

Parte I - Fortunas teóricas e tradições críticas

Capítulo 2

Franco Baptista Sandanello

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

SANDANELLO, FB. Capítulo 2. In: *O escorpião e o jaguar: o memorialismo prospectivo d'O Ateneu*, de Raul Pompeia [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015, pp. 77-112. ISBN 978-85-7983-672-5. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

CAPÍTULO 2

2.1 O não lugar da memória

É impróprio afirmar: os tempos são três: pretérito, presente e futuro. Mas talvez fosse próprio dizer: os tempos são três: presente das coisas passadas, presente das presentes, presente das futuras. Existem, pois, estes três tempos na minha mente que não vejo em outra parte: lembrança presente das coisas passadas, visão presente das coisas presentes e esperança presente das coisas futuras. (Santo Agostinho, 1975, p.309)

Determinar o lugar da memória na narrativa de primeira pessoa é uma tarefa que exige uma revisão gradual de cada um dos conceitos envolvidos – narrativa, narrativa de primeira pessoa, narrativa de memórias – muito embora todos eles estejam ligados entre si pelo problema abrangente do tempo. De uma maneira ampla, nem a narrativa poderia existir sem uma sucessão temporal qualquer, nem o tempo poderia ser compreendido sem uma ordenação narra-

tiva dos acontecimentos;¹ no entanto, torna-se necessário observar a relação entre a temporalidade e a narrativa como algo suspeito, uma vez que temos por objetivo situar entre ambas o papel (mediador?) da memória. Para tanto, talvez seja mais recomendável observar aquela relação pelo que *não há* de temporal na narrativa de ficção, ou pelo que *não existe* de testemunhal na narrativa de primeira pessoa; desta forma, ter-se-ia em mãos um roteiro de reflexões mais ou menos ordenado, quando o problema em questão parece prever um caos de interpenetrações e diálogos infinitos (tempo, narrativa, memória, indivíduo etc.). Começemos, pois, por uma série de negativas a princípio pouco interligadas entre si, para, a seguir, avançarmos alguma sistematização mais concreta: a falta de correlação efetiva entre o “passado” dos eventos narrados e o passado do narrador; o caráter falsamente testemunhal da narrativa de primeira pessoa; e a inclassificabilidade da narrativa de memórias.

Primeira negativa: o passado do narrador não é o “passado” da narrativa

Basicamente, ao lermos um romance, sabemos desde o princípio que não estamos acompanhando algo como uma confissão ou um relato de viagens. Intuitivamente, “sabemos que não devemos compreender [sua] paisagem como o campo de experiência do autor, mas sim como o cenário de outras pessoas, cuja entrada em cena aguardamos, porque estamos lendo um romance – de personagens fictícios, de figuras de romance” (Hamburger, 1986, p.44).² Ora,

1 Como na tese de Paul Ricoeur (1983, p.105, grifos do autor), para quem a relação entre tempo e narrativa é uma questão antes de tudo fenomenológica: “[...] minha hipótese fundamental é, a saber [...] que o tempo se torna tempo humano à medida que se articula num modo narrativo, e que a narrativa atinge sua significação plena quando ela se torna uma condição da existência temporal”. (Tradução nossa) (“[...] mon hypothèse de base, à savoir [...] que le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé sur un mode narratif, et que le récit atteint sa signification plénière quand il devient une condition de l’existence temporelle.”)

2 Esta resposta intuitiva consiste basicamente em um “pacto romanescos” onde o escritor não tem correspondência direta com as personagens e o mundo por

se não fala o autor, deve falar alguém; e sendo o assunto construído ao redor de seres ficcionais, deve ser esse alguém uma instância narrativa igualmente ficcional. Não estaríamos falando, pois, do narrador?³

Etimologicamente, “narrador” deriva de “gnarus”, que corresponde àquele “que conhece, que sabe”, em oposição a outro “ignorante” e a algo “ignorado”; “narrar”, por conseguinte, seria a ação de fazer conhecer ou saber, i.e., contar (Ernout, Meillet, 2001, p.278-9). Estando o leitor na posição daquele que desconhece a história que será contada, logicamente o narrador teria por definição tanto uma vantagem quanto uma dívida para consigo: detentor único de um conhecimento qualquer, restaria para si o dever de transmiti-lo o mais claramente possível.⁴

Curiosamente, isso equivale a dizer que a função do narrador está em uma temporalidade distinta daquela de sua essência: enquanto seu conhecimento está situado logicamente no passado do ato de contar (sem o qual não haveria o que transmitir), a justifica-

ele criado é, em primeira e última análise, ficcional. O que nos faz remeter à discussão de Lejeune (1975, p.27, grifos do autor): “[...] poder-se-ia dispor o *pacto romanesco*, que teria dois aspectos: *prática patente de não identidade* (o autor e o personagem não usam o mesmo nome), *atestado de ficcionalidade* (em geral o subtítulo *romance* que desempenha hoje esta função na capa [...]).” (“[...] *on pourrait poser le pacte romanesque, qui aurait lui-même deux aspects: pratique patente de la non-identité (l’auteur et le personnage ne portent pas le même nom), attestation de fictivité (c’est en general le sous-titre roman qui remplit aujourd’hui cette fonction sur la couverture [...])*”) (Tradução nossa).

3 Como bem assinala Ronaldo Fernandes (1996, p.20-1) acerca da importância central do narrador no romance, “o narrador é um elemento imprescindível e só existe na prosa de ficção [...]. O cinema e o teatro podem utilizar-se do narrador eventualmente, mas ele nunca deixará de existir no romance com o risco de o romance transformar-se em outra coisa que não seja o romance tal como o conhecemos hoje em dia. Se um elemento é tão intrínseco assim ao seu meio, deve existir uma correspondência de ordem conceitual maior. Ele não é apenas mais um recurso, ele é a gênese, o elemento inaugural”.

4 Ou, como afirma Wolfgang Kayser (1958, p.310) numa ideia sistemática de produção narrativa: “A técnica da arte narrativa deriva da situação primitiva do ‘narrar’: há um acontecimento que é narrado, um público a quem se narra, e um narrador que serve de intermediário a ambos”.

ção desse mesmo conhecimento deve estar na transmissão presente de seus conteúdos (sem a qual não haveria o porquê de conhecer). Regulada pela função (social?) de transmitir conhecimentos “imaginários”, a narração tem assim de desempenhar um papel mediador, lidando com o senão da inutilidade e do silêncio.⁵

Porém, se falamos de ações ficcionais, a relação temporal que existe entre o saber do narrador e o que ele está para contar não deve ser necessariamente sequencial ou “cronológica”. Observando a mútua dependência entre narrador e universo narrado nessa transmissão de informações, temos que não poderia haver personagens fictícias sem a referência e o suporte do narrador, nem poderia haver narrador que não dissesse coisa alguma. Uma relação temporal efetivamente pretérita somente poderia existir em obras históricas, de teor mais retrospectivo que prospectivo, como é o caso da narração literária (orientada para sua atualização e legitimação através da leitura). De um registro para o outro (do histórico para o narrativo), “a mudança de significação, porém, consiste em que o pretérito perde a sua função gramatical, que é a de designar o passado [...]”: basta citarmos como exemplos frases como “Amanhã era Natal” ou

5 I.e., um papel de transmissão de informações. Cabe, a respeito dessa função primordial da narrativa, o comentário esclarecedor de Gérard Genette (1983, p.29, grifos do autor): “Uma narrativa, como todo ato verbal, não pode senão *informar*, isto é, transmitir significações. A narrativa não representa uma história (real ou fictícia), ela *conta* uma história; ou seja, ela a significa pelo meio da linguagem – exceção feita para os elementos já verbais desta história (diálogos, monólogos), que ela não imita, obviamente não por ser incapaz, mas simplesmente porque ela não tem necessidade de fazê-lo, podendo diretamente reproduzi-los ou, mais exatamente, transcrevê-los. Não há lugar para a imitação na narrativa, que está sempre do lado de cá (narrativa propriamente dita) ou do lado de lá (diálogo).” (“*Un récit, comme toute acte verbal, ne peut qu’informar, c’est-à-dire transmettre des significations. Le récit ne ‘represente’ pas une histoire (réelle ou fictive), il la raconte, c’est-à-dire qu’il la signifie par le moyen du langage – exception faite pour les éléments déjà verbaux de cette histoire (dialogues ou monologues), qu’il n’imite pas non plus, non certes ici parce qu’il ne le peut pas, mais simplement parce qu’il n’en a pas besoin, pouvant directement les reproduire, ou plus exactement les transcrire. Il n’y a pas de place pour l’imitation dans le récit, qui est toujours en deçà (récit proprement dit) ou au-delà (dialogue)*”) (Tradução nossa).

“Ontem fora natal”, possíveis apenas em um texto de teor literário; em nossa fala cotidiana, seriam indispensáveis advérbios para fazer a mediação entre o momento presente da fala e os eventos encerrados no tempo (Hamburger, 1986, p.46, 51).

De fato, podemos encontrar em um romance, uma novela ou um conto verbos no passado que indiquem, não obstante, o futuro e mesmo o momento presente.⁶ Sem essa liberdade característica do texto literário, seriam impossíveis obras de temática futurista ou mesmo fantasiosa. “A ficção épica ocupa, portanto, uma região intemporal. Mas por que os tempos verbais permanecem no pretérito?” (Nunes, 2000, p.31).

Não sendo um tempo verbal orientado imediatamente para o diálogo (como o presente), nem voltado para o aviso ou para a premonição (como o futuro), o tempo pretérito parece simular a postura inicialmente “passiva” do leitor perante o texto, incluindo-o no processo comunicativo do ato de narrar (fazer saber, contar etc.) sem que implique nisso uma suspensão da atmosfera ficcional (referência ficcional do narrado a personagens e lugares inventados etc.). Se o pretérito houvesse mesmo perdido qualquer significação temporal, não haveria razão para tamanha recorrência do tempo pretérito no texto narrativo; inversamente,

[...] uma resposta se oferece a nós: não podemos dizer que o pretérito conserva sua forma gramatical e seus privilégios porque o presente da narração é compreendido pelo leitor como *posterior* à história narrada, visto que a história narrada é o *passado* da voz narrativa? Toda história narrada não é mesmo passado perante a voz que a narra? (Ricoeur, 1984, p.186-7)⁷

6 É o caso, dentre outros, de *Orlando*, de Virginia Woolf (1948, p.240): “Era o dia 11 de outubro. Era 1928. Era o momento presente”.

7 “*Une réponse s’offre à nous: ne peut-on pas dire que le prétérit garde sa forme grammaticale et son privilège parce que le présent de narration est compris par le lecteur comme postérieur à l’histoire racontée, donc que l’histoire racontée est le passé de la voix narrative? Toute histoire racontée n’est-elle pas passée pour la voix qui la raconte?*” (Tradução nossa).

Neste sentido, alheio a uma temporalidade pretérita efetiva, o uso do tempo pretérito na ficção deriva da diferença temporal entre o presente da voz narrativa e o lugar estanque (e já superado) da história narrada, o que, de uma maneira mais lógica que referencial, permite discutir até que ponto esse intervalo influencia na significação literária como um todo. Não seria demais afirmarmos que, a partir deste mesmo intervalo, é possível cogitar uma dependência conceitual da narrativa para com a memória, uma vez que toda narração de acontecimentos passados pressupõe certa recuperação dos mesmos pelo presente da enunciação.⁸ Isto se, respeitando os limites abrangentes da discussão, não adentrássemos no que há de individual no mesmo problema, e que, ao contrário de uma correspondência abstrata, demanda uma reflexão mais figurativa, como é o caso da narrativa de primeira pessoa.⁹

Segunda negativa: a narrativa de memórias não é um testemunho pessoal, mas somente sua expressão ficcional

De um ponto de vista menos abrangente, esta possível dependência conceitual da memória torna-se mais palpável quando o narrador faz parte de seu universo narrativo. Nesse caso, as perso-

8 Cabe assinalar, neste sentido estrito de dependência narrativa da memória, que “há impossibilidade física e metafísica de narrar algo simultaneamente enquanto ocorre, em seu instante de atualidade real. Toda narração, por mais imediatez que consiga com o presente (enquanto tempo de ocorrer o fato narrado), sempre será sua evocação, isto é, sua memória, sua recuperação do passado” (Castagnino, 1970, p.56).

9 Ao contrário da narrativa em terceira pessoa, focada o mais das vezes em acontecimentos externos, “a narrativa dos acontecimentos da vida interior é muito mais claramente afetada por essa mudança de pessoa [...]; os pensamentos e sentimentos de outrora devem então ser re-presentados, apresentados enquanto recordações, ao mesmo tempo em que verbalizados pelo narrador”. (Cohn, 1981, p.30, grifos da autora). (“*Le récit des événements de la vie intérieure est bien plus nettement affecté par ce changement de personne [...]; les pensées et les sentiments de jadis doivent maintenant être re-présentés, présentés en tant que souvenirs, et en même temps verbalisés par le narrateur.*”) (Tradução nossa).

nagens e ambientes representados dizem tanto menos de si quanto mais figuram como dramas e escolhas do narrador, não mais impessoal, mas individualmente pontuado: os eventos narrados passam a vincular-se, como pano de fundo, à sua personalidade criadora, da qual necessariamente dependem para existir.¹⁰

Se, por um lado, não é lícito afirmarmos inversamente que essa configuração exclua por completo a dependência elementar do narrador para com aquilo que narra, por outro, é necessário fazermos uma breve ressalva: enquanto a temporalidade de uma narração impessoal depende por definição do (não) lugar do narrador ante seu universo narrativo, garantindo-lhe com isso uma região ficcional para sua fala (independente do tempo pretérito), a temporalidade de uma narração individualmente pontuada passa a recair sobre a diferença temporal íntima entre o passado de um ser ficcional e o presente desse mesmo ser – o que lhe confere, ao contrário do que poderia parecer um território ainda mais ficcional, um espaço de *relações referenciais* entre dados fictícios, semelhantes àquelas que vemos na vida “real”.¹¹ Estando o narrador caracterizado

10 Isto significa que, ao invés de uma relação de interdependência conceitual da narração para com a memória, falamos agora de uma dependência, no caso da memória individual, do universo narrado para com a narração: assim, os eventos contados ou transmitidos passam a remeter a uma avaliação dos fatos tão ficcional quanto o resto da diegese. Pois “[...] os personagens de uma narração em primeira pessoa sempre são compreendidos em relação ao narrador-eu. Isto não significa uma relação pessoal com o narrador-eu, mas apenas o fato de que são vistos, observados, descritos exclusivamente por ele” (Hamburger, 1986, p.226). Excluem-se de nossa discussão, portanto, a autobiografia e o autorretrato. No primeiro caso, haveria uma equivalência geral entre personagem, narrador e autor, pressuposta pelo “pacto autobiográfico” (Lejeune, 1975, p.26); no segundo, haveria a falta de uma narrativa contínua, subordinada a um arranjo lógico e sequencial qualquer das recordações (Beaujour, 1991, p.2). Não discutimos, pois, um problema de autenticidade ou de identidade, caros à autobiografia e ao autorretrato, respectivamente, mas sim o problema específico da representação do passado ficcional *de e por* determinado ente ficcional.

11 Optamos por designar como “relações referenciais” este comportamento ambíguo da narrativa de primeira pessoa, que tende a assumir um grau de dependência da “verdade” maior que o da ficção em geral; pois, como salienta

individualmente por meio de um determinado modo de encarar as relações humanas, os ambientes e seus próprios sentimentos, tudo o mais no universo narrativo por ele criado tende a parecer natural com relação a si, o que indica esse suposto caráter “referencial” da narrativa de primeira pessoa. Consequentemente, haveria algum interesse desse narrador por contar sua vida limitando-a a um número restrito de acontecimentos, tão naturalmente vinculados a si? Em quais sentidos suas recordações do passado poderiam interferir em sua narração presente?

A partir dessa íntima relação de “pertencimento”, a memória, enquanto “re-visão” do passado, atua no presente da narração reproduzindo, em escala reduzida, essa mesma relação temporal entre o tempo presente da narração e o passado da voz narrativa. Afinal, rememorar-se de algo é fundamentalmente um ato narrativo, embora voltado mais para si do que para o outro: segundo um objetivo qualquer (busca pessoal, crítica a uma instituição etc.), “os elementos soltos passam a estruturar uma história, de forma que eles possam ser lembrados e eventualmente contados”, à maneira de um testemunho pessoal.¹²

À primeira vista, “a distinção entre testemunhar e contar outra história – ficção imaginada, texto memorizado etc. – reside numa operação de legitimação, de afirmação da referência a um acontecimento do mundo real”, que, de uma forma ou de outra, “passa[ria] pela atestação biográfica do narrador” (é para onde aponta o caráter referencial da narrativa de primeira pessoa) (Dulong, 1998,

Hamburger (1986, p.224), “[...] faz parte da natureza de toda narração em primeira pessoa o fato de se impor como não ficção, isto é, como documento histórico”.

12 Como afirma Bal (1997, p.147), “a memória é um ato de ‘visão’ do passado, mas, enquanto ato, situado no presente da memória. Ela é geralmente um ato narrativo: elementos soltos passam a integrar uma história, de forma que eles possam ser lembrados e eventualmente contados”. (“*Memory is an act of ‘vision’ of the past, but, as an act, situated in the present of the memory. It is often a narrative act: loose elements come to cohere into a story, so that they can be remembered and eventually told.*”) (Tradução nossa).

p.11-2).¹³ Sabemos, no entanto, que por definição podem ser enganosas as equiparações entre o passado do narrador e o pretérito dos eventos narrados, e que esse caráter referencial tem validade somente quando limitado à existência individual do narrador. Assim, não podendo gozar da mesma referencialidade do testemunho, deve restar ao menos para a narrativa de memórias o caráter positivo (e testemunhal) de sua recusa ao silêncio, ou de seu posicionamento crítico perante uma realidade qualquer.

Em todo caso, o texto escrito permite acesso apenas ao resultado paralisado dessa reconfiguração crítica do passado, o que diminui e até mesmo inviabiliza qualquer apreensão da dinamicidade que constitui o problema narrativo da memória – regido mais por hesitações e silêncios que por uma confissão linear.¹⁴ O que resta “a explicar, portanto, não é como a percepção [do passado] nasce, mas como ela se limita, já que ela seria, de direito, a imagem do todo, e ela se reduz, de fato, àquilo que interessa” ao indivíduo (narrador) (Bergson, 1990, p.28).¹⁵

13 “*La distinction entre témoigner et raconter une autre histoire – fiction imaginée, texte mémorisé, etc. – réside dans l’opération de factuelisation, l’affirmation de la référence à un événement du monde réel, laquelle passe, à moins de faire appel à un autre témoin, par l’attestation biographique du narrateur*” (Tradução nossa). Este seria o caso, por exemplo, da literatura de memórias, em que o passado individual é disposto pelo narrador apenas na medida em que pode representar ou testemunhar uma experiência social de determinado período (como n’*O Rio de Janeiro de meu tempo*, de Luis Edmundo, ou nas *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos).

14 Nesse sentido, e mais especificamente, “a memória, elemento primordial do romance, não é contínua [...]. O narrador, como seu autor, não detém todos os fatos, nem é dono de todos os detalhes, muito menos de forma linear. Todo o intento de organizar uma narrativa é um esforço intelectual” (Fernandes, 1996, p.35-6).

15 Deixamos aqui de explorar a dualidade entre a memória do corpo e a do espírito ou da consciência, inerente à teoria bergsoniana: excluímos a primeira, que diz respeito aos mecanismos motores, em prol da segunda, que trata das lembranças como reação do indivíduo a situações abstratas. Para uma localização conceitual do pensamento de Bergson no quadro dos intérpretes da memória (Platão, Santo Agostinho, Maine de Biran etc.), cf. a discussão de Tadié em *Le sens de la mémoire* (1999, p. 55-8).

Dentro destes limites, em parte ficcionais, em parte “reais”, discutir individualmente a memória – i.e., a memória de um ente ficcional pontuado – equivale a discutir os motores das intenções mais recônditas que existem tanto em sua narração quanto apesar dela, sabendo que temos em mãos apenas as informações talvez insuficientes que nos confere sua versão dos fatos (Meyerhoff, 1976, p.20). Ou, em outras palavras, sabendo que nos é fornecido apenas a expressão de um testemunho, e não um testemunho em si.

O problema parece estar então na possibilidade do apagamento de dados relevantes para a compreensão do texto como consequência da posição central do narrador. De fato, se não houvesse tal centralidade, não seriam pertinentes quaisquer perguntas do gênero, pois não haveria uma mesma relação referencial entre os elementos do texto (i.e., não seriam problemáticos os eventos narrados, visto que não observados a partir de um olhar limitado). A rigor, sendo uma reprodução do lugar de percepção e de reflexão desse mesmo narrador, a narrativa de memórias não pode reproduzir senão aquilo diretamente percebido pelo protagonista. Por conseguinte, “as formas decididamente ficcionais, os verbos de processos internos [ex: sentir, pensar etc.] aplicados a terceiros, o discurso vivencial e o monólogo, em suma, a representação da subjetividade de terceiros não podem aparecer no romance em primeira pessoa” (Hamburger, 1986, p.226) senão em detrimento daquela centralidade narrativa.¹⁶ Sabemos, todavia, que isto não acontece senão em casos raros, e que

16 Adam Mendilow (1972, p.123), ao tratar das limitações da narrativa de primeira pessoa, além de expor os mesmos argumentos de Kate Hamburger (1986), salienta a relativa incapacidade do narrador para analisar seus próprios sentimentos: “Ele não pode apresentar o seu próprio personagem ou analisar os seus preconceitos e reações inconscientes de modo convincente, embora em uma estória onde a ênfase esteja na ação e na aventura isso talvez não seja a desvantagem que é no romance, onde a ênfase está colocada no personagem e na psicologia. Há ainda outras dificuldades em saber o que sentem outros personagens, ou o que está acontecendo fora do conhecimento e da presença reais do narrador. Estas lacunas podem ser preenchidas apenas com o relato de outros, um artifício que prejudica mais a veiculação da impressão de imediato. No romance no pretérito, na terceira pessoa, o autor não sofre tais restrições”.

o problema da narrativa de memórias requer uma discussão que vá além do testemunho, fundamentalmente distinto do tipo de referencialidade por ela proposto.

Terceira negativa: a narrativa de memórias não é um subgênero classificável, apesar de permitir sistematizações

Não obstante, a narrativa de memórias é um subgênero romanesco difícil de ser classificado. Quando falamos em “narrativa”, i.e., em “discurso narrativo”, pensamos em um texto ficcional linear com princípio, meio e fim mais ou menos definidos, onde coexistem tanto os eventos narrados quanto a voz que os profere; mas ao falarmos “de memórias”, temos em mente uma reordenação fluida e não linear do passado, que atende a propósitos e objetivos provisórios.¹⁷ Como, então, reunir os dois termos e classificar um texto qualquer, quando um pressupõe aquilo mesmo que o outro nega?

De maneira geral, a narrativa de memórias, sendo a expressão literária das recordações de um narrador fictício (e estando sujeita a seus propósitos particulares), pode ter três formas elementares de contato com seu leitor: através do levantamento cronológico dos acontecimentos; da exposição das experiências vividas pelo protagonista; ou da reinterpretção atual do passado pelo narrador, alheia à perspectiva ora coletiva ora individual das anteriores (Rousset, 1973, p.24). Sabemos, todavia, que essas formas abrangentes não dizem respeito ao caso em questão, senão de maneira parcial.

Na primeira delas, haveria uma suposta neutralidade tanto do narrador quanto do protagonista em relação às experiências pas-

17 O comentário de Henri Bergson (1990, p.123, grifos do autor) é exemplar: “[...] a questão [da conservação do passado pela memória] é precisamente saber se o passado deixou de existir, ou se ele simplesmente deixou de ser útil. [Podemos definir] arbitrariamente o presente como *o que é*, quando o presente é simplesmente *o que se faz*. Nada é menos que o momento presente [...]. *Nós só percebemos, praticamente, o passado*, o presente puro sendo o inapreensível avanço do passado a roer o futuro”.

sadas, algo que é problematizado pela narrativa de memórias: a ordem objetiva dos acontecimentos é tolhida duplamente, seja pela limitação física e perceptiva do protagonista, seja pela seleção do passado que realiza o narrador. Ao contrário do que se poderia supor a partir dessa primeira hipótese, a narrativa de memórias não se aproxima da impessoalidade característica da narrativa de terceira pessoa, pois responde de maneira praticamente avessa à preocupação desta com o ato de informar ou contar, atentando antes para a plausibilidade individual do mesmo ato.

Na segunda, estaria implicada uma suposta neutralidade do narrador perante aquilo que fez tempos atrás, o que, a rigor, seria despropositado por dois motivos evidentes: quem fala não pode ser um personagem, pois, se falasse, já estaria relatando algo (função própria do narrador);¹⁸ e quem rememora o passado sem ter o que dizer dele (i.e., a partir de uma postura isolada no presente) não teria o que contar, mas apenas vivenciar (função própria do protagonista).¹⁹

Finalmente, na terceira forma, haveria uma espécie de dependência linear da narrativa para com o funcionamento da memória do narrador, o que seria plausível se não acrescentássemos à discussão a pouca participação efetiva da memória na construção textual. Ao falarmos de narrativa de memórias, não implicamos uma narrativa *da* memória (que constitui apenas uma possibilidade), mas sim a reconstrução ficcional do passado de um ente ficcional. Podemos sempre visualizar a ordem dos eventos rememorados como reprodução do funcionamento da memória do narrador, mas estaríamos

18 Conforme observa Oscar Tacca (1983, p.81, grifo do autor), “aquele [o personagem] não pode ‘saber’ mais do que este [o narrador]: se o sabe, e para que esse saber se torne realidade, tem que ‘dizê-lo’, e, se o diz, isso incumbe já ao *narrador*”.

19 Em uma terminologia bastante conhecida, essa é a distinção que cabe à “visão” do narrador “com” o protagonista, e não através dele: “[Na visão *com*] escolhe-se um único personagem que constituirá o centro da narrativa, ao qual se atribui uma atenção maior ou, em todo caso, diferente do que se atribui aos demais [...]. É ‘com’ ele que vemos os outros protagonistas, é ‘com’ ele que vivemos os acontecimentos narrados” (Pouillon, 1974, p.54).

supondo com isso algo que inexistente no texto, e que é somente a representação literária (já previamente seccionada e selecionada) do funcionamento da memória do narrador. Nesse sentido, sua memória é algo tão distante do leitor quanto o que o protagonista pensava em determinado momento, pois temos em mãos apenas a versão atual e paralisada do tempo presente da narração (que é o presente do ato narrativo). Assim, tomar o que diz o narrador a respeito de seu passado como sua rememoração pessoal é ignorar o quanto esse mesmo indivíduo já dispôs de antemão – e em duplas talvez paralelas: os eventos e suas impressões, os lugares e suas descrições, os personagens e suas digressões. Evidentemente, a narrativa de memórias tem um começo, um meio e um fim, sendo possível reconhecer nela uma ordem linear ou cronológica das ações, pois, e ainda uma vez,

[...] colocados como recordações de um narrador, os romances de memórias não são romances da memória, isto é, de uma memória narrativa em atividade cujo funcionamento atual seria supostamente ordenar e justificar a narrativa. Se o caso fosse este, a ordem [“cronológica”] não seria suportável; ele seria problemático e suplantado pela ordem de aparição das lembranças no espírito do narrador em vias de se rememorar de seu passado; ver-se-iam surgir alguns efeitos de presentificação que fariam transitar a narrativa rumo a um tipo diferente, próprio ao romance mais moderno. (Rousset, 1974, p.24)²⁰

Desta forma, se a representação da memória enquanto conceito é capaz de reproduzir em escala reduzida a dualidade temporal

20 “Donnés comme souvenirs d’un narrateur, ces romans-mémoires ne sont pas des romans de la mémoire, c’est-à-dire d’une mémoire narrative en activité et dont le fonctionnement actuel serait censé commander et justifier le récit. Si tel était le cas, l’ordre chronologique ne serait pas tenable, il serait troublé et supplanté par l’ordre d’apparition des souvenirs dans l’esprit du narrateur en train de se remémorer son passé; on verrait surgir certains effets de présent qui feraient transiter le récit vers un type différent, propre au roman le plus récent.” (Tradução nossa).

expressa pelas recordações do narrador, enquanto recurso narrativo ela é apenas uma opção dentre tantas outras que constituem o problema da narrativa de memórias. Ainda que seja difícil rastrear com alguma certeza a ordem objetiva dos acontecimentos, a ordem subjetiva dos mesmos e a legitimidade da ordem das recordações, é notória a ordem linear do texto acabado, que, tão logo a relativiza, contradiz a fluidez conceitual da memória como “motor” textual. Nesse sentido limitado, é válido afirmarmos, todavia, que a narrativa de memórias é semelhante à narrativa de terceira pessoa, uma vez que, distinta do testemunho, compartilha com ela o mesmo limite de existência – o da expressão.²¹

Consequentemente, a narrativa de memórias enquanto subgênero romanesco permite apenas uma definição negativa. Estando em uma posição tensa perante o passado de um ente ficcional, do qual extrai seu assunto sem que dele retribua uma reprodução precisa, a narrativa de memórias tanto mais significa quanto menos informa; não podendo ser exata, logicamente não é fiel, e não o sendo, consegue exprimir mais do que seu próprio assunto, o que lhe garante uma existência autônoma, mas sempre “provisória”. De modo mais organizado, podemos afirmar que esse processo de cópia de um modelo rigorosamente ausente:

[...] pode se situar em dois níveis: no modo negativo – e ao nível dos elementos da narrativa – intervém o critério de *exatidão*; no modo positivo – e ao nível da totalidade da narrativa – intervém o que nós chamaremos a *fidelidade*. A exatidão concerne à *informação*, a fidelidade à *significação*. (Lejeune, 1975, p.37, grifos do autor)²²

21 A respeito de tal limitação, comenta Maurice-Jean Lefebvre (1980, p.175): “A narração indica a diegese, mas ao mesmo tempo dissimula-a e denuncia-a. A diegese nunca é total ou acabada, tem de ser progressivamente inventada, à maneira das conotações cujo mecanismo vimos mais atrás; ela permanece indefinida e, por vezes, até puramente hipotética”.

22 “La ‘ressemblance’ peut se situer à deux niveaux: sur le mode négatif – et au niveau des éléments du récit –, intervient le critère de l’exactitude; sur le mode positif – et au niveau de la totalité du récit –, intervient ce que nous appellerons

Estando inicialmente fechados os acessos à via positiva deste processo (fidelidade, significação), permanecem, contudo, as vias negativas (ausência de exatidão, pouca credibilidade da informação), que, não obstante, podem ser encontradas em qualquer narrativa de primeira pessoa, onde basta haver um interesse individualmente pontuado para se confundirem entre si a ficção e a mentira. O que define, então, e de maneira positiva, a narrativa de memórias?

Observando o que dissemos até o momento, podemos apontar alguns traços sumários acerca desse subgênero romanesco: trata-se de uma narrativa de primeira pessoa; de um levantamento subjetivo das experiências do protagonista segundo os interesses do narrador; de uma narração cujo fundamento temporal está na relação aproximada entre o presente do narrador-memorialista e o passado dessa mesma voz; de uma prática ficcional independente do testemunho do narrador; e de uma interpretação do passado inexata e infiel, mas coerente, com início, meio e fim textualmente definidos. Destas cinco características gerais, podemos distinguir três positivas e duas negativas, e reuni-las em uma possível definição: *a narrativa de memórias é uma narrativa de primeira pessoa que tem por assunto as experiências passadas de seu narrador-memorialista; mas, para que este narrador possa narrar-se a si mesmo, ele não deve depender tanto da exatidão de sua memória – ou da reconstituição de si mesmo enquanto protagonista – como da reestruturação coerente de seu passado.*

De maneira mais evidente, podemos concluir com essa breve recapitulação que a narrativa de memórias é dificilmente classificada enquanto subgênero romanesco porque seu problema não é univocamente de ordem literária (apesar de ser antes de tudo expressão da memória do narrador), mas também de ordem “retórica”. Como vemos, o termo médio que liga todos os demais nos traços apontados acima é a centralidade orgânica dos interesses do narrador.

la fidélité. L'exactitude concerne l'information, la fidélité la signification.
(Tradução nossa).

Observando, todavia, esse caráter “retórico” a partir de um viés especificamente narrativo (e não jurídico ou conceitual),²³ notamos que, em sua posição de destaque, o narrador “escolhe, consciente ou inconscientemente, o que nós lemos; [e por isso] nós o supomos como um ideal literário, uma versão construída do homem real [à maneira de um “autor implícito”. Assim]; ele é a soma de suas próprias escolhas”, e tudo o que sabemos ou podemos saber sobre sua história deve passar imediatamente por seu crivo (Booth, 1968, p.74-5).²⁴ Ora, enquanto conjunto de regras narrativas (i.e., enquanto “retórica” da ficção), esse grupo de escolhas do narrador parece, no caso específico da narrativa de memórias, transcender ao próprio narrador, que, em dívida para com a coerência narrativa de seu passado, deve responder àquilo mesmo que diz sempre em detrimento de si, dada sua posição privilegiada dentro da narrativa de memórias, que não pode ser melhor nem mais abrangente do que é.

Neste sentido restrito de aproximação entre narrador-memorialista e autor “implícito” – em que o primeiro tudo afirma, nega e questiona, a fim de permanecer ao final de seu relato na mesma condição superior em que nele entrara, i.e., com a liberdade e a margem de erros típicas de um autor “implícito” ou entranhado no texto – podemos vislumbrar dois tipos distintos de narrador-memorialista: um narrador “*confiável* quando ele fala ou age de acordo com as normas de seu trabalho [e um narrador] *desleal* quando ele não o diz nem o faz” (Booth, 1968, p.158).²⁵

23 Para uma análise retórica segundo esses vieses não explorados aqui, cf. Perelman (2002), Lausberg (2004) e o estudo introdutório de Tringali (1988).

24 “*The implied author chooses, consciously or unconsciously, what we read; we infer him as an ideal, literary, created version of the real man; he is the sum of his own choices.*” (Tradução nossa).

25 “*For lack of better terms, I have called a narrator reliable when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say the implied author’s norms), unreliable when he does not.*” (Tradução nossa). Os termos “*reliable*” e “*unreliable*” são de difícil tradução, e uma interpretação alternativa pode ser encontrada em Carvalho (2005, p.27, grifos do autor): “[...] ocorreu-me propor a tradução *narrador infiel* [...]. Essa denominação parece-me bastante prática, e não só bem-soante como imensamente sugestiva. Ademais, permite

No entanto, se a classificação do narrador em confiável ou desleal depende de algo tão fluido quanto “as normas de trabalho” de cada narrativa de memórias, haveria algum grau zero de confiabilidade do narrador-memorialista que nos permitiria, inversamente, apontar alguma sistematização viável não da narrativa de memórias, que já definimos provisoriamente, mas de suas “regras” de funcionamento?

Considerando o que levantamos a respeito da narrativa de memórias como subgênero, poderíamos supor que ela fosse classificável, à maneira de seus narradores, ora para mais ora para menos do que seria o “ideal” de equilíbrio entre o presente e o passado dos eventos narrados, i.e., entre o conjunto rememorado e o olhar limitado de seu narrador. Em todo caso, sabemos o quanto esse “ideal” tem de hipotético, e que, enquanto nos deparamos em determinado texto com um narrador-memorialista que diz mais do que deveria, deturpando com isso seu próprio passado (narrador desleal), em outro encontramos um narrador que diz menos do que necessitamos para compreender seu passado, deixando assim uma margem de dúvida que desafia sua expressão (narrador confiável?).

Desta forma, a definição das “normas de trabalho” características da narrativa de memórias, ou, ainda, de sua “retórica” particular, deve depender não de um respeito maior ou menor perante o ideal apontado, mas sim da própria dívida do narrador para consigo mesmo, pressuposta nos dois tipos de narrador-memorialista. Conquanto saibamos que essa definição seja antes negativa que positiva, podemos, inversamente, destacar aqueles tópicos que, no tocante a seus narradores, *não* podem ou devem constar da narrativa de memórias, retomando para tanto alguns elementos do que dissemos anteriormente: o narrador não pode remeter a outro personagem que não o protagonista; ele não deve descuidar dos

o uso de um substantivo correspondente: podemos falar na *infidelidade narrativa*. Cabe destacarmos, todavia, que em ambos os casos – “confiável” ou “desleal” – o narrador-memorialista equivale à instância de autor “implícito” de Booth (1968), uma vez que, positiva ou negativamente, é ele quem responde às regras que ele mesmo cria, sendo sua voz o conjunto de suas ações e também de seus pensamentos.

limites de seu campo perceptivo e emocional; nem abusar de verbos de processo interno (sentir, pensar etc.) no tratamento de terceiros; nem reproduzir monólogos de terceiros. Se observarmos a contrapelo essas negativas, teremos finalmente quatro “normas” para uma possível “retórica” da narrativa de memórias: *centralidade tanto narrativa quanto figurativa do narrador; atenção irrestrita do narrador ao campo perceptivo e emocional do protagonista; ausência de verbos de processo interno (sentir, pensar etc.) aplicados a terceiros; ausência de monólogos proferidos por terceiros.*

De fato,

[...] nas obras de ficção que tomam a forma das Memórias, [o narrador] tenta reunir e dar um sentido a toda uma parte da sua vida, esforçando-se por destacar as suas linhas de força; [ele] conhece antecipadamente o ponto de partida e o ponto de chegada do itinerário. [Senhor] dos cordéis a mexer, pode generalizar, tirar a moral e emitir um juízo, tal como o [narrador] onisciente. Com efeito, se se debruça sobre seu passado é porque, na maioria das vezes, no declinar da vida, pensa poder fazer aproveitar outrem de uma sabedoria tão caramente adquirida. (Borneuf; Ouellet, 1976, p.114)

Assim, podemos arriscar a numeração dessas “normas” apenas se utilizarmos para tanto alguma reserva; pois como sugerir que, a partir do que dissemos, existem apenas dois tipos de narrativa de memórias (uma mais confiável ou atenta aos limites cognitivos do narrador, e outra mais desleal ou desatenta aos mesmos limites) quando sabemos que podem existir milhares de narradores distintos, cada um ocupando a posição central de sua narrativa?²⁶

26 Ou ainda, como afirma Eliane Zagury (1982, p.15, grifos da autora): “O distanciamento temporal – um eu objeto passado em relação a um eu sujeito presente – representa o perfil de uma segunda perna fantasmagórica, porque a memória é sempre fluida e inconstante. A literatura memorial, portanto, há de ser sempre uma literatura crítica, no sentido de *ser em crise* [...]. Cada obra que se preze equivale a um reinício do [sub]gênero, porque sua matéria só se pode acreditar como especialíssima. Daí que não seja comum o tratamento evolutivo desse [sub]gênero literário”.

Desta forma, podemos afirmar apenas que cada narrativa de memórias tem de ser uma reescrita do subgênero memorialístico como um todo, e que sua sistematização – seja dela ou de suas “regras” – deve saber-se antes de tudo como algo limitado.

2.2 A síntese das negativas

Nunca perder de vista o gráfico de uma vida humana, que não se compõe, digam o que disserem, de uma horizontal e duas perpendiculares, mas de três linhas sinuosas, prolongadas até o infinito, incessantemente reaproximadas e divergindo sem cessar: o que o homem julgou ser, o que ele quis ser, o que ele foi. (Yourcenar, 2003, p. 267)

Respeitando os limites de sistematização da narrativa de memórias, e tendo em vista as três negativas que até aqui exploramos, podemos afirmar, inversamente, que, embora visualizemos as “normas” de sua “retórica” própria, não devem ser infinitos os meios narrativos de ficcionalização do passado por um ente igualmente ficcional: algum princípio comum deve existir, pois, ao pensarmos em um narrador-memorialista, podemos ponderar diversas soluções individuais para os problemas de recriação e de reinterpretação de seu “passado” (por exemplo, diversos níveis de confiabilidade), mas não podemos escapar à evidência de que algo será dito a respeito desse mesmo “passado”. Portanto, se não podemos agrupar essas narrativas em dois grandes grupos, à maneira de seus narradores (confiável ou desleal), podemos sistematizá-las segundo sua proximidade comum com o “passado”, o que, não obstante, responde à centralidade narrativa desses mesmos narradores. Desta forma, segundo uma maior ou menor preocupação com sua temporalidade – i.e., segundo uma dada atualização particular das diversas negativas (ou ilusões) que pode oferecer ao leitor com re-

lação ao tempo “pretérito” dos eventos narrados e à rememoração atual do narrador – talvez possamos encontrar alguma ordenação possível (e *positiva*) para esse “subgênero” romanesco, que se define antes como expressão de uma memória que, de fato, como uma narrativa *de* memórias. Assim, no que diz respeito ao plano da expressão e à maneira dos três tempos verbais dos quais se pode valer a voz narrativa para construir seu passado, deveremos ter três tipos básicos de “narrativa de memórias”: uma orientada para o tempo passado, outra para o tempo presente e outra para o tempo futuro.

Narrativa de memórias retrospectiva

A primeira forma identificável de expressão de um universo ficcional “passado” por um ente também ficcional deve ser aquela em que concorre um mínimo de participação efetiva do olhar atual do narrador para a estruturação dos eventos narrados: *grosso modo*, podemos denominar essa primeira forma de *retrospectiva*, tendo em mente que “retro-” visa designar o “retrocesso, retorno, recuo” a um momento anterior de existência, e “-speção” ou “-specção”, o processo narrativo de “ver, olhar, contemplar” esse mesmo período (Houaiss, 2001, p.2389, 2616). Neste sentido, e ao contrário das demais formas de narração memorialística (que são em maior ou menor grau obviamente “retrospectivas”),²⁷ a narrativa *retrospec-*

27 É o que afirma Mendilow (1972, p.120-1) ao discutir as limitações mais abrangentes da narrativa de primeira pessoa, que julga ser sempre retrospectiva: “Ao contrário do que se poderia esperar, um romance na primeira pessoa raramente tem sucesso em veicular a impressão de ser presente e imediato. Longe de facilitar a identificação herói-leitor, tende a parecer remoto no tempo. A essência de tal romance é ser retrospectivo e haver uma confessada distância temporal entre o tempo ficcional – o dos eventos conforme aconteciam – e o tempo real do narrador – o tempo em que registra aqueles eventos”. Neste sentido, toda narrativa de memórias seria retrospectiva, e não apenas possivelmente retrospectiva. Uma defesa mais enfática dessa posição é a de Bertil Romberg (1962, p.35, 38-9): “A partir de sua situação épica o narrador vê os eventos em retrospecto, e encontramos muitas vezes no romance de memórias a ficção de um velho compondo sua autobiografia no final de seus dias. [...]”

tiva, a fim de simular certa independência para com o presente da voz narrativa, depende de uma forte causalidade interna entre os elementos da diegese, respeitando sempre as “normas” ou “regras” mais gerais da narrativa de memórias. A reincidência de desvios a essas “normas”, apesar de não interferir na centralidade do narrador-memorialista, poderia apresentar dados originalmente inacessíveis ao personagem central, exigindo uma reavaliação do campo perceptivo e emocional do protagonista de todo alheia a essa contemplação mais recuada no tempo. Inversamente, alguns expedientes básicos podem ser utilizados pelo narrador para que seu passado simule a integridade lógica de sua narração presente sem atrair demasiada atenção para si, nem arriscar sua credibilidade frente ao leitor.

Em primeiro lugar, se a narrativa de memórias diz respeito a um narrador individualmente pontuado, ela não exige que ele se restrinja aos limites imediatos das experiências vividas em segredo ou a dois; pelo contrário, o recurso a eventos coletivos, presenciados tanto pelo protagonista quanto por outrem, permite ao leitor vislumbrar a atenção do narrador à sua percepção limitada de contextos mais amplos, fazendo o mais das vezes uma autocrítica àquilo que ouviu de outrem, mas não presenciou, ou àquilo que presenciou, mas não condisse com a versão alheia. Nesses casos, o reconhecimento dos próprios limites cognitivos tende a reforçar a credibilidade do relato, tomando o momento presente da narração como apenas um desenvolvimento das limitações anteriores.

É o que ocorre, por exemplo, no romance *Doidinho*, de José Lins do Rego (1956), em que a rememoração dos anos de colégio

A perfeita memória ficcional é aquela que busca reproduzir toda uma vida experimentada na recordação, e que vai até onde a memória pode alcançar – e, se possível, até antes”. (“From his epic situation the narrator sees the events in retrospect, and in the memoir novel proper we often encounter the fiction of an old man composing his autobiography at the end of his days. [...] The perfect fictional memoir is that which seeks to reproduce a whole life experienced in recollection, and which begins as far back as the memory can reach – and if possible still earlier.”) (Tradução nossa).

pelo narrador Carlos de Melo – o “Doidinho” – faz uso diversas vezes deste recurso de forma a não acrescentar ao passado elementos que inicialmente não estavam ali. Por vezes, o narrador ressalva opiniões ou mesmo acontecimentos que não pode confirmar na caracterização dos colegas, retomando informações alheias e fazendo os devidos reparos:

O Papa-Figo não aprendia nada. Estudava num livro em pedaços [...]. Um dia me contou que o pai se casara a segunda vez, que a madrasta não gostava dele. Foi o bastante para que eu lhe ficasse querendo bem. [...] Aos exercícios militares não o deixavam ir. Tinham nojo dele. Mal pegava numa cousa, ninguém a queria comer. Tinha um caneco próprio para beber água. E diziam que os panos da cama dele fediam. O Pão-Duro era um menino da Guarita, Manuel Mendonça. Ganhara o nome pela somitiquice. Recebia de casa latas de doces, que trancava na mala. [...] O diretor foi à sua mala e encontrou uma quitanda lá dentro, e uns pães velhos, de dias, murchos, mais duros do que ferro. Sacudiram no quintal. Eu ainda não estava no colégio nesse dia. (Rego, 1956, p.33)

O resto dos meninos olhando para o prato, devorando a ração num silêncio de igreja. Pareceu-me aí o diretor uma figura de carrasco. Alto que chegava se curvar, de uma magreza de tísico, mostrava no rosto uma porção de anos pelas rugas e pelos bigodes brancos. Tinha uns olhos pequenos que não se fixavam em ninguém com segurança. Falava como se estivesse sempre com um culpado na frente, dando a impressão de que estava pronto para castigar. [...] Mas tudo isto eu viria a perceber depois. (Idem, p.22)

Em segundo lugar, embora a narração esteja situada no momento presente da enunciação e os atos narrados no “passado” dessa mesma voz, ela não impede que o respeito aos limites cognitivos do passado extrapole para o próprio encadeamento dos eventos, igualando literalmente a evocação do passado à sua vivência. É o caso em que, a partir de traumas e de reflexões inteiramente parti-

culares, o narrador incorpora os dramas de então e passa a falar, por exemplo, como uma criança, reproduzindo a ordem dos pensamentos do protagonista. A coparticipação do narrador em seu passado é assim evidente, ao que tampouco sobressai uma versão modificada (ou indigna de confiança) dos fatos segundo um interesse atual; a atualização de problemas aparentemente encerrados no tempo confirma a sua atualidade, exprimindo e reconhecendo de uma só vez as limitações do protagonista e do narrador.

É o caso de *Infância*, de Nathalie Sarraute (1985), no qual a voz narrativa permanece de tal maneira atenta às vivências da protagonista que deixa transparecer um tom maníaco de evocação do passado, em que as recordações são exploradas ao extremo da fragmentação subjetiva. Embora o livro todo constitua um longo exemplo de narrativa de memórias *retrospectiva*, podemos citar como exemplo o seguinte trecho:

Não sei ler o grande relógio para saber se já é hora do lanche, mas observo as outras crianças e, assim que vejo uma recebendo o seu, também me precipito [...]. Talvez você fizesse isso mais do que os outros, talvez de outro modo... Não, não penso assim... eu fazia o que fazem muitas crianças... e provavelmente com o mesmo tipo de constatações e de reflexões... em todo caso, nada me sobrou disso tudo, na lembrança, e não é você agora que vai me levar a tapar esse buraco com um remendo. (Sarraute, 1985, p.20)²⁸

Por fim, em terceiro e último lugar, conquanto a narrativa de memórias não exija um respeito irrestrito às suas “normas” gerais, a atenção demasiada à limitação cognitiva do protagonista pode evidentemente aumentar a credibilidade do relato. Desta forma, o que seria uma regra pode transformar-se finalmente em recurso,

28 Alternativamente, Vincent Colonna (2004, p.69-74) entende o caráter fragmentário de obras como essa para além da narrativa ficcional de memórias, remetendo ao conceito de “autoficção” (“fantástica”, “biográfica”, “especular” ou “autorial”) para descrever esse “arquigênero” romanesco em que a liberdade de criação parece ultrapassar a expressão de determinada individualidade.

dependendo da ênfase de aplicação. Ainda assim, a atenção irrestrita aos limites da narrativa *retrospectiva* é bastante incomum, e a integridade desse último recurso somente pode ser respeitada se observado o todo da narrativa, e não uma recorrência de trechos mais ou menos reduzidos.

Um caso raro de expressão puramente *retrospectiva* é o de *Fome*, de Knut Hamsun (1963). O conjunto da narrativa permanece ligado de maneira obsessiva aos limites perceptivos do protagonista, de onde o narrador extrai seu material bruto, todavia sem misturar-se a ele, como ocorre em *Infância*, de Sarraute. Por exemplo:

Sem abrir a boca, voltei a sentar-me junto à porta e fiquei apreciando o barulho. Todos berravam ao mesmo tempo, inclusive as meninas e a empregada, que queria explicar como havia começado a discussão. Desde que me conservasse quieto, a tempestade acabaria por amainar; não chegariam a extremos, se eu não desse um pio. [...] Com indiferença contemplava a cromolitografia de Cristo pendurada na parede, e calava-me, obstinadamente, apesar de todos os xingamentos da dona da casa. [...] Este Cristo em cromolitografia, afinal de contas, tem uma cabeleira verde muito esquisita. Até parece grama [...]. Uma série de fugazes associações de ideias atravessou-me o espírito neste momento: da grama verde a uma passagem da Escritura, onde se diz que toda a vida é semelhante à erva que se inflama; daí ao Juízo Final, em que tudo deve incendiar-se; depois, breve descida até o terremoto de Lisboa, a propósito do qual me acudiu a vaga recordação de uma escarradeira de cobre espanhol e de uma caneta de ébano vistas em casa de Ilaiáli... Ah sim, como tudo é efêmero!” (Hamsun, 1963, p.222-3)²⁹

29 A respeito do romance de Hamsun, e tendo em vista esta dificuldade de atenção irrestrita às “regras” da narrativa de memórias, afirma Dorrit Cohn (1981, p.179): “Um dos exemplos mais precoces e mais íntegros de tal consonância na narrativa de primeira pessoa é o romance de Knut Hamsun, *Fome* (1890). Jamais, ao longo de todo o romance, o narrador lança a atenção do leitor sobre o presente da narração, sobre seu eu narrador, mencionando informações, opiniões, julgamentos que não teriam pertencido ao tempo de sua experiência passada. E, todavia, o romance é inteiramente orientado à pessoa do narra-

Temos, assim, que essa primeira forma possível de narrativa de memórias depende de uma atualização constante das “regras” mais gerais em que se insere, destacando-se por isso como a mais “objetiva” das três, seja pela consciência dos próprios limites cognitivos, seja pela imersão nesses mesmos limites. Seu compromisso é, por definição, com o passado.

Narrativa de memórias *presentificativa*

A segunda forma identificável de expressão de um universo passado ficcional a partir de uma narração individualmente pontuada é aquela orientada para a ressignificação presente dos eventos já encerrados no tempo de acordo com a visão de mundo atual do narrador. Dessa posição mais problematizada entre rememoração do passado e ressignificação narrativa, temos que a atenção irrestrita ao passado da forma *retrospectiva* reduz-se a uma retomada não linear dos eventos, em que a causalidade interna não aparece com o mesmo rigor: podemos denominar essa segunda forma de *presentificativa*, tendo em vista sua tendência para “-ficar”, i.e., “permanecer, estar sem trânsito, estabilizar-se” no limite do que se “assiste pessoalmente”, ou do que está em curso no momento “atual”, “presen(t)-”, da narração (Houaiss, 2001, p.1335, 2551). Assim, a narrativa de memórias *presentificativa* deve apontar para um desenvolvimento simultâneo dos atos narrados e da recepção desses mesmos atos pelo narrador, que a um só tempo revisita seu passado e atribui a ele um sentido fortemente particular. Embora o respeito às “regras” gerais da narrativa de memórias não seja o mesmo da forma *retrospectiva*,

dor, até a obsessão, dado que ele descreve uma consciência exacerbada pelo jovem”. (“*L’un des exemples les plus précoces et les plus soutenus d’une telle consonance dans le récit à la première personne est le roman de Knut Hamsun, la Faim (1890). Jamais, dans tout le roman, le narrateur n’attire l’attention du lecteur sur le présent de la narration, sur son moi narrateur, en mentionnant des informations, des opinions, des jugements qui n’auraient pu lui appartenir au temps de son expérience passée. Et, pourtant, le roman est tout entier centrée autour de la personne du narrateur, jusqu’à l’obsession, puisqu’il décrit une conscience exacerbée par le jeune*”) (Tradução nossa).

permanece a mesma dependência temporal de antes, ainda que sem a mesma variedade de recursos. Ademais, se pensamos em um meio-termo entre o tempo do protagonista e o do narrador, deve estar implicada alguma razão existencial abrangente para que esse último, apesar da relativa liberdade de que dispõe em face das “regras” da narrativa memorialística, permaneça “preso” a seu passado, não avançando rumo às suas opiniões e a seus posicionamentos atuais. Assim, a forma *presentificativa* deve dispor de apenas um único recurso expressivo, voltado para uma recusa da individualidade do narrador a partir dele mesmo.

Mais claramente, se a narrativa de memórias permite um meio-termo entre o passado da voz narrativa e a narração atual, esse meio-termo pode ser identificado, todavia, através de uma busca individual do narrador, seja ela de ordem estética, religiosa etc. Nesses termos, o narrador, desinteressado de uma visão causal entre os termos de seu passado (*retrospectiva*), usa de maior liberdade para com suas memórias, adentrando na subjetividade alheia e narrando até mesmo aquilo que não presenciou. No entanto, esse desrespeito aos limites cognitivos do protagonista não resulta em uma menor credibilidade do relato, pois a ênfase do conjunto recai sobre a descoberta pessoal do narrador, que, ao invés de expor um argumento depreciativo sobre seres ou ambientes de seu convívio, encara-os como etapas ou momentos de um propósito maior. Obviamente, esse propósito – que não exclui a individualidade da instância narrativa – pressupõe que ela também tenha um caráter coletivo (de busca da Arte, do Bem etc.), excluindo com isso uma imersão *retrospectiva* do narrador nos dados puramente individuais de seu passado. Assim, o relato acabado passa a revestir-se de um sentido possivelmente filosófico, i.e., de discussão teórica sobre as bases literárias do tempo, de onde extrai as condições de transcendência simultânea do passado e do presente.

É o caso do longo romance *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust. A interpretação labiríntica do passado pelo narrador-memorialista – ou melhor, sua tentativa de dominar o tempo perdido e reencontrá-lo através da arte – é uma constante nesta obra. Dentro

de diversos exemplos possíveis desta retomada do passado, podemos salientar o trecho em que o narrador rememora a interpretação de Fedra pela renomada atriz Berma e, a partir desta reminiscência, evoca de passagem sua relação amorosa com Gilberte:

Sentimos num mundo, pensamos e nomeamos num outro mundo, podemos estabelecer uma concordância entre ambos, mas não preencher o intervalo. Era bem pouca coisa esse intervalo, essa falha, que eu tinha de franquear quando, no primeiro dia em que fora ver a Berma representar, tendo-a escutado com todos os meus ouvidos, tivera algum trabalho em reunir minhas ideias de “nobreza de interpretação” e de “originalidade” e não prorrompera em aplausos senão após um momento de vácuo e como se eles nascessem, não da minha própria impressão, mas como se os ligasse a minhas ideias prévias, ao prazer que sentia em dizer comigo: “Afim! Estou ouvindo a Berma”. E a diferença que há entre uma pessoa, uma obra fortemente individual e a ideia de beleza, também existe, igualmente grande, entre o que elas nos fazem sentir e as ideias de amor, de admiração. Assim, não as reconhecemos. Eu não tivera prazer em ouvir a Berma (como não o sentia ao ver Gilberte). Pensava: “Não a admiro, pois”. (Proust, 1996, p.45)³⁰

30 Podemos ver o quanto o amor do protagonista por Gilberte ou suas impressões de Berma passam a combinar-se no presente da narração, e o quanto a impressão da atriz diz respeito à obra de Racine, que por sua vez diz respeito à Beleza, que por sua vez diz respeito à pessoa amada (Gilberte). Gérard Genette (1972b, p.48), comentando essas reflexões e inflexões do passado em Proust, aponta em outros trechos do romance a relativa independência entre o presente da narração e o universo narrativo, negando inclusive uma metáfora fiel entre os tempos presente e passado na *Recherche*: “Assim, não há aqui verdadeira metáfora, já que um dos termos seria puramente acessório. A ‘essência comum’ reduz-se, na realidade, à sensação antiga da qual a outra é apenas o veículo: ‘Um azul profundo inebriava meus olhos, impressões de frescor, de ofuscante luz rodavam perto de mim...’ isso se passa no pátio de Guermantes, mas o pátio de Guermantes desapareceu totalmente, como desaparece a *madeleine* presente logo que surge a lembrança da *madeleine* passada e com ela, Combray, suas casas e seus jardins”.

Outro exemplo pode ser encontrado em *A criação do mundo*, de Miguel Torga, romance em que a retomada do passado pelo narrador possui, para além do mero registro individual, um sentido de recriação cosmogônica, “enquanto metáfora fundamentada no mito bíblico. O escritor, criado à imagem e semelhança de Deus, cria o mundo e a sua própria vida através da obra literária” (Dietzel, 2001, p.10). Para tanto, o narrador rememora sua *via crucis* ao longo de seis capítulos – equivalentes aos seis dias da criação, explicitados no título de cada um (“Primeiro dia”, “Segundo dia” etc.) – que vão desde a infância miserável em Agarez, Portugal, até o conflito com a PIDE salazarista e a glória literária.³¹ O autodidatismo e a vocação humanitária fazem com que a memória recomponha o quadro amplo de sua época, descortinando o sentido maior de sua busca como “a tarefa de entender e descrever Portugal”, ao lado das coisas mínimas do cotidiano:

E, quase sem eu dar conta, quando fui a ver, ao lado desse livro aplicadamente descoberto, tinha outro ludicamente inventado, onde uma fauna estranha se movia a cumprir com romanesca naturalidade as leis da vida e da morte. A ideia de o escrever ocorrera-me nos tempos do Aljube, quando, fascinado, passava horas infindas a contemplar os jogos amorosos das pombas nos telhados da Sé. Afinal, a ternura, como os demais sentimentos, era patrimônio comum de toda a Criação... (Torga, 1996, p.534-5)

Temos, assim, que a segunda forma possível de narrativa de memórias dispõe de um escopo talvez reduzido de atuação, se comparado às demais. De fato, seu lugar parece ser mesmo o do entremeio; um respeito maior às “regras” da narrativa de memórias poderia trazer consigo uma forma *retrospectiva*, e um respeito

31 Para uma discussão mais aprofundada sobre os identificadores do fundo autobiográfico d’*A criação do mundo*, em que concorrem diversos momentos da vida do escritor, cf. Dietzel (2001). Diga-se de passagem, o narrador permanece indeterminado na obra, tal como em *Em busca do tempo perdido*, o que problematiza – embora não inviabilize – o sentido biográfico destes textos.

menor a essas mesmas “regras” poderia apontar para uma terceira forma, distanciada tanto do protagonista (*retrospectiva*) quanto das generalidades do narrador (*presentificativa*).

Narrativa de memórias *prospectiva*

De maneira oposta às formas *retrospectiva* e *presentificativa*, a terceira e última forma identificável de expressão de um universo ficcional passado é aquela em que concorre um máximo de participação da voz narrativa no arranjo dos eventos passados que, na condição de materiais desprovidos de sentido, corporificam um argumento qualquer proposto e defendido pelo narrador. Dessa forma, esmorece o respeito *retrospectivo* pela causalidade dos eventos, bem como a generalidade e o caráter abstrato da narrativa *presentificativa*; inversamente, passa-se a responder aos ressentimentos pessoais do narrador, que, no presente de sua fala, ainda tem de lidar com problemas diretamente relacionados aos ambientes e indivíduos de seu convívio passado. Podemos designar essa terceira e última forma de narrativa de memórias como *prospectiva*, “pro-” designando “diante de, em cima de, sobre; por, a favor de; à maneira de” seu narrador, e “-speção” ou “-specção”, o processo narrativo de “ver, olhar, contemplar” segundo esse mesmo viés. (Houaiss, 2001, p.2301, 2616). No entanto, a ênfase reiterada da narração em uma única versão dos fatos parece revestir-se de algo redutor, pois ao buscar legitimar sua crítica ao passado, o narrador *prospectivo* tende a condenar a si próprio, ignorando que, de uma maneira inteiriça, ao narrar seu passado de acordo com uma ideia ou um argumento, demonstra o quanto é vulnerável ao oposto do que procura defender, e que lhe assoma como tão inaceitável a ponto de demandar-lhe um longo texto narrativo por refutação. A postura do narrador, por conseguinte, torna-se um apelo ao beneplácito do leitor, de quem depende para fazer triunfar seu argumento ou sua ideia a partir do uso de certos recursos narrativos.

O primeiro deles é o do apelo direto ou indireto ao leitor a propósito da verificação de teorias depreciativas, formuladas lentamente

ao longo da narração. O envolvimento emocional do narrador com os alvos de sua suposta “teoria” – geralmente parentes e conhecidos próximos, mas também instituições como colégios etc. – diminui decisivamente a credibilidade de seu juízo, apontando, se não uma falha argumentativa, ao menos uma pendência existencial, capaz de suscitar questionamentos diversos por parte do leitor. Em geral, essas “teorias” tendem a dispor de maneira casuística elementos puramente particulares e que não pressupõem nenhuma generalidade, tais como a suposta naturalidade do mal em certos indivíduos (por oposição à ingenuidade do narrador) ou a suposta legitimidade da dominação social (em contraste com o sucesso financeiro ou familiar de quem narra). Disso resulta uma narração fortemente intelectualizada, que dispõe dos elementos do passado com um distanciamento semelhante ao da narrativa *presentificativa*, mas logicamente sem o mesmo desprendimento existencial.

Um exemplo palpável dessa teorização viciosa do passado está no narrador Bento Santiago do romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, que julga, com duas medidas e dois valores, seu passado de seminarista e a infância de Capitu. Citamos como exemplo o primeiro parágrafo do Capítulo CXVLIII do romance, que salienta a dissimulação da esposa como algo visível desde menina, mas nada fala a respeito da própria deformação moral, da desconfiança e casmurrice que lhe dificultam o juízo:

Agora, por que é que nenhuma dessas caprichosas me fez esquecer a primeira amada do meu coração? Talvez porque nenhuma tinha os olhos de ressaca, nem os de cigana oblíqua e dissimulada. Mas não é este propriamente o resto do livro. O resto é saber se a Capitu da Praia da Glória já estava dentro da de Mata-Cavalos, ou se esta foi mudada naquela por efeito de algum caso incidente. Jesus, filho de Sirach, se soubesse dos meus primeiros ciúmes, dir-me-ia, como no seu cap. IX, vers. 1: “Não tenha ciúmes de tua mulher para que ela não se meta a enganar-te com a malícia que aprender de ti.” Mas eu creio que não, e tu concordarás comigo; se te lembras bem da Capitu menina, hás de reconhecer que uma

estava dentro da outra, como a fruta dentro da casca. (Assis, 1959, p.870)³²

O segundo deles pode ser encontrado na presença de um narrador visivelmente desacreditado. É o que ocorre, por exemplo, com narradores bêbados, pedófilos etc., que, de início, já se colocam em uma posição negativa perante o leitor, mas tentam provar excessivamente sua inocência revendo as circunstâncias de suas faltas. A credibilidade desses narradores é mínima, e sua capacidade argumentativa também é limitada. Entretanto, tamanha é sua necessidade de autoafirmação que o resultado de suas memórias tende a representar contraditoriamente um retrato fiel dos vícios e defeitos analisados.

É o caso do romance *Lolita* de Vladimir Nabokov, onde o leitor é servido de diversos exemplos da perigosa condição mental do narrador Humbert, que, de um hospital psiquiátrico à cadeia comum, relata seu envolvimento afetivo com uma adolescente americana. Ao lado do interesse mesquinho do narrador em mostrar-se inocente nessa conjuntura, temos um exemplo do recurso mencionado no trecho:

Quero que meus doutos leitores participem da cena que vou recriar; quero que a examinem em todos os seus pormenores e verifiquem o quão prudente, quão casto foi aquele episódio, apesar de seu sabor de vinho doce, desde que visto com o que meu advogado, numa conversa a dois, classificou de “simpatia imparcial”. [...] Meu

32 Mais especificamente, demarcando o comportamento prospectivo do romance, a teoria simplista do narrador não se aplica a si mesmo quando menino (Bentinho), pois, como muito bem observou Silvano Santiago (2000, p.35, grifos do autor), o ciúme haveria de vir depois de seu convívio com Capitu, e não antes, como se a fruta estivesse dentro da casca: “Enfim, aplicada a Bentinho, a mesma *tese* de Dom Casmurro (isto é, a comprovação de uma verdade humana vindo de uma comparação com a verdade ‘natural’) não é válida, pois o dócil e angelical filho de Glória nada tem do suburbano e casmurro (qualquer sentido que se queira dar a este adjetivo) advogado”.

coração batia como um tambor quando ela sentou a meu lado no sofá [...] No momento seguinte, fingindo que queria reaver a revista, Lolita se jogou em cima de mim. Agarrei seu pulso fino e ossudo. A revista caiu ao chão como uma ave assustada. Contorcendo o braço, ela se desvencilhou, recuou e deixou-se tombar no canto direito do sofá. E então, com absoluta simplicidade, a impudente criança pousou as pernas sobre meu colo. (Nabokov, 2003, p.59)

O terceiro e último pode ser encontrado em romances policiais onde, partindo da suposta culpabilidade dos personagens em torno de um crime qualquer, o assassino é quem narra a história. Logicamente, como o propósito de muitos desses romances é o de criar uma atmosfera de suspense, a presença de tal narrador confere um aspecto lacônico ao conjunto, sem o qual o enredo seria evidente. Ademais, este narrador é diverso dos dois anteriores pela diferença de que, ao invés de advogar uma causa ou defender-se de possíveis acusações, é ele próprio, como chave da obra, aquele cujo argumento e defesa só podem ser mantidos se, contraditoriamente, forem ocultados.

É o caso d’*O Assassinato de Roger Ackroyd*, romance de Agatha Christie, exemplo clássico de narrador “infiel” ou “desleal”. Após uma longa investigação do assassinato de Roger Ackroyd, o próprio narrador confessa, após uma acusação do detetive Hercule Poirot, ter sido ele próprio o assassino, ao final do romance:

Pobre Ackroyd! [...] O seu nervosismo, naquela noite, era interessante do ponto de vista psicológico. Sentia a proximidade do perigo; e, contudo, jamais suspeitou de mim. O punhal foi uma inspiração de momento. Levara comigo um estilete muito prestativo, mas assim que vi o punhal na mesa-vitrina ocorreu-me que seria muito preferível usar uma arma que não pudesse ser identificada como sendo minha. Suponho que tenha tido desde o começo a intenção de matá-lo. (Christie, s/d, p.282-3)

Temos, portanto, na forma *prospectiva* a mais “subjetiva” das três mencionadas: sua constante e sistemática rejeição das “regras”

da narrativa de memórias, seja pela falsa generalização de elementos particulares, seja pela verborragia ou pelo silêncio do narrador, indica um envolvimento quase completo com o passado, que, se não deixa entrever a plausibilidade dos argumentos, ao menos incorpora à perfeição os dramas atuais do narrador.

Por uma sistematização da narrativa de memórias

Dividida assim em *retrospectiva*, *presentificativa* e *prospectiva*, segundo uma escala talvez crescente de infidelidade narrativa,³³ reaparecem, contudo, as dificuldades de definição da narrativa de memórias como um todo: afinal, o tipo *retrospectivo* parece repetir a dependência conceitual da narrativa para com a memória; o tipo *presentificativo*, a centralidade do narrador-memorialista; e o tipo *prospectivo*, a pontualidade ideológica e emocional desse mesmo narrador. Basicamente, encontramos por fim três faces isoladas de um mesmo problema, que, enquanto problema *literário*, somente pode ser pensado a partir desses limites e contradições.

Ainda assim, uma sistematização é possível, na medida em que visualizamos relações interdependentes, capazes de definir um roteiro de leitura a partir das restrições modais que impõem. Nesse sentido, se é difícil rotularmos textos tão distintos como *Infância*, de Sarraute, *Em busca do tempo perdido*, de Proust, e *Lolita*, de Na-

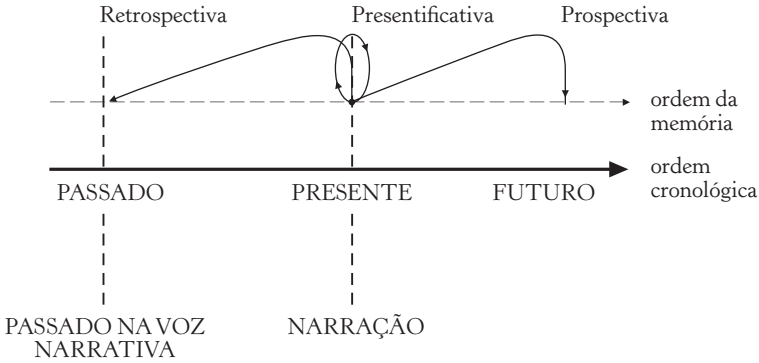
33 Dorrit Cohn (1981), por sua vez, considera a narrativa de primeira pessoa (“*auto-récit*”) segundo uma maior ou menor proximidade entre narrador e protagonista (e não apenas sob a ótica da confiabilidade do narrador), nuance que lhe permite distinguir, de maneira abrangente, uma “dissonância” de uma “consonância” entre ambos. Neste sentido, deve haver uma narrativa voltada inteiramente para o lugar atual do narrador (“dissonante” – ex.: *Recherche*, de Proust), outra para o lugar passado do protagonista (“consonante” – ex.: *Fome*, de Knut Hamsun), e uma terceira intermediária às anteriores (ex.: *O moralista*, de André Gide). Apesar da proximidade entre o que Dorrit Cohn (1981, p.170-185) denomina “narrativa consonante” e a narrativa retrospectiva, não podemos aceitar a restrição da distância entre narrador e protagonista ao caso-limite da *Recherche*, opção que faria ignorar a diferença essencial entre os motores argumentativos de narradores tão diversos entre si como Marcel e Bento Santiago.

bokov, segundo a mesma denominação de “narrativa de memórias” ou “memorialística”, incluindo nisto todas suas demais variantes (narrativa *de caráter* autobiográfico, memorialístico, confessional etc., nuances tanto mais corretas quanto mais ambíguas), podemos encontrar alguma facilidade ao comentarmos ou analisarmos esses romances pensando naquilo que os diferencia a partir de seu comportamento comum, e que é não apenas uma decrescente credibilidade narrativa, mas também uma configuração gradativa dos elementos narrados ao redor da centralidade do narrador-memorialista, como forma de simular, cada vez mais tensamente, sua significação existencial. Por isto, ao dispormos linearmente as formas *retrospectiva*, *presentificativa* e *prospectiva* de narração, podemos visualizar, respectivamente, uma primeira posição estagnada do narrador, observador de sua *épica* pessoal; uma segunda postura mais ponderada de imersão em si mesmo, i.e., *lírica*; e um último olhar sobre si mesmo e sobre o leitor a partir de uma ideia fixa, i.e., de representação e defesa *dramática* do próprio pensamento.³⁴ *Épica*, *lírica* e *dramática*, formas elementares da poética clássica, parecem contribuir assim de forma adjetiva (e não substantiva, evidentemente) para a sistematização do problema, ao situar em um contexto mais amplo a especificidade da narrativa de memórias.

Seguindo essa via de reflexão, podemos concluir afirmando que, embora a narrativa de memórias não permita uma classificação definitiva, ela é sistematizável segundo essas relações teoricamente “adjetivas”, que corroboram para uma distinção prática dos textos mencionados, servindo, quiçá, como ferramenta provisória para a

34 Evocamos aqui a teoria poética de Emil Staiger (1975, p.165) de divisão dos gêneros poéticos clássicos conforme sua configuração temporal com algumas ressalvas. Primeiramente, entendemos que tal divisão se deva a um critério verbo-narrativo, e não, como defende o autor, existencial; em segundo lugar, o sentido cronológico que atribuímos à *épica*, *lírica* e *dramática* (como relativas aos tempos passado, presente e futuro) é apenas aproximado, não se ligando estritamente às divisões de Staiger. Uma tabela das diversas acepções temporais das poéticas modernas pode ser encontrada em Genette (1977, p.409).

discussão de outras narrativas de memórias. Transpondo as divisões anteriores em um gráfico, como forma de maior proximidade com termos e relações a rigor difíceis de visualizar, teremos o seguinte gráfico:³⁵



35 Sobre o gráfico: pensemos primeiramente em uma reta horizontal que não diz respeito à ficção, mas aos tempos cronológicos passado, presente e futuro, apenas com o propósito didático de situar o conjunto; a seguir, tracemos uma reta hipotética e pouco delimitável do tempo interior onde se situa o narrador, e que é o conjunto de sua existência enunciativa atual (uma ordem abrangente da “memória”), e situemos aí duas retas imaginárias, relativas ao plano ficcional – uma sobre o tempo presente, que corresponde ao presente da narração, e outra sobre o passado, que corresponde ao “passado” da voz narrativa. Nesta configuração, aproximemos uma linha curva, próxima à vertical da narração, à linha vertical do passado, como forma de recuperação do mesmo no presente, já sem a mesma e exata quantidade de eventos transcorridos (forma *retrospectiva*); uma segunda curva, por sua vez, ao tempo cronológico futuro, no intuito de construir um sistema coeso de informações, embora deixando atrás de si muito pouco a respeito das intenções atuais do narrador – e sempre sem o suporte de uma terceira linha imaginária futura, dependente das atualizações e decodificações de uma leitura ingênua ou não (forma *prospectiva*); e ainda uma última, circular, cujo início e fim se situem no mesmo eixo presente da narração, representando a contínua busca pela ressignificação do passado através da mescla entre fatos passados e intenções atuais (forma *presentificativa*). Com isso, teremos construído um gráfico com ênfase na posição central do narrador e na completa oposição entre as formas *retrospectiva* e *prospectiva*, como exemplificado acima.

Veremos, a seguir, enquanto ferramenta teórica, até que ponto é possível aplicar tais distinções ao caso específico d'*O Ateneu*. Levantaremos, para tanto, alguns de seus elementos fundamentais com relação ao processo narrativo da obra: a relação do narrador com o discurso paterno; a influência do discurso de Aristarco e dos mestres do internato sobre si; e, finalmente, o discurso pessoal do narrador – a fim de extrairmos, no entrecruzamento destes três momentos distintos, a comprovação mais direta e conclusiva da análise textual para a presente discussão teórica.