuídas a Marcel), está em férias com um amigo na baía de Concarneau; os dois jovens relacionam-se com um escritor chamado C. (segunda hipóstase do herói), que empreende, a seu pedido, a leitura, todas as noites, das páginas escritas durante o dia de um romance em curso de redacção. Essas leituras fragmentárias não são transcritas, mas alguns anos mais tarde, depois da morte de C., o narrador, que dispõe, não se sabe como, de uma cópia do romance, decide-se a publicá-la: é *Jean Santeuil*, cujo herói é, evidentemente, um terceiro esboço de Marcel. Essa estrutura desagarrada é razoavelmente arcaizante, se exceptuarmos duas *nuances* em relação à tradição representada por *Manon Lescaut*, a de que o narrador intradiegético não conta a sua própria história, e que a sua narrativa não é oral, mas escrita, e mesmo literária, dado que se trata de um romance. Adiante voltaremos à primeira diferença, que toca no problema da «pessoa», mas deve insistir-se aqui na segunda, que testemunha, numa época em que esses processos já não estão na berlinda, de uma certa timidez perante a escrita romanesca e de uma evidente necessidade de «distanciação» em relação a essa biografia de Jean — muito mais próxima da autobiografia que a *Recherche*. Este desdobramento narrativo é, ainda, agravado pelo carácter literário, e, o que é mais, «fictício» (já que romanesco) da narrativa metadiegética.

Há para reter, dessa primeira etapa, que Proust não ignorava a prática da narrativa «de gavetas», por que tinha sido tentado. Faz alusão, aliás, a esse processo numa página da *Fugitive:* «Os romancistas, muitas vezes, querem fazer acreditar numa introdução que ao viajarem num país encontraram alguém que lhes contou a vida de uma pessoa. Deixam então a palavra a esse amigo de encontro, e a narrativa que ele lhes faz é precisamente o seu romance. Assim, a vida de Fabrice del Dongo foi contada a Stendhal por um cónego de Pádua. Quanto quereríamos, quando amamos, ou seja, quando a existência de outra pessoa nos parece misteriosa, encontrar tal narrador informado! E sem dúvida que ele existe. Não contamos nós mesmos, tantas vezes, sem paixão alguma, a vida desta ou daquela mulher a um dos nossos amigos ou a um estrangeiro, que nada sabem desses amores e nos escutam com curiosidade?» ([443]). Pode ver-se que a observação não concerne somente à criação literária, mas que se estende à actividade narrativa mais comezinha, tal como pode ser exercida, entre outras, na existência de Marcel: as narrativas feitas por X

([442]) Tais como o filtro, a câmara lenta, a voz *off*, a passagem da cor ao preto e branco ou inversamente, etc. Ter-se-iam podido, aliás, estabelecer convenções desse género em literatura (itálicos, normandos, etc.).

([443]) III, p. 551.

a Y a propósito de Z vêm a ser o próprio entrelaçado da nossa «experiência», grande parte da qual é de ordem narrativa.

Esses antecedentes e a dita alusão não dão senão um realce maior ao traço dominante da narração na *Recherche*, que é a *eliminação quase sistemática da narrativa metadiegética*. Primeiro desaparece a ficção do manuscrito recolhido, em proveito de uma narração directa em que o narrador-herói apresenta abertamente a sua narrativa como obra literária, e assume, portanto, o papel de autor (fictício), tal como Gil Blas ou Robinson, no imediato contacto com o público. Donde o emprego do termo «este livro» ou «esta obra» (444) para designar a sua narrativa; os plurais académicos (445); as interpelações ao leitor (446); e mesmo este pseudo-diálogo gracejador à maneira de Sterne ou de Diderot: «Tudo isso, dirá o leitor, nada nos diz sobre... — É, com efeito, bastante aborrecido, senhor leitor. E mais triste do que aquilo que pensa... — Enfim, Mme Arpajon apresentou-o ao príncipe? — Não, mas fique sossegado, deixe-me retomar a minha narrativa.» (447) O romancista fictício de *Jean Santeuil* não se permitia tanto, e tal diferença mede o progresso realizado na emancipação do narrador. Depois, estão quase completamente ausentes da *Recherche* as inserções metadiegéticas: não se podem citar, a esse título, mais que a narrativa feita por Swann a Marcel da sua conversação com o príncipe de Guermantes convertido ao dreyfusismo (448), os relatos de Aimé sobre a conduta passada de Albertine (449), e, sobretudo, a narrativa atribuída aos Goncourt de um jantar em casa dos Verdurin (450). Notar-se-á, aliás, que nos três casos a instância narrativa é posta em evidência, concorrendo em importância com o acontecimento contado: a ingénua parcialidade de Swann interessa

(444) «A vocação invisível da qual *esta obra* é a história» (II, p. 397); «As proporções *desta obra*...» (II, p. 642); «*este livro* onde não há um único facto que não seja fictício...» (III, p. 846).

(445) «*Cremos* que M. de Charlus...» (II, p. 1010).

(446) «Previnamos *o leitor*...» (III, p. 40); «Antes de voltar à loja de Jupien, o autor faz questão em dizer o quanto ficaria contristado se *o leitor* se ofuscasse...» (III, p. 46).

(447) II, pp. 651-652.

(448) II, pp. 705-712.

(449) III, pp. 515-516, 524-525.

(450) III, pp. 709-717.



a Marcel muito mais do que a conversão do príncipe; o estilo escrito de Aimé, com os seus parêntesis e as suas aspas intervertidos, é um pastiche imaginário; e o pseudo-Goncourt, pastiche real, está aqui como página de literatura e testemunho sobre a vanidade das Letras, muito mais do que como documento sobre o salão Verdurin; por estas diversas razões, não era possível *reduzir* essas narrativas metadiegéticas, ou seja, fazer com que o narrador as retomasse à sua conta.

Em todo o resto, em contrapartida, a prática constante da narrativa na *Recherche* é aquilo que baptizámos de pseudo-diegética, quer dizer, uma narrativa segunda no seu princípio, mas imediatamente trazida ao nível primeiro e tomada a seu cargo, qualquer que seja a fonte, pelo herói-narrador. A maior parte das analepses descritas no primeiro capítulo procedem quer de recordações rememoradas pelo herói, logo de uma espécie de *narrativa interior* à maneira nervaliana, quer de relações que lhe foram feitas por terceiros. Pertencem ao primeiro tipo, por exemplo, as últimas páginas das *Jeunes filles en fleurs*, que evocam as manhãs soalheiras de Balbec, mas através da recordação que delas guardou o herói regressado a Paris: «Aquilo que revi quase invariavelmente quando pensei em Balbec foram os momentos em que, todas as manhãs, durante a boa estação...»; após o que a evocação esquece o seu pretexto memorial e se desenvolve por si mesma, em narrativa directa, até à última linha, de maneira que muitos leitores não dão conta do rodeio espácio-temporal que lhe tinha dado origem, e crêem num simples «regresso ao passado» isodiegético, sem mudança de nível narrativo; ou o retorno a 1914, durante a estada em Paris em 1916, introduzido por esta frase: «*Considerava* que não tinha revisto há já longo tempo nenhuma das pessoas das quais foi questão nesta obra. Em 1914, apenas...» (451): segue-se uma narrativa directa desse primeiro regresso, como se não se tratasse de uma recordação evocada durante o segundo, ou como se essa recordação não fosse senão um pretexto narrativo, aquilo a que Proust, justamente, chama um «processo de transição»; algumas páginas adiante, a passagem consagrada à

(451) III, p. 737.

visita de Saint-Loup [452], que começa como uma analepse isodiegética, termina com esta frase, que subsequentemente revela a sua origem memorial: «Enquanto assim *me recordava* a visita de Saint-Loup...» Mas deve, sobretudo, recordar-se que *Combray I* é um fantasiar da insónia, que *Combray II* é uma «recordação involuntária» provocada pelo gosto da madalena, e que tudo o que se segue, a partir de *Un amour de Swann*, é de novo uma evocação de insone: toda a *Recherche* é, de facto, uma vasta analepse pseudo-diegética a título das recordações do «sujeito intermediário», reivindicadas desde logo e assumidas enquanto narrativa pelo narrador final.

Do segundo tipo relevam todos aqueles episódios, evocados no capítulo precedente a propósito dos problemas de focalização, que tiveram lugar fora da presença do herói, e dos quais o narrador só pôde ser informado por uma *narrativa intermediária*: desse modo, as circunstâncias do casamento de Swann, as traficâncias entre Norpois e Faffenheim, a morte de Bergotte, o comportamento de Gilberte depois da morte de Swann, a recepção falhada em casa da Berma [453]: como já vimos, a origem dessas informações tanto é declarada como é implícita, mas, em todos os casos, Marcel incorpora ciumentamente à sua narrativa aquilo que lhe chegou de Cottard, de Norpois, da duquesa, ou sabe Deus de quem, como se não suportasse deixar a outro a mínima parte do seu privilégio narrativo.

O caso mais típico, e naturalmente o mais importante, é o de *Un amour de Swann*. No seu princípio, esse episódio é duplamente metadiegético, pois, primeiramente, os seus pormenores foram relatados a Marcel por um narrador e em momento indeterminados, e, seguidamente, porque Marcel se evoca esses pormenores no decorrer de certas noites de insónia: recordações de narrativas anteriores, logo, a partir do que, mais uma vez, o narrador extradiegético recolhe a soma total e conta em seu próprio nome toda essa história acontecida antes do seu nascimento, não sem aí

(452) III, pp. 756-762.
(453) I, pp. 467-471; II, pp. 257-263; III, pp. 182-188, 574-582, 995-998.



introduzir subtis marcas da sua existência ulterior [454], que estão lá como uma assinatura e para impedirem o leitor de o esquecer por muito tempo: belo exemplo de egocentrismo narrativo. Proust tinha experimentado em *Jean Santeuil* os prazeres desusados do metadiegético, tudo se passando como se tivesse jurado nunca mais voltar a eles, e reservar-se (ou reservar ao seu porta-voz) a totalidade da função narrativa. *Un amour de Swann* contado pelo próprio Swann teria comprometido essa unidade de instância e esse monopólio do herói. Swann, ex-hipóstase de Marcel [455], não deve de ser mais, na economia definitiva da *Recherche*, que um infeliz e imperfeito precursor: não tem, pois, direito à «palavra», ou seja, à narrativa — e menos ainda (voltaremos aqui) ao discurso que o traz, o acompanha e lhe dá o seu sentido. Eis porque é Marcel, e só Marcel, quem deve, em última instância, e em desprezo de todas as outras, contar essa aventura que não é a sua.

Mas que a prefigura, como todos sabem, e numa certa medida a determina. Reencontramos neste ponto a influência directa, acima analisada, de certas narrativas metadiegéticas: o amor de Swann por Odette não tem, em princípio, nenhuma incidência directa no destino de Marcel [456], e a esse título, a norma clássica julgá-lo-ia sem dúvida puramente *episódico;* mas a sua incidência indirecta, isto é, a influência do conhecimento que dele toma Marcel, por interposta narrativa, é, em contrapartida, considerável, e é ele próprio quem dá testemunho disso na seguinte página de *Sodome:*

> *Pensei então em tudo aquilo que tinha vindo a saber do amor de Swann por Odette, da forma pela qual Swann*

(454) «Fiz *eu* muitas vezes com que me contassem, vários anos mais tarde, quando comecei a interessar-me pelo seu carácter, por causa das semelhanças que em outros diferentes aspectos oferecia com o *meu*...» (p. 193); «E ele não tinha, como *tive eu* em Combray *na minha* infância...» (p. 295); «Como *o devia eu próprio ser*» (p. 297); «o *meu* avô» (pp. 194, 310); «o *meu* tio» (pp. 311-312), etc.
(455) Em *Jean Santeuil*, as duas personagens parecem confundidas; bem como em certos bosquejos dos *Cahiers*. Ver, por exemplo, Maurois, p. 153.
(456) A menos que se conte a própria existência de Gilberte, «fruto» desse amor...

*tinha sido iludido toda a sua vida. No fundo, se quero pensar nisso, a hipótese que me fez construir a pouco e pouco todo o carácter de Albertine e interpretar dolorosamente cada momento de uma vida que não podia controlar inteiramente, foi a recordação, a ideia fixa do carácter da Mme Swann, tal como me tinham* contado *que era. Essas* narrativas *contribuiram para fazer com que, no futuro, a minha imaginação fizesse o jogo de supor que Albertine teria podido, em vez de ser a boa rapariga que era, ter a mesma imoralidade, a mesma faculdade de embuste que uma antiga pega, e eu pensava em todos os sofrimentos que me teriam esperado nesse caso, se a tivesse alguma vez amado* ([457]).

*Essas narrativas contribuiram...*: é *por causa* da narrativa de um amor de Swann que Marcel poderá efectivamente imaginar certo dia uma Albertine semelhante a Odette: infiel, viciosa, inacessível, e *por consequência* apaixonar-se por ela. Sabe-se o que se passou a partir daí. Poderes da narrativa...

Não esqueçamos que, ao fim e ao cabo, se Édipo pode fazer aquilo que todos, diz-se, mais não fazem que desejar, é porque um oráculo já antes tinha *contado* que um dia mataria o pai e casaria com a mãe: sem oráculo, nenhum exílio, logo nenhum incógnito, logo nem parricídio nem incesto. O oráculo de *Édipo-Rei* é uma narartiva metadiegética no futuro, cuja simples enunciação irá desencadear a «máquina infernal» capaz de o realizar. Não é uma profecia que se realiza, é uma armadilha em forma de narrativa, e que «prende». Sim, poder (e estratagema) da narrativa. Há quem façam viver (Xerazade), há quem matem. E não se faz um juízo certo de *Un amour de Swann* se não se compreender que esse amor *contado* é um instrumento do Destino.

*Pessoa*

Pôde notar-se até aqui que não empregávamos os termos de «narrativa na primeira — ou na terceira — pesoa» a não ser pro-

([457]) II, p. 804.



vidos de aspas de protesto. Essas locuções comuns parecem-me, com efeito, inadequadas, pelo colocar do acento da variação sobre o elemento de facto invariante da situação narrativa, a saber, presença, explícita ou implícita, da «pessoa» do narrador que só pode estar na sua narrativa, tal como qualquer sujeito de enunciação no seu enunciado, na «primeira pessoa» — salvo enálage de convenção como nos *Commentarii* de César: e, precisamente, o acento posto na «pessoa» deixa supor que a escolha — puramente gramatical e retórica — do narrador é constantemente da mesma ordem que a de César decidindo escrever as suas Memórias «em» tal ou tal pessoa. É bem sabido que a questão não está, de facto, aí. A escolha do romancista não é feita entre duas formas gramaticais, mas entre duas atitudes narrativas (de que as formas gramaticais são apenas uma consequência mecânica): fazer contar a história por uma das suas «personagens» ([458]), ou por um narrador estranho a essa história. A presença de verbos na primeira pessoa num texto narrativo pode, pois, reenviar para duas situações muito diferentes, que a gramática confunde mas a análise narrativa deve distinguir: a designação do narrador enquanto tal por si mesmo, como quando Virgílio ao escrever «Arma virumque *cano*...», e a identidade de pessoa entre o narrador e uma das personagens da história, como quando Crusoe escreve: «Em 1632, *nasci* em York...» O termo «narrativa na primeira pessoa» não se refere, muito evidentemente, senão à segunda dessas situações, dissimetria que confirma a sua impropriedade. Na medida em que o narrador pode a todo o instante intervir *como tal* na narrativa, toda a narração é, por definição, virtualmente feita na primeira pessoa (mesmo que seja no plural académico, como quando Stendhal escreve: «*Confessaremos* que... *começámos* a história do *nosso* herói...»). A verdadeira questão é a de saber se o narrador tem ou não ocasião de empregar a primeira pessoa para designar *uma das suas personagens*. Distinguir-se-ão, pois, dois tipos de narrativas: uma

([458]) Este termo é aqui empregue à falta de outro mais neutro, ou mais extensivo, que não contasse indevidamente a qualidade de «ser humano» do agente narrativo, ao passo que nada impede, em ficção, de confiar esse papel a um animal *(Mémoires d'un âne)*, ou até a um objecto «inanimado» (não sei se são de incluir nesta categoria ou sucessivos narradores de *Les Bijoux indiscrets* [de Diderot] ...).

de narrador ausente da história que conta (exemplo: Homero na *Ilíada*, ou Flaubert na *Éducation sentimentale*), a outra de narrador presente como personagem na história que conta (exemplo: *Gil Blas*, ou *Wuthering Heights*). Nomeio o primeiro tipo, por razões evidentes, *heterodiegético*, e o segundo *homodiegético*.

Mas os exemplos escolhidos fazem já, sem dúvida, aparecer uma dissimetria no estatuto desses dois tipos: Homero e Flaubert estão um e o outro totalmente, logo *igualmente* ausentes das duas narrativas em questão; não se pode dizer, em contrapartida, que Gil Blas e Lockwood tenham uma presença igual nas suas narrativas respectivas: Gil Blas é incontestavelmente o herói da história que conta, Lockwood, incontestavelmente, não o é (e encontrar-se-iam facilmente exemplos de «presença» ainda mais fraca: ao que voltaremos já a seguir). A ausência é absoluta, mas a presença tem os seus graus. Haverá, pois, pelo menos, que distinguir no interior do tipo homodiegético duas variedades: uma em que o narrador é o herói da sua narrativa *(Gil Blas)*, e a outra em que não desempenha senão um papel secundário, que acontece ser, por assim dizer sempre, um papel de observador e de testemunha: Lockwood, já citado, o narrador anónimo de *Louis Lambert*, Ismael em *Moby Dick*, Marlow em *Lord Jim*, Carraway em *The Great Gatsby*, Zeitblom em *Doktor Faustus* — sem esquecer o mais ilustre e e o mais típico, o transparente (mas indiscreto) Dr. Watson de Conan Doyle ([459]). Tudo se passa como se o narrador não pudesse ser um comparsa ordinário na sua narrativa: pode ser apenas ou vedeta, ou espectador simples. Reservaremos para a primeira variedade (que representa de alguma maneira o grau forte do homodiegético) o termo, que se impõe, de *autodiegético*.

A relação do narrador à história, definida nesses termos, é em princípio invariável: mesmo quando Gil Blas ou Watson se apagam momentaneamente enquanto personagens, nós sabemos que pertencem ao universo diegético da sua narrativa, e que reaparecerão mais cedo ou mais tarde. De igual modo recebe o leitor,

([459]) Uma variante deste tipo é a narrativa de narrador testemunha colectiva: a equipagem de *Le Nègre du Narcisse*, os habitantes da cidadezinha em *A Rose for Emily*. Lembre-se que as primeiros páginas de *Bovary* estão escritas neste modo.



infalivelmente, como infracção a uma norma implícita, pelo menos quando a percebe, a passagem de um estatuto para outro: assim a desaparição (discreta) do narrador-testemunha inicial do *Le Rouge et le Noir* ou de *Madame Bovary*, ou (mais espalhafatosa) do narrador de *Lamiel*, que sai abertamente da diegese «a fim de se tornar homem de letras. Assim, é leitor benévolo, adeus, não tornareis a ouvir falar de mim» ([460]). Transgressão mais forte ainda, a mudança de pessoa gramatical para designar a mesma personagem: assim, em *Autre étude de femme;* Bianchon passa subitamente do «eu» para o «ele» ([461]), como se abandonasse de súbito o papel de narrador; assim, em *Jean Santeuil*, o herói passa inversamente do «ele» para o «eu» ([462]). No campo do romance clássico, e em Proust ainda, tais efeitos resultam, evidentemente, de uma espécie de patologia narrativa, explicável por arranjos ou estados de inacabamento do texto; mas sabe-se que o romance contemporâneo franqueou esse limite, como muitos outros, e que não hesita em estabelecer entre narrador e personagem(ns) uma relação variável ou flutuante, vertigem pronominal concertada com uma lógica mais livre e uma ideia mais complexa da «personalidade». As formas mais avançadas dessa emancipação ([463]) não serão talvez as mais perceptíveis, pelo facto de os atributos clássicos da «personagem» — nome próprio, «carácter» físico e moral — terem aí desaparecido, e com eles os pontos de referência da circulação gramatical. É sem dúvida Borges quem nos oferece o exemplo mais espectacular dessa transgressão — justamente porque se inscreve aqui num sistema narrativo tradicional que acentua o contraste —, no conto intitulado *A Forma da Espada* ([464]), onde o herói começa por contar a sua aventura infame identificando-se com a vítima, antes de confessar que é de facto *o outro*, o cobarde denunciador até então tratado, com o desprezo que lhe cabe, na «terceira pessoa». O comentário «ideológico» desse processo narrativo

([460]) Divan, 1948, p. 43. O caso inverso, a aparição brusca de um *eu* autodiegético numa narrativa heterodiegética, parece mais raro. Os «creio eu» stendhalianos (*Leuwen*, p. 117, *Chartreuse*, p. 76) podem continuar na conta do narrador enquanto tal.

([461]) Skira, pp. 75-77.

([462]) Pléiade, p. 319.

([463]) Ver, por exemplo, J. L. Baudry, *Personnes*, Seuil, 1967.

([464]) *Ficciones;* p. 153-161 da trad. fr. *(Fictions)*.

é feito pelo próprio Moon: «Aquilo que um homem faz é como se todos os homens o fizessem... Eu sou os outros, qualquer homem é todos os homens.» O fantástico borgesiano, nisso emblemático de toda a literatura moderna, *não tem indicação de pessoa.*

Não pretendo puxar neste sentido a narração proustiana, ainda que o processo de desintegração da «personagem» seja nela largamente (e notoriamente) assumido. A *Recherche* é fundamentalmente uma narrativa autodiegética, onde o herói-narrador não cede por assim dizer nunca a quem quer que seja, já o vimos, o privilégio da função narrativa. O mais importante não é aqui a presença dessa forma inteiramente tradicional, mas antes do mais a conversão de que resulta, e de seguida as dificuldades que encontra num romance como este.

«Autobiografia disfarçada», parece geralmente muito natural, e como que nem precisando de justificação, que a *Recherche* seja uma narrativa de forma autobiográfica escrita «na primeira pessoa». Esse natural é de uma enganadora evidência, porque o desígnio inicial de Proust, como Germaine Bré o suspeitava desde 1948, e como depois a publicação de *Jean Santeuil* confirmou, não deixava qualquer lugar, senão liminar, a essa opção narrativa. *Jean Santeuil*, lembremo-lo, tem forma deliberadamente heterodiegética. Esse rodeio interdiz, pois, o considerar a forma narrativa da *Recherche* como o prolongamento directo de um discurso autenticamente pessoal, cujas discordâncias em relação à vida real de Marcel Proust não constituiriam mais que desvios secundários. «A narrativa na primeira pessoa — escreve justamente Germaine Brée — é fruto de uma escolha estética consciente, e não o signo da confidência directa, da confissão, da autobiografia» ([465]). Fazer contar a vida de «Marcel» pelo próprio «Marcel», depois de ter feito contar a de «Jean» pelo escritor «C.» releva, com efeito, de uma escolha narrativa tão marcada, logo, tão significativa — e mesmo mais, por causa do rodeio — como a de Defoe para *Robinson Crusoe* ou de Lesage para *Gil Blas*. Mais ainda, não se pode deixar de observar que essa conversão do heterodiegético no autodiegético acompanha, e completa, a outra conversão, já notada,

([465]) *Op. cit.*, p. 27.



de metadiegético no diegético (ou pseudo-diegético). De *Santeuil* à *Recherche*, o herói podia passar do «ele» ao «eu» sem que por isso desaparecesse a estratificação das instâncias narrativas: bastava que o «romance» de C. fosse autobiográfico, ou simplesmente de forma autodiegética. Inversamente, a dupla instância podia reduzir-se sem modificar a relação entre herói e narrador: bastava suprimir e preâmbulo e começar por qualquer coisa como: «Durante muito tempo, Marcel deitou-se cedo...» Há, pois, que considerar na sua plena significação a dupla conversão que constitui a passagem do sistema narrativa de *Jean Santeuil* ao da *Recherche*.

Se se definir, em qualquer narrativa, o estatuto do narrador ao mesmo tempo pelo seu nível narrativo (extra- ou intradiegético) e pela sua relação à história (hetero- ou homodiegético), pode-se figurar por um quadro de dupla entrada os quatro tipos fundamentais de estatuto do narrador: 1) *extradiegético-heterodiegético*, paradigma: Homero, narrador do primeiro nível que conta uma história da qual está ausente; 2) *extradiegético-homodiegético*, paradigma: Gil Blas, narrador do primeiro nível que conta a sua própria história; 3) *intradiegético-heterodiegético*, paradigma: Xerazade, narradora do segundo grau que conta histórias das quais está geralmente ausente; *intradiegético-homodiegético*, paradigma: Ulisses nos cantos IX a XII, narrador do segundo grau que conta a sua própria história. Neste sistema, o narrador (segundo) da quase totalidade da narrativa de *Santeuil*, o romancista fictício C., situa-se na mesma casa que Xerazade como intra-heterodiegética, e o narrador (único) da *Recherche* na casa diametralmente (diagonalmente) oposta (qualquer que seja a disposição que for dada às entradas) a Gil Blas, como extra-homodiegética:

| NÍVEL / RELAÇÃO | *Extradiegético* | *Intradiegético* |
|---|---|---|
| *Heterodiegética* | Homero | Xerazade<br>*C.* |
| *Homodiegética* | Gil Blas<br>*Marcel* | Ulisses |

Trata-se de uma viragem absoluta, pois se passa de uma situação caracterizada pela completa dissociação das instâncias (primeiro narrador-autor extradiegético: «eu» — segundo narrador, romancista intradiegético: «C» — herói metadiegético: «Jean») à situação inversa, caracterizada pela reunião das três instâncias numa só «pessoa»: o herói-narrador-autor Marcel. A significação mais manifesta dessa reviragem é a da assunção tardia, e deliberada, da *forma* da autobiografia directa, que é necessário aproximar do facto, aparentemente contraditório, de que o conteúdo narrativo da *Recherche* é menos directamente autobiográfico que o de *Santeuil* ([466]): como se Proust tivesse tido que vencer primeiro uma certa aderência a si, de si próprio se destacar, para conquistar o direito de dizer «eu», ou, mais precisamente, o direito de pôr a dizer «eu» esse herói que nem por completo é ele mesmo nem por completo é um outro. A conquista do *eu* não é, pois, aqui, regresso e presença a si, instalação no conforto da «subjectividade ([467]), mas talvez exactamente o contrário: a experiência difícil de uma relação a si vivida como (ligeira) distância e descentramento, relação que primorosamente simboliza essa semi-homonínia mais que discreta, e como que acidental, entre o herói-narrador e o signatário ([468]).

Mas tal explicação, como pode ver-se, dá, sobretudo, conta da passagem do heterodiegético ao autodiegético, e deixa um pouco

([466]) Ver Tadié, pp. 20-23.

([467]) O famoso «subjectivismo» proustiano não é nada menos que um seguro de subjectividade. E o próprio Proust não deixava de se irritar com as conclusões demasiado fáceis que se tiravam da sua escolha narrativa: «como tive a pouca sorte de começar o meu livro por *eu* e já não posso mais mudar, sou 'subjectivo' *in aeternum*. Tivesse eu começado, em vez disso, por 'Roger Mauclair ocupava um pavilhão', era dado como 'objectivo'» (a J. Boulanger, 30-XI-1921, *Corr. Gén.* III, 278).

([468]) Sobre esta controvertida questão, ver M. Suzuki, «Le 'je' proustien», *BSAMP, 9* (1959), H. Waters, «The Narrador, not Marcel», *French Review*, Fev. 1960, e Muller, pp. 12 e 164-165. Sabe-se que as duas únicas ocorrências desse prenome na *Recherche* são tardias (III, 75 e 157), e que a primeira não passa sem reserva. Mas parece-me que isso não basta para o recusar. Se se devesse contestar tudo o que não é dito senão uma vez... Por outro lado, chamar ao herói Marcel não é, evidentemente, identificá-lo, com Proust; mas essa coincidência parcial e frágil é eminentemente simbólica.



para trás a supressão do nível metadiegético. A condensação brutal das instâncias estava já, talvez, bosquejada nessas páginas de *Jean Santeuil* em que o «eu» do narrador (mas qual?) se substituía como por inadvertência ao «ele» do herói: efeito de impaciência, sem dúvida, mas não tanto impaciência de «se exprimir» ou de «se contar» retirando a máscara da ficção romanesca; irritação, melhor, perante os obstáculos, ou ardis, opostos pela dissociação das instâncias ao tecer do discurso — que já em *Santeuil* não é um discurso simplesmente narrativo. Nada é mais incomodativo, sem dúvida, para um narrador tão desejoso de acompanhar a sua «história» com essa espécie de comentário perpétuo que é a sua justificação profunda, que ter sem cessar de mudar de «voz», contar as experiências do herói «na terceira pessoa» e comentá-las de seguida em seu próprio nome, por uma intrusão constantemente reiterada e sempre discordante: donde a tentação de saltar o obstáculo, e de reivindicar, e finalmente anexar a própria experiência, como naquela página em que o narrador, depois de ter contado as «impressões reencontradas» por Jean quando a paisagem do lago de Genebra lhe lembra o mar em Beg Meil, empreende nas suas próprias reminiscências e na sua resolução de só escrever «quando um passado ressuscitasse subitamente num odor, numa visão que fizesse eclodir, e sobre o qual palpitasse a imaginação, e quando essa alegria me desse inspiração ([469]). Vê-se bem que já não se trata aqui de inadvertência: é a opção narrativa de conjunto adoptada em *Santeuil* que se revela inadequada, e que acaba por ceder às necessidades e às *instâncias* mais profundas do discurso. Tais «acidentes» prefiguram ao mesmo tempo o fracasso, melhor, o abandono próximo de *Santeuil*, e a sua retomada ulterior na voz própria da *Recherche*, a da narração autodiegética directa.

Mas, tal como vimos no capítulo do modo, a nova opção também não deixa de atravessar dificuldades, pois há agora que integrar numa narrativa de forma autobiográfica toda uma crónica social que muitas vezes ultrapassa o campo dos conhecimentos directos do herói, e que por vezes, mesmo, como é o caso de *Un amour de Swann*, só com alguma dificuldade entra nos do narrador.

([469]) Pléiade, p. 401.

De facto, como bem o demonstrou B. G. Rodgers ([470]), o romance proustiano só a grande custo consegue conciliar duas postulações contraditórias: a de um discurso teórico omnipresente, que se acomoda mal à narração «objectiva» clássica e que exige que a experiência do herói se confunda com o passado do narrador, que poderá assim comentá-la sem a aparência de intrusão (donde a adopção final de uma narração autodiegética directa em que podem misturar-se e confundir-se as vozes do herói, no narrador e do autor voltado para um público a ensinar e convencer) — e a de um conteúdo narrativo muito vasto, transbordando largamente da experiência interior do herói, e que exige por momentos um narrador quase «omnisciente»: donde os embaraços e as pluralidades de focalização que já encontrámos.

A opção narrativa de *Jean Santeuil* era sem dúvida insustentável, e o seu abandono aparece-nos retrospectivamente como «justificado»; a da *Recherche* está mais bem adaptada às necessidades do discurso proustiano, mas não é, ou só de longe, de uma coerência perfeita. De facto, o intento proustiano não podia satisfazer-se plenamente nem com uma nem com a outra: nem com a «objectividade» demasiado distante da narrativa heterodiegética, que mantinha o discurso do narrador à margem da «acção», logo da experiência do herói, nem com a «subjectividade» da narrativa autodiegética, demasiado pessoal e como que demasiado estreita para abarcar sem inversosimilhança um conteúdo narrativo que largamente transborda dessa experiência. Trata-se, precisemo-lo, da experiência fictícia *do herói*, que Proust quis, por razões bem conhecidas, mais restrita que a sua mesma: num sentido, nada na *Recherche* excede a experiência de Proust, mas tudo o que pensou dever atribuir a Swann, a Saint-Loup, a Bergotte, a Charlus, a Mlle Vinteuil, a Legrandin, e a muitos outros ainda, excede evidentemente a de Marcel: dispersão deliberada da «matéria» autobiográfica, que é, portanto, responsável por certas dificuldades narrativas. Assim — e para não voltarmos senão às duas paralepses mais flagrantes — pode achar-se estranho que Marcel tenha tido comunicação dos últimos pensamentos de Bergotte, mas não que Proust tenha acesso a elas, dado que as «viveu» no Jeu de Paume

([470]) *Proust's narrative Techniques*, pp. 120-141.



certo dia de 1921; do mesmo modo, podemos admirar-nos por Marcel ler tão bem nos sentimentos ambíguos de Mlle Vinteuil em Montjouvain, mas muito menos, penso eu, que Proust tenha sabido emprestar-lhos. Tudo isso, e ainda mais, vem de Proust, e não levaremos o desdém pelo «referente» ao ponto de fingir ignorá-lo; mas, de tudo isso, sabemo-lo também, se quis descarregar, descarregando o seu herói. Tem precisão, portanto, ao mesmo tempo de um narrador «omnisciente» capaz de dominar uma experiência moral agora *objectivada*, e de um narrador autodiegético capaz de assumir pessoalmente, de autentificar e de esclarecer com o seu próprio comentário a experiência espiritual que dá o seu sentido final a tudo o resto, e que permanece, por seu lado, privilégio do herói. Donde esta situação paradoxal, e para alguns escandalosa, de uma narração «na primeira pessoa», e, contudo, por vezes omnisciente. Aqui, ainda, é sem o querer, talvez sem o saber, e por razões que assentam na natureza profunda — e profundamente contraditória — de seu propósito, que a *Recherche* atenta contra as convenções mais bem fundadas da narração romanesca, fazendo estalar não somente as suas «formas» tradicionais, mas — sismo mais secreto, logo mais decisivo — a própria lógica do seu discurso.

### *Herói / narrador*

Como em toda a narrativa de forma autobiográfica ([471]), os dois actantes que Spitzer designava por *erzählendes Ich* (Eu narrante) e *erzähltes Ich* (Eu narrado) estão separados na *Recherche* por uma diferença de idade e de experiência que autoriza o primeiro a tratar o segundo com uma sorte de superioridade condescendente ou irónica, muito sensível, por exemplo, na cena da apresentação falhada de Marcel a Albertine, ou na do beijo recusado ([472]). Mas o próprio da *Recherche*, o que a distingue de quase todas as outras autobiografias, reais ou fictícias, é que a essa

([471]) Trata-se aqui da autobiografia clássica de narração ulterior, e não do monólogo interior no presente.

([472]) II, pp. 855-866 e 933-934.

diferença essencialmente variável, e que diminui fatalmente à medida que o herói avança na «aprendizagem» da vida, se acrescenta uma diferença mais radical e como que absoluta, irredutível a um simples «processo»: a que determina a revelação final, a experiência decisiva da memória involuntária e da vocação estética. Aí, a *Recherche* separa-se da tradição do *Bildungsroman* para se aproximar da de certas formas da literatura religiosa, como as *Confissões* de Santo Agostinho: o narrador não sabe apenas, de fonte empírica, *mais* que o herói; *sabe* em absoluto, conhece a Verdade — uma verdade de que o herói se não aproxima por um movimento progressivo e contínuo, mas que, muito pelo contrário, e apesar dos presságios e anúncios por que se fez aqui e ali preceder, explode sobre ele no momento em que se encontra, de certa maneira, mais afastado dela que nunca: «Bateram-se a todas as portas que não dão para nada, e a única por onde se pode entrar, e que se teria procurado em vão durante cem anos, aí se bate sem o saber, e ela abre-se.»

Essa particularidade da *Recherche* acarreta uma consequência decisiva para as relações entre o discurso do herói e o do narrador. Até esse momento, com efeito, os dois discursos tinham-se justaposto, entrelaçado, mas, menos duas ou três excepções [473], nunca inteiramente confundidos: a voz do erro e da tribulação não podia identificar-se à do conhecimento e da sabedoria: a de Parsifal à de Gurnemanz. A partir, pelo contrário, da *revelação última* (para retomar o termo por Proust aplicado a *Sodome I*), as duas vozes podem fundir-se e confundir-se, ou apoiar-se num mesmo discurso, pois doravante o *pensava eu* do herói pode-se escrever «eu compreendia», «eu notava», «eu adivinhava», «eu sentia», «eu sabia», «eu bem sentia», «ocorreu-me», «já tinha chegado a

[473] Constituídas na sua maior parte por momentos de meditação estética, a propósito de Elstir (II, pp. 419-422), de Wagner (III, pp. 158-162), ou de Vinteuil (III, pp. 252-258), onde o herói pressente aquilo que a revelação final lhe confirmará. *Gomorrhe I*, que é um sentido uma primeira cena de revelação, apresenta também traços de coincidência dos discursos, mas o narrador toma aí o cuidado, pelo menos uma vez, de corrigir um erro do herói (II, pp. 630-631). Inversa excepção, as últimas páginas de *Swann*, em que é o narrador quem finge partilhar o ponto de vista da personagem.



essa conclusão», «compreendi», etc. [474], isto é, coincidir com o *eu sei* do narrador. Donde essa súbita proliferação do discurso indirecto, e a sua alternância sem oposição nem contraste com o discurso presente do narrador. Como já notámos, o herói da tarde não se identifica ainda *em acto* com o narrador final, pois a obra escrita do segundo está ainda, para o primeiro, por vir; mas as duas instâncias reúnem-se já em «pensamento», ou seja, em fala, pois que partilham a mesma verdade, que pode agora deslizar sem rectificação, e como que sem resistência, de um discurso para o outro, de um tempo (o imperfeito do herói) para o outro (o presente do narrador): como o manifesta bem essa última frase, tão ágil, tão livre — tão *omnitemporal*, como diria Auerbach —, perfeita ilustração do nosso intento: «Ao menos, se me *fosse deixada* durante o bastante para realizar a minha obra, não *deixaria* de aí antes de tudo descrever os homens (*deva* isso fazê-los parecer-se com seres monstruosos) como ocupando um lugar tão considerável, ao lado daquele tão restrito que lhes *está* reservado no espaço, um lugar pelo contrário sem medida prolongado — pois que simultaneamente *tocam*, como gigantes mergulhados nos anos, em épocas tão distantes, entre as quais tantos dias se *vieram* colocar — no Tempo.»

### *Funções do narrador*

Essa modificação final compromete, pois, de forma muito sensível, uma das funções essenciais do narrador proustiano. Pode parecer estranho, à primeira vista, atribuir a um narrador, qualquer que ele seja, um outro papel além da narração propriamente dita, isto é, o facto de contar a história, mas nós sabemos muito bem que o discurso do narrador, romanesco ou outro, pode assumir outras funções. Talvez valha a pena dar-lhe rapidamente a volta, a fim de melhor apreciar a especificidade, neste particular, da narração proustiana. Parece-me que se podem distribuir essas funções (um pouco como Jakobson distribui as funções da lin-

[474] III, pp. 869-899.

guagem ([475])) segundo os diversos aspectos da narrativa (no sentido lato) com os quais se relacionam.

O primeiro desses aspectos é, evidentemente, a *história*, e a função que aí está conectada é a *função* propriamente *narrativa*, da qual nenhum narrador pode desviar-se sem perder por tanto a sua qualidade de narrador, e a que pode muito bem tentar — como fizeram certos romancistas americanos — reduzir o seu papel. O segundo é o *texto* narrativo, ao qual o narrador pode referir-se por um discurso de alguma maneira metalinguístico (na ocorrência, metanarrativo) para marcar as suas articulações, as conexões, as inter-relações, em suma, a organização interna: esses «organizadores» do discurso ([476]), a que Georges Blin chamava «indicações de regência» ([477]), relevam de uma segunda função, que se pode apelidar de *função de regência*.

O terceiro aspecto é a própria *situação narrativa*, cujos dois protagonistas são o narratário, presente, ausente ou virtual, e o próprio narrador. A orientação para o narratário, à preocupação de estabelecer ou de manter com ele um contacto, ou até um diálogo (real, como em *La Maison Nucingen*, ou fictício, como em *Tristram Shandy*), corresponde uma função que lembra ao mesmo tempo a função «fática» (verificar o contacto) e a função «conativa» (agir sobre o destinatário) de Jakobson. Rodgers chama a esses narradores, de tipo shandiano, sempre voltados para o seu público, e muitas vezes mais interessados na relação que estabelecem com ele do que na sua própria narrativa, «contadores» ([478]). Ter-se-iam dantes chamado, de preferência, «conversadores», e talvez se deva designar a função que tendem a privilegiar como *função de comunicação;* sabe-se a importância que ela toma no romance por cartas, e especialmente, talvez, nessas formas a que Jean Rousset chama «monódias epistolares», como, evidentemente, as *Cartas Portuguesas*, onde a presença ausente do destinatário se torna o elemento dominante (obsecante) do discurso.

A orientação do narrador para ele próprio, enfim, determina

([475]) *Essais de linguistique générale*, pp. 213-220.

([476]) R. Barthes, «Le discours de l'histoire», *Information sur les sciences sociales*, Agosto de 1967, p. 66.

([477]) *Regiebemerkungen* (*Stendhal et les Problèmes du roman*, p. 222).

([478]) *Op. cit.*, p. 55.



uma função homóloga àquela que Jakobson designa, de forma um pouco desajeitada), por função «emotiva»: é ela que dá conta da parte que o narrador, enquanto tal, toma na história que conta, na relação que mantém com ela: relação afectiva, claro, mas igualmente moral e intelectual, que pode tomar a forma de um simples testemunho, como quando o narrador indica a fonte de onde tirou a sua informação, ou o grau de precisão das suas próprias memórias, ou os sentimentos que tal episódio desperta em si ([479]); há aí algo a que se poderia chamar função *testemunhal* ou de *atestação*. Mas as intervenções, directas ou indirectas, do narrador a respeito da história podem tomar também a forma mais didáctica de um comentário autorizado da acção: afirma-se assim aquilo a que se poderia chamar a *função ideológica do narrador* ([480]), e sabe-se o quanto Balzac, por exemplo, desenvolveu essa forma de discurso explicativo e justificativo, nele veículo, como em tantos outros, da motivação realista.

Essa repartição em cinco funções não é para receber, sem dúvida, num espírito demasiado estanque de compartimentação: nenhuma dessas categorias é completamente pura e não conivente com outras, nenhuma, excepto a primeira, é completamente indispensável, e, ao mesmo tempo, nenhuma, por mais cuidado que nisso se ponha, é inteiramente evitável. Antes se tratará de uma questão de acento e peso relativo: todos sabem que Balzac «intervém» mais na sua narrativa que Flaubert, que Fielding se dirige ao leitor mais frequentemente que Mme de La Fayette, que as «indicações de regência» são mais indiscretas em Fenimore

([479]) «Sinto ao escrever isto que o meu pulso ainda se levanta; esses momentos estar-me-ão sempre presentes mesmo que viva mil anos» (Rousseau, *Confessions*, já citado p. 160). Mas o testemunho do narrador pode igualmente ser dirigido sobre acontecimentos contemporâneos do acto de narração, e sem relação com a história que conta: assim, as páginas de *Doktor Faustus* sobre a guerra que campeia enquanto Zeitblom redige as suas recordações de Leverkühn.

([480]) Que não é necessariamente a do autor: os juízos de Des Grieux não comprometem *a priori* o padre Prévost e os do narrador-autor fictício de *Leuwen* ou da *Chartreuse* não comprometem de nenhuma maneira Henry Beyle.

Cooper ([481]) ou Thomas Mann ([482]) do que em Hemingway, etc., mas não se pretenderá extrair do facto qualquer atravancante tipologia.

Também não voltaremos às diversas manifestações, já encontradas, das funções extra-narrativas do narrador proustiano: interpelações do leitor, organização da narrativa por via de anúncios e reavisos [*rappels*], indicações de fonte, atestações memoriais. O que falta sublinhar é a situação de quase monopólio do narrador em relação àquilo que baptizámos como função ideológica, e o carácter deliberado (não obrigatório) desse monopólio. Com efeito, de todas as funções extra-narrativas, é essa a única que não cabe necessariamente ao narrador. Sabe-se com que cuidado grandes romancistas ideólogos, como Dostoievski, Tolstoi, Thomas Mann, Broch, Malraux, transferiram para certas personagens suas a tarefa do comentário e do discurso didáctico — chegando a transformar algumas cenas dos *Demónios*, da *Montanha Mágica* ou de *L'Espoir* em verdadeiros colóquios teóricos. Nada há que se pareça em Proust, que se não ofereceu, fora Marcel, qualquer «porta-voz». Um Swann, um Saint-Loup, um Charlus, apesar de toda a sua inteligência, são objectos de observação, não órgãos de verdade, nem sequer interlocutores efectivos (é sabido, aliás, o que Marcel pensa das virtudes intelectuais da conversação e da amizade): os seus erros, os seus ridículos, os seus fracassos e perdições são mais instrutivos que as suas opiniões. Até essas figuras da criação artística que são Bergotte, Vinteuil ou Elstir, não intervêm, por

([481]) «Para evitar dar à nossa narrativa uma extensão que possa fatigar o leitor, rogamos-lhe que se represente que passou uma semana entre a cena que termina o capítulo precedente e os acontecimentos para a relação dos quais nos propomos retomar neste o fio da nossa história»; «Vem a propósito que o curso da nossa narração se interrompa um instante, para nos dar tempo de remontar às causas cujas consequências tinham trazido no seu seguimento a singular aventura de que acabamos de dar conta. Não daremos a essa digressão...», etc. (*The Prairie*, cap. VII, XV).

([482]) «Tendo o precedente capítulo inchado sem medida, faço bem em encetar outro...»; «O capítulo que acaba de se encerrar também está demasiado inchado para o meu gosto...»; «Não vou olhar para trás e proíbo-me de contar o número de folhetas acumuladas entre os números romanos precedentes e aqueles que acabo de traçar...» (*Doktor Faustus*, caps. IV, V e IX).



assim dizer, enquanto detentores de um discurso teórico autorizado: Vinteuil está mudo, Bergotte reticente ou fútil, e a meditação sobre a sua obra cabe a Marcel ([483]); Elstir começa, simbolicamente, pelas farsolices de pinta-monos de M. Biche, e as coisas que diz em Balbec importam menos que o ensinamento silencioso das suas telas. A conversação intelectual é um género manifestamente contrário ao gosto proustiano. É sabido o desdém que lhe inspira tudo o que «pensa», como, segundo ele, o Hugo dos primeiros poemas, «em vez de se contentar, como a natureza, em dar que pensar» ([484]). Toda a humanidade, de Bergotte a Françoise e de Charlus a Mme Sazerate, está perante ele como uma «natureza», encarregada de provocar o pensamento, não de o exprimir. Caso extremo de solipsismo intelectual. Finalmente, e à sua maneira, Marcel é um autodidacta.

A consequência disso é que ninguém, a não ser, por vezes, o herói, nas condições supracitadas, não pode e não deve contestar ao narrador o seu privilégio de comentário ideológico: donde a proliferação bem conhecida desse dicurso «auctorial», para recolher dos críticos de língua alemã esse termo, que indica ao mesmo tempo a presença do autor (real ou fictício) e a *autoridade* soberana dessa presença na sua obra. A importância quantitativa e qualitativa desse discurso psicológico, histórico, estético, metafísico é tal, apesar das denegações ([485]), que se lhe pode sem dúvida atribuir a responsabilidade — e, num sentido, o mérito — do mais forte dos abalos nesta obra, e por esta obra, dados ao equilíbrio tradicional da forma romanesca: se a *Recherche du temps perdu* é por todos sentida como não sendo «já inteiramente um romance», como a obra que, ao seu nível, fecha a história do género (dos géneros) e inaugura, com alguns outros, o espaço sem limites e

([483]) Não a Swann, mesmo no que diz respeito à Sonata: «Era isso, a felicidade proposta pela pequenina frase da sonata a Swann, que *se tinha enganado* ao assimilá-la ao prazer do amor e a *não tinha sabido* encontrar na criação artística...» (III, p. 877).

([484]) II, p. 549.

([485]) «Donde a grande tentação para o escritor de escrever obras intelectuais. Indelicadeza grande. Uma obra onde há teorias é como um objecto sobre que se deixou a marca do preço» (III, p. 882). Não sabe o leitor da *Recherche* aquilo que custa?

como que indeterminado da *literatura* moderna, ela o deve, evidentemente — e ainda desta vez a despeito das «intenções do autor», e pelo efeito de um movimento tanto mais irresistível quanto foi involuntário — a essa invasão da história pelo comentário, do romance pelo ensaio, da narrativa pelo seu próprio discurso.

*O narratário*

Tal imperialismo teórico, tal certeza de verdade, poderiam inclinar a que se pensasse que o papel do destinatário é então puramente passivo, que se limita a receber uma mensagem a pegar ou a largar, a «consumir» num momento seguinte uma obra realizada longe dele e sem ele. Nada seria mais contrário às convicções de Proust, à sua própria experiência da leitura, e às exigências mais fortes da sua obra.

Antes de considerar essa última dimensão da instância narrativa proustiana, deverá dizer-se uma palavra mais geral acerca dessa personagem a que chamámos narratário, e cuja função na narrativa parece tão variável. Como o narrador, o narratário é um dos elementos da situação narrativa, e coloca-se, necessariamente, no mesmo nível diegético; quer dizer que não se confunde mais, *a priori*, com o leitor (mesmo virtual) de que o narrador com o autor, pelo menos não necessariamente.

A narrador intradiegético, narratário intradiegético, e a narrativa de Des Grieux ou de Bixiou não se dirige ao leitor de *Manon Lescaut* ou de *La Maison Nucingen*, e sim, apenas, a M. de Renoncourt, aos Finot, Couture e Blondet, a quem tão-só designam as marcas de «segunda pessoa» eventualmente presentes no texto, do mesmo modo que aquelas que se encontram num romance por cartas somente podem designar o correspondente epistolar. Nós, leitores, não podemos identificar-nos mais com esses narratários fictícios do que esses narradores intradiegéticos se nos podem dirigir, ou, sequer, supor a nossa existência (486). De igual modo, não

(486) Um caso particular é o da obra literária meta-diegética, do tipo *Jaloux impertinent* ou *Jean Santeuil*, que pode eventualmente visar um leitor, mas leitor, em princípio, também fictício.



podemos nem interromper Bixiou nem escrever a Mme de Tourvel.

O narrador extradiegético, pelo contrário, outra coisa não pode senão visar um narratário extradiegético, que se confunde aqui com o leitor virtual, e a quem qualquer leitor real pode identificar-se. Esse leitor virtual é, em princípio, indefinido, apesar de acontecer a Balzac voltar-se de modo mais particular quer para o leitor de província quer para o leitor parisiense, e de Sterne o chamar por vezes Senhora, ou Senhor Crítico. O narrador extradiegético pode também fingir, como Mersault, não se dirigir a ninguém, mas tal atitude, bastante difundida no romance contemporâneo, não pode, evidentemente, nada contra o facto de uma narrativa, como todo o discurso, se dirigir necessariamente a alguém, e conter sempre em oco o apelo ao destinatário. E se a existência de um narratário intradiegético tem como efeito manter-nos à distância, interpondo-o sempre entre o narrador e nós, como Finot, Couture e Blondet se interpõem entre Bixiou e o indiscreto auditor por detrás da divisória, a quem essa narrativa não era destinada (mas, diz Bixiou, «há sempre gente ao lado»), mais transparente é a instância receptora, mais silenciosa a sua invocação na narrativa, mais fácil, sem dúvida, ou, para melhor dizer, mais irresistível se vê tornada a identificação, ou substituição, de cada leitor real a essa instância virtual.

É, com efeito, essa a relação, apesar das raras e muito inúteis interpelações já assinaladas, que a *Recherche* mantém com os seus leitores. Cada um deles se sabe o narratário virtual, e quão ansiosamente esperado, dessa narrativa rodopiante que, sem dúvida mais que nenhuma outra, tem necessidade, para existir na sua verdade própria, de escapar ao fechamento da «mensagem final» e do remate narrativo, para retomar sem fim o movimento circular que reenvia sempre da obra para a vocação que «conta» e da vocação para a obra que suscita, e assim sem tréguas.

Como manifestam os próprios termos da famosa carta a Rivière (487), o «dogmatismo» e a «construção» da obra proustiana não se dispensam de um incessante recurso ao leitor, encarregado

(487) «Encontro um leitor que *adivinha* que o meu livro é uma obra dogmática e uma construção!» (Choix Kolb, p. 197).

de os «adivinhar» antes de se exprimirem, mas também, uma vez revelados, de os interpretar e de os recolocar no movimento que ao mesmo tempo os engendra e os arrebata. Proust não podia exceptuar-se da regra que enuncia no *Temps retrouvé*, e que dá ao leitor o direito de traduzir nos seus termos o universo da obra para «dar em seguida àquilo que lê toda a sua generalidade»: qualquer aparente infidelidade que cometa, «tem o leitor a necessidade de ler de uma certa forma para bem ler; o autor não tem que se ofender, mas, pelo contrário, que deixar a maior das liberdades ao leitor», pois a obra mais não é, finalmente, segundo o próprio Proust, que um instrumento de óptica que o autor oferece ao leitor para o ajudar a ler em si. «O escritor só por um hábito ganho na linguagem insincera dos prefácios e das dedicatórias diz "meu leitor". Na realidade, cada leitor é, quando lê, leitor de si próprio» ([488]).

Tal é o estatuto vertiginoso do narratário proustiano: convidado, não, como Nathanaël, a «deitar fora este livro», mas a reescrevê-lo, totalmente infiel e miraculosamente exacto, tal como Pierre Ménard inventando palavra por palavra o *Quijote*. Não há quem não compreenda o que esta fábula diz, passada de Proust a Borges e de Borges a Proust, e que perfeitamente se ilustra nos pequenos salões contíguos da *Maison Nucingen:* o verdadeiro autor da narrativa não só é quem a conta, mas também, e por vezes muito mais, quem a escuta. E que não é necessariamente aquele a quem é dirigida: há sempre gente *ao lado*.

([488]) III, p. 911.



# POSFÁCIO

Para finalizar sem recapitulações inúteis, algumas palavras de autocrítica, ou, se se quiser, de apologia. As categorias e os procedimentos propostos aqui não estão, é claro, isentos aos meus olhos de defeito: tratava-se, como é costume, de escolher entre inconvenientes. Num domínio habitualmente concedido à intuição e ao empirismo, a proliferação nocional e terminológica terá sem dúvida irritados mais do que um, e eu não espero da «posteridade» que retenha uma parte demasiado grande dessas proposições. Tal arsenal, como qualquer outro, estará inevitavelmente perimido dentro de alguns anos, e tanto mais depressa quanto mais tomado a sério for, isto é, discutido, experimentado, e revisto pelo uso. É um dos traços do que se pode chamar o *esforço científico* o ter a noção de si como essencialmente caduco e votado ao desmoronar: marca totalmente negativa, é certo, e de uma consideração que começa por ser melancólica para o espírito «literário», sempre pronto a contar com alguma glória póstuma, mas, se o crítico

pode sonhar com uma obra no segundo grau, o poeticista, por ele, sabe que trabalha o — digamos, ainda, *em* — o efémero, operário de antemão des-empregado.

Penso, pois, e espero que toda esta tecnologia, seguramente bárbara para os amadores de Belas-Letras — prolepses, analepses, iterativo, focalizações, paralipses, metadiegético, etc. — surgirá amanhã como das mais rústicas, e irá juntar-se a outras embalagens irrecuperadas das descargas da Poética: exprimamos somente o voto de que não vá sem ter tido alguma utilidade transitória. Já inquieto com os progressos da poluição intelectual, Occam interdizia o inventar sem necessidade seres de razão, dir-se-ia hoje, objectos teóricos. Detestar-me-ia por faltar a esse princípio, mas parece-me que, pelo menos, algumas das formas literárias designadas e definidas aqui chamam por pesquisas a desenvolver, que, por razões evidentes, só ao de leve foram, neste trabalho, afloradas. Espero, pois, ter fornecido à teoria literárias, e à história da literatura, alguns objectos de estudo sem dúvida menores, mas um pouco mais desampliados que entidades tradicionais tais como «o romance» ou «a poesia».

A aplicação específica dessas categorias e procedimentos à *Recherche du temps perdu* era talvez ainda mais chocante, e não posso negar que o propósito deste trabalho se define quase exactamente pelo contrário dessa declaração liminar de um recente e excelente estudo sobre a arte do romance em Proust, declaração que congrega sem dúvida, desde logo, a unanimidade dos bons espíritos: «Nós não quisémos impor à obra de Proust categorias exteriores a ela, uma ideia geral do romance ou da maneira pela qual se deve estudar um romance; não um tratado do romance, cujas ilustrações fossem tiradas de *Recherche*, mas conceitos nascidos da obra, e que permitam ler Proust como este leu Balzac e Flaubert. Só há teoria da literatura na crítica do singular» ([489]).

Não é possível, claro, sustentar que os conceitos aqui utilizados tenham exclusivamente «nascido da obra», e esta descrição da narrativa proustiana só dificilmente poderia passar por conforme à ideia que dela se fazia o próprio Proust. Uma distância tal entre a *teoria indígena* e o método crítico pode parecer desrazoável,

([489]) Tadié, *Proust et le Roman*, p. 14.



como todos os anacronismos. Parece-me, contudo, que não devemos fiar-nos cegamente na estética implícita de um escritor, mesmo que se trate de um crítico tão genial como o autor de *Contre Sainte-Beuve*. A consciência estética de um artista, quando grande, não está nunca, por assim dizer, ao nível da sua prática, o que não é senão uma das manifestações daquilo que Hegel simbolizava pelo voo tardio do pássaro de Minerva. Não temos à nossa disposição um centésimo do génio de Proust, mas temos sobre ele a vantagem (que é um pouco a do burro vivo sobre o leão morto) de o ler a partir daquilo que precisamente ele contribuiu para fazer nascer — essa literatura moderna que lhe deve tanto —, logo, de perceber claramente na sua obra aquilo que lá não estava mais que no estado nascente —, sobretudo porque a transgressão das normas, a invenção estética, como vimos, são nele, as mais das vezes, involuntárias, e por vezes inconscientes: o seu desígnio não estava presente, e esse depreciador da vanguarda é quase sempre revolucionário sem querer (gostaria de dizer que é a melhor forma de sê-lo, se não tivesse a suspeita vaga de que é a única). Para o repetir mais uma vez, depois de tantos outros, nós lemos o passado à luz do presente, e não era assim que o próprio Proust lia Balzac e Flaubert, ou acreditar-se-á realmente que os seus conceitos críticos «nasceram de» *La Comédie humaine* ou de *L'Éducation sentimentale*?

Da mesma forma, talvez, a espécie de *recorte* (no sentido óptico) aqui «imposto» à *Recherche* permitiu-nos, espero eu, fazer surgir sob essa iluminação nova relevos desconhecidos, muitas vezes desconhecidos do próprio Proust, e, até agora, da crítica proustiana (a importância da narrativa iterativa, por exemplo, ou do pseudo-diegético), ou caracterizar de forma mais precisa traços já notados, tais como anacronias ou focalizações múltiplas. A tão depreciada «grade» não é um instrumento de incarceração, de desrama castradora ou de abrandamento de passo: é um processo de descoberta, e um meio de descrição.

Isto não significa — como talvez já se tenha percebido — que o seu utilizador se furta a toda a preferência e qualquer avaliação estética, ou sequer a qualquer tomada de partido. Notou-se com toda a certeza que, no confronto da narrativa proustiana com o

sistema geral dos *possíveis narrativos*, a curiosidade e a predilecção do analista iam regularmente para os aspectos mais *desviantes* da primeira, transgressões específicas ou bosquejos de uma evolução futura. Essa sistemática valorização da originalidade e da novação tem talvez algo de *naïf* e, feitas as contas, ainda romântico, mas ninguém, hoje, lhe pode escapar inteiramente. Roland Barthes fornece em *S/Z* (490) uma explicação altamente convincente disso mesmo: «Porque é que o escritível (aquilo que hoje pode ser escrito) é o nosso valor? Porque o que está em jogo no trabalho literário (na literatura como trabalho) é fazer do leitor, não já um consumidor, mas um produtor do texto.» A preferência por aquilo que, no texto de Proust, é não somente «legível» (clássico) como «escritível» (traduzamos grosseiramente: *moderno*) exprime talvez o desejo do crítico, ou até do poeticista, de desempenhar, no contacto com os pontos esteticamente «subversivos» do texto, um papel obscuramente mais activo que o do simples observador e analista. O leitor, aqui, crê participar, e, talvez, pelo simples reconhecimento — ou antes, o trazer ao de cima de traços inventados pela obra muitas vezes a despeito do seu autor —, participa efectivamente, e numa ínfima medida (ínfima mas decisiva) *contribui* para a criação. Contribuição ou até intervenção que eram, lembremo-lo ainda, um pouco mais do que legítimas aos olhos de Proust. Também o poeticista é o «próprio leitor de si mesmo», e descobrir (diz-nos *também* a ciência moderna) é sempre inventar um pouco.

Um outro partido tomado, na ocorrência um partido recusado, explicará talvez porque é que esta «conclusão» não o é — quero dizer: porque é que não se encontrará aqui uma «síntese» final, em que se reunissem e uns aos outros se justificassem todos os traços característicos da narrativa proustiana que fomos apontando no decurso deste estudo. Quando as convergências ou correlações se manifestavam de maneira irrecusável (como entre a desaparição do sumário e a emergência do iterativo, ou entre a eliminação do metadiegético e a polimodalidade), não deixámos de as reconhecer e de as trazer à luz. Mas parecer-me-ia inconveniente procurar a «unidade» a qualquer preço, e nisso *forçar* a coerência da obra — o

(490) P. 10.



que é, como se sabe, uma das mais fortes tentações da crítica, uma das mais banais (para não dizer das mais vulgares) e também uma das mais fáceis de satisfazer, não exigindo mais que um pouco de retórica interpretativa.

Ora, se não se pode negar em Proust a vontade de coerência e o esforço de construção, igualmente inegável é na sua obra a resistência da matéria e a parte do incontrolado — porventura incontrolável. Já se notou o carácter *retroactivo*, aqui como em Balzac ou em Wagner, de uma unidade tardiamente conquistada sobre um material heterogéneo e originalmente não concertado. Do mesmo modo evidente é a parte de inacabamento devida ao trabalho de alguma maneira suplementar trazido à obra pelo acidental adiamento de 1914. A *Recherche du temps perdu* foi sem dúvida, pelo menos no espírito de Proust, uma obra «acabada»: era em 1913, e a perfeita composição ternária dessa época *(Côté de chez Swann, Côté de Guermantes, Temps retrouvé)* é disso, a seu modo, testemunho. Mas é sabido o que lhe aconteceu, e ninguém poderá pretender que a estrutura actual da *Recherche* seja qualquer coisa para além das circunstâncias: uma causa activa, a guerra, uma causa negativa, a morte. Nada, claro, é tão fácil como a acção do acaso, como «demonstrar» que a *Recherche* encontrou por fim, a 18 de Novembro de 1922, o perfeito equilíbrio e a exacta proporção que até aí lhe faltavam, mas é justamente essa facilidade que aqui recusamos. Se a *Recherche* foi um dia concluída, hoje já o não está, e a forma pela qual admitiu a extraordinária amplificação ulterior prova talvez que esse provisório terminar mais não era, como todo o terminar, que uma ilusão retrospectiva. Há que dar esta obra à sua incompletude, entregá-la ao tremor do indefinido, ao sopro do *imperfeito*. A *Recherche* não é um objecto fechado: nem é um objecto.

Mais uma vez, sem dúvida que a prática (involuntária) de Proust supera a sua teoria e o seu intento — digamos que, pelo menos, responde melhor ao nosso desejo. O harmonioso tríptico de 1913 dobrou a superfície, mas só de um lado, permanecendo o primeiro painel, por força, conforme ao plano primitivo. Este desequilíbrio, ou descentramento, agrada-nos enquanto tal e no seu *impremeditado*, e teremos todo o cuidado em o não motivar «dando conta» de um fechamento inexistente ou de uma constru-

ção ilusória, e em não reduzir abusivamente aquilo que Proust, a propósito de outra coisa, denominava a «contingência da narrativa» ([491]). As «leis» da narrativa proustiana são, como a própria narrativa, parciais, defectivas, talvez arriscadas: leis consuetudinárias e inteiramente empíricas, que se não devem hipostasiar num Cânone. Aqui, o código, como a mensagem, tem as suas lacunas, as suas surpresas.

Esta recusa de motivação é sem dúvida, à sua maneira, uma motivação. Não se escapa à pressão do significado: o universo semiótico tem horror ao vazio, e *nomear* a contingência é já consignar-lhe uma função, impor-lhe um sentido. Mesmo — ou sobretudo? — quando se cala, o crítico diz sempre demais. O melhor, talvez, seria, como a própria narrativa proustiana, não «acabar» nunca, ou seja, em determinado sentido, nunca começar.

([491]) *Jean Santeuil*, Pléiade, p. 314.



# LISTA DAS OBRAS UTILIZADAS


1. *Obras de Proust.*

*A la recherche du temps perdu*, texto estabelecido por Pierre Clarac e André Ferré, colecçãão da Pléiade, Gallimard, t. I: Nov. de 1955; II: Jan. de 1956; III: Maio de 1956 (*).
*Jean Santeuil*, precedido dos *Plaisirs et les Jours*, texto estabelecido por Pierre Clarac e Yves Sandre, Pléiade, Gallimard, 1971.
*Contre Sainte-Beuve*, precedido de *Pastiches et Mélanges* e seguido de *Essais et Articles*, texto estabelecido por Pierre Clarac e Yves Sandre, Pléiade, Gallimard, 1971.
*Correspondance générale*, Plon, 1930-1936.
*Choix de lettres*, apresentação de Philip Kolb, Plon, 1965.

*Para diversas variantes ou esboços da* Recherche:

*Du côté de chez Swann*, Grasset, 1914.
*Chroniques*, Gallimard, 1927.
*Contre Sainte-Beuve*, seguido de *Nouveaux Mélanges*, texto estabelecido por Bernard de Fallois, Gallimard, 1954.


(*) Salvo indicação, o local de edição é sempre Paris.

*Textes retrouvés*, recolhidos e apresentados por Philip Kolb e L. B. Price, Univ. of Illinois Press, Urbana, 1968; e *Cahiers Marcel Proust*, Gallimard, 1971.
André Maurois, *A la recherche de Marcel Proust*, Hachette, 1949.
Maurice Bardèche, *Marcel Proust romancier*, I, Les Spet Couleurs, 1971.

2. *Estudos críticos e teóricos.*

Aristóteles, *Poética*, ed. Hardy, Les Belles Lettres, 1932.
Auerbach, Erich, *Mimesis* (1964), trad. fran. Gallimard, 1968.
Balzac, Honoré de, *Études sur M. Beyle* (1840), Skira, Genebra, 1943.
Bardèche, Maurice, *Marcel Proust romancier*, I, Les Sept Couleurs, 1971.
Barthes, Roland, «Introduction à l'analyse structurale des récits», *Communications* 8.
— «Le discours de l'Histoire», *Information sur les sciences sociales*, Agosto de 1967.
— «L'effet de réel», *Communications* 11.
— *S/Z*, Seuil, 1970.
Bentley, Phyllis, «Use of summary», in *Some observations on the art of narrative*, 1947, retomado em Philip Stevick, ed., *The Theory of the Novel*, The Free Press, Nova Iorque, 1967.
Benveniste, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1966.
Blin, Georges, *Stendhal et les problèmes du roman*, Corti, 1954.
Borges, Jorge Luís, *Enquêtes*, Gallimard, 1957.
— *Discussions*, Gallimard, 1966.
Booth, Wayne, «Distance and point of view», *Essays in Criticism*, 1961. trad. fr. «Distance et point de vue», *Poétique* 4.
— *The Rhetoric of Fiction*, Univ. of Chicago Press, 1961.
Bowling, L. E., «What is the stream-of-consciousness thecnique?». *PMLA*, 1950.
Brée, Germaine, *Du temps perdu au temps retrouvé* (1950), Les Belles Lettres, 1969.
Brooks, Cleanth, & Warren, Robert Penn, *Understanding Fiction*, Nova Iorque, 1943.
Daniel, Georges, *Temps et Mystification dans A.L.R.T.P.*, Nizet, 1943.
Debray-Genette, Raymonde, «Les figures du récit dans *Un coeur simple*»; *Poétique* 3.
— «Du mode narratif dans les *Trois Contes*», *Littérature* 2.
Dujardin, Edouard, *Le Monologue intérieur*, Messein, 1931.
Feuillerat, Albert, *Comment Proust a composé son roman*, Yale University Press, New Haven, 1934.
Fitch, Bryan T., *Narrateur et Narration dans* L'Étranger *d'Albert Camus*. Archives des Lettres modernes (1960), 1968.
Forster, E. M. *Aspects of the Novel* Londres, 1947.
Friedman, Melvin, *Stream of Consciousness: a Study in litterary Method*, Yale Univ. Press, New Haven, 1955.



Friedman, Norman, «Point of view in Fiction», *PMLA*, 1955, retomado in Stevick, ed., *The Theory of the Novel*, The Free Press, Nova Iorque, 1967.
Genette, Gérard, *Figures*, Seuil, 1966.
— *Figures II*, Seuil, 1969.
Greimas, A. J., *Sémantique structurale*, Larousse, 1966.
Guiraud, Pierre, *Essais de stylistique*, Klincksieck, 1971.
Hachez, Willy, «La chronologie et l'âge des personnages de *A.L.R.T.P.*», *Bulletin de la Société des amis de Marcel Proust*, 1956: «Retouches à une choronologie», *ibid.*, 1961; «Fiches biographiques de personnages de Proust», *ibid.*, 1965.
Hamburget, Kate, *Die Logik der Dichtung*, Ernst Klett Verlag, Estugarda, 1957.
Houston, J.P., «Temporal Patterns in *A.L.R.T.P.*», *French Sudies*, Jan. 1962.
Huet, J. B., *Traité de l'origine des romans*, 1670
Jakobson, Roman, «A la recherche de l'essence du langage», *Problèmes du langage (Diogène 51)*, Gallimard, 1966.
Jauss, H. R., *Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts A.L.R.T.P.* (1965), Carl Winter, Heidelberg, 1970.
Lämmert, Eberhart, *Bauformen das Erzählens*, J. B. Metzlersche Verlag, Estugarda, 1955.
Lefebve, Maurice-Jean, *Structure du discours de la poésie et du récit*, La Baconnière, Neuchâtel, 1971.
Lips, Marguerite, *Le Style indirect libre*, Payot, 1926.
Lubbock, Percy, *The Craft of Fiction*, Londres, 1921.
Martin-Chauffier, Louis, «Proust et le double 'Je' de quatre personnes», *Problèmes du roman (Confluences)*, 1943, parcialmente retomado in Jacques Bersani, ed., *Les Critiques de notre temps et Proust*, Garnier, 1971.
Maurois, André, *A la recherche de Marcel Proust*, Hachette, 1949.
Mendilow, A. A., *Time and the Novel*, Londres, 1952.
Metz, Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, I, Klincksieck, 1968.
Müller, Gunther, «Erzählzeit und erzählte Zeit», *Festschrift für P. Kluckhorn*, 1948, retomado em *Morphologische Poetik*, Tübingen, 1968.
Muller, Marcel, *Les Voix narratives dans A.L.R.T.P.*, Droz, Genebra, 1965.
Painter, G. D., *Marcel Proust*, 1959, e 1965, trad. fr. Mercure, 1966.
Picon, Gaétan, *Malraux par lui-même*, Seuil, 1953.
Platão, *La République*, ed. Chambry, Les Balles Lettres, 1946-1947.
Pouillon, Jean, *Temps et Roman*, Gallimard, 1946.
Raible, Wolfgang, «Linguistik und literaturkritik», *Linguistik und Didaktik*, 8 (1971).
Raimond, Michel, *La Crise du roman, des lendemains du naturalisme aux années 20*, Corti, 1966.
Ricardou, Jean, *Problèmes du nouveau roman*, Seuil, 1967.
Richard, Jean-Pierre, *Proust et le monde sensible*, Seuil, 1974.
Rodgers, B. G., *Proust's narrative techniques*, Droz, Genebra, 1965.

Romberg, Bertil, *Studies in the narrative Technique of the first person Novel*, Lund, 1962.
Rossum-Guyon, Françoise Van, «Point de vue ou perspective narrative», *Poétique 4*, trad. port. in *Categorias da Narrativa*, col. «Práticas de Leitura», Lisboa, Arcádia, 1976.
— *Critique du roman*, Gallimard, 1970.
Rousset, Jean, *Forme et Signification*, Corti, 1962.
Sartre, Jean-Paul, «M. François Mauriac et la liberté» (1939), in *Situations I*, Gallimard, 1947.
— *L'Idiot de la famille*, Gallimard, 1971.
Spitzer, Leo, «Le style de Marcel Proust» (1928), trad. fr. in *Études de style*, Gallimard, 1970.
Stang, R., *The Theory of the Novel in England 1850-1870*, Nova Iorque--Londres, 1959.
Stanzel, F. K., *Die typischen Erzählsituationen in Roman*, Viena-Estugarda, 1955.
Suzuki, M., «Le 'je' proustien», *BSAMP*, 1959.
Tadié, Jean-Yves, *Proust et le Roman*, Gallimard, 1971.
Todorov, Tzvetan, «Les catégories du récit littéraire», *Communications 8*.
— *Littérature et Signification*, Larousse, 1967.
— «Poétique», in *Qu'est-ce que le structuralisme?*, Seuil, 1968.
— *Grammaire du Décaméron*, Mouton, Haia, 1969.
— *Poétique de la prose*, Seuil, 1971.
— «La poétique en U.R.S.S.», *Poétique 9*.
Uspenski, Boris, *Poétika Kompozicii*, Moscovo, 1970; cf. «Poétique de la composition», *Poétique 9*.
Vigneron, Robert, «Genèse de Swann», *Revue d'histoire de la philosophie*, Jan., 1937; «Méthodes de composition: Proust, Balzac, Wagner», *French Review*, Maio de 1946; «Structure de *Swann:* prétentions et défaillances», *Modern Philology*, Nov. de 1946: «Structure de Swann: *Combray* ou le cercle parfait», *ibid.*, Fev. de 1948.
Waters, Harold, «The Narrator, not Marcel», *French Review*, Fev. de 1960.
Wellek, René, & Warren, Austin, *La Théorie littéraire* (1949), trad. fr., Seuil, 1971.
Zeraffa, Michel, *Personne et Personnage, le romanesque des années 1920 aux années 1950*, Klincksieck, 1969.

# ÍNDICE DE MATÉRIAS

Estão aqui recenseados os termos, adquiridos ou forjados, que empreguei num sentido técnico. Os números que se seguem remetem para as ocorrências mais importantes, negligenciando as simples menções. Os números em itálico indicam as páginas em que surge uma definição explícita ou implícita: este repertório funciona, portanto, indirectamente, como um glossário terminológico.

modo: *27*-29, *159-160*, 161 *209*.
movimento: *94*-112.

narração: *25*, 211-260.
— ulterior: *216*, 219-226.
— anterior: *216*-219.
— simultânea: *216*-219.
— intercalada: *216*, 216-217.
narratário: *214*, 258-260.
narrativa: 23-24.
nível (narrativo): *226*-242, 246-251, 258-259.

ordem: 33-83.

paralepse: *193*. *195*, 205-206.
paralipse: 50-52, *193*-194.
pausa (descritiva): *93-95*, 99-106.
perspectiva: *160*, *183*-209.
pessoa: *242-243*, 253.
predictiva (narrativa): *215-216*.
prolepse (ou antecipação): *38*, *65*-76.
— externa: 66-69.
— interna: 69-76.
— — heterodiegética: 69.
— — homodiegética: 69-76.
— — — completiva: 70-71.
— — — repetitiva (ou anúncio): 72-76, 116, 203.
— completa: 76.
— parcial: 76.
pseudo-diegético (ou metadiegético reduzido): *235-236*, 242.
pseudo-iterativo: *121*-123.

*rappel:* v. retorno
reenvio: v. analepse.
repetitiva (narrativa): 116.
retrospecção: v. analepse.

silepse: *83* (nota), 111, 116, 120, 153, 180 (nota 2).
singulativa (narrativa): *115*-153.
— anafórica: 115-116.

— integrada: 140.
sumário: *94*, 95-99.

tempo: 27, 31-33-158.
— narração: 214-226.

velocidade: v. duração.
voz: *29-30*, *211-213*-260.



ÍNDICE

A NARRATIVA E O SEU DISCURSO, *por Maria Alzira Seixo* ... 7

1. Continuado de um número anterior ... ... ... ... ... ... ... 9
2. A narrativa e o seu discurso ... ... ... ... ... ... ... ... ... 12

DISCURSO DA NARRATIVA, *por Gérard Genette* ... ... ... ... ... 17

Prefácio ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 19

Introdução... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 23

1. Ordem... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 31
2. Duração ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 85
3. Frequência ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 113
4. Modo ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 159
5. Voz ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 211

Posfácio ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 261

Lista das obras utilizadas ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 267

Índice de matérias ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 271

## PUBLICADO NESTA COLECÇÃO

O HOMEM NA LINGUAGEM

Ensaios sobre a Instituição do Sujeito
através da Fala e da Escrita

*Émile Benveniste*

•

LITERATURA, SIGNIFICAÇÃO E IDEOLOGIA

artigos de
*Étienne Balibar e Pierre Macherey*
*Julia Kristeva, Jean-Louis Schefer*
e *Per Aage Brandt*

•

CATEGORIAS DA NARRATIVA

artigos de
*Françoise Van Rossum-Guyon,*
*Philippe Hamon* e *Danièle Sallenave*

•

SEMIÓTICA DO ROMANCE

*Julia Kristeva*

•

O SUJEITO, O CORPO E A LETRA

Ensaios de Escrita Psicanalítica
artigos de
*Jacques Lacan, Serge Leclaire,*
*O. Mannoni* e *J. Laplanche*

•

ANÁLISE SEMIOLÓGICA DO TEXTO FÍLMICO

artigos de
*Michel Cegarra, Christian Metz,*
*Marie-Claire Ropars Wuilleumier*
*e Thierry Kuntzel*

•

DISCURSO DA NARRATIVA

Ensaio de método
*Gérard Genette*