

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

Direitos reservados em língua portuguesa por
Vega, Lda.
Rua João Saraiva, 36-39
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

SBD-FFLCH-USP



206981

vega

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 coqueteria 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 *irreductível*, 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 perspectivização. 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 distração. 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 assumia 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 jame-siana geralmente trata em termos de oposição entre *showing* («representação» no vocabulário de Todorov) e *telling* («narração»), ressurgências das categorias platônicas 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 «registro» 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 «vocalização 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 *diegesis*, 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 *Thérémène*... [em Racine: *Phèdre*]). É talvez menos pertinente noutra forma de expressão narrativa, tais como a «fotonovela» ou 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 filmica, 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 Kluckhohn*, 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 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 *diegesis* — 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 atender-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 próta*), 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, variaí os vossos planos, para que nunca seja o mesmo» (*Illusions perdues*, ed. Garnier, p. 230).

(18) *Etudes 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 Kossichief, 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 amar. Pois essa melancolia, aquilo que de antemão assim o 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 («algu-

⁽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.

mas vezes»): segmento A na posição 2 («Algumas vezes, ao passar em frente da casa, lembrava-se»), B na posição 1 («dos 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 retrospectiva 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 retrospectiva, 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,

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: retrospectões 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 $\left[\begin{array}{c} A \\ B1 \end{array} \right]$ C2 $\left[\begin{array}{c} \overline{A} \\ \overline{D1 (E2) F1 (G2) H1} \\ P \quad P \end{array} \right]$ 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 esquadron (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-B3-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: notá-mos 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, relembra 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 "clázinho" 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 *Iliada*, 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 encontramos 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 o seu título («Os antecedentes de César Birotteau»), precede o drama aberto pela cena nocturna do primeiro capítulo. Inversamente, qualificaremos como *analepse interna* o capítulo seis de