



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB**  
**INSTITUTO DE LETRAS – IL**  
**DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS – TEL**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA – PÓSLIT**

Eduardo Matos de Paula Félix

**G.H. e Quixote: Horizontes Possíveis**

Brasília

2021

EDUARDO MATOS DE PAULA FÉLIX

**G.H. e Quixote: Horizontes Possíveis**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade de Brasília tendo em vista a obtenção do Título de Mestre em Literatura e Práticas Sociais.

Linha de Pesquisa: Poéticas e Políticas do Texto

Orientador: Prof. Dr. Erivelto da Rocha  
Carvalho

Brasília

2021

ME24s23 Matos de Paula Félix, EDUARDO  
7g G.H. e Quixote: Horizontes Possíveis / EDUARDO Matos de  
Paula Félix; orientador Erivelto da Rocha Carvalho. --  
Brasília, 2021.  
117 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Literatura) --  
Universidade de Brasília, 2021.

1. G.H.. 2. Quixote. 3. Metalepse moderna. 4. Clarice  
Lispector. 5. Miguel de Cervantes. I. da Rocha Carvalho,  
Erivelto, orient. II. Título.

**Eduardo Matos de Paula Félix**

**G.H. e Quixote: horizontes possíveis**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade de Brasília tendo em vista a obtenção do Título de Mestre em Literatura e Práticas Sociais.

Linha de Pesquisa: Poéticas e Políticas do Texto

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Erivelto da Rocha Carvalho – Orientador (UnB)

Presidente da Banca

---

Profa. Dra. Célia Navarro Flores (UFS)

Membro Externo

---

Profa. Dra. Patrícia Trindade Nakagome (UnB)

Membro Interno

---

Profa. Dra. Anna Heron More (UnB)

Membro Suplente

Brasília

2021

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço aos meus pais e aos meus avós, por valorizarem os estudos e passarem esse valor para mim.

Agradeço ao meu orientador, pela confiança no tema que apresentei a ele, pelos apontamentos, pelas bibliografias e pelo apoio.

Agradeço à banca pela disponibilidade, pelas emendas necessárias e pelas proveitosas sugestões.

Agradeço a todos os amigos e conhecidos que, de uma forma ou outra, me apoiaram durante o processo de pesquisa.

Agradeço à Biblioteca do Instituto Cervantes de Brasília, pelos empréstimos de livros importantes e pelo acolhimento.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) pela bolsa que recebi durante a minha pesquisa.

No contexto da crise econômica e da pandemia do COVID-19 é importante reforçar o valor das ciências humanas para o cuidado social. Por isso, deixo ainda registrado o agradecimento público a todos aqueles que sabem da importância da produção de conhecimento na área dos estudos culturais. É necessário contrariar-se aos revisionismos superficiais e reacionários que têm tido expansão no Brasil. Estes que não têm fundamento acadêmico, mas que têm ganhado bastante mídia.

**RESUMO:** Os romances *D. Quixote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes, e *A Paixão Segundo G.H.*, de Clarice Lispector, abordam, literariamente, a autonomia que a representação moderna supõe para si mesma. Essa autonomia pode ser descrita nos termos de uma diferença essencial entre o signo e aquilo que ele representa, supondo, assim, e de maneira geral, certa independência entre a linguagem e o mundo. Nem todos os romances modernos tematizam esse fenômeno, e, por conseguinte, os dois textos doravante analisados supõem uma semelhança epistemologicamente profunda, que torna lícito o cotejo analítico entre eles. A partir dela, alguns elementos literários podem ser derivados, afinal; por exemplo, a figura da metalepse mostra-se elementar para constituir a tematização de tal autonomia – segundo o contraste específico que a nossa comparação remata, ao menos –. Assim, nosso estudo vai desde de um aspecto mais geral, da discussão do gênero romanesco, até uma análise histórica e, depois, e mais pontualmente, segue para um diálogo direto entre os dois romances.

Palavras-chave: G.H.; metalepse; Quixote; romance moderno; representação

**ABSTRACT:** The both novels *D. Quijote de La Mancha*, written by Miguel de Cervantes, and *The Passion according to G.H.*, written by Clarice Lispector, address the modern representation as an autonomous concept. This concept by which the modern representation is defined could be described as the essential difference between the sign and what it represents, thus assuming also an autonomy between language and world. Not all modern novels thematizes this phenomenon. That's why those texts we analyse have an resemblance that we could say is deep in an epistemological sense. From this resemblance, some literary concepts are derivaded. For instance, the metalepsis figure appears to be elementary for the autonomy of the representation as a modern construct, according to the limits of our comparison. Thus, our study initiates by a literary genre discussion – i.e., the origins of the novel – and an historical analysis; finally, we analyses those two novels in a dialogic way.

Keywords: G.H.; metalepsis; Quijote; modern novel; representation

## Sumário

INTRODUÇÃO .....	9
1.    Percurso da pesquisa.....	9
2.    Cotejo teórico.....	10
3.    Problema de pesquisa e de método – recepção e narratologia .....	12
Cap.1. A estética moderna: entre a representação e o mundo – cotejo bibliográfico sobre a representação moderna.....	14
1.1. A Representação no limiar da modernidade: Foucault, um comentador e as palavras .....	14
1.2. As palavras, o estético e o sujeito; Bakhtin e Costa Lima .....	18
1.3. Imaginário e sociedade.....	21
2.    Cap. 2. Textualidade moderna no <i>D. Quixote de La Mancha</i> .....	23
2.1. A textualidade moderna em <i>D. Quixote</i> conforme Rancière e Costa Lima: a realidade e a ficção escrita.....	23
2.2. A textualidade moderna na narração quixotesca, ou: a narração é uma leitura .....	32
2.2.1. Breve percurso acerca da história da recepção do <i>D. Quixote de La Mancha</i> ...	33
2.2.2. A textualidade moderna na narração de <i>D. Quixote</i> .....	39
2.2.3. O encontro de Quixote com os seus leitores e as suas vozes narrativas .....	44
3.    Cap. 3. A Metalepse e a metalepse moderna.....	53
3.1. O modelo da metalepse moderna: brevíssimo comentário sobre o <i>Tristram Shandy</i> 56	
3.2. A recepção inglesa e a escrita de Laurence Sterne a favor da leitura metaléptica de <i>D. Quixote</i> .....	64
4.    Cap. 4. <i>A Paixão Segundo G.H.</i> e a sua forma não realista .....	71
4.1. Contexto histórico crítico d' <i>A Paixão Segundo G.H.</i> e a contravenção ao acontecimento no sistema literário brasileiro .....	72
4.2. A figuratividade metaléptica contra o realismo n' <i>A Paixão Segundo G.H.</i> – o corpo do nada e a comunicação .....	87
5.    Prelúdio para a conclusão: G.H. + Quixote e o diálogo possível, ou, talvez: a autonomia da linguagem e do gênero na impossibilidade do diálogo e na troça/procura do narratário .....	97
CONCLUSÃO .....	107
1.    História receptiva e metaléptica: de Quixote a G.H., resumo até aqui .....	107
2.    Caminhos e descaminhos – Considerações finais e limites atuais da investigação	112
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	114

## INTRODUÇÃO

O trabalho que ora se apresenta propõe um estudo comparativo e receptivo entre dois romances: *Dom Quixote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes, e *A Paixão Segundo G.H.*, de Clarice Lispector. Apesar da distância temporal, cremos que certos elementos entre eles são comuns. Um deles é a tensão entre duas instâncias: entre a representação e aquilo que ela representa. Essa tensão é expressa no fato de os personagens conflituarem com a própria narrativa que os ficcionaliza. Assim, eles também manifestam a ideia da autonomia da linguagem literária em relação àquilo que ela narra. Por exemplo, em *D. Quixote*, o cavaleiro parece sobrepor-se à narração que é feita sobre ele porque é capaz de comentá-la. Já n'*A Paixão Segundo G.H.*, a intenção de se construir uma narrativa entra em conflito com o fato de a protagonista não conseguir expressar por completo aquilo que está narrando.

### 1. Percurso da pesquisa

O estudo que fazemos teve antecedente no nosso trabalho de término de curso de graduação. Nele, nós tínhamos tido a percepção de que esse aspecto da representação que não alcança totalmente aquilo que representa, aspecto comum à literatura contemporânea, mas mais especificamente à obra de Clarice Lispector, já parecia estar presente no romance de Cervantes. Dada a pouca fonte bibliográfica a acusar convergência entre os dois textos, além do distanciamento histórico latente, uma discussão mais ampla parecia sem fundamento, no entanto. Assim, precisávamos ao mesmo tempo superar tanto o abismo histórico entre eles quanto a singularidade das bibliografias de cada um. Por causa disso, estudar sobre algo de começo muito amplo e que explicitamente os organizava parecia-nos um primeiro passo promissor: a origem do gênero romanesco. Iniciamos nossa pesquisa de mestrado estudando então principalmente essa origem do gênero e a relação que ela tinha com o que percebíamos ser a autonomia da representação – isto é, a autonomia da linguagem em relação ao mundo, ou do signo em relação à realidade –. Noção moderna, epistêmica, que – descobrimos então – teve início justamente no séc. XVII, século de Cervantes, e manteve-se no XX. E, ademais, para a nossa felicidade, os dois elementos – a ascensão do gênero e tal concepção epistêmica – se relacionavam, de fato, de maneira orgânica. A isto nós tivemos acesso naquele trabalho de fim de graduação. Já àquele tempo, chegamos à conclusão, portanto, que ao menos uma identidade propriamente *discursiva* eles efetivamente tinham, na medida em que, na

concepção literária de cada um, a própria definição do gênero romanesco, enquanto visão de mundo esteticamente formulada frente às epistemes modernas, era tematizada. Na nossa pesquisa de mestrado, essa identidade discursiva, balizada na epistemologia, encontrou ainda mais reiteração nos escritos de Luiz Costa Lima.

Apesar dessa feliz descoberta, o problema estava em não descaracterizar nossa discussão no interior de um debate apenas sobre o gênero literário – isto é, apenas no interior daquele eixo histórico, muito geral –. Era imperativo não perder de vista a singularidade entre os dois textos. Assim, nesta dissertação, nós contextualizamos as épocas de cada um e as consequências que a entrada de cada texto teve para a tradição da literatura até então. A pergunta que se seguia nesse sentido era, então: Qual a função que essa autonomia discursiva, já moderna, teve no horizonte literário de cada um? Descobriremos que, no caso de *Lispector*, por exemplo, ela foi responsável, dentre outras coisas, por certa ruptura com uma literatura mais social, que valorizava a literatura brasileira na medida em que ela apenas referenciasse os acontecimentos históricos do nosso povo. Sequencialmente a isto, no capítulo que antecederá a conclusão, as análises individuais que fazemos proporão uma análise ambivalente, quer dizer, de ladeamento e de diálogo entre eles e a partir de outro eixo comum, que – o leitor perceberá – ser-nos-á cara: a figura da metalepse, presente nos dois e, segundo a nossa opinião final, elemento comum de tal autonomia partilhada. Assim, é também na historiografia da metalepse que se perceberá o diálogo já não epistêmico, ou não apenas discursivo, mas propriamente *literário*.

## 2. Cotejo teórico

A autonomia do discurso, da qual temos falado, é apontada primeiramente por Michel Foucault num texto importante seu, *As Palavras e as Coisas*. A partir dele, pode-se perceber que essa noção é propriamente moderna, porque ela se deu no declínio da maneira medieval de se pensar a linguagem; para o pensamento da Idade Média, a representação era indissociavelmente ligada àquilo que ela representava, enquanto, no despontar da modernidade, ela mesma passa a querer vigorar-se como *pura* representação. A definição do que seja essa operação representativa em sua pureza característica é dada por Foucault na sua análise da pintura *Las Meninas*, de Velásquez:

Talvez haja, nesse quadro (...), como que a representação da representação clássica e a definição do espelhamento que ela abre. (...). Mas, aí, nessa dispersão que ela reúne e exhibe em conjunto, por todas as partes um vazio essencial é imperiosamente indicado: o desaparecimento necessário daquilo que a funda – daquele a quem ela se assemelha e a

cujos olhos ela não passa de semelhança. Esse sujeito mesmo – que é o mesmo – foi elidido. E livre, enfim, dessa relação que a acorrentava, a representação pode dar-se como pura representação.<sup>1</sup>

Assim, a pura representação concebe-se como representação da representação, como jogos de espelho e subsunção do sujeito criador e do sujeito receptor. Apesar da importância dos pressupostos de pesquisa do pensador francês, muito conhecidos, aliás, veremos que é pouco explorado por ele, e brevissimamente pensado, o efeito que essa “pura representação” tem no discurso literário<sup>2</sup>. O interesse dele parece mais filosófico, mais historiográfico e menos literário. Isto fica evidente ao se cotejá-lo com certa crítica estruturalista e bakhtiniana. Constataremos mais à frente que, no almejo de categorizar o ente estético apenas pela perspectiva do signo, e não do efeito, Foucault esqueceu-se do caráter subjetivo do objeto literário e, por conseguinte, retirou da sua estrutura a dimensão essencialmente imaginária que lhe fundamenta.

Portanto, fez-nos sentido buscar uma teoria que, atenta a essa autonomia discursiva, não perdesse de seu horizonte esse caráter perdido na análise foucaultiana. Um autor que sistematiza estreitamente a subjetividade com essa autonomia representativa na literatura é o brasileiro Luiz Costa Lima. Em duas obras suas pertencentes ao conhecido título *A trilogia do Controle*, as obras *O Controle do Imaginário* e *O Controle do Imaginário e a Afirmação do Romance*, ele traça a origem do romance moderno no contexto das novas formas de se organizar os tipos de linguagens, em que a autonomia do discurso, que Foucault apontara, concebe-se da consequência da ascensão da subjetividade. Dissertaremos de maneira mais atenta, no próximo capítulo, de como Costa Lima referencia a diferença entre o discurso racionalista, correlato ao que é o verdadeiro, e o discurso ficcional. Segundo o autor, o discurso ficcional, mais especificamente o do gênero romanesco, teria sido desvalorizado sob o valor do discurso racionalista, e o imaginário teria sido visto, assim, com dimensionamento contingente, alheio à realidade dos fatos e, por isso, necessitado de ser combatido.

Costa Lima fundamenta a definição de imaginário a partir do teórico Wolfgang Iser, que, na sua conjectura sobre a ficção, a ordena a partir do conjunto triádico do *imaginário*, da *realidade* e do *signo*. Portanto, a investigação de Costa Lima é importante para se localizar a relação entre os discursos de realidade e o discurso romanesco. A

---

<sup>1</sup> FOUCAULT, Michel, *palavras e as coisas*, As, trad. Salma Tannus Muchail, São Paulo: Martins Fontes, 10ª Ed., 2016, pp. 20 – 21.

<sup>2</sup> Ainda que o livro se inicie com a análise da pintura de Velásquez, ou seja, de um objeto estético.

mesma problemática de Foucault é, destarte, explicada mais integralmente, quer dizer, com elementos mais estruturalmente completos: à subjetividade como problema que faz da linguagem algo diferenciado do mundo segue-se o fato de as representações não apenas correlacionarem-se ao verdadeiro – ou ao conceito filosófico –, mas, para além disso, a literatura, quanto à sua representação – a *mimesis* –, mostra-se não tendo a ver apenas com o que é próprio do signo, mas – dito de maneira simplória – próprio, também, da imaginação, que é fenômeno subjetivo. Derivado deste, ademais, há a determinação do efeito estético e da recepção como fatores pertinentes à noção da autonomia do signo. E, se tal autonomia relaciona-se com os discursos de realidade, torna-se, ainda, salutar também pensar que o discurso ficcional, nesse sentido, também funda a tematização da sua autonomia confrontando-se com tais discursos de realidade. No caso de *D. Quixote*, isso aparece na falta de univocidade o cavaleiro entre as suas vozes narrativas e a tensão que ele tem com elas. Não há um cavaleiro unívoco, e os discursos, que, mesmo pretensamente históricos, pretendem conta-lo, não superam este fato.

### **3. Problema de pesquisa e de método – recepção e narratologia**

No romance de Cervantes é latente a questão da relação entre a fantasia e a realidade e a dinâmica de interdependência entre elas, como veremos num episódio cervantino gracioso: o casamento de Camacho. Tal interdependência parece ilustrar a interdependência presente na própria relação entre a identidade do personagem Quixote com a sua escritura. Pelo fato de o cavaleiro encontrar-se com seus leitores, e também chegar a criticar o que fora escrito sobre ele, as duas se caracterizam como universos à parte, embora se comuniquem. N' *A Paixão Segundo G.H.*, essa interdependência também é colocada, e colocada como problemática para a própria criação da ficção. Aqui, a voz narrativa da protagonista, G.H., inicia o texto pretendendo contar o que lhe acontecera na tarde anterior, sem saber, todavia, de que modo poderia conectar os fatos passados com a representação deles, ou seja, de que modo ela conseguiria traduzi-los para a forma narrativa mais apurada possível. Assim, a diferença entre o que é dito e o ato de se dizê-lo torna-se evidente e elementar *por causa* da distância entre a linguagem e a realidade que se supõe necessária de representar-se. E isto causa paradoxalmente a incompatibilidade entre o representado e a representação – algo, estruturalmente, impossível (se há uma representação, não há como ela distanciar-se essencialmente de algo que é representado) –, daí, surge a constatação, no bojo das duas estruturas, da presença da figura da metalepse.

Tal figura vai ser-nos bastante valiosa. Concernente à violação dos limites entre as estruturas narratológicas da *narração*, da *história*, e do *narratário* – grosso modo, e respectivamente: correlatas, cada uma, ao ato de narrar, ao conteúdo narrado, e a quem lê tal conteúdo narrado – a metalepse viola também a maneira mais tradicional de se construir a relação entre a ficção e o conteúdo representado por ela. Essa figura é também um fenômeno literário muito discutido no interior dos estudos cervantinos e, ao que nos parece, presente também na maneira com a qual o texto de G.H. estrutura a relação sua com o leitor e com a realidade. Segundo nossa hipótese, então, ela é funcionalmente responsável pela presença de tal autonomia do discurso. Assim, dispenderemos um capítulo discutindo os seus modelos mais importantes a fim de entendermo-la em toda a sua dimensão.

Esperamos ser felizes na nossa investigação e que alcancemos alguma contribuição para os estudos tanto sobre a obra de Clarice Lispector quanto de Cervantes. Queremos ressaltar a intenção de diálogos com outras pesquisas e de alcançar alguns objetivos que, talvez, pareçam fugir a nossos propósitos: considerar a literatura clariceana dentro do escopo mais geral da tradição literária e de se pesquisar, outrossim, a importância de Cervantes para a nosso horizonte literário brasileiro atual. Afinal, somos parte dele. Uma pesquisa é, ao cabo, uma grande leitura e uma tentativa de se criar sentidos correlatos à realidade.

## Cap.1. A estética moderna: entre a representação e o mundo – cotejo bibliográfico sobre a representação moderna

### 1.1. A Representação no limiar da modernidade: Foucault, um comentador e as palavras

A problemática da representação na crise do medievo fez nascer uma nova característica para a textualidade em geral, a saber, a deriva histórica que se consagra nela e que é consequência da desconexão dos discursos em relação ao mundo ao qual eles se referem. Tal crise tem consequências profundas para a arte literária moderna.

O pensador francês Michel Foucault circunscreve as derivações de tal crise. A pretensão do estudo do filósofo é a de fazer uma “arqueologia das ciências humanas”, como o subtítulo d’*As palavras e as coisas* (1966) manifesta. Para tanto, Foucault investiga as consequências que as transformações dos domínios da linguagem foram tendo em relação às produções culturais europeias desde o séc. XVI. Isto implicaria considerar o signo como o objeto mesmo que motiva as generalidades das transformações. É o que subscreve François Wahl sobre a tese aqui referida:

Que haja oculta, (“impensada”) no coração de cada estado de cultura “uma modalidade da *ordem*”, que se dá como “o solo positivo” sobre cujo fundo vão necessariamente elaborar-se a classificação e a interpretação das experiências; que essa ordem intervenha de cada vez como uma condição de “possibilidade” para as formas hierarquizadas do conhecimento e de sua teorização; que ela funcione, em suma como um “*a priori histórico*”: tais são os elementos que ministra Michel Foucault para uma primeira definição da episteme. Eles deixam curiosamente à sombra um conceito que se vai revelar, ao longo de toda a sondagem histórica empreendida por *Les Mots et les Choses*, capaz de reger, por sua vez, a ordem em suas mutações: o conceito de *signo*.<sup>3</sup>

O comentador ainda prossegue mais à frente: como a episteme se constitui a partir de relações previamente estabelecidas, que possibilitam os sentidos e os conceitos dos objetos cognitivamente dirigidos, quer dizer, como ela fundamenta, afinal, a maneira mesma de se pensá-los, “a episteme, como toda ordem, envolve uma semiologia”<sup>4</sup>. Conforme essa apreciação, o estudo de Foucault envolve, sub-reptícia e rigorosamente, certo esboço das diversas alterações que *o signo*<sup>5</sup>, e este em sua temporalidade própria, portanto, e – por que não, então – *em sua arbitrariedade própria*, empreendeu ao longo da história moderna do saber no ocidente. Para nossas proposições, apontaremos tanto a

---

<sup>3</sup> WAHL, François, *Estruturalismo e Filosofia*, São Paulo: Editora Cultrix, 1984, p. 16, grifos feitos pelo autor.

<sup>4</sup> Ibid. p. 17.

<sup>5</sup> “[a definição de signo] nós a tomaremos de empréstimo aos *Éléments de sémiologie* de Roland Barthes, que segue de perto a de Santo Agostinho: o caráter do signo é estabelecer uma *relatio* entre dois *relata*”, Ibid. p. 16.

proficuidade dessa investigação geral quanto os limites que ela implica *especificamente* para o estudo da produção literária da modernidade, interligada, por sua vez, ao desdobramento de determinada textualidade que passa a existir apenas na Idade Moderna e que é descoberta na obra referida. Essa textualidade tem como baliza a problemática da separação entre o signo e a realidade exterior à linguagem, porque, do século XVI ao XX, a distância entre o signo e o mundo será cada vez maior, e cada vez mais “arbitrária” a relação entre ambos: “Daí resulta que uma questão ignorada pelo século XVI vai reger as seguintes: como um representante pode se ligar ao que ele representa?”<sup>6</sup>

Nossa pretensão não é a de afirmar se tal exterioridade é sequer existente – talvez o mundo seja mesmo só linguagem –, mas, sim, a de assinalar as consequências do caráter polêmico, sumamente moderno, que esteticamente se arrola em seu horizonte. Para esclarecer nosso ensejo, devemos fazer um resumo o mais breve possível da descrição foucaultiana acerca da virada epistêmica do século XVII. Foucault discorre primeiro sobre como se davam a perspectiva simbólicas do século anterior. Segundo ele, o séc. XVI será o último em que vigorará certa ideia da linguagem como algo que funciona por similitudes ou dissemelhanças, convergências ou divergências próprias das unidades morfológicas<sup>7</sup>. Até esse século, por exemplo, considerava-se que o verbo se relacionava com o advérbio na medida em que se aproximavam das próprias coisas nas quais suas propriedades referenciais se combinavam mesmo, de modo que a arbitrariedade não fazia parte do caráter etimológico das palavras<sup>8</sup>. As formulações gramaticais se descreviam através de suas convergências ou divergências. Decifradas destas, as causas das aproximações não se anteveriam completamente: elas seriam códigos por si só, ligadas diretamente à natureza, na qual enfim residiria certa magia velada para o humano<sup>9</sup>.

Apona-nos Foucault que esse segredo cifrado tinha epistemologicamente motivações divinas, e, assim, escondia a escuta secreta da redenção, que afirmava a verdade ligada imediatamente à determinação primeira dos dialetos, quer dizer, à potência da revelação que eles resguardavam, interligada ao tempo adâmico da origem dos

---

<sup>6</sup> Ibid. p. 21.

<sup>7</sup> FOUCAULT, Michel, *As palavras e as coisas*, trad. Salma Tannus Muchail, São Paulo: Martins Fontes, 10ª Ed., 2016. p. 48.

<sup>8</sup> Ou melhor, a arbitrariedade era considerada uma contingência dos idiomas, ela acontecia devido ao castigo divino da Torre de Babel, mas os idiomas ainda continham secretamente sua determinação divina primeira, escondida. Arbitrariedade talvez pudesse ser considerada culpa, mas nunca imperativo para se desvelar as regras ocultas dos idiomas – ela mesma era *marca* da natureza (da criação), portanto. Ibid. p. 47.

<sup>9</sup> Ibid. p. 47.

idiomas<sup>10</sup>. Isto era mais proeminente na escrita, porque as marcas da realidade (da natureza), pelas quais se articulavam a linguagem e o verdadeiro, eram similares a seus próprios caracteres, tais contornos significantes tanto quanto os contornos do mundo físico<sup>11</sup>. O horizonte dessa harmonia entre a letra e o mundo seria absolutamente desfeito séculos depois, mas, ainda no XVI, e dos vestígios dela, todo conhecimento acerca de algum tema só se faria na medida em que se compendiasse toda sorte de discursos (religiosos, filosóficos, emblemáticos, etc.) que já tivessem sido documentados a respeito do objeto estudado; ou seja, toda escrita teria de supor outra que viria a recuperá-la, ou melhor, todo discurso empenharia a sua necessária abertura para vir-lhe a sobreposição doutro discurso<sup>12</sup>. Com isso, o conceito primordial sobre qualquer objeto se diluiria na sua própria busca, porque um ato interpretativo infundável resultaria de toda palavra antecipadamente ser o necessário chamado para alguma outra<sup>13</sup>.

Finalizada a sùmula, é possível notar que, preservados os limites do anacronismo, a virada epistêmica manteve a importância da escrita como um dos espólios do século XVI para as seguintes épocas, acompanhada da polissemia dos textos em relação aos seus referentes<sup>14</sup>. Foucault não chegaria a levar essa descoberta específica em conta, não n’*As palavras e as coisas*. Na verdade, parece ter tentado descurá-la: a crítica de Wahl nesse sentido reside em função das identidades que Foucault deixou ver entre as epistemes do séc. XVI e as do séc. XX. O caráter geral dessa identidade é nada mais que a percepção da espessura da linguagem, comum às duas épocas<sup>15</sup>. Suposta naquele ato interpretativo infundável, ela desvelaria a linguagem em seu ser-em-si, ou seja, em sua propriedade que se distancia de tudo que não é tecido dela própria<sup>16</sup>. A partir disso, segundo Wahl, Foucault intenta conceituar uma ontologia do signo logo ao acercar-se da literatura: o “ser da linguagem”, que a literatura transpareceria em sua plenitude (tópico V do cap. II d’*As palavras*). Ocorre que esta não seria coerente às próprias proposições do filósofo:

Como não ver que há contradição em fazer ressurgir uma ontologia da linguagem no momento em que se acaba de discernir que a linguagem se define justamente pelo fato de pertencer a um outro registro sobre o qual ser e não-ser não tem mais poder? (...) A palavra diz ausentando-se do que diz, e é assim que ela se diz: como a metonímia de uma

---

<sup>10</sup> Ibid. p. 49.

<sup>11</sup> Ibid. p. 49.

<sup>12</sup> Ibid. p. 55.

<sup>13</sup> Ibid. p. 55.

<sup>14</sup> Quanto à tendência de as teorias modernas da escrita tematizarem-se pela polissemia – principalmente as do séc. XX –, muito potencializada, inclusive, pela atenção excessiva à imanência textual, vide ECO, Umberto, *Os limites da interpretação*, São Paulo: Perspectiva, 2015.

<sup>15</sup> WAHL, François, *Estruturalismo e Filosofia*, São Paulo: Editora Cultrix, 1984, p. 22.

<sup>16</sup> Ibid. pp. 24 – 25.

cesura; eis o que nos ensina a literatura, e eis porque não se trataria nem de uma presença doadora nem de uma existência plena de linguagem (apenas uma designação de ausência), nem mesmo da sua simples nudez: coisas próprias do pleno e do imediato, mas impróprias para se pensar o que se institui pelo ato de cavar. Eis porque também não se poderia falar a rigor de uma representação (...) da obra na obra, de uma repetição do Mesmo: é bem verdade que a linguagem se designa nos retornos (as iterações, os apelos) que tecem e tendem o espaço do discurso literário, mas precisamente enquanto ela não está aqui nem lá (...), pois em toda parte ela falta, ou melhor, é sempre e apenas plataforma e circulação, figurada somente no intervalo entre a lembrança e o anúncio: originalmente dispersa, como na página d’*O Lance de Dados*.<sup>17</sup>

A espessura significaria dispersão, metonímia e transitividade. Afirma-se assim a literatura em sua autonomia e nega-se que essa autonomia implique o encerramento do poético em si mesmo. Paradoxalmente, a transitividade do *signo* nas epistemes modernas decorreu na defesa foucaultiana da intransitividade do próprio literário enquanto “intuição doadora” da linguagem. Inclusive como se a linguagem, em verdade, determinasse o literário por si só, ou como se este mesmo fosse dela a *pureza* própria. Mas, nesse sentido, Wahl também topa em seu limite, próprio à coerência concreta das conclusões foucaultianas, que ele salvaguarda de contradições. É que determinar a literatura apenas pelo signo tampouco justifica as relações literárias com o *sujeito*, ou com a sociedade, estes que, gerando e recebendo o poético, são necessariamente irreduzíveis a ele, isto é, para os quais ele não se antecipa como *ser*. What antevê este fato quando escreve, continuando a contestação citada acima, mas não o leva às consequências necessárias:

Todos esses traços [os das teorias literárias contemporâneas] interdirão uma representação do signo como presente a si mesmo, pleno suficiente, capaz de uma existência opaca (...); todos remetem em última instância à linguagem como a uma dimensão irreduzível, que não só se institui na distância pela qual ela se afasta do real, mas que se compõe do interior dela mesma somente por elementos diferenciais que ela não acabou nunca de rearticular entre eles. *É do movimento que nós operamos sobre esses intervalos que se faz a literatura*.<sup>18</sup>

Mais à frente, ele diz do problema de Foucault ter colocado entre parêntesis a consciência em prol do ser da linguagem, antevendo pretensões fenomenológicas nesse gesto<sup>19</sup>. Daí segue uma discussão filosófica que não nos caberia explicitar. O importante é atentarmos que, se a crítica estruturalista contra Foucault é pertinente em estender as consequências da descoberta da problemática da representação moderna, que cria uma nova textualidade – isto é, aquela em que a identidade do texto, polissêmica, desdobra a abertura das significações e o desprendimento da substância do mundo – o limite da sua crítica se dá

---

<sup>17</sup> Ibid. p. 27, grifos feitos pelo autor.

<sup>18</sup> Ibid. p. 27, grifos feitos por nós.

<sup>19</sup> Ibid. p. 28.

no instante em que ele fundamenta o signo como aquilo que circunscreve a literatura de maneira objetiva.

Foucault recusou o signo como determinante da literatura, mas sua ontologia não encontrou substância nova alguma para ele, substância que, além de justificar a sua posição, deveria formular o que fosse uma proposição verdadeiramente metodológica para o ente poético. Mas ambas, tanto a crítica estruturalista, quanto a definição que ela chama “ontológica”, perdem de vista o caráter *estético* do literário *em sua relação com a mesma problemática da representação* que ambas não deixam de pensar. Wahl defende que o *signo* é aquilo que sugere a literatura em seu conceito próprio, sem explicar de que modo este mesmo signo diferencia cada discurso a ponto de eles virem a se plasmar *artisticamente*. Qual diferença existiria entre os estudos linguísticos e os estéticos, se ambos são tão diferentes, mas, mesmo assim, ambos tomam a língua, o signo, a arbitrariedade, etc., como partes essenciais do seu objeto? E também então, de que maneira tal diferença circunscreve-se e de que maneira pode ela mesma impedir a confusão entre duas posições de pensamento, de modo que se possa inclusive situar suas relações? Há dois teóricos que, orientados por essas questões, afastam-nas do “ser da linguagem” ou do primado do signo.

## **1.2. As palavras, o estético e o sujeito; Bakhtin e Costa Lima**

De acordo com Costa Lima, a desconsideração do subjetivo na concepção literária de Foucault se deve ao fato de que ele, na época ainda da publicação de *As palavras e as coisas* – que não é o texto que Costa Lima analisa, embora as consequências teóricas sejam as mesmas –, considera como “sujeito” apenas aquele formado pela *Bildung*. Para o francês, a literatura moderna, alheia à apropriação de tal tradição subjetiva, não se submeteria – ou, não devia se submeter – às representações dos demais discursos, que são dotados de funções políticas e sociais muito bem definidas<sup>20</sup>. Assim, defender-se-ia o “pensamento de fora”, em que a literatura seguiria a representação apenas como algo interdito, e o poético emergiria tanto em caráter de crítica aos discursos quanto à representação de um modo geral. Assim, à literatura alhear-se-ia o caráter interpretativo, e, por isso, subjetivo. Costa Lima transcreve a frase de Foucault: “o ser da linguagem não aparece por si mesmo senão no desaparecimento do sujeito”<sup>21</sup>. Mas, se a literatura é, por

---

<sup>20</sup> COSTA LIMA, Luiz, *Mimesis: Desafio ao pensamento*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. p. 251.

<sup>21</sup> *Ibid.* p. 251.

causa desse deslocamento natural contra os discursos, crítica por si mesma, então “[ela se faz] nomeável (...) justo porque pensável e, para ser pensável, representável”<sup>22</sup>. Quer dizer, a representação e, com ela, a interpretação, ainda seriam determinantes pela habitual auto-referência que a literatura moderna faria a si mesma – pela própria espessura de sua linguagem, se quisermos continuar o termo foucaultiano.

E, assim, se a literatura esvazia o sentido discursivo das palavras, retirando delas a situação comum na qual elas são utilizadas (Foucault parte da tradição mallarmiana), ela deve ser um termo de indagação; portanto, ela necessariamente supõe a “interiorização de um sujeito”<sup>23</sup>. Além disso, o testemunho dos fatos modernos, como os do Holocausto, por exemplo<sup>24</sup>, retirando a estabilidade objetiva da representação, nem por isso impede a percepção do alusivo nela. Pelo contrário, os horrores da história humana, ao tenderem ao esquecimento dos testemunhos fugidios, requerem, por isso mesmo, uma atitude crítica<sup>25</sup>. Tal atitude necessita o sujeito em movimento. Como efeito crítico e reflexivo, a operação estética deve ser produtiva. Porquanto produtivo, o sujeito *deve posicionar-se* no processo de decodificação do texto. Isto significa que ele a compreende na coesão interna, continuando a recursividade metonímica de sua matéria pela iniciativa voluntária da leitura. Ler é, portanto, testemunhar-se de dentro e de fora do texto ao mesmo tempo, porque há a produção imaginativa através da cena construída pelos significantes, cena esta que o esvaziamento semântico sublinha como anterior à representatividade efetuada no entendimento<sup>26</sup>. Como se ela fosse um objeto a perceber-se, portanto, mas cuja aparência apenas se completasse internamente ao leitor – ela não está prontamente aí já, frente aos nossos olhos –. Isto ao mesmo tempo justifica a historicidade do texto e a ligação da representação com o mundo. Então, há necessária constituição histórica e social que lhe participa, na medida em que qualquer subjetividade se especifica apenas *em relação* à sua identidade histórica. A literatura não se orienta pela pura imanência. Afinal, esse sujeito é o que Costa Lima chama de “fraturado”<sup>27</sup>. Ele não se percebe por uma centralidade para a qual o reflexo do mundo nas representações seria a fonte inequívoca da sua expressão individual; é dizer, Costa Lima ainda não responde à

---

<sup>22</sup> Ibid. p. 253.

<sup>23</sup> Ibid. p. 252.

<sup>24</sup> Costa Lima usa como exemplo de sua reflexão o filme *Shoa*.

<sup>25</sup> Ibid. p. 261.

<sup>26</sup> Ibid. p. 274.

<sup>27</sup> Vide o capítulo II do mesmo livro, pp. 71 – 152, em que o autor percorre a tradição filosófica do sujeito fraturado. A falta de centralidade do sujeito já é considerada há bastante tempo na filosofia moderna.

*Bildung*. Ao contrário, desenlaça este sujeito único, pensado por Foucault e por isso rechaçado por ele, e fundamenta, dos contrassensos dessa problemática foucaultiana, *uma nova forma de se pensar a mimesis*.

Ela é pensada conforme a instância da recepção do objeto estético. Quanto a Mikhail Bakhtin, a sua teorização a respeito do lugar do sujeito na literatura tem a ver com a produção. Segundo ele, o signo se define como *matéria* do objeto literário. Bakhtin disserta acerca do problema de se confundir a língua com os próprios efeitos estéticos que ela pode promover. Resume-se que amiúde “toma[-se] a palavra já estetizada, mas interpreta[-se] o elemento estético como pertencente à essência da própria palavra”<sup>28</sup>. Não seria fidedigna nem a estetização da palavra, nem a verbalização essencial do poético. Essa última opção implicaria inclusive confundir a *matéria* do objeto estético com o próprio objeto estético, ou melhor, em se confundir os conceitos característicos da ciência linguística com as ferramentas que ela também se permite usar para teorizar o poético. Ele define a *matéria* do objeto estético como aquilo que serve de condução física para se alcançá-lo, e que é, em seu conteúdo, objeto de uma ciência qualquer. Os sons de uma ária, por exemplo, são a matéria do objeto estético visado por ela, sendo que, próprios aos estudos da ciência acústica, esta ainda assim não alcançaria objetivamente a intenção artística da estrutura musical, somente concernindo-se à análise das ondas sonoras utilizadas para sua criação. O mesmo ocorre na relação entre a linguística, que estuda os signos, e a literatura. Usar a ciência para analisar a arte consistiria na tentativa mal-entendida, segundo Bakhtin, de se “empirizar” a obra, ou seja, de se localizá-la numa experiência que, distante da singularidade de si, propusesse-lhe certa generalidade sensorial<sup>29</sup>. Estudar o material como material é importante para se pensar o estágio técnico da obra, mas não para se alcançar sua originalidade ou suas relações com a história da arte, com as tradições, etc.<sup>30</sup> O material é *formado* para uma instância que não se identifica com o caráter físico dele:

[O] componente estético, que por ora chamaremos de imagem, (...) não é nem um conceito nem uma palavra, (...), mas uma formação estético-singular realizada na poesia com a ajuda da palavra, (...), mas que não coincide em nenhum lugar nem com o material nem com a combinação material qualquer.<sup>31</sup>

---

<sup>28</sup> BAKHTIN, Mikhail, *Questões de literatura e Estética, A teoria do romance*, 7ª Ed, São Paulo: Hucitec Editora, 2014, p. 45.

<sup>29</sup> Ibid. p. 53.

<sup>30</sup> Ibid. p. 55.

<sup>31</sup> Ibid. p. 53.

Assim, ele não coincide com a técnica, mas ela, com os conceitos às vezes científicos de seu material, formula-se para assentar a categoria estruturalmente *imaginária* do objeto artístico finalizado. Portanto, a questão da representação moderna, que desdobra a separação da representação em relação ao mundo referente e, a partir disso, desdobra também a deriva interpretativa, tem de ser considerada em suas consequências *estéticas* na medida em que se considere a língua como material da arte poética, mas não como algo que lhe esgota. Qualquer estudo histórico sobre o objeto estético nas condições da textualidade moderna deve, portanto, incluir o *imaginário* como atributo seu elementar.

### 1.3. Imaginário e sociedade

A teoria da recepção é a principal corrente teórico-literária que alia o imaginário, a textualidade moderna e o sujeito. As ideias principais de Hans Robert Jauss confirmam em muito as apresentadas por Costa Lima na sua contestação ao “pensamento de fora” de Foucault. E o “imaginário” mesmo é desenvolvido por Wolfgang Iser como conceito correlato ao estágio da interpretação estética que Jauss expõe em seu texto *O texto poético na mudança do horizonte de leitura*. Como já se viu, na teoria mimética de Luiz Costa Lima, a percepção estética é o primeiro instante da leitura do texto literário. Da mesma maneira, a estética da recepção visa à semântica somente depois de se compreender a dimensão artística do texto literário. Em conformidade com as três unidades hermenêuticas já antes expostas por seu mestre, Hans-Georg Gadamer, Hans Robert Jauss subdivide três leituras constituintes da interpretação do texto literário. São elas, a compreensão (*intelligere*), a interpretação (*interpretare*), e a aplicação (*applicare*)<sup>32</sup>. A compreensão correlacionar-se-ia à internalização estética do texto poético, feita por parte do leitor, sendo, também, seu primeiro momento de acesso a ele. Mas tal acesso dependeria dos horizontes pelos quais cada época assenta as possibilidades de interpretação. Essas possibilidades estão sempre em relação com a época na qual o texto foi escrito e com as outras que tenham feito parte do percurso do texto até o momento de sua leitura<sup>33</sup>.

---

<sup>32</sup> JAUSS, Hans Robert, *O texto poético na Mudança de Horizonte da Leitura*, In: *Teoria da Literatura em suas Fontes*, Vol. II, org.: COSTA LIMA, Luiz, 2ª Ed., Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, S.A., 1975. p. 305.

<sup>33</sup> JAUSS, Hans Robert, *A História da Literatura como provocação à Teoria Literária*, São Paulo: Editora ática S.A., 1994, vide a quarta tese de Jauss. p. 36.

O conceito de *imaginário* é melhor definido por Wolfgang Iser, que pensa a relação entre estética e realidade sem que ambas se contradigam. O teórico escreve:

Se o fingir não pode ser deduzido da realidade repetida, nele então surge um imaginário que se relaciona com a realidade tomada pelo texto. Assim o ato de fingir cria a sua marca própria, que é de provocar a repetição no texto da realidade vivencial, por esta repetição atribuindo uma configuração ao imaginário, pela qual a realidade repetida se transforma em signo e o imaginário em efeito do que é assim referido.<sup>34</sup>

Portanto, o imaginário configura-se de certa mediação com a realidade, nunca se referindo simplesmente a ela, porque ele não é uma referência. Ele efetiva-se, sim, do *processo* de se referenciar a realidade suposta no texto. Enquanto o “fingir” é um ato, ele configura, à distância do real, o imaginário como efeito excitado pela realidade concedida pelo significante, *material* do poético e proveniente das discursividades, porém sem ser cogente a elas. Portanto, a dimensão estética nunca perde de vista a sua autonomia, esta que também é essencial para o processo mesmo do qual ela é partícipe e reveladora da ocorrência *mimética*. O sujeito receptor, historicamente qualificado, que tem de ser agente para compreender o texto literário através de um *gesto temporalizado*, posiciona-se entre a possibilidade do real no imaginário e do imaginário no real. Assim possibilita-se o estudo do imaginário conforme as consequências mais diretas das articulações entre o significante, modelado socialmente, e o literário.

Assim, a textualidade moderna como a investigamos até agora participa, na literatura, de intrincados complexos que, ao considerar o signo, deve também deixar claro que as consequências estéticas da linguagem literária não se esgotam nele. Deveremos pensar como ela se conforma no romance do *D. Quixote de La Mancha*. Para tanto, é necessário se pensar as relações entre a sociedade moderna e a literatura. Tal relação tem a ver com as interpretações que ela empreendeu em relação a essa escrita e como ela se originou de tais interpretações.

---

<sup>34</sup> ISER, Wolfgang *Os Atos de Fingir ou O que é Fictício no Texto Ficcional*, In: *Teoria da Literatura em suas Fontes*, Vol. II, COSTA LIMA (org.), Luiz, 2ª Ed., Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, S.A., 1975. pp. 385 – 386.

## 2. Cap. 2. Textualidade moderna no *D. Quixote de La Mancha*

### 2.1. A textualidade moderna em *D. Quixote* conforme Rancière e Costa Lima: a realidade e a ficção escrita

N<sup>o</sup> *As palavras e as coisas*, Foucault faz brevíssimas considerações a respeito do *D. Quixote de La Mancha*<sup>35</sup> e da relação do personagem com aquela textualidade moderna. Foucault considera que o Dom Quixote é o herói do Mesmo: ele representa a anacrônica visão de uma linguagem em que a similitude descreve o mundo na sua realidade<sup>36</sup>. Sendo semelhante a signos<sup>37</sup>, ele é o corpo condicionado pela letra, mas, ilustradamente fora de época, ela se lhe inscreve pela crença num mundo em que os seres e a linguagem ainda dependem um do outro. Por isso, diz-nos o filósofo, ele tenta “preencher com realidade os signos sem conteúdo do mundo”<sup>38</sup>. Assim, o Quixote é o cavaleiro que se aventura para o encontro da realidade, embora ela já esteja cada vez mais abstraída do discursivo. E, assim, as coisas estão sempre em colisão com ele, porque nelas ele busca apenas os detalhes que possibilitam decifrá-la como se decifram os livros. Ele origina a interligação própria entre o significante e o ficcional, porque a realidade, alheada das palavras que se dizem, descobre no afastamento do seu passado histórico os novos efeitos do seu possível encontro imediato com o enunciativo.

Mas devemos de explicitar que a verdade anacrônica não é mentirosa, pelo contrário, Quixote possui certa sobriedade característica, cuja desarmonia com o mundo é representação da dessemelhança da linguagem com o mundo, mas ela ainda resguarda grande capacidade de referenciação – essa capacidade, afinal, que faz parte do signo –. Lembre-se do encontro de Quixote com o cavaleiro do Verde Gibão e seu filho, personagens que se impressionam com a sua boa articulação discursiva: os seus conselhos e a sua eloquência fê-los indecisos quanto a poder chamá-lo “mentecapto”<sup>39</sup>; lembre-se também da sua retórica muito benfeita, que alude a temas caros à escrita e à oratória do século XVI e XVII. Então, ainda que Foucault afirme que no séc. XVI o louco é “aquele que se alienou na analogia”<sup>40</sup>, e que nesse romance se percebe

a razão cruel das identidades e das diferenças desdenhar infinitamente dos signos e das similitudes (...), pois que aí a semelhança entra numa idade que é, para ela, a da desrazão

---

<sup>35</sup> Justamente no capítulo III, titulado: *Representar*, no qual Michel Foucault estuda as relações do signo com a questão da identidade e do semelhante.

<sup>36</sup> FOUCAULT, Michel, *As Palavras e as coisas*, 10<sup>a</sup> Ed., São Paulo: Martins Fontes, 2016. p. 63.

<sup>37</sup> *Ibid.* p. 63.

<sup>38</sup> *Ibid.* p. 64.

<sup>39</sup> DQ, vol. I, caps. XVI e XVII.

<sup>40</sup> *Ibid.* p. 67.

e da imaginação. (...). Segundo a percepção cultural que se teve do louco até o séc. XVIII, ele só é o Diferente na medida em que não conhece a Diferença; por toda a parte vê semelhanças e sinais da semelhança; todos os signos para ele se assemelham e todas as semelhanças valem como signos.<sup>41</sup>

Ainda que se afirme isto, é importante sublinhar que o regram analógico de Quixote, quando concerne à sua elocutória, e pelo fato de valorar tudo como signo, nunca é sem decoro, e, por isso, preserva a capacidade da significação porque salienta a ornamentação do que é razoável de se dizer. Então, ele reforça a sociabilidade da cultura espanhola, é capaz de reproduzi-la e, por causa disso, não a contradiz quanto à sua existência ou à sua necessidade. O que queremos dizer é: se Quixote se conforma a determinado senso comum, exacerbado nalguns discursos seus, ele não foge da realidade enquanto construto, quer dizer, enquanto algo através do qual o artificial alcança; ele é louco, mas não deixa de ser sensato. O *tópos* das armas e das letras, por exemplo, que o personagem retoma, deixando boquiabertos seus ouvintes<sup>42</sup>, figurava entre os exercícios da época, nos quais, afinal, não interessava descobrir a verdade imanente através do método argumentativo, mas, sim, explorar as capacidades dissuasivas próprias das palavras<sup>43</sup>. Como se sabe, o desvario de D. Quixote se dá nessa incapacidade de perceber que tal dissuasão não o conectava de maneira direta ao mundo e, conquanto fosse bela a recomendação de que o herdeiro do fidalgo deveria, sim, seguir a vocação de poeta, a execução dela, segundo uma perspectiva que se poderia dizer madura, certamente não tinha mais utilidade no mundo prático dos signos modernos.

Assim, da dessemelhança entre a modernidade e a Idade Média, perceptível no protagonista cervantino, a falta da realidade pode ser expressa sem que isto caracterize o solipsismo ou a abnegação. Quixote ainda faz parte do mundo e, inclusive, *quer fazer parte*, mas tal desejo não reconhece o fato de as identidades e as diferenças se acessarem agora conforme um novo regime, o regime do racionalismo, figurado principalmente, ou segundo um lugar-comum mais conhecido, na filosofia de Descartes, cuja lógica nega à

---

<sup>41</sup> Ibid. p. 67.

<sup>42</sup> DQ, vol. I, cap. XXXVIII.

<sup>43</sup> É interessante notar – embora essa observação pessoal tenha aqui caráter de hipótese – que o discurso das Armas e das Letras, ao simbolizar a diferença entre os poderes da ação e os poderes da palavra, concerne a dois elementos estruturalmente indissociáveis na realidade, que fundamentam o poder político do Estado-nacional: a saber, as forças armadas e a burocracia. Mas tal realidade fragmenta-se sem problemas no discurso, possibilitando-se que o debatedor escolha entre uma qualidade ou outra como se elas se contradissem e não se retroalimentassem. O caráter coletivo, social, dos dois elementos, é coesivo à história das escolhas das profissões dos irmãos no cap. XXXIX do primeiro livro do *D. Quixote*, no início da história do cativo. Sobre os *tópoi* nos manuais de retórica dos sécs. XVI e XVII, vide: LÓPEZ GRIGERA, Luisa, *La Retórica en La España del siglo de Oro: Teoría y práctica*, 2ª Ed., Salamanca: Universidad, 1994. p. 27.

livre semelhança – ou, poderíamos dizer, à livre associação enunciativa entre as analogias do que se vê na aparência e do que se enuncia na forma do verdadeiro – a categoria elevada do pensamento<sup>44</sup>. Assim, entramos em mais uma consequência da textualidade moderna na escritura cervantina. Foucault afirma que, de certa maneira, a modernidade se baliza numa crítica contra a livre semelhança, para a qual a prática da *análise* – enquanto reconhecadora das diferenças e organizadora das séries das identidades categoriais, universais para todos os sujeitos que se acercem do objeto, definindo, nesse reconhecimento, a *ordem* das relações reais – distingue-se como a atividade constituinte do saber<sup>45</sup>. O Quixote é o reverso dessa ordenação. Inclusive, a relação dele com os romances de cavalaria já se dava, antes da sua transformação em cavaleiro, no regime da livre analogia. Ao lê-los, ele dilui a unidade de cada um e mistura a verossimilhança de seus universos ficcionais próprios, se bem que a generalidade deles como livros de cavalaria se mantém nessa dispersão de tantos escritos e de tantas referências aparentemente pensadas ao acaso:

Encheu-se-lhe a fantasia de tudo aquilo que lia nos livros, tanto de encantamentos como de contendas, batalhas, desafios, ferimentos, galantarias, amores, borrascas e disparates impossíveis; e se lhe assentou de tal maneira na imaginação ***que era verdade toda aquela máquina daquelas soadas sonhadas invenções que lia, que para ele não havia no mundo história mais certa***. Dizia que El Cid Ruy Díaz fora muito bom cavaleiro, mas que não se comparava ao cavaleiro a Ardente Espada, que de um só revés partira ao meio dois feros e descomunais gigantes. E mais prezava a Bernardo de Carpio, pois em Roncesvalles dera morte a Roldão, o Encantado, valendo-se da indústria de Hércules em sufocar Anteu, o filho da Terra, entre seus braços. Dizia muito bem do gigante Morgante, porque ainda sendo daquela geração gigântea, em que são todos soberbos e descomedidos, era ele o único afável e bem-criado. Mas seu maior apreço era por Reinaldo de Montalvão, sobretudo quando o via deixar o seu castelo e roubar todos aqueles que topava, e quando além-mar roubou aquele ídolo de Maomé que era todo em ouro, segundo conta sua história. Por deitar uma boa mão de pontapés naquele traidor do Ganelão, daria ele a ama que tinha em casa, e ainda acresceria a paga com a sobrinha.<sup>46</sup>

Tudo é escrito como se, na mente de Quixote, os universos ficcionais de todos esses nomes pudessem misturar-se porque, sendo verdadeiro o que fizeram, todos eles participassem de um mundo só. Quer dizer, não é por abstração lógica que eles se juntam numa identidade. A confusão de Quixote é, portanto, a confusão entre a realidade e a escrita, antigamente ligadas. Ao praticá-la, ele desdobra uma questão necessária: qual a verdadeira relação entre o nosso universo e os romances de cavalaria? Qual ainda a validade do literário?

---

<sup>44</sup> FOUCAULT, Michel, *As Palavras e as coisas*, 10ª Ed., São Paulo: Martins Fontes, 2016 pp. 70 – 71.

<sup>45</sup> Ibid. p

<sup>46</sup> SAAVEDRA, Cervantes, *O Engenhado fidalgo D. Quixote de La Mancha*, trad.: Sérgio Molina, 7ª Ed., São Paulo: Editora 34, 2016, p. 59.

Bem, o romance de Cervantes, na medida em que determina a comicidade irônica da conduta de Quixote, é igualmente orientada pela crítica à livre analogia, e, por conseguinte, sua escrita é essencialmente moderna em sua verve. Mas é evidente que ela não se conduz, nem poderia conduzir-se, pelo pensamento cartesiano. Dada sua natureza literária, sua correlação com o real, ou melhor: com o universal – pois assim ele passa a valorar-se conforme o racionalismo – deve se dar por outra via. Novamente focada na leitura, ela é interessantemente estudada por Costa Lima. Como se sabe, o teórico brasileiro investigou o controle do imaginário efetuado pelo racionalismo, que redundou na sua *Trilogia do Controle*, título composto pelas obras *O Controle do Imaginário* (1983), *Sociedade e Discurso Ficcional* (1986) e *O Controle do Imaginário e a Afirmação do Romance* (2009). Nas duas últimas, ele analisa o *D. Quixote de La Mancha* na perspectiva do controle, continuando certa crítica sensível à posição foucaultiana, se consideramos que o brasileiro incluiu a subjetividade como elemento histórico necessário na concepção da nova textualidade.

Segundo ele, a realidade, ao longo da Idade Moderna, passaria a ter valor cada vez mais mediante o subjetivo, que vinha se estabelecendo historicamente desde os sécs. XII e XIII<sup>47 48</sup>, fato ainda ligado à gradativa secularização da sociedade europeia de então<sup>49</sup>. Mas, se a linguagem não mais concernia ao acesso direto às coisas verdadeiras, era determinante que tal subjetividade passasse por determinada disciplina para que ela pudesse depreendê-las. Essa disciplina era a das metodologias científicas, em que o imaginário e a ficção eram vistos como seus desordenadores, pois, de acordo com a perspectiva clássica, eles poderiam modular a mente das pessoas para o contrassenso, o desvio em relação às coisas reais e a verdade:

A razão, pois se constitui, na época aqui estudada [séc. XV], como adversária da opinião e do canto. A subjetividade admite os três caminhos. Mas, se escolhermos falar a verdade, a opção está pré-traçada. A crise da cosmologia cristã provoca um novo centramento, menos no homem do que em certa zona sua, a privilegiada zona da razão.<sup>50</sup>

E, mais à frente: “A História passa a se constituir, (...), como discurso da razão e desdenhoso da ficção”<sup>51</sup>. Tal desdém adviria de a recuperação dos fatos ser infecunda quando concernente à opinião. Também, o desprezo expresso era ainda relativo ao ajuste do poder social em relação aos novos escritos que surgiam. Conforme o autor, os

---

<sup>47</sup> COSTA LIMA, Luiz, *O Controle do Imaginário*, São Paulo: Editora Brasiliense, 1984, p. 13.

<sup>48</sup> COSTA LIMA, Luiz, *Sociedade e discurso ficcional*, Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1986, p. 18.

<sup>49</sup> *Ibid.* p. 18.

<sup>50</sup> COSTA LIMA, Luiz, *O Controle do Imaginário*, São Paulo: Editora Brasiliense, 1984, p. 21.

<sup>51</sup> *Ibid.* p. 23, grifo feito pelo autor.

moralistas espanhóis do séc. XVI admoestavam os romances em geral porque, tratando amiúde de ocorrências lascivas, que os leitores não distinguiriam com o que é possível na realidade, os livros poderiam causar “um transtorno dentro do próprio cotidiano”<sup>52</sup>. Diz-nos o autor que o controle aí tratava de tentar impedir as pessoas de confundirem os discursos de verdade com os discursos de ficção<sup>53</sup>. Assim, a textualidade moderna operava o medo, nas instituições, de que as próprias fronteiras discursivas se desorganizassem, alterando a normatividade do cotidiano. É a partir desse contexto que o autor analisa a obra cervantina. Segundo ele, a loucura de Quixote se formula justamente nessa potencial confusão entre elas<sup>54</sup>.

Ou seja, o romance quixotesco constrói um indivíduo que personaliza a fuga à normatividade clássica, um indivíduo que, ao ler os romances de cavalaria, não os distingue das coisas verdadeiras, mediadas pela ciência. Mas, nem por isso o livro *D. Quixote* é condescendente ao expurgo dos moralistas, porque ele é tanto uma crítica ao cotidiano quanto à ficção. Tanto o imaginário quanto o inverso, a “sensatez” da sociedade espanhola, se aproximam na história do livro, afinal<sup>55</sup>. O cavaleiro da Triste Figura intenta provar o ficcional nas esteiras do mundo material, comunicando-se com a experiência pragmática de seu companheiro Sancho, este ignorante em relação às citações literárias de seu amigo. Diante dessa troca entre eles, “[c]om Cervantes, nasce o ficcional moderno a partir de uma dupla negação: negação de fantasia indiscriminadora e negação da intocabilidade do cotidiano [pelo ficcional]”<sup>56</sup>. Todavia, não é que se baralha o fantasioso com real quando se lê Cervantes. Eles se relacionam muito bem evidenciados um do outro, mas as imagens da ficção aventuram-se no mundo, sendo elas mesmas matérias de novos jogos para realidades novas. Lembremos o casamento de Basilio com Quitéria, por exemplo, em que o fingimento se torna indústria, redirecionando o real apenas enquanto os desejos mais conformados à verdade dele perseveram. Esta permanece silenciosa até que a intenção da mentira seja realizada, com seus indícios totalmente velados e apenas notáveis pela construção da linguagem aderida a ela. Afinal, o suicídio teatral de Basilio não é acolhido por Sancho desde o começo, e isto porque seu discurso, demorando-se muito, dificilmente se daria assim no caso de ele estar de fato moribundo. Portanto, aquilo que a linguagem reveste nunca é previsto na materialidade das coisas; pelo contrário, a

---

<sup>52</sup> COSTA LIMA, *Sociedade e Discurso Ficcional*, Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1986, p. 39.

<sup>53</sup> *Ibid.* p. 40.

<sup>54</sup> *Ibid.* p. 54.

<sup>55</sup> *Ibid.* p. 62.

<sup>56</sup> *Ibid.* p. 62.

faca ensanguentada é muito bem armada; é nas contradições da fala do próprio ator do fingimento que o escudeiro antevê a fraude.

Voltando a Costa Lima, o autor afirma ainda que, no *D. Quixote*, o mundo e o protagonista se relacionam conforme determinada síntese entre o cotidiano e a fantasia. Mas, se eles se superam num terceiro elemento, isto não significa que ambos os termos não se conservem, diferentemente do que aconteceria num movimento dialético mais comum<sup>57</sup>. Efetivamente, no episódio por ora referido, a verdade e a fantasia, ainda que ambivalentes, nunca se confundem. A dramatização de Basilio para desposar sua amada é logo apercebida por todos os circunstantes porque o próprio fingidor resolve revelá-la depois de receber os votos penosos de Quiteria. Assim, o casamento entre eles, ainda que originado de tal fingimento, não reverbera por isso uma crítica à instituição matrimonial como se ilusória ela fosse. Ao contrário, a utopia que ela constrói, a do amor verdadeiro, ainda se sustém antes e depois da teatralidade instrumental, que rompe somente o seguimento das intenções de seu rico concorrente, o noivo Camacho. É a partir dessa relação que se torna evidente a crítica do cotidiano: ela salienta a funcionalidade mais oculta – oculta porque mais comum – das instituições que se ancoram nele. Aquela sobre a qual ninguém fala muito; sobre a qual parece banal se falar: que o matrimônio, geralmente, serve à lógica das trocas comerciais. É necessário que uma morte fingida seja efetuada para que tal pragmática, notoriamente sabida, ao mesmo tempo se desvele, apesar de que a necessidade dessa mesma instituição não é anulada.

Expressa-se, isto sim, a verdade que deve estar de acordo com a sua corroboração social e religiosa *na aparência*: o amor recíproco entre o homem e a mulher. É através dela que a legitimidade dos atos de Basilio não são reprovados por ninguém (somente por Camacho, mas, depois, nem por ele), apesar da inveracidade da sua conduta. Tampouco a reciprocidade da paixão de Quiteria pelo ardiloso pretendente, revelada ao final, não é abalada pelo fato de ele ser um mentiroso<sup>58</sup>. Não é necessário escusar o rapaz, porque a ficção não anulou sua moralidade pessoal. O amor, que sempre esteve entre eles, a reforçou. E, assim, o mundo não se desencantou por ter sido primeiramente ingênuo quanto à sua atitude. Ele desvelou apenas seus mecanismos, longe de terem sido desconstruídos pelos dois apaixonados. As suas utopias se provaram corretas, mas a sua pragmática também – tanto que a festa de bodas, que Camacho faria, continua de toda a

---

<sup>57</sup> Ibid. p. 62.

<sup>58</sup> A história participa do Cap. XXI do DQ, vol. II.

forma –. O nome do capítulo é significativo, inclusive: “Onde *se prosseguem* as bodas de Camacho”. Irônico, porque o personagem perde a noiva, mas totalmente literal na sua conclusão. Então, a falsidade radical das relações conjugais, tema comum à literatura burguesa do século XIX, por exemplo, em que o terceiro indivíduo não passaria de um amante na periferia da relação, não é acolhido por esse episódio. A idealidade da união nupcial é, afinal, reforçada. Há, portanto, e além do mais, uma independência complexa entre a fantasia e a realidade, que as supõe ambíguas frequentemente, mas ainda uma independência<sup>59</sup>. Quer dizer, a realidade não é profundamente transformada pela fantasia, mas as potenciais verdades que as articulam se desenvolvem de modo que o desvelamento seja fator seu. E, se a idealidade do matrimônio pode ser verdadeira (como ideia que é), revela-se neste episódio a outra verdade, sócio-religiosa dele, não-ideal. A satisfação amorosa se alcança por meios que também não são ideais, mas somente do ponto de vista de quem é da classe mais abastada socialmente (o personagem Camacho).

Assim, a independência é complexa, mas não acrítica. O mundo se mantém o mesmo para os personagens, embora as problemáticas envolta dele estejam bem claras para o leitor. A crítica dupla de Cervantes se baliza numa comunidade entre mundo-Quixote na medida em que a fantasia e o mundo se relacionam sem transmudarem-se um por causa do outro. A fantasia pode ser instrumento para alcançar as metas do mundo, como o casamento no caso de Basilico, mas não muda a sua arquitetura geral. Deve-se também atentar que, segundo Costa Lima, a crítica mútua tanto à fantasia quanto ao mundo se efetua através da *escrita*. Seria nela, instância mais concernente à privacidade, à criatividade e não à partilha pública da recepção, diferentemente da oralidade da ficção medieval, em que nasceria a nova ficção que Cervantes inaugurou, e na qual a realidade se questionaria de maneira mais salientada pela suspensão da verdade, operada na sistematização de tais elementos<sup>60</sup>. A oralidade anterior ao séc. XVII é parcialmente contradita por um autor como Ernis Curtis, todavia, em cuja investigação é dado que o ápice da poética medieval louvava o objeto do livro pelo valor que se dava à diligência da escrita; afinal, o corpo ferido dos mártires, o arar da terra e o ato de escrever sobre o

---

<sup>59</sup> Este episódio demonstra de como o mundo se relaciona com a ficção e de como a ficção se relaciona com o mundo no universo ficcional do romance *D. Quixote de La Mancha*. Não está se afirmando que o cavaleiro ele mesmo saiba a diferença entre o mundo e a ficção, sem misturá-los. É só, que, por exemplo, seus atos como cavaleiro andante não têm o mesmo valor na realidade tanto quanto na ficção que ele faz para si mesmo, por exemplo. A linguagem e o mundo permanecem virtualmente intactos quando se relacionam. Analisaremos um pouco mais tal sistemática no Episódio dos Leões.

<sup>60</sup> *Ibid.* p. 62.

papel eram frequentemente associados<sup>61</sup>. Então, circunscrita à prática dos doutos, ela se integrava à lógica do labor e da espiritualidade. E é justamente através dessa analogia que a diferenciação entre a escrita moderna e a medieval pode ser analisada em suas consequências literárias na medida ainda do afastamento entre palavras e coisas. Para tanto, achamos necessário articular o pensamento de Costa Lima com o de um teórico francês, Jacques Rancière, que mobiliza conceitos importantes da hermenêutica medieval. Ele diferencia justamente a escrita literária da Idade Média com a da Moderna a partir de algumas análises que o autor faz do *D. Quixote de La Mancha*. Os três primeiros textos de seu livro *Políticas da Escrita* se detêm nessa reflexão, que seguem algumas análises suas do *D. Quixote de La Mancha*.

Ancorando-se no mito do *Fedro*, de Platão, ele delinea o fenômeno pelo qual a escrita corrói aqueles discursos que só podem ser ditos por determinados estamentos sociais (o caso das falas dos clericais, por exemplo). Assim é porque, como ela é um produto verbal que se pode colocar ao acaso, ela é, por definição, incorpórea, como afirma Sócrates em tal diálogo<sup>62</sup>, ou, poder-se-ia dizer, a sua enunciação, pelo fato de registrar-se inabalavelmente em papiro, ou em qualquer outro suporte manual, pode percorrer qualquer lugar em qualquer época. Por causa disso, qualquer pessoa poderia ler um texto filosófico, por exemplo, dando-lhe novos significados, porquanto ele perde-se facilmente e se abre à escuta de toda gente que vier a encontrá-lo. Assim, seus significantes nunca garantiriam a afirmação do verdadeiro<sup>63</sup>. Platonicamente, há um encanto próprio ao escritural, portanto, e, se a escrita se torna o médium proeminente da ficção moderna, podemos de logo perceber a intersecção possível entre o platonismo antigo e o racionalismo moderno no que tange à polêmica que os motiva para o controle da distância do verdadeiro no uso das palavras. Também se percebe que tal encantamento se diferencia daquele que é porventura retórico ou sofístico (apesar de que Sócrates relaciona a escrita à sofística). A escrita possui outras maneiras de desvirtuar a realidade. Por isso, Rancière afirma que a categoria literária moderna tem sua origem mais assentada no abandono das categorias mais antigas das belas-lettras<sup>64</sup>.

---

<sup>61</sup> CURTIS, Ernís, *Literatura Europeia e Idade Média Latina*, São Paulo: Editora Edusp & Hucitec, 1989, pp. 390 – 402.

<sup>62</sup> RANCIÈRE, Jacques, *Políticas da Escrita*, São Paulo: Editora 34, 2ª Ed., 2017. pp. 27 – 83.

<sup>63</sup> *Ibid.*

<sup>64</sup> *Ibid.* pp. 27 – 28.

Além disso, Rancière recupera o conceito de *figura*, de Auerbach, para discorrer a respeito das dimensões que a escrita, nesse sentido, implicou na maneira de se relatar a ficção. Como se sabe, a *figura* a determinada exegese bíblica comum à Idade Média, a partir da qual, na perspectiva da tradição judaico-cristã, a letra sagrada buscava sempre o seu corpo de verdade enquanto o autor-profeta a prefigurasse<sup>65</sup>. Para o escrito, deveria haver um corpo – como ocorreu entre o corpo de Cristo e o Torá, ambos violados pela Crucificação – que, sofrendo, desse a ela o seu significado. O Antigo Testamento só faz sentido ao fiel se ele supuser ali o porvir implícito da Paixão, executada posteriormente pela carne violada do messias crucificado: revelação da Verdade do advento, que, igualmente violando o templo do Torá, exige, ademais, a nova aliança e nova escrita: os novos profetas. Portanto, há de existir um corpo que sofre para a fé religiosa do verbo. Disciplina medieval, modo de se alinhar a confiança na realidade através das palavras, e metodologia hermenêutica diferente da moderna, anterior à técnica propriamente científica, mas de cujas conclusões investigativas se alinharão as descobertas de Costa Lima. Porque, além da problemática do controle social sobre a escrita, comum a ambos, a literatura moderna nasce justamente da falta desse corpo, conforme Rancière: é a partir dela que a ficção não marca mais a carne do corpo possível, porque não há nenhum que possa associar-se a ela a fim de confirmá-la. Assim, a diferença da escrita, apontada por Costa Lima, sinaliza a secularização dessa escrita para que a literatura, pautada na escrita alheia ao verdadeiro, e exposta a qualquer tipo de interpretação, além de crítica do cotidiano e das instituições, se originasse. Poderíamos, a partir de tais informações, dizer então que o corporal não se dissociava da prática inscritiva até a modernidade, realmente.

Mas Quixote faz o seu sofrer a verdade desta letra<sup>66</sup>. Se ele o faz mas é personagem, diz-nos Rancière, a loucura do cavaleiro constitui-se principalmente no fato de ele fazer o que um autor deveria estar fazendo, ou seja, mexendo na concepção das suas próprias descrições, concebendo a sua própria honradez, etc. Isto desdobra, através da escrita a grande questão da textualidade moderna em relação ao jogo de veracidades escondido na ficção romanesca:

Quixote opõe aos princípios de realidade da ficção o único dever de ser louco, de oferecer seu corpo incondicionalmente para atestar a verdade dos livros. (...). Efetivamente, isso vira às avessas toda a argumentação [contra o livro de cavalarias]: o que é que permite dizer que [eles] são falsos? E se esses livros são falsos, quais os livros verdadeiros? Segue-se uma impressionante série de livros acompanhados de uma série equivalente de

---

<sup>65</sup> Ibid. p. 53; o autor usa do conceito de *figural* de Auerbach.

<sup>66</sup> RANCIÈRE, Jacques, *Políticas da Escrita*, São Paulo: Editora 34, 2ª Ed., 2017. p. 77.

atestados de sua verdade: série clássica das provas através das quais tradicionalmente se dava crédito tanto à vida dos santos quanto às invenções romanescas. (...) [o] texto nos diz isto: o mundo é tecido de livros (...), textos que são todos comprovados da mesma maneira.<sup>67</sup> (RANCIÈRE, pp. 76 – 77)

Quer dizer, a exegese judaico-cristã, característica do medievo e expressa por Quixote enquanto corpo sofrente do verdadeiro, ao expor a problemática da relação entre a palavra e as coisas também estende modernamente a questão do que é a literatura em sua verdade; relação esta que supera, ademais, a inserção do verídico no textual. A relativização da verdade torna a ficção o perigo de negar-se o achado do real através da instrução.

Assim, a textualidade moderna implica novos meios de se fazer ficção, concernentes à relação entre a realidade e a linguagem. Além disso, ela salienta também as problemáticas entre autor e personagem e, instâncias discursivas associadas a estes, entre enunciação e enunciado. Rancière descobre o substrato medieval de Quixote que é transtornado em suas consequências modernas de acordo com a prática discursiva dos novos tempos. Tal substrato concerne à leitura medieval dos textos conforme a sua relação com a dimensão da escrita, que salienta a perda do corpo social e espiritual na sua presença mesma de criação. Costa Lima a tematiza na situação de crítica ao cotidiano e à ficção. Portanto, percebe-se a importância e o local da escrita para a produção literária moderna. Ela relaciona não somente o real x imaginário, mas o real x imaginário x escrita como eixos de sua atuação formuladora nas condições sobre as quais discorreremos.

## **2.2. A textualidade moderna na narração quixotesca, ou: a narração é uma leitura**

Então, a pergunta que é indicada por Rancière a partir do romance cervantino, “o que permite decidir quanto à falsidade de um livro?” é redarguida pelo corpo do cavaleiro. Tal sofrimento do corpo sinaliza uma exegese caracteristicamente medieval de acordo com a analítica auerbachiana, e, além disso, como vimos, ao fazê-lo, ele age como autor embora seja personagem. Assim, a outra questão que implicitamente emerge em segundo plano, ao ter de justificar a vontade afirmativa daquela, é esta: como *não* agir como autor ao sofrer no corpo a verdade de qualquer letra? Porque, a única maneira de se atestar a verdade do escrito é recriá-la; ou seja, para que o corpo se haura de sentido, é evidentemente necessário se interpretá-la. A recepção de Quixote foi responsável diversas vezes por essa recriação, que sinaliza a relação estranha e estreita entre o cavaleiro e a voz narrativa.

---

<sup>67</sup> RANCIÈRE, Jacques, *Políticas da Escrita*, São Paulo: Editora 34, 2ª Ed., 2017. pp. 76 – 77.

### 2.2.1. Breve percurso acerca da história da recepção do *D. Quixote de La Mancha*

Para se compreender a história da recepção romance *D. Quixote de La Mancha* há de se ter determinada consciência das relações entre narração e história. Isto porque ela foi baseada principalmente em duas tradições interpretativas contraditórias ao longo do tempo: uma atenta à posição narrativa, cômica; a outra, à posição do protagonista, mais séria, e idealizadora da realidade quixotesca. Isto é o que aponta Marthe Robert ao analisar o significado do romance quixotesco para a tipologia mística da prosa moderna. Nesta, conforme a autora, há um hiato entre narração e personagem, e esse hiato determina a identidade problemática do Quixote em relação à sua escritura. Estender-nos nessa problemática mais tarde. Por enquanto a citamos para reforçar que essas interpretações não são contingentes ao texto, mas são mesmo coerentes à originalidade própria da escrita cervantina, que impera a paródia e a variabilidade da sua leitura a partir dessa relação entre a narração e as ações que ela descreve. Como já introduz Maria Costa Vieira, a interpretação centrada no autor é conhecida como a interpretação realista, e a centrada no personagem é chamada de interpretação romântica. Diz-se que esta é mais moderna que aquela, porquanto a interpretação realista, antes de aventar o desenvolvimento de quaisquer conclusões acerca das questões que norteiam, historicamente, o romance, detém-se antes na análise do sistema literário espanhol do século XVII a fim de respondê-las<sup>68</sup>. Cervantistas como Antony Close e Peter Russell, seminais representantes dessa metodologia, insistiram no caráter risível da recepção dessa época, criticando a leitura idealista ou heroica do cavaleiro<sup>69</sup>. Segundo eles, a derivação dessas últimas qualidades surgiria somente nos séculos XVIII e XIX do Romantismo Alemão, fazendo parte do projeto artístico daquela época e constituindo, ainda, diversas análises anacrônicas posteriores<sup>70</sup>. O primeiro parágrafo do célebre *The romantic approach to "Don Quijote"*, de Close, é já salutar nesse sentido. Ele sintetiza esquematicamente a visão romântica, a qual, segundo o britânico, ainda era a leitura mais acolhida pela teoria literária no período em que ele a define:

A mi entender, es una concepción cuestionable en sus principios fundamentales, que podríamos resumir así:

- a) Se idealiza al héroe y se atenúa radicalmente el carácter cómico-satírico de la novela
- b) Se considera que se trata de una novela simbólica, cuyo simbolismo expresa varias ideas bien sobre la naturaleza de la historia de la España.

---

<sup>68</sup> COSTA VIEIRA, Maria Augusta da, *O Dito pelo Não-dito, Paradoxos de Dom Quixote*, São Paulo: Edusp, 2015. p. 65.

<sup>69</sup> Ibid. p. 64.

<sup>70</sup> Ibid., pp. 64 – 72.

- c) Se interpreta el simbolismo de la novela (y, de modo más general, el conjunto de su espíritu y estilo) de forma que refleje la ideología, estética y sensibilidad del periodo contemporáneo.<sup>71</sup>

É verdade que nem todos os cervantistas concordam com a posição dos chamados “realistas”. Na década mesma em que a analítica deles dava os primeiros passos<sup>72</sup>, Alberto Navarro, em 1964, apontava para a simpatia da leitura que boa parte das classes mais baixas faziam durante a época barroca: uma leitura religiosa, que reconhecia seu cotidiano popular nas cenas das andanças do cavaleiro, e na qual já se sublinhava o idealismo do protagonista<sup>73</sup>. Se tal leitura ainda não construía para ele um caráter sério, ela aproximava a sua loucura aos desalinhos que a fé religiosa virtuosamente também efetuava em relação à materialidade das coisas<sup>74</sup>. Portanto, e segundo este dado, a afinidade pela ética profunda e ideal do personagem Quixote não era peculiar só ao séc. XVIII, mas estava presente no horizonte da sua primeira recepção também. É claro que ela mobilizava, todavia, valores muito diferentes do que viriam a inspirar o romantismo, mas é que ainda seria ilegítimo esconder a face séria, também barroca, quer dizer, a face moderna de *D. Quixote*<sup>75</sup>, e moralmente compromissada, somente a favor de se sublinhar a transparência do humor presente no livro, este humor esquecido pelos alemães. Da mesma maneira, seria ilegítimo supôr que a leitura do séc. XVII não possuísse certo grau de criatividade, dirigindo-se, afinal de contas, para além do que se poderia chamar a imanência da estrutura romanesca, ou melhor: para além do que correspondesse tão só ao seu gênero ou à estabilidade sutil da sincronia literária da sua época, esta cuja complexidade, e trocas de relações entre os textos, são amiúde polemicamente referenciadas<sup>76</sup>.

---

<sup>71</sup> Anthony, *concepción romántica del Quijote*, La, Barcelona: S.L. Diagonal, 2005., p. 15.

<sup>72</sup> A obra pioneira dos chamados realistas foi a de Peter Russel, em 1969: “*Don Quixote as a Funny Book*”, de acordo com Costa Vieira. Ibid. p. 64.

<sup>73</sup> NAVARRO, Alberto, *El Quijote Español del siglo XVII*, Madrid: Ediciones Rialp S.A., 1964, p. 260. Navarro conta de algumas festas religiosas que o povo fez a favor do nascimento do príncipe, e nas quais o cavaleiro aparecia como protetor da Imaculada da Conceição, interpretado, assim, como idealizador de bons feitos.

<sup>74</sup> Ibid. p. 260.

<sup>75</sup> Porque, conforme Costa Vieira, a leitura branda seria a chamada “leitura mais moderna” de acordo com os realistas. Esta ideia também está presente no texto *Las interpretaciones del Quijote*, de Close, que citamos no parágrafo seguinte. Se ele mobiliza uma leitura mais criativa, ele também anula muito da comicidade da obra de Cervantes. Vide a recriação de Unamuno, *La vida de Quijote y Sancho*.

<sup>76</sup> A época do que se chama de “Barroco” é conhecidamente variada e sua categorização é sabidamente problemática. Um texto já antigo como *A história da Literatura Ocidental*, de Carpeaux, já aponta para este problema. De acordo com o autor, o barroco é uma definição anacrônica porque baseada no classicismo francês. Os letrados que a conceituaram tinham como perfeição literária a literatura da sua terra e época. Isto também é apontado por Ernis Curtis. A relação do *D. Quixote* com as obras de sua época, extremamente plurais, tem de ter sido igualmente plural e certamente o horizonte da época era extremamente flexível.

Noutro texto importante, Anthony Close sistematiza as correntes interpretativas principais do séc. XX, século a respeito do qual nos deteremos com maior interesse. O título do texto é *Las interpretaciones del Quijote*<sup>77</sup>. Segundo ele, a leitura realista se caracteriza como frente analítica mais rigorosa, enquanto a outra se definiria por uma leitura mais “livre”; talvez seja lícito dizer, portanto: mais criativa. A ressalva breve nossa – pois nunca lemos passivamente nenhum discurso – é a de que somente os fins de cada leitura é que poderiam, na verdade, salientar seu “rigor”. Não necessariamente a sua concordância com o horizonte receptivo do séc. XVII, como parece desejar o estudioso britânico. Mas, categóricas, as duas definições do autor realmente delineiam de maneira pragmática e organizada a enorme quantidade de leituras que foram feitas no último século. Foi um período complexo, porque, conforme Close, foi marcado pela síntese entre ambas as interpretações, quer dizer, entre o rigor metodológico-acadêmico e o que ele chama da recepção mais inventiva. De acordo com Close, o século XX marcou-se pela funcionalidade do *D. Quixote de La Mancha*. Isto porque a sua leitura perpassou disciplinas que não se avizinham necessariamente da teoria literária: a filosofia no caso de Órtega y Gasset, por exemplo. Se formos ainda examinar o séc. XVII, talvez pudéssemos ainda fazer outra ressalva, mais analítica, sobre as considerações da perspectiva realista. Tal ressalva é breve e não tem a pretensão de deslegitimar metodologia alguma, somente relativizar esta, conforme ainda o perfazimento necessário, afinal, de nosso próprio método, que supõe uma abertura semântica considerável na interpretação da prosa cervantina, e que a leitura realista certamente contestaria. Nossa prudência, nesse sentido, é atentar ao fato de que, no limite, a interpretação sua negligencia alguns aspectos intertextuais da obra. Por exemplo, chega a desconsiderar que a leitura do texto é sempre atualizável, e que essa atualização é objetivamente histórica, produtiva e original. Ainda em 1614 o livro apócrifo do *D. Quixote* mesmo dá-nos pistas preciosas do que a criatividade seiscentista opinava a respeito.

Como se sabe, o livro apócrifo foi publicado um ano antes da segunda parte do *D. Quixote de La Mancha*. Diante do sucesso do livro de Cervantes, Alonso Fernandez de Avellaneda, pseudônimo cuja identidade real é desconhecida, afirma, no prólogo, que seu

---

<sup>77</sup> CLOSE, Anthony, *Las Interpretaciones del Quijote*, Centro Virtual Cervantes, [S.I.], [s/d], [https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/introduccion/prologo/close\\_a01.htm](https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/introduccion/prologo/close_a01.htm), Último acesso em: 01/08/2021. Apresentamos um resumo do texto, por causa da dificuldade, nessa mídia textual, de se colher a citação especificando as páginas.

romance será muito melhor do que o do primeiro autor, justificando, para tal presunção, preceitos tanto literários quanto éticos. Por exemplo, de acordo com a introdução da obra, as “ingenuidades” de Sancho, em sua lavra, “[evitam] ofender a quem quer que seja ou fazer uso de sinônimos desnecessários”<sup>78</sup>, fazendo parecer existir agravos subentendidos no *D. Quixote* original. Ainda nesse início, ele amalgama ironicamente ficção e realidade a fim de ofender Cervantes. Dentre outros recursos retóricos, cita alguns problemas domésticos relativos ao autor de Alcalás (segundo Costa Vieira), invertendo também a auto-complacência da comicidade cervantina justamente para humilhá-lo. É que os sonetos do Prólogo da primeira parte do *D. Quixote* original se inserem numa história graciosa em que o autor admite desconhecer pessoa alguma de influência e, assim, falta indicação de gente importante na introdução de seu livro.

Daí, sem doutos cavalheiros que atestassem a qualidade do seu livro, o autor acata a recomendação de um amigo seu, isto é, a de arriscar algumas citações ocasionais em latim a fim de compensar a sua falta de sociabilidade política através do valor aparente da falsa erudição. Além disso, ele faz sonetos sozinho, dando nomes inexistentes a poetas fictícios, como se estes se referissem à sua história. De certa maneira, é uma piada contra os acadêmicos em geral, para os quais a vasta rede de referências esconde o vazio das ideias ou da importância literária, ainda mais que se parodia a técnica quebrada dos versos. Mas assim também se consente a indulgência ocasional dos defeitos estéticos da obra, assim como da irrelevância sua e a do seu autor. Isto se sustenta na alegria leve e risível. Leve para si, mas ácida em relação aos alvos acadêmicos, ou seja, leve para o próprio ego, possivelmente ácida para aqueles escritores bem politizados na comunidade literária. Tal caráter complacente é justamente invertido por Avellaneda. A piada cervantina contra si mesmo revela uma agudeza mais verdadeira, digamos, como se nem tão ficcional assim ela fosse, mas expressasse a característica socialmente fracassada, problemática, de Cervantes, devendo ser levada a sério por detratores:

Só digo que ninguém deve espantar-se de pertencer a autor diferente esta segunda parte, pois não é novidade autores diferentes prosseguirem a mesma história. (...). E como Miguel de Cervantes já está tão velho como o castelo de São Cervantes, e devido aos anos seja tão difícil de contentar, de vez que tudo e todos o enfadaram, estando por isso tão falto de amigos que, quando quer enfeitar seus livros com sonetos pomposos, tenha de dedicá-los – como ele o faz – ao Preste João das Índias ou ao imperador de Trapisonada, por não

---

<sup>78</sup> AVELLANEDA, Alonso Fernandez de, *O Livro Apócrifo de Dom Quixote de La Mancha*, Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1989, p. 12.

encontrar em toda a Espanha, quiçá, portador de título de nobreza que não se ofenda ouvindo dele o nome em sua boca.<sup>79</sup>

Assim, cria-se um espelhamento curioso entre realidade e ficção, entre autor e voz narrativa, como se o caráter lúdico dos falsos autores descobrisse as relações pessoais de fora dos livros, ou como se certa informação subentendida se acessasse de antemão pelos conhecedores da vida de Cervantes, pois menciona-se as terras nas quais sua família é mora – o castelo nomeado como o Castelo de São Cervantes, na tradução de acima –. O discurso literário torna-se assim o regime em que a interpretação significa não apenas a violação textual, mas também seu uso na realidade, que o plasma de maneira alternativa, em seu tempo, na exploração nervosa do seu potencial comunicativo e público.

E este uso significa mantê-lo como literário para que o seu sentido se garanta. Só noutra réplica do texto de Cervantes é que a suposta realidade sobre sua vida inverte a complacência e se revela. Quer dizer, ao produzir novo discurso a partir da ruptura deste, cujas sublinhas são compreendidas e salientadas, Avellaneda origina novo objeto estético; origina ainda literatura: viola, portanto, o texto, mas não a sua subsunção. Ou melhor, a ruptura faz parte dele até o nível no qual não pode superá-lo, e torna-se imperativo, dessa maneira, que o estilo de Avellaneda participe da especularidade entre as diversas vozes narrativas através das quais se encontram mais subversões possíveis. Porque sua voz também se esconde sob um nome ficcional e, principalmente, sem rosto real. Não à toa seu tom permite a imoralidade de quem ultraja através da mesma bufonaria que ele acusa em Cervantes. E, seguindo tal lógica, ele se torna um dos diversos escritores através dos quais se descobre uma voz narrativa, entre várias<sup>80</sup>, que são integralizadas na generalidade das aventuras quixotescas e que as torna dúbias, isto é, cheia de relatos que nem sempre convergem entre si. São elas: Cide Hamete e o autor do prólogo da primeira parte do *D. Quixote de La Mancha*, que diz pesquisar os documentos, além do tradutor de Cide Hamete, etc. Estes autores também escondem versões do cavaleiro que desconhecemos inteiramente, na medida em que se escondem sob a voz principal do autor do *D. Quixote de La Mancha*, Cervantes. E isto dará azo para outro replicador posterior, que derivará deste elemento, espontaneamente seiscentista, e entre Cervantes e um detrator, certa

---

<sup>79</sup> Ibid., p. 13.

<sup>80</sup> Chegaremos à definição de voz narrativa, ainda; por enquanto, para que fiquemos bem entendidos, vamos resumi-la: ela refere-se ao sujeito que se advinha em certa enunciação, quer dizer, ao sujeito que se advinha no ponto de vista daquelas percepções que enunciam apenas de algum referente: um ponto de vista, um ânimo – e principalmente, e sempre, um momento no tempo, evidenciado por determinado passado –, etc. GENETTE, Gérard, *Discurso da narrativa*, In: *Figuras III*, São Paulo: Estação Liberdade, 2017, p. 288.

tradição parodística na história desse romance, que já era a paródia dos livros de cavalaria. Tal replicador será Unamuno<sup>81</sup>.

Mas, detemo-nos na recepção quixotesca: em Avellaneda se percebe um leitor do séc. XVII em diálogo com o livro, e é situado, assim, que a mistura entre realidade e ficção não era algo novo, considerando que o desempenho retórico na sua ambivalência parece maduro o suficiente, a ponto de efetuar invectivas verdadeiramente interlocutivas contra outro poeta<sup>82</sup>. Sabe-se, afinal, a resposta que Cervantes lhe concede no prólogo da segunda parte da obra. Todavia, esta não é a derivação mais significativa da sua leitura. Ela também salienta simpatia em relação a Quixote, semelhante à que apontara Navarro e que tal crítico afirma não ser estranha ao Século de Ouro. Por exemplo, embora ataque o autor Cervantes no prólogo, a sua versão de Quixote é frequentemente caridosa. Personagens da Corte, com títulos de nobreza reais – e o autor apócrifo deixa claro no prólogo o seu apreço por tais títulos – tornam-se amigos do cavaleiro e parecem tê-lo em consideração. É verdade que tal consideração retira algum nobre heroísmo de Dom Quixote, pois, contrastando-se com os cavaleiros reais, a diferença em relação a eles paradigmaticamente renega a sua assimilação. Ademais, a simpatia para com a loucura de Quixote não os impede de rirem-se dela e usá-la para seu entretenimento. O fato de se objetivá-lo assim é só suavizado: de maneira muito divergente Cervantes o faria no episódio dos duques no livro II de sua obra. Nos jogos dos quais participa, por exemplo, e nos quais D. Álvaro lhe inscreve tentando um divertimento prazenteiro, seu porte é totalmente deslocado e troncho. De toda maneira, tal simpatia não é somente percebida pelas pessoas agradáveis das classes altas. Também há uma prostituta feia que, conquanto não compreenda as motivações desatinadas do protagonista, e, apesar da sua personalidade hostil com o escudeiro, demonstra-se agradecida ao cavaleiro pelo fato de ele tê-la salvo contra um amante que a amarrara numa árvore. A partir daí, ela os acompanha em boa parte das suas andanças, sendo sempre considerada uma dama aos olhos de D. Quixote e, por isso, muitas vezes sendo infortunadamente humilhada pela

---

<sup>81</sup> “(...) por medio de caprichosas inversiones de las premisas de Cervantes, Unamuno se muestra pícaramente consciente de lo idiosincrático de su comentario al Quijote: por ejemplo, don Miguel toma al pie de la letra la burlesca ficción de que nos las habemos con la crónica verdadera de un caballero heroico; de ahí que trate a Cervantes como a un tonto jovial incapaz de entender el alcance de su creación. ¿Interpretación legítima o malabarismos de un prestidigitador perverso?” (CLOSE, Anthony, *Las Interpretaciones de Quijote*, p. 1).

<sup>82</sup> A respeito das questões pessoais que supostamente levaram à invectiva contra Cervantes, além dos nomes reais prováveis, vide, do livro de Costa Vieira já citado: COSTA VIEIRA, *Da História do Cativo à Biografia de Cervantes*, In: COSTA VIEIRA, Maria Augusta da, *O Dito pelo Não-dito, Paradoxos de Dom Quixote*, São Paulo: Edusp, 2015, pp. 17 – 40.

sociedade em volta, que se ri do trato que lhe é concedido. Certamente há necessidade de análises mais extensas para que se afirme tal simpatia com certeza. É certo, no entanto, que a bondade inconsciente do cavaleiro, confundindo cortesã com dama, não sustenta que se leve em conta a pura comicidade na recepção do século XVII. É só que a ele a mistura entre bondade e violência na mesma personalidade relaciona os dois elementos de maneira flexível, ao que parece. Então, tampouco podemos confundir o heroísmo irrefletido de Quixote com a voluntariedade desinteressada de possíveis ídolos, ídolos para os quais o romantismo pareceu alçá-lo.

### **2.2.2. A textualidade moderna na narração de *D. Quixote***

Como vimos, o prólogo do romance de Avellaneda tem como uma das suas decorrências internas a sua relação especular com as vozes narrativas da obra aqui estudada. Por *voz narrativa* entende-se uma das derivações das relações narratológicas de Gérard Genette em *Discurso da narrativa*. De acordo com o texto clássico de Genette, a prosa ficcional se subdivide em três formulações esquemáticas, cujos sentidos se manifestam de maneira relacional entre elas. A primeira se define pela *história*, em que os fatos narrados são dados segunda a lógica da causa e do efeito; a segunda, é a *narrativa*, que é o enunciado que expressa a história; a terceira é a *narração*, relativa à enunciação, isto é, ao modo pelo qual o discurso ficcional é construído<sup>83</sup>. Daí já se tem de entrada que a relação entre personagem e narrador é correlata à relação entre história e narração. Do estudo entre as duas categorias, é importante se atentar a outra divisão de Genette, relativa a esta última, que é a da *voz*. A instância da voz é aquela em que se deve levar em conta em qual posição *alguém* enuncia o que enuncia; quer dizer, a voz considera a derivação mais ou menos subjetiva da construção pela qual os acontecimentos narrados se estruturam.

O romance cervantino é composto de diversas vozes narrativas, e, de fato, é mesmo difícil precisar como a unidade enunciativa dele se constitui, diante dos diversos inter cruzamentos entre elas. E, como vimos, a relação especular de Avellaneda com elas se faz presente em sua narrativa. No romance de Cervantes, há o autor do prólogo, há o reunidor de textos sobre o Quixote e há o autor mouro, Cide Hamete Benengeli, além ainda do personagem-tradutor do escrito árabe, um rapaz que nunca conhecemos, e cujo método de tradução é nebuloso, afinal. Toda essa profusão faz-nos realmente desconfiar

---

<sup>83</sup> GENETTE, Gérard, *Discurso da narrativa*, In: *Figuras III*, São Paulo: Estação Liberdade, 2017. p. 85.

bastante da integralidade dos relatos. Faz-nos pensar a potência que a verossimilhança textual tem de anunciar qualquer possível realidade. Tal verossimilhança, ou, noutras palavras, a unidade entre tais vozes, é ficcionalmente organizada por uma delas, a do autor que pesquisa os textos sobre Quixote nas bibliotecas de La Mancha. É como se o cavaleiro fosse então personagem histórico, fora dos papéis e apenas *relatado* por eles. Nesse sentido, tal autor, ao escrever o prólogo, dissimula qualquer comprometimento criativo com o cavaleiro através duma irônica humildade:

Não raro tem um pai um filho feio e sem graça alguma, mas o amor que tem por ele põe-lhe uma venda nos olhos, para que não veja suas falhas, antes as toma por graças e discrições e as conta aos amigos como agudezas e donaires. Mas eu que, se bem pareça pai, sou padraсто de D. Quixote, não quero seguir a corrente do uso suplicando-te, (...), leitor caríssimo, que perdoes ou dissimules as falhas que neste meu filho vires, pois não és seu parente nem seu amigo e tens a alma em teu corpo e teu livre-arbítrio no justo ponto, e estás na tua casa, onde és senhor dela, como rei dos seus cobros, e sabes o que comumente se diz, “que debaixo do meu manto, o rei eu mato”, todo o qual te isenta e livra de todo respeito e obrigação, e assim podes dizer da história tudo o que te parecer, sem temer que te caluniem pelo mal nem te premiem pelo bem que dela disseres.<sup>84</sup>

Este trecho retira-se das duas primeiras páginas do primeiro volume do *D. Quixote de La Mancha*, já tematizando, de entrada, a questão da interpretação e da livre leitura a respeito do personagem. O distanciamento autoral significa, destarte, também o distanciamento da leitura, isto é, ela pode se abstrair de acordo com as escolhas do receptor e não de acordo com as opções já subentendidas no texto. Portanto, o romance quixotesco é um romance que convida, ainda que de maneira jocosa, à abertura.

Essa abertura é responsável por uma relação íntima entre a narração, expressa na *voz narrativa*, e a *história*. Se Rancière nomeia o produto da escrita de “texto sem pai” – quer dizer, aquele que é encontrado ao acaso por qualquer pessoa, e para quem, portanto, falta a verdade de seu encontro, evidenciado no corpo de Quixote, e, por isso mesmo, questionado em sua proposição verdadeira –, o seu fenômeno dúbio, de faltar a verdade pela ocasião aleatória e pelo relato insabido, é topicalizado no romance seminal. Por exemplo, no último capítulo da primeira parte do primeiro livro o narrador relata, para nós, a leitura de um escrito da biblioteca de La Mancha, contando a vida do cavaleiro D. Quixote. Mas ele interrompe a narrativa porque, segundo ele, o autor do documento não encontrava mais os arquivos que a continuassem. A história pára no meio de uma luta

---

<sup>84</sup> SAAVEDRA, Miguel de Cervantes, *Engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha, Primeiro Livro*, O, trad.: Sérgio Molina, 7ª Ed., São Paulo: Editora 34, 2016, pp. 31 – 32.

entre o cavaleiro e um escudeiro estrangeiro. Toda a atmosfera é ainda descrita em função da expectativa gerada:

Vinha, pois, como se disse, D. Quixote contra o cauto biscainho com a espada em alto, determinado de o partir ao meio, e o biscainho o aguardava também com a espada arvorada e coberto com seu coxim, e todos os circunstantes estavam temerosos e suspensos do fim que haviam de ter aqueles tremendos golpes com que se ameaçavam, e a senhora do coche com suas criadas estavam fazendo mil votos e promessas para todas as imagens e ermidas da Espanha, para que Deus livrasse o seu escudeiro e elas próprias daquele tão grande perigo em que se achavam.<sup>85</sup>

O suspense é garantido pelo autor que nos conta a história, garantindo-nos, igualmente, que ela se atravanca nesses termos porque o escritor do documento que ele lê não havia encontrado mais papel algum a respeito de Quixote. Tampouco esse narrador nosso consegue encontrar algum item a mais, na biblioteca de La Mancha, que remendasse a história por enquanto. Assim, a narrativa do documento, este que ele supostamente lê, sai de cena, e o leitor-narrador se coloca em primeira pessoa, contando-nos, desta vez, a aventura de como ele encontra a continuação da luta que travara D. Quixote. A mudança entre as vozes narrativas depreende então a segunda parte do livro primeiro. Como se vê, a intersecção entre elas justifica, neste ponto, a organização da estrutura do livro. Tal estrutura compõem-se de posições que ora salientam o fato de o autor ler a história, ora salientam a atividade da sua escrita, consequentes dessa leitura, e é a mudança dessas posições que situam a duração<sup>86</sup>, i.e., o ritmo, dos acontecimentos relatados.

A história passa a ser de como um autor constrói histórias. A sua busca se dá primeiramente em direção aos relatos de pessoas que talvez tenham conhecido o cavaleiro, isto é, ela se inicia em função da possibilidade de estar registrada na memória oral da sociedade de La Mancha. Ainda assim, involuntariamente, ele não encontra versões faladas de relatos, mas justamente o escrito que os contém:

Estando eu um dia no mercado da Alcaná de Toledo, veio um rapaz vender uns cartapácios e papéis velhos para um mercador de seda, e como sou afeiçoado a ler até os papéis rotos das ruas, levado deste meu natural pendor tomei um cartapácio dos que o rapaz vendia e vi neles caracteres que conheci serem arábicos. E como, bem que os reconhecesse, não os sabia ler, estive olhando se aparecia por ali algum mourisco aljamiado que os lesse (...). Enfim, a sorte me deparou um que, dizendo-lhe eu o meu desejo e pondo-lhe o livro nas mãos, o abriu ao acaso e, lendo um pouco nele, começou a rir-se.<sup>87</sup>

O autor pergunta, então, do que o rapaz se ri, e ele diz-lhe que ri de Dulcineia d'El Toboso. Agitado ao reconhecer tal nome, o autor pede que lhe diga o título dos escritos, e o jovem

---

<sup>85</sup> Ibid. p. 131.

<sup>86</sup> Conforme a terminologia de Genette.

<sup>87</sup> Ibid. p. 137.

responde: “*História de D. Quixote de La Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábico*”. Felicíssimo com a notícia, o homem paga para o jovem traduzir o escrito, o que o rapaz faz num mês e meio<sup>88</sup>. Essa tradução é transcrita para nós, e então a narração do romance aqui passa a atravessar-se por uma única leitura em três graus, porquanto é plasmada, primeiramente, pela escrita de Cide Hamete Benengeli; depois, pela tradução do rapaz e, terceiro, pela reprodução do autor que no-la expõe agora. Todas essas perspectivas, ademais, são explicitamente oblíquas. Cide participa de uma “raça mentirosa”; o rapaz, achado ao acaso na feira, não parece ser tão letrado. Já o autor que lê o escrito certamente o interpreta, ainda mais, à sua revelia; até pelos motivos expostos, talvez ele censure tanto Cid quanto o jovem. Quer dizer, está muito fora de nosso alcance, “leitores desocupados” (como nos caracteriza o prólogo do *D. Quixote*), opinar com certeza acerca da real validade sobre os feitos do personagem. As leituras o predicam de maneiras para as quais somos sinceramente impotentes enquanto presumíveis contestadores ou atestadores. E tal imaginário sobre o que cada escrito talvez dispusesse – esses diversos escritos aos quais nunca teremos acesso – é armado na letra de Cervantes. Os feitos estão totalmente alheios a nós, revestidos pela voz narrativa do bibliófilo e, por conseguinte, é apenas a respeito da composição que nos cabe dizer algo. Por compreendermos que as palavras se alijam das coisas, desconfiamos, ademais, no contexto da saturação de textos, da verdade imanente que eles situam. E é com essa condição que a ficção quixotesca joga.

O romance cervantino insta-nos a admirarmos puramente a dimensão discursiva sua. Isto é significativo pelo fato de o autor autodiegético operar uma verdadeira cena de investigador bibliófilo – como se fosse aquele que vai descobrindo a verdade dos acontecimentos – e tal “pureza” discursiva surge justamente quando supomos o sentido histórico do romance, portanto, porque somos levados a nos perguntar sobre a realidade dos feitos do pretense cavaleiro. Supomos, na comunidade entre os vários escritores, a identidade na diferença. Só que, sem substância alguma, e com índices de desacordo entre as versões, a diversidade dos relatos nega a realidade se ela for univocidade para o discurso. Ou seja, o romance faz o leitor intentar o encontro do sentido *real* por trás da composição ficcional, mas este se recobre pelo discursivo na literatura<sup>89</sup>. Isto não é o

---

<sup>88</sup> DQ, vol. I, Cap. IX.

<sup>89</sup> Recoberto por causa da metonímia, i.e., do discurso que passa de um autor a outro, conforme as interpretações diversas de cada um, e não na solidão pura da linguagem, sem sujeito, como tinha querido Foucault. Mais uma vez deve-se asseverar.

mesmo de dizer que a realidade é anti-ficcional, somente que a ficção emerge a situação da linguagem como algo que, ao aparentar a realidade histórica, ou registrar seu acesso, a diversifica no subjetivo e, de tanto, a insere na problemática que somente pelas palavras pode ser colocada. Questão *para o significante, produzida por ele*, e nunca para a realidade envolta em si mesma. Em vez de confundir-se pelo que é simplesmente aparente, a ameaça à verdade passa a ser a apresentação das imagens do discurso.

Isto já é bem assentado e evidente na leitura do *D. Quixote de La Mancha*. É ali consignado o fenômeno de que o conhecimento da identidade de *quem diz* resulta no fato de *não se saber com certeza a verdade do que se diz mediante certa dubiedade*. A solicitação à leitura aberta está intimamente ligada a tal subjetividade que suprime o conhecimento do verdadeiro de maneira imediata. Ao menos o verdadeiro como encontro final do signo semelhante, que o circunscreva em sua representação, ou descritivo último do fenômeno ao qual se refere. Ademais, a inscrição das diversas leituras, que o bibliófilo de La Mancha une num opúsculo só, se dá como a organização de vozes diversas; elas variam desde as informações dos letrados, encontrada nas gavetas documentais, até a tradução de um menino do povo a respeito de um escrito que é árabe e que compõe mais uma das vozes. Destarte, o próprio romance é o texto sem pai, é aquela escrita que atravessa numa estrutura só todas as classes sociais (devidamente alfabetizadas) que se referem a quem foi o D. Quixote. E ele não é o signo semelhante último, porque não suprime a potencialidade dos vazios deixados por suas leituras, mas deixa claro a escolha arbitrária da sua seleção. A referência comum entre eles é passível de caber em diversos discursos, ou melhor, em diversos regimes ou círculos discursivos da sociedade. A escrita sem pai torna-se, ademais, um palimpsesto, pois ela se roga da escrita de diversas escritas, apagando-as para fazer salientarem-se uma, apenas: aquela que as organiza, que não se sabe se se as desmentiu ou não. Há também, portanto, uma hierarquia entre as vozes. De todos os lugares e idiomas dos quais os escritos sobre o cavaleiro partem, é em espanhol que ele se objetiva na unidade romanesca que seleciona a disposição de tais vozes. Pelo fato de ele escrever o produto da *sua* leitura de algumas delas, a relação escrita/leitura, produção/produto torna-se estreita e até mesmo é quase impossível distinguir-se a separação entre os termos da perspectiva dos interstícios entre as subjetividades.

Pelo fato de ele lê-las, e de elas se admitirem assim numa temporalidade de história, essa hierarquia supõe que elas sejam anteriores à construção da voz do bibliófilo. Ora, se ele as reúne, elas se comportam como o material da sua história integralizada,

supondo, portanto, certa anterioridade temporal subentendida. Por isso, sinalizam uma *originalidade* necessária dos feitos de Quixote em relação aos seus relatos, e, mais que isso, a originalidade de alguns relatos em relação aos outros. Essa temporalidade é, evidentemente, ficcional, mas respeita a lógica da narratologia de Genette, tendo consequências significativas para a reflexão que se segue na esteira da textualidade moderna. Se a história passa a ser a respeito de como o escritor constitui histórias através dos elementos documentais que encontra, então a história e a narração compõem-se de certa maneira íntima. Quer dizer, nalguns momentos a história que se conta é a história dum possível narração e dos percalços que a envolvem. A verdade é que, revestidas por uma interpretação de escritas que nós, leitores desocupados, não lemos, o D. Quixote afirma uma originalidade sempre encoberta. Ao mesmo tempo, se as vozes ficcionais são elementos dessa história de causa e efeito, em que se justifica a narrativa de Cide Hamete como algo que *se encontrou*, ocasionalmente, ao longo de uma aventura do bibliófilo, pode-se dizer que as vozes narrativas em *D. Quixote* se justificam, ou buscam justificar-se, frequentemente através da história. As vozes não se sustentam por si mesmas, elas têm de se justificar nos acontecimentos relatados pela história e, por isso, ficcionalmente dependem dela. É como se a hierarquia diegética se estruturasse num sentido e se expressasse, ficcionalmente no romance, de outro: a narração dependendo da história e não o contrário.

### **2.2.3. O encontro de Quixote com os seus leitores e as suas vozes narrativas**

Essa esquematização, digamos assim, entre história e narração, é expressa principalmente no segundo livro do *D. Quixote*. Nele, o cavaleiro se encontra com diversos leitores que tiveram acesso tanto ao primeiro tomo quanto ao livro apócrifo. O cavaleiro nega ambos como relatos confiáveis embora o apócrifo seja mais severamente criticado. Assim, ele afirma uma originalidade para si mesmo que compromete o acordo entre os relatos sobre si. Ao mesmo tempo, dentro da arquitetura cervantina, faz com que a história enseje quebrar a hierarquia entre as vozes. A partir disso, a relação entre o texto cervantino e o de Avellaneda também se torna profícua. De alguma maneira, o enunciado do autor apócrifo é aproveitado por Cervantes para erigir a complexidade do seu romance.

O prólogo do segundo tomo da obra é certa repreensão contra o autor apócrifo. Cervantes também explora a função ficcional da *sua* invectiva ao contar um caso ilustrativo. Diz-se nessa narrativa que um louco, então acostumado a se divertir tombando pedra em cachorros na rua, por acaso achou de fazê-lo contra um cão de raça. Quando viu

a situação, o dono do animal saiu em defesa do bicho, mas com tanta violência que, ao reincidir da sua rotina, o louco passava a gritar, prestes a vitimar qualquer outro canino, a mesma frase furiosa que o homem repetira para ele sobre o seu animal: “é podengo, é podengo!”, e neste surto desistia, de repente, pois, de efetuar a costumeira tijolada. Sofrendo assim a devida reprimenda, saíam totalmente de cena as suas pretensões. Agredindo uma vítima “mais nobre”, sua sandice estava curada, e os resultados eram melhores para os animais do que para ele. Mas esta não é a única história do prólogo. Também há outra mais curta, segundo a qual um louco intentava inflar cachorros e repetia aos espectadores do ato: “Pensarão agora vossas mercês que é pouco trabalho inflar um cachorro? ”, ao que sobrepõe o autor: “Pensará agora vossa mercê que é pouco trabalho fazer um livro? ”<sup>90</sup>.

Ao se ler as duas passagens, fica evidente dois paralelos metafóricos; na primeira história, entre os loucos e os escritores, os cachorros e as suas obras; na segunda, entre a reação do dono do cão e a resposta de Cervantes à invectiva feita contra si. Os anseios literários de Avellaneda, autoconfiantes, comparam-se à investida do personagem contra o podengo, metida, enfim, contra progênie animal muito mais alta do que seu hábito permitia alcançar. É significativa a ruptura daquela ironia do primeiro volume, portanto, no qual Cervantes se apresentava como padrao de D. Quixote. Pois agora sua pena valida a qualidade do livro – ao menos se comparada à do outro escritor, que não alcançou a mesma apreensão criativa –. Ele assume assim sua definitiva autoria. Apropriando-se do personagem, tem mesmo o direito de matá-lo, em defesa contra os plagiadores que vierem a pôr incorreções ao Quixote. Assim notificando o leitor, ele subscreeve:

E não lhe digas mais, nem eu quero dizer mais a ti, somente advertir que consideres que esta segunda parte de *D. Quixote* que te ofereço é cortada do mesmo artifício e do mesmo pano que a primeira, e que nela te dou m D. Quixote dilatado, e finalmente morto e sepultado, por que ninguém se atreva a lhe levantar novos testemunhos, pois bastam os passados, e basta também que um homem honrado tenha dado notícia dessas discretas loucuras, sem querer de novo entrar nelas, pois a fartura das coisas, ainda quando boas, faz com que se não estimem, e a carestia (até das más) se estima algum tanto.<sup>91</sup>

Aqui não é uma voz contra a outra, mas, sim, verdadeiramente, um *autor* contra o outro. Ou no mínimo, a voz que narra histórias toma para si tal posição autoral. Como se dela derivassem as referências através das quais o Quixote se torna legítimo. A propriedade intelectual torna-se, em verdade, mais significativa do que a da *verdade* ante a ficção. A

---

<sup>90</sup> SAAVEDRA, Miguel de Cervantes, *O Engenhoso cavaleiro D. Quixote de La Mancha, segundo livro*, trad.: Sérgio Molina, 3ª Ed., São Paulo: Editora 34 Ltda., 2012, p. 39.

<sup>91</sup> *Ibid.* pp. 40 – 41.

verdade do discurso ficcional, ou a certeza acerca do objeto sobre o qual ele enuncia, se valida no seu direito autoral. Entre as diversas vozes, é esta a do autor.

Isto ocorre de maneira mais precisa nos episódios em que o cavaleiro e seu escudeiro se encontram com os leitores de suas próprias aventuras, pois comumente eles são vias necessárias para que ele tome consciência das vozes narrativas que se lhe descrevem. O primeiro de tais episódios se dá no final do cap. II e ao longo dos caps. III e IV, em que Sansón Carrasco, bacharel de Salamanca, vai ter com ambos. Fica então evidente como o ponto de vista das vozes narrativas empenha a problemática da identidade do personagem ante a predicação que elas lhe concedem. O cavaleiro inclusive delibera a esse respeito, primeiro com Sancho, depois, com Sansón. Na primeira vez, após perguntar a Sancho as opiniões que o vulgo tem sobre si, já sabendo então, por fala do escudeiro, de que diversos escritos se imprimiram sobre eles. O diálogo com o seu vassalo trata de como o discurso delimita os atributos das personalidades conforme os intuitos de quem o enuncia, agravoso ou elogioso. D. Quixote diz de como Júlio César, Alexandre Magno e mesmo Almadis de Gaula foram caluniados por certos escritores seus<sup>92</sup>. Novamente, a enumeração do protagonista mescla universos ficcionais com universos historiográficos. Em seguida à breve discussão, o escudeiro vai buscar Sansón, e o protagonista fica então sozinho com as próprias reflexões, perguntando-se de que forma foi possível se escrever a respeito dele se ainda nem houve tempo para o sangue de sua espada secar desde as últimas aventuras<sup>93</sup>. Sansón Carrasco entra logo em cena e o capítulo se torna verdadeiramente consequente. Continuando a questão da relação entre a perspectiva narrativa e a aceção do personagem, Sansón lhes expõe de que maneira os livros de D. Quixote têm descrito as pessoas da sua história, revelando, também, o intercruzamento de vozes entre dois conhecidos de nós leitores, o tradutor e o árabe: “o mouro em sua língua e o cristão na dele tiveram o cuidado de mui vivamente nos pintar a galhardia de vossa mercê”<sup>94</sup>.

Quer dizer, tanto a tradução quanto o escrito árabe se discutem conjuntamente, mas alguns problemas na letra de Cervantes, que concernem à forma pela qual o seu livro se organiza, também são apontados: o fato de o episódio do Curioso Impertinente transpor-se no meio da história do cavaleiro, cindindo a unidade de ação da história; o

---

<sup>92</sup> Ibid. p. 67.

<sup>93</sup> Ibid. p. 71.

<sup>94</sup> Ibid. p. 73.

furto do ruço de Sancho em Serra Morena, no qual depois ele acorda montado, no episódio seguinte, sem explicações de como o burro surgira ali de novo, isto que rompe a verossimilhança necessária do episódio, etc. Todas essas problemáticas estruturais, concernentes à poética do romance, tematizam a mistura de vozes mas, também, e mais importante, advertem a identidade dos personagens por sob a escrita, na medida em que, por causa dos desvios de unidade pelos quais a construção dela se embarça, eles têm de emendá-la. Isto quer dizer: eles têm de supô-la como instância passível à força das suas ações, que podem perfazê-la. Sancho recobre, de sua posição como personagem dela, os fatos que justificam o erro da sua composição pelo simples fato de ter sido testemunha dos eventos que ela enuncia. As faltas cometidas pela escrita aqui não são apenas relativas às categorias literárias, portanto, mas a tal testemunho. Enquanto frequentemente contingente nela, ele está pronto para sempre *concertar* a escrita e preenchê-la corretamente. O testemunho é assim a instância na qual ela ocasionalmente denuncia o lapso do seu próprio conteúdo:

– Amanheceu – prosseguiu Sancho –, e mal me havia espreguiçado quando, faltando as estacas, dei comigo ao chão um grande tombo. Olhei pelo jumento, e não vi. Me acudiram lágrimas aos olhos e fiz uma lamentação que, se a não pôs o autor da nossa história, não há de ter posto coisa boa. Ao cabo de não sei quantos dias, vindo com a senhora princesa Micomicona, conheci me asno e que vinha sobre ele, em hábito de cigano, aquele Ginés de Pasamonte, embusteiro e grandíssimo tratante que meu senhor e eu livramos das cadeias.

– Não está nisso o erro – replicou Sansón –, mas em que, antes de ter reaparecido o jumento, diz o autor que Sancho ia montado no mesmo ruço.

– Disso – respondeu Sancho – não sei que dizer, senão que o historiador se enganou, ou então que foi descido do impressor.<sup>95</sup>

E, se as referências dos livros de Cervantes são as legítimas, como seu prólogo “defende”, não é à toa que a remenda de Sancho se registra no segundo livro de sua autoria. Seguindo a defesa do prólogo, é somente neste livro que o conteúdo pode superar o lapso no qual se deixara a vida de Quixote. De toda maneira, essa mesma escrita, ao inscrever tais testemunhos, e concertada por eles, afirma então um personagem *para fora* de si, porque capaz de opinar sobre ela.

Ele se alija, então, na medida em que o texto se alija das coisas, isto é, na medida em que as palavras modernas tampouco se juntam ao mundo para conceber suas referências com ele. E assim a *história* pode discordar da *narração*, criticando-a. Melhor explicado: no segundo volume conta-se a história de como Sancho corrige a narração; a

---

<sup>95</sup> Ibid. p. 84.

história solicita que a narração se lhe adapte, como se *o que* se conta fosse independente *do ponto de vista de quem* conta. Em termos estruturais, talvez se possa afirmar que, no romance do *D. Quixote de La Mancha*, a história passa a ter tal função esporádica de registrar os testemunhos contra as insuficiências das palavras que o relatam, e isto desponta um paradoxo no seio do relato, porque, se este fato se registra no discurso, e, assim, ainda se restaura pela linguagem, a descoberta da separação entre o acontecimento e a sua descrição desvela-se no instante em que, assim registrado num código linguístico, tal descoberta tampouco supera o que acusa. Ela também se registra no fundamento da separação entre palavras e coisas. Este Sancho sobre o qual se fala, este corrigindo a escrita, tal Sancho é apenas mais um relato afirmado por ela e somente por ela. Se é irrelevante perguntar-se sobre a realidade de uma obra ficcional, essas relações concedem, entretanto, a descoberta, por parte do leitor, de uma afirmação da escrita que é impotente em relação a seu próprio objeto, ou seja, em relação ao conteúdo mesmo que ela produz enquanto corpo ficcional unívoco. Há afirmação constante de que alguma coisa foge a ela porque o desmentido registra em si mesmo a necessidade de ainda desmentir-se. Se “cada qual é filho de suas obras”<sup>96</sup>, como assevera o próprio cavaleiro, o eixo de tal afirmação desenvolve o fato de que em *D. Quixote* a letra não garante a lembrança da obra, e a obra que outorga a letra ainda não outorga a si mesma. Conforme Foucault, isso significa que o cavaleiro se assemelha às palavras, e que a sua analogia é com elas, não com o mundo. Sua obra é signo ainda. Diz o autor francês sobre o seu encontro com o livro que conta suas aventuras:

Ele, que à força de ler livros tornara-se um signo errante num mundo que não o reconhecia, ei-lo tornado, malgrado ele e sem o saber, um livro que detém sua verdade, reúne exatamente tudo o que ele fez e disse, viu e pensou e permite enfim que o reconheçam, de tal modo se assemelha a todos esses signos cujo sulco indelével deixou atrás de si. Entre a primeira e a segunda parte do romance, no interstício desses dois volumes e somente pelo poder deles, Dom Quixote assumiu sua realidade. Realidade que ele deve somente à linguagem e que permanece totalmente interior às palavras. A verdade de Dom Quixote não está na relação das palavras com o mundo, mas nessa tênue e constante relação que as marcas verbais tecem de si para si mesmas.<sup>97</sup>

Esta semelhança angustiante com as palavras torna-se a totalidade da sua marca pelo mundo. Apenas o discurso pode ser a verdade de *D. Quixote*, ou melhor, somente no discurso ele se define para o mundo como alguém que se pode conhecer, e tal conhecimento se expressa no comentário das palavras, como é relativo à produção dos

---

<sup>96</sup> DQ I, Cap. IV.

<sup>97</sup> FOUCAULT, Michel, *As palavras e as coisas*, trad. Salma Tannus Muchail, São Paulo: Martins Fontes, 10ª Ed., 2016. pp. 66 – 67.

seus documentos nas gavetas de La Mancha. Ele os retifica, e é ainda pelas palavras que sabemos dessa retificação. E, se for verdade que o principal relevo do personagem se dá nessas marcas verbais, a diferença entre as instâncias diegéticas são possíveis porque as identidades suas se garantem no puro discursivo.

Devemos também chamar a atenção de que, na negação de uma palavra pela outra, aquela realidade quixotesca também se detém, como vimos no caso da emenda de Sancho, entretendo a narração e a história entre si. Ainda, é pelas palavras de Cide Banengeli, isto é, pelo que ele conta, que os leitores, tendo-se com o cavaleiro, reconhecem-no. Mesmo assim, ele interfere nessa verdade de si que as palavras juram a ele, e é com outra palavra que ele responde, jurando seu testemunho para regular tal reconhecimento e, então, as sobrepuja – ou melhor, tenta sobrepujá-las, desconfiado que é delas – através de sua experiência. De toda maneira, a sociedade o reconhece porque leu seu livro, ficcional ou não, e, atravessando-se pelo eco regulador de Quixote, desejoso de que seu nome não seja insultado, tal reconhecimento decai ainda em mais verbo e replicação. O mundo de D. Quixote é mesmo o mundo da replicação de palavras. E isto ao mesmo tempo o desnuda. A consciência do que são as palavras, para as pessoas que o cavaleiro encontra, deixa evidente que, justamente ali onde elas são usadas pela sociedade, elas flagram suas pretensões e os semelham ao cavaleiro. É nesse sentido que a crítica ao mundo, apontada antes por Costa Lima, se torna ainda mais profícua se nos for permitido articulá-la ao pensamento foucaultiano, porque a sociedade na qual Quixote se vê circundado pauta no seu entretenimento a escuta de contos, e muitos dos seus personagens são aventureiros que narram suas histórias, etc. Eles têm consciência da ficção, e esta se substancializa numa função muito específica. É o que nos atenta a autora Marthe Robert:

De cima abaixo da hierarquia social, do estalajadeiro proxeneta ao detento-escrivão Ginez de Passamonte, todos aqui cultivam a belas-lettras, pessoas reunidas por acaso travam relações regalando-se mutuamente com histórias, contos e canções e, enquanto Dom Quixote limita-se a discorrer sobre literatura, seus companheiros de encontro deliciam-se com suas divagações. (...). [S]e por um lado essa sociedade cabalmente refinada e cínica – refinada em suas altas esferas, cínica em seus bastidores – adota em palavras o ideal quixotesco de nobreza ou de generosidade, por outro não pensa um único instante em colocar suas crenças em prática; (...). Decorada com palavras, ornamentada com belas sentenças e nobres ideias que ninguém quer ver realizadas, a coletividade só detém a porção de verdade que cabe naturalmente aos organismos concretos: é verdadeira em seu corpo (...) e falsa em suas tentativas de justificação espiritual, que nunca passam de camuflagem e degradação de seus verdadeiros interesses.<sup>98</sup>

---

<sup>98</sup> ROBERT, Marthe, *Romance das Origens, Origens do Romance*, São Paulo: Cosac Naify, 2007. p.. 157.

Já vimos como isto se dá no episódio das bodas de Camacho. Estamos voltando novamente a tal questão porque a análise dos leitores que se encontram com o cavaleiro determina o desenvolvimento da relação entre os seus documentos, a sua crítica ao mundo e a sua similitude com as palavras, relação que se assenta por esses dois autores citados acima.

Continuemos tratando da relação de Quixote com seus escritos. Por enquanto, analisaremos alguns episódios em que se aprofunda a categoria “historiográfica” das vozes narrativas. É que os personagens-leitores que se encontram com o cavaleiro são diversificados. Estão sempre presentes no mesmo nível diegético do protagonista, e participando de classes econômicas diferentes, como é anotado por Robert. Pelo fato de estarem no mesmo nível, e pela evidência mesmo das contradições sociais, a verdade é que, para todos eles, o cavaleiro é de fato ente histórico<sup>99</sup>. Sobre tal validade, Sansón garante ao cavaleiro que os livros publicados a seu respeito são reais, redarguindo ao protagonista quando ele desconfia da legitimidade das informações que neles se contêm. Além disso, o cavaleiro possui um pensamento antigo a respeito do que seja o relato histórico. Para ele, tal relato está ainda no regime do épico, simplesmente, e não da metodologia científica, ou melhor, não conforme o regime racionalista, este que buscaria acertar, no cotejo investigativo de documentos, a realidade das ocorrências passadas numa narrativa coesiva, em linguagem transparente,<sup>100</sup> e neutra em relação às adversidades do sucedido:

– Todavia – respondeu o bacharel –, dizem alguns dos que leram a história que folgariam se os autores dela tivessem esquecido algumas das infinitas pauladas que em diferentes encontros deram no senhor D. Quixote.

– Aí entra a verdade da história – disse Sancho.

– Também as poderiam ter calado por equidade – disse D. Quixote –, pois as ações que não mudam nem alteram a verdade da história não há para que escrevê-las quando redundam em menosprezo do senhor da história. À fé que não foi tão piedoso Eneias como o pinta Virgílio, nem tão prudente Ulisses como o descreve Homero.

– Assim é – replicou Sansón –, mas uma coisa é escrever como poeta, e outra como historiador. O poeta pode contar ou cantar as coisas, não como foram, mas como devem

---

<sup>99</sup> Como Anthony Close atenta acertadamente no seu texto *La metalepsis cervantina. Breve historia de un malentendido*, que, à diferença de nós, todavia, lê tal fenômeno como evidência de que a figura da metalepse não se verifica no *D. Quixote de La Mancha*. Deter-nos-emos nesse texto logo à frente.

<sup>100</sup> Como Foucault define os tipos de signos que a teoria clássica, a partir da episteme do séc. XVII, chama para si ao outorgar a sua cientificidade própria: “De fato, o significante tem por conteúdo total, por função total e por determinação total somente aquilo que ele representa: ele lhe é totalmente ordenado e transparente; (...) e o significado se aloja sem resíduo e sem opacidade no interior da representação do signo” e “[Os signos] são agora coextensivos à representação, isto é, ao pensamento inteiro, alojam-se nele, percorrendo-o, porém, em toda a sua extensão” (FOUCAULT, pp. 89 – 90).

ser; e o historiador há de as escrever, não como deviam ser, mas como foram, sem tirar nem pôr coisa alguma à verdade.<sup>101</sup>

Assim, aquela correção de Sancho afirma o alheamento em relação aos seus escritos pelo fato de serem escritos históricos, ou seja, pelo fato de eles descreverem um fenômeno de um mundo existente para além deles. O referente, que está além, pode então interferir nos signos e mesmo questionar a sua metodologia. E é a partir dessa historicidade que Cervantes promove o segundo ataque contra o apócrifo.

Há três episódios nos quais Quixote intervém novamente contra a escrita sobre si nesse sentido. São estes: o encontro com dois leitores de Avellaneda; o encontro com D. Álvaro, personagem de tal livro, e o encontro com este mesmo livro sendo impresso. Todos eles garantem a validade histórica do cavaleiro para tal nível diegético e a validade da autoria de Cervantes para o nível do discurso ficcional. Começamos analisando o episódio dos leitores do texto apócrifo. No capítulo LXII do segundo volume, Sancho e Quixote jantam numa estalagem onde dois homens estão lendo o livro de Avellaneda. Ao ouvi-los dizer seu nome e lhes perguntar sobre a história, a reação do cavaleiro é de contragosto porque, na versão apócrifa, diz-se que ele esquece de seu amor por Dulcinea d'El Toboso<sup>102</sup>. Os dois homens que liam o livro veem o cavaleiro e reconhecem que ele é, de fato, D. Quixote diante de seus olhos. O cavaleiro então folheia as páginas lidas por eles há pouco e percebe que o nome da esposa de Sancho está escrito errado, sendo Teresa Pança, e não Mari Guitérrez como o redigira Avellaneda<sup>103</sup>. O escudeiro então responde:

– Boa peça de historiador! E como há de estar por dentro dos nossos sucessos, quando chama Teresa Pança, minha mulher, de Mari Guitérrez! Tome o livro, senhor, e olhe se eu também ando por aí e se me trocaram o nome.<sup>104</sup>

E, mais tarde, depois de conversarem com ambos, o leitor, D. Juan, se convence:

– (...) [S]e possível fosse havia de mandar que ninguém ousasse tratar das coisas do grande D. Quixote, a não ser Cide Hamete, seu primeiro autor, bem assim como mandou Alexandre que ninguém senão Apeles o ousasse retratar.

– Retratar-me quem quiser – disse D. Quixote –, mas não me maltrate, pois muitas vezes se sói render a paciência quando a carregam de injúrias.<sup>105</sup>

Assim, o verdadeiro historiador de D. Quixote, ou o que até então havia escrito verdades sobre ele, tinha sido Cide Hamete Benengeli. Ao nível de autoria, ele é ficcional, mas,

---

<sup>101</sup> SAAVEDRA, Miguel de Cervantes, *O Engenhoso cavaleiro D. Quixote de La Mancha, segundo livro*, trad.: Sérgio Molina, 3ª Ed., São Paulo: Editora 34 Ltda., 2012. p. 74.

<sup>102</sup> Ibid. p. 688.

<sup>103</sup> Ibid. p. 689.

<sup>104</sup> Ibid. p. 689.

<sup>105</sup> Ibid. p. 692

comparado com ele, Avellaneda continua sendo inverídico, porque, mesmo em comparação a um autor que não existe, ele é rebaixado. A identidade do cavaleiro está para além do livro apócrifo e nada nele está correto. Mas o mais importante é que é lícito, a Quixote, criticar uma obra que lhe refere e da qual ele se alija. Tanto que há a “permissão” para que novos relatos originais sejam criados, contanto que eles não divirjam das peripécias suas de forma absoluta. Já ao encontrar D. Álvaro Tarfé, personagem de Avellaneda, o homem assina um documento comprovando que aquele em sua frente, que o abordara, é, efetivamente, o D. Quixote real. Ainda, D. Álvaro afirma que lera, na história contada pelo outro autor, um Quixote muito diferente do que agora tinha diante dos olhos. Um cavaleiro que apenas imitava este com o qual conversa agora. Assim, o caráter historiográfico de Avellaneda supõe o disfarce do Quixote. O cavaleiro também invalida o caráter de verdade do texto apócrifo ao encontrá-lo para ser impresso, no cap. LXII:

– Já tenho deste livro – disse D. Quixote –, e em verdade e em minha consciência pensei que, por impertinente, já estivesse queimado e reduzido a pó; mas já lhe há de vir seu São Martinho, como a cada porco, pois as histórias fingidas tanto têm de boas e de deleitáveis quanto se chegam à verdade ou à semelhança, e as verdadeiras tanto são melhores quanto mais verdadeiras.<sup>106</sup>

Da mesma maneira que o Cura queimara boa parte da sua biblioteca na primeira parte, agora o cavaleiro defende que se queimem as edições deste. Assim, ele sempre chama a própria originalidade para si. O que queríamos sempre salientar é o fato de que o cavaleiro está sempre em tensão com as subjetividades que lhe orientam, interferindo nelas e se garantindo sempre como fora das palavras, embora deseje a descrição delas enquanto definidoras de si.

Assim, o cavaleiro e Sancho, ao opinarem a respeito da própria escrita, mimetizam seu alinhamento a escrita e da relação com as vozes narrativas. A relação estreita entre a história e a narração flagra, ademais, uma figura polêmica nos estudos cervantinos, e derivada da obra de Genette: a metalepse. Trataremos dela a seguir.

---

<sup>106</sup> Ibid. p. 737.

### 3. Cap. 3. A Metalepse e a metalepse moderna

Cabe-nos, primeiramente, situar a definição de modo sumário. O estudo que Genette promove acerca da metalepse tem sua origem investigativa em textos da retórica clássica. Segundo ele, os manuais do séc. XVIII a definiam como um tipo de metonímia em que o termo antecedente era tomado como o termo conseqüente, ou vice-versa. A metalepse antiga expressar-se-ia principalmente na relação entre o poeta e os fenômenos descritos por ele, em meio aos quais a voz narrativa seria apresentada como se tivesse o poder de influenciar os eventos que ela apenas narra ou descreve, predicando-se, portanto como metalepse *de autor*<sup>107</sup>. Genette a exemplifica com uma citação de Virgílio<sup>108</sup>, mas, em *Discurso da Narrativa*, o comentário, na verdade, é muito vago, parece sair da boca de um leitor apenas hipotético: “se diz que [o poeta romano] faz morrer Dido”<sup>109</sup>; é uma interpolação impessoal e a-histórica, sem matéria literária, inclusive, porque o suicídio da personagem, na *Eneida*, não se constrói metalepticamente de fato<sup>110</sup>. No ensaio intitulado *Metalepsis: de la figura a la ficción*, no entanto, ele especifica sua fonte, a saber, o gramaticista Pierre Fontanier, do séc. XVIII, que assim glosou os versos virgilianos para explicar o caso no qual a descrição dalgum evento se faz tão convincentemente que a voz narrativa parece colocar-se sobre a narração, produzindo-a diretamente. Sendo, assim, o produto seria transpassado pelo produtor.

Caso de inversão entre o conseqüente e o antecedente, como se vê, e que aproxima a metalepse antiga da hipotipose<sup>111</sup>, pois outro exemplo clássico citado é o de relatos de observadores que, ao mirarem certos retratos, tiveram a impressão de que os rostos gravados saíam das pinturas. Advertimos aí o caráter *receptivo* da metalepse de autor, que se define de maneira muito atenta ao efeito que o texto causa; digno de nota é a impressão em terceira pessoa de Fontanier<sup>112</sup>, inclusive, resultado da sua fruição da

---

<sup>107</sup> GENETTE, Gérard, *Metalepsis, De la figura a la ficción*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica S.A., 2004. p. 10.

<sup>108</sup> GENETTE, Gérard, *Discurso da Narrativa*, narrativa, In: *Figuras III*, São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2017. p. 313.

<sup>109</sup> Vide nota anterior.

<sup>110</sup> Vide *Eneida*, Canto IV, 635 – 765.

<sup>111</sup> GENETTE, Gérard, *Metalepsis, De la figura a la ficción*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica S.A., 2004. p. 12. A hipotipose é definida como a figura em que a cena se descreve tão vivamente que parece estar diante dos olhos do receptor. Genette afirma que Durmasais a confunde com a metalepse. Isto é muito significativo. A aproximação entre elas, a relação entre o original e a cópia, entre o produtor e o produto; tudo isso poderia fazer aventar a ideia de a metalepse derivar da hipotipose, mas isto está longe da nossa pretensão investigativa.

<sup>112</sup> Curioso para nós isto, pois Genette mesmo cita a metalepse em terceira pessoa (“la metalepsis puede conjugarse [...] tanto en tercera como en primera persona”), sendo que já até lhe dera exemplo inconscientemente.

epopeia latina e que se sobrepõe ao nome de Virgílio no breve equívoco de Genette. Outro exemplo de como a eficiência artística, referida não em 1ª pessoa, dá azo à figuração metaléptica ilustra-se em imagens que, embora não estruturalmente consequentes, representam possibilidades de transgressões objetivas entre níveis diegéticos; por exemplo, nas *Bucólicas*, Sileno canta “como se ele fizesse nascer álamos”<sup>113</sup>. Constrói-se a noção da lira tão bem sonora que suas imagens transformam os movimentos do mundo ao projetarem-se. Quer dizer, há a ideia de a voz narrativa vir a transpor o imaginário para fora de seu canto. Assim, a metalepse define-se sempre por uma relação invertida entre aquela instância que representa e aquela outra que é representada. No caso de Sileno, o conteúdo poético salta de seu discurso como se atuasse *sobre* aquele mundo produtivo de si, isto é, sobre aquela esfera na qual a enunciação ocorre, e que determina o seu enunciado. Nas palavras do autor, conceitua-se:

[C]onsidero razonable destinar de ahora en más el término *metalepsis* a una manipulación – al menos figural, pero, en ocasiones ficcional (...) – de esa peculiar relación causal que une (...) al autor con su obra, o de modo más general al productor de una representación con la propia representación.<sup>114</sup>

Como se vê em tais exemplos de metalepse de autor, a metalepse antiga era pontual e a transgressão sua, isto é, aquela na qual o representado<sup>115</sup> se sobrepunha ao representante, não violava o que se chamaria a imanência mesma da narrativa que a descrevia; no caso de Sileno, a enunciação virgiliana. De nossa parte, lembremos também do caso de Orfeu n' *As Metamorfoses*, personagem-poeta que faz o derredor demover-se através de seu canto. A metalepse aparece, tanto em Virgílio quanto em Ovídio, na concepção do maravilhoso ficcional. Portanto, ambos os autores romanos descrevem casos de ruptura hierárquica entre níveis metadieгéticos – isto é, aqueles da história dentro da história –. Assim, a ruptura é entre personagens e personagens, conformada ainda à verossimilhança tradicional das estruturas narratológicas porque a narração, seja das *Bucólicas*, seja d' *As Metamorfoses*, não é nunca deslocada. Na linha de tal explicação, outros exemplos antigos citam-se:

---

<sup>113</sup> GENETTE, Gérard, *Metalepsis, De la figura a la ficción*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica S.A., 2004. p. 12.

<sup>114</sup> Ibid. p. 15.

<sup>115</sup> Pode-se pecar por desentendimentos ao se falar dos termos “representado” e “representante”, pois eles não parecem conter muita substância, afinal, eles podem ser sinonímia de conceitos contingentes demais – e sempre dualistas – ao se tratar da linguagem, sendo que a análise discursiva ou poética da obra de arte, e das relações entre os signos esteticamente produtivos dentro delas, é muito complexa, necessito recortes e sistemáticas bem definidas. Mas eles são escolhidos pelo próprio Genette e, seguindo ele, usados com a função prática de se generalizar os exemplos do livro, que passam desde casos de literatura, de pintura, até casos cinematográficos. Ibid. p. 17.

(...) un relato “subordinado” (enchanssé), o “secundario en el régimen tradicional (...) es resultado de una representación narrativa a cargo de un personaje “subordinante” o “de primer rango” (Ulises entre los feacios, Sherezade ante el rey Shahriar). Franquear el umbral de esa inserción es a la vez fanquear el umbral de esa representación.<sup>116</sup>

Então, a metalepse antiga solicita seu caráter lúdico somente para o interior inviolável da obra literária na qual ela é feita.

Chamamo-la “metalepse antiga” porque a figura passa a ter uma perspectiva histórica desde sua definição feita pelo teórico francês. Na verdade, ele considera certa mobilidade conceitual entre os termos *figura* e *ficção*, sendo aquela uma miniatura desta enquanto jogo verbal em que a função imaginária se preponderaria imprescindivelmente como recurso retórico e comunicativo<sup>117</sup>; por exemplo, a comparação, a metáfora, etc., servem para produzir imagens e para facilitar a interação linguística a partir delas; assim, o ficcional, em seu caráter tanto imaginário quanto comunicativo, poderia conceber-se como parte estendida do figural<sup>118</sup>. Existem, portanto, ficções metalépticas propriamente ditas, ou seja, metalépticas na sua extensão formal<sup>119</sup>. Os exemplos de Genette a respeito de uma ficção *fundamentada* na metalepse são, em geral, prosas modernas. Conforme a ampliação da sua figura, quer dizer, conforme a ampliação de tal caso clássico no qual o autor “orienta” o benefício produto de seu enunciado para fora deste mesmo, a metalepse moderna definir-se-ia pela ruptura estrutural entre os níveis narratológicos – entre o narrador e o personagem, por exemplo –. Ela ocorreria no momento em que o autor interferiria diretamente na vida de seu personagem ou de seu universo ficcional; em que os leitores interfeririam na vida dele ou em que ele mesmo se relacionaria de maneira imediata com um desses dois níveis ou mesmo com os dois. Assim, na metalepse, o próprio tempo entre eles paradoxalmente coincidiria de maneira ficcional. De maneira ficcional porque, na prática, não há possibilidade mesmo de os níveis se relacionarem de modo imediato. Se um personagem diz estar visitando seu narrador e o faz, ele, em verdade, não logrou de fato passar de nível, e a lógica ficcional em contar o caso produz um paradoxo aparente, paradoxo este referenciado nos estudos da meta-ficção e da metalepse.

---

<sup>116</sup> Ibid. p. 16.

<sup>117</sup> Ibid. pp. 21 – 22.

<sup>118</sup> Ibid. p. 22.

<sup>119</sup> Ibid. p. 22.

A começar por Sterne, que é seu primeiro exemplo e cuja ficção fundamenta-se na possibilidade imaginária da visita do narratário aos personagens. Assim, seu enunciado, de maneira integral e necessária, baseia-se no lúdico referir-se da transgressão sua relativamente à enunciação. Mas há casos fictícios e menos estendidos da metalepse na modernidade, por exemplo no caso em que Genette diz de Diderot: Diderot pergunta, no meio de sua narrativa, se ele deveria, ou não, tornar o seu personagem vítima de adultério<sup>120</sup>, coincidindo, assim, temporal e ilusoriamente, dois níveis narratológicos. Mas, nesse caso, a ficção não é fundamentada na metalepse; qualquer outra pessoa que recitasse a história não precisaria repetir essa intervenção autoral, que não passa então de recurso comunicativo. No caso de Sterne, torna-se, aí sim, impossível recontar a narrativa sem que os entornos metalépticos sejam considerados. Faz parte da própria objetividade da peça o fato de que, ao ser recriada por outro sujeito, a história de *Tristram Shandy* refira a metalepse como elemento funcional determinante da sua compreensão e valor estético; é dizer: os episódios e a ação de seus personagens, propriamente violadas pela inovação metaléptica, dependem dela. Mas, se sem a metalepse a peça perde seu caráter definitivo, hermenêutico e efetivo, ela torna-se também elementar para a posição *historiográfica* da obra. Poderíamos afirmar, considerando essa extensividade mais radical de tal figura, e a partir disso, que a importância dela para a tradição literária *origina-se* na modernidade, tanto quanto os seus vários tipos de transcurtos possíveis, então.

### **3.1. O modelo da metalepse moderna: brevíssimo comentário sobre o *Tristram Shandy***

A citação nossa de Sterne não é à toa. *The life and opinions of Tristram Shandy* é, conforme o autor Julian Henebeck, verdadeiramente o modelo moderno da narrativa metaléptica, sendo, dentro da variedade de obras que o autor analisa, “a mais metaléptica”<sup>121</sup>. Assim, tal romance é fonte exemplar do que se poderia definir como o efeito estético mais depurado da metalepse na modernidade. Ele não apenas se condiciona como aquele caso em que ela se repete mais vezes<sup>122</sup>, mas, ainda, ele a elabora de maneira necessária para o interior do planejamento literário do romance. A sua função nesse planejamento é a de deslocar os valores que se produzem a partir dos discursos de realidade tradicionais, porque a metalepse apontaria para as “impossibilidades da

---

<sup>120</sup> Ibid. p. 26.

<sup>121</sup> HANEBECK, Julien, *Understanding Metalepsis, The Hermeneutics of Narrative Transgression*, Berlin/Boston: CPI books, GmbH, Leck, 2017. p. 192.

<sup>122</sup> Ibid. p. 192.

narração”<sup>123</sup> na medida em que ela se define na transgressão daqueles níveis estruturais dos quais já falamos. Destarte, a metalepse moderna aparece como aquele instrumento ficcional de crítica direta à realidade na medida em que os virtuais métodos através dos quais esta se intui discursivamente se desenvolvem de maneira aporética<sup>124</sup>. Interessante sublinhar esse fato, porque, se alguns teóricos, ao definir o romance, insistem no realismo intrínseco à sua estrutura genérica<sup>125</sup>, e, se a metalepse aponta para os limites de tal representação prosaica do real, então ela constrói-se ali onde se delimita o realismo determinante do romanesco.

Como afirma Pedro Javier Garcia no artigo *La novela como juego, La paradoja metaficcional en Cervantes, Fielding y Sterne* sobre o que ele define como a metaficção de Sterne, o narrador de *Tristram Shandy* não apenas faz-nos lembrar de que aquilo que conta é uma ficção, mas ele escolhe não contar a realidade enquanto síntese ou enquanto escolha sumária dos fatos; seu escopo de realidade é, ao invés disso, digressivo, porque nunca lhe falta minúcias necessárias<sup>126</sup>. Recusando assim a possibilidade narrativa tradicional de abreviar-se, ela desvela a falta desta, isto é, desvela que boa parte do valor de verdade do que é sintético jaz tão somente no grau de convenção e de artificialidade que se esconde sob o intuito de se narrar consistentemente as histórias do mundo, salientando, então, o aspecto fictício no qual elas se estruturam<sup>127</sup>. Todavia, logo também se percebe a problemática da escolha da voz narrativa de Tristram, porque os detalhes infintos implicam na falta de término da história, deixando novamente às claras o fato de que a estrutura do seu discurso tampouco logra dizer as coisas de maneira direta<sup>128</sup>. E, assim, alheio à linguagem sintética, ou à realidade sintética, a ficção de Sterne nega a referência a conceitos universais e à ideia do absoluto, o que não é apelar para um relativismo gratuito ou sem objetividade. Aliás, é justamente a formulação digressiva do romance que dá conta de uma análise substancial e complexa acerca da identidade subjetiva do protagonista, que sustenta a temporalidade inconclusiva do texto.

---

<sup>123</sup> Ibid. p. 192.

<sup>124</sup> Ibid. p. 192.

<sup>125</sup> Pensamos em teóricos conservadores como Ian Watt.

<sup>126</sup> GARCÍA, Pedro Javier Pardo, *La novela como juego, La Paradoja metaficcional en Cervantes, Fielding y Sterne*, Salamanca, En Actas del X Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada (pp. 203-217). Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1996. Disponível em: [https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/74603/DFI\\_Pardo\\_La%20novela%20como%20juego.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/74603/DFI_Pardo_La%20novela%20como%20juego.pdf?sequence=1&isAllowed=y), Último acesso em: 01/08/2021. p. 213.

<sup>127</sup> Ibid., pp. 215 – 216.

<sup>128</sup> Ibid. p. 213.

É interessante que, na medida em que a sua experiência interior se formula na retórica das suas digressões, ela não se dissolve pela falta da síntese, ao contrário: a maneira através da qual se constrói, disposta na *associação* insistente entre os fragmentos das memórias, fundamenta muitas análises que se atentam à reiteração, à estrutura discursiva e à identidade da voz narrativa que as mesmas reiterações escondem. É nesse sentido que se escrevem certos trabalhos psicanalítico-literários acerca do *Tristram Shandy*<sup>129</sup>. E, do escopo das suas interpretações, congrega-se a unidade de conceitos possíveis, plenos de conteúdo enquanto alcançam os contornos da subjetividade do protagonista em relação a seus familiares. Porque, se a associação entre as memórias não faz sentido e a comunicação delas não encontra história com fim, há algo que nelas nunca muda entre os lapsos, os esquecimentos ou a análise detida demais em determinados pessoas ou lembranças aparentemente aleatórias. É sempre um Eu que lhes dá substância e o que as posiciona no interior do texto. Portanto, sob a inconclusão e sob a ironia que se regalam do filosófico e do científico – por exemplo, a ironia engraçada a respeito dos homúnculos durante a relação sexual de seus pais, logo nas primeiras páginas, e da auto-ironia em relação à própria erudição, e à erudição em geral, ao longo de todo o romance –, é essa subjetividade que se sobressai sempre como realidade última.

Como no axioma cartesiano, é o indivíduo<sup>130</sup>, e os movimentos que ele faz sobre a narração, a única referência de existência que não deixa a sua própria consistência de realidade esparsa, mas finita. E o indivíduo justamente se define, e ele se define enquanto instância atora de tais movimentos, detentora de um nome. Então, não é a ficcionalidade enquanto *contrária* à realidade o que se desvela no caso do romance de Sterne. Pedro Javier, autor do artigo que citamos na página anterior, define a ficcionalidade simplesmente como artifício da linguagem, mas deve-se atentar que este artifício não é negação do real, no sentido de fracassar em contá-lo. Ela é, sim, certa retomada do que a realidade tem na sua radicalidade: a formação do sujeito. Ele mesmo formado não alcança até o fim essa finitude na qual *ele* se assenta ao contar a própria história; ao menos, não

---

<sup>129</sup> Encontramos pelo menos três artigos que ligam o “contínuo” discursivo de *Tristram* às relações entre o desejo e a linguagem conforme os termos lacanianos. São eles, *(W)holes and Noses: The Indeterminacies of "Tristram Shandy"* (FALL, 1986); também, *"and let me go on": Tristram Shandy, Lacanian theory, and the dialectic of desire* (WILSON, M., 1986) e o *WORDS FOR SEX: THE VERBAL-SEXUAL CONTINUUM IN "TRISTRAM SHANDY"* (PERRY, 1988). Não encontramos nada da psicanálise estritamente freudiana, o que nos faz insistir ainda mais no aspecto estrutural da objetividade literária de *Tristram* – alguns chamaríamos Lacan de pós-estruturalista, ou seja, atento, à estrutura das unidades linguísticas metonimicamente formuladas (grosseiramente definimos) –.

<sup>130</sup> Mas não é uma subjetividade cartesiana, se ela é psicanaliticamente elaborável.

pelas palavras, nem pelo tempo. A subjetividade é aquilo que vai percebendo as coisas e, por isso, pode contá-las, mas não logra contá-las totalmente, ou seja, ela não conta *tudo que há para contar*. Afinal, tudo não se sintetiza.

A presença do subjetivo em sua radicalidade e enquanto um dos aspectos principais que esparsam o texto é canônico na fortuna crítica shandyana. Em geral, ela sempre considerou a relação direta do romance com o *Ensaio acerca do Entendimento Humano*, de John Locke, enfatizando parte da temática de tal texto filosófico, quer dizer, o potencial humano de associar as ideias e de não lidar com elas de maneira inata. No texto *Laurence Sterne ou a reta desdenhada*, Costa Lima argumenta ainda que o romance mais reavalia esse texto, até posicionando-se contra alguns conceitos de Locke, ou situando-os de forma cômica ou paródica, do que o assimilando de maneira pacífica<sup>131</sup>. De toda maneira, é necessário percebermos que a noção subjetiva em Sterne é crítica à realidade, aos conceitos filosóficos também, tornando-os produtos da imaginação. Voltando a Foucault e à investigação de Costa Lima, podemos dizer que ela é anti-racionalista e apologética de certo primado da imaginação, pelo menos da imaginação enquanto solo fértil para o raciocínio ou para a organização das definições, e ainda contrário, por extensão, à representação enquanto *imitação* direta do que se concebe como a realidade moderna. Por isso, em Sterne, da consciência de separação entre a linguagem e o mundo, as palavras são capazes de criar a *forma* da realidade para o sujeito – se ela não é um *reflexo* imediato e maquinal, mas se qualifica segundo a dinâmica imaginária e subjetiva –, quer dizer, a realidade não diz respeito apenas ao mundo enquanto exterioridade. Ademais, o sujeito é, assim, tanto criador dela tanto quanto receptor. Ou, até mesmo: precisa criá-la, precisa plasmá-la, *para recebê-la*; isto é, ele precisa transformar a qualidade do seu conteúdo para que se movimente sobre ela: o sujeito está por trás dos métodos – isto de se criá-la é condizente com certa atualidade da fortuna crítica de Sterne<sup>132</sup> –. Condizente também com a voz narrativa do protagonista de *Tristram Shandy*, pois ela vai conseguindo se posicionar acerca de histórias as quais Tristram nem mesmo participou, por serem anteriores ao seu nascimento, e, portanto, conhecidas por ele porque certamente ele as escutara de alguém. Mas sua escuta não pode

---

<sup>131</sup> Parece que isso foi tanto tendencial, à época, e que a atenção à filosofia lockeana foi mais relativizada durante a década de 90, de acordo com o autor John Pier. PIER, John, *Composition and Metalepsis in "Tristram Shandy"*, Usure et rupture / Breaking points., Centre d'études et de recherches sur la culture anglo-américaine d'Orléans. - CERCA; Groupe de recherches anglo-américaines de Tours - GRAAT, Sep 1995, Tours, France. p. 90.

<sup>132</sup> Ibid. p. 90.

ter sido absolutamente passiva, porque a voz narrativa, na digressão, vai ativamente fragmentando-as diversas vezes para dirigir-se a outras narrativas que se associam a elas, de acordo com a formulação delas dada então pelo narrador e que, a mais das vezes, são igualmente anteriores ao seu nascimento. A interferência da voz narrativa nas histórias é, assim, extremamente importante para a estrutura geral do romance.

Destarte, e como Javier já afirmara, a referência ao real, nesse romance, não é dada como um signo *correspondente*<sup>133</sup>, ou seja, como aquele signo em que as marcas da realidade são imediatamente constatadas. Quer dizer, se o discurso de realidade é, na tradição moderna, racionalista, o sujeito Tristram, por outro lado, não é racionalizável para si próprio. Ou melhor, este se organiza pelo interior do discurso e desvela o fato de que o valor de realidade não é dado por si mesmo. Durante a discussão que seu pai e o seu tio Toby fazem à ocasião em que há o parto de sua mãe, por exemplo, desvelam-se os mecanismos da retórica, disciplina em que a lógica se mostra, em seu escopo sub-reptício, mais evidentemente interessada, porque subordinada às intenções argumentativas do sujeito. Nesse caso, ela está condicionada à mania de seu pai de discutir, de criar debates e investigações esdrúxulas, isto é, ela está subordinada ao desvio daquele ideal do indivíduo racionalista, de senso. E esse método de apresentá-la mediante a sua percepção atravessa a linguagem pela metalepse. A omissão da narrativa pela retirada dalgumas páginas da edição original, por exemplo, fenômeno muito inventivo desse romance, corrobora à narração o domínio sobre o que se pode narrar, sobre o que se deve ou não narrar segundo as opiniões morais *do narrador*, das suas escolhas, ou ainda das inseguranças que ele tem sobre o que escreveu, etc. Assim, a narração intenta interferir na história e na recepção: a suposição do que o leitor pensa sobre o conteúdo textual é salientemente situado no interior da organização do livro. A metalepse aparece antes também de uma discussão entre o seu pai e o seu tio. Na ocasião, Tristram faz uso dela ao conversar de maneira direta com o leitor. Ele fala acerca de um crítico que, certamente, e segundo ele, devia o estar lendo, e criticaria os atos que ele escrevera sobre o tio Toby, contraditórios à inteligência desse personagem:

---

<sup>133</sup> GARCÍA, Pedro Javier Pardo, La novela como juego, La Paradoja metaficcional en Cervantes, Fielding y Sterne, Salamanca, En Actas del X Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada (pp. 203-217). Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1996. Disponível em: [https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/74603/DFI\\_Pardo\\_La%20novela%20como%20juego.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/74603/DFI_Pardo_La%20novela%20como%20juego.pdf?sequence=1&isAllowed=y), Último acesso em: 01/08/2021. p. 215.

– Como, que coisa de espantar! poderia vosso tio Toby, pelo visto, um militar, e a quem haveis pintado sem nada de tolo – ser, ao mesmo tempo, um cabeça tonto, um cabeça oca como – Vá-se lá saber.

Assim, senhor Crítico, poderia eu ter respondido; mas desdenho tal resposta. – Trata-se de linguagem pouco civil, – conveniente só para quem não possa dar explicações claras e satisfatórias as coisas, nem mergulhar fundo o bastante nas causas primeiras da ignorância e da confusão humana. É, demais, resposta valente – e por isso a rejeito; embora pudesse ter servido muito bem ao caráter do meu tio Toby, soldado que era (...).<sup>134</sup>

A irracionalidade da linguagem, quer dizer, a desorganização metaléptica das estruturas, que viola a hierarquia entre leitor (o público crítico) e o narrador, neste caso, faz parte da própria constituição do discurso e do seu senso de realidade. Por isso, o racional é mais *parte* do sujeito do que o método que acessa sua raiz. Assim, o próprio modelo de ser humano aí expresso não é *apenas* racional. Depreendido de tudo que consideramos até agora, poderíamos afirmar que o subjetivo limita a universalidade dos conceitos do discurso e é de onde se fundamenta, portanto, a aporia apresentada pela metaléptica de Tristram. Afinal, assume-se a existência do sujeito, mas o seu passado inconclusivo nunca o justifica ou completa. Tal romance é mais metaléptico quanto mais a interferência da voz narrativa assume a sua identidade no interior do discurso que a evidencia, como se os tempos diferentes entre a narração e a história, assim, ou entre algum deles e a leitura, coincidissem.

Em suma, tudo isto não significa a negação de existência da realidade, como Javier deixa supor ao dizer que da falta de correspondência entre signo x mundo em Sterne, sem dizer, no entanto, das alternativas que o escritor inglês situa para os discursos da realidade cotidiana. Em verdade, na tentativa Sterneana de se traçar uma biografia, tal realidade ainda está ali, ela é efeito no discurso como eterna metonímia e fragmentação, dimensionando-se no sujeito. E, se o dimensionamento é metonímico, ela é aquilo mesmo que permite a prosa enquanto prosa e não enquanto lirismo<sup>135</sup>; não é certa desconstrução do prosaico, anti-romance, ou algo assim. Isto é o mesmo que dizer que Sterne desvela as categorias mais secretas do prosaico.

---

<sup>134</sup> STERNE, Laurence, *Vida e as Opiniões do Cavalheiro Tristram Shandy, A*, Trad.: José Paulo Paes, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 116.

<sup>135</sup> Valemo-nos da noção (ensaística) de Octavio Paz: “Enquanto o poema se apresenta como uma ordem fechada, a prosa tende a manifestar-se com uma construção aberta e linear. (...) Daí que os arquétipos da prosa sejam o discurso e o relato, a especulação e a história. O poema, pelo contrário, se fecha como um círculo ou uma esfera. ”. O que se supõe aqui é que a prosa aponta sempre, e necessariamente, para algo além dela. Assim, o referente romanescos indicaria a incompletude do discurso em razão da sua recursividade, ao mesmo tempo que indicaria o que é conceitual, quer dizer, indicaria a tentativa de a linguagem explicar o real. PAZ, Octavio, *O Arco e a Lira*, 2ª Ed, 1ª reimp., São Paulo: Cosacnaify, 2012. p. 75.

Fizemos nossas ponderações a respeito do modelo moderno de metalepse, ou seja, o *Tristram Shandy*, e considerações a respeito do artigo de Javier, que o define conforme certa ideia de metaficção. A paradoxia que Javier estuda é parecida com a de Henebeck porque este autor exemplifica os casos em que personagens saem para contatarem o autor. Como vimos, a metalepse é uma figura de linguagem que viola a hierarquia entre os níveis narratológicos e um dos seus efeitos é a desconstrução de certos elementos relativos aos discursos de verdade. Não é, porém, que o verdadeiro, ou que o real, se obliterem ou se frustrem no discurso narrativo assim, mas, sim, que, ao salientar-se os artifícios e os aspectos estruturais da prosa literária, salienta-se também a natureza abstrata da realidade na ficção, e, no caso específico de *Tristram Shandy*, salienta-se com isso tudo a afirmação solitária do indivíduo no interior da linguagem romanesca.

### 3.2. O problema da metalepse em *D. Quixote*

Em *Understanding metalepsis: The Hermeneutics of narrative transgression*, Henebeck inscreve uma nota de rodapé ao discutir o modelo metaléptico do *Tristram Shandy*. De acordo com essa nota, o *D. Quixote*, pelo menos cento e cinquenta anos mais velho do que o romance de Sterne, este que sabidamente referencia o texto cervantino em diversos trechos, não é, como ele, metaléptico, ou melhor, “tem pouco “potencial metaléptico”<sup>136</sup>, embora, de nossa parte, tenhamos apontado o aspecto paradoxal da sua estrutura narrativa nalgumas páginas atrás, por exemplo, no caso de quando o cavaleiro se encontra com Sansão Carrasco e com outros leitores. Se isto é, ou não, um caso metaléptico, discutiremos nesta seção; a existência da metalepse moderna do *D. Quixote de La Mancha* é uma questão dentro dos debates cervantistas. Anthony Close é um dos que advoga contra a definição da metalepse como elemento desse romance. Em seu ensaio *La metalepsis cervantina, breve historia de um malentendido*, ele explicita a sua posição, além de esboçar brevemente a historiografia da metalepse moderna no contexto da leitura quixotesca.

É a partir desse ensaio que basearemos boa parte da nossa reflexão acerca da metalepse no clássico *Don Quijote de La Mancha*. Introdutoriamente, Close circunscreve a leitura sua de tal figura de linguagem:

---

<sup>136</sup> HANEBECK, Julien, *Understanding Metalepsis, The Hermeneutics of Narrative Transgression*, Berlin/Boston: CPI books, GmbH, Leck, 2017. p. 192.

Por metalepsis, que es el título de un tratado de Gérard Genette, entiendo cualquier tipo de ruptura de la ilusión ficcional, la cual debe mantener aislados, en compartimientos estancos, los tres mundos habitados respectivamente por los personajes de la obra, su creador y el lector o espectador. (...). Aunque cabe dudar que la separación jamás haya sido tan tajante como sugiere (...), aceptemos por lo pronto que el contrato ficcional postulado por Genette describe la situación normal.<sup>137</sup>

Assim, a metalepse moderna inserir-se-ia na discussão acerca do que se costuma chamar o contrato ficcional. De acordo com Close ainda, a noção metaléptica da obra *D. Quijote* teria sido firmada principalmente por escritores como Jorge Luís Borges, e, em geral, ela diria mais de seus projetos artísticos do que do próprio romance espanhol<sup>138</sup>. Segundo Close, a interpretação a respeito da metalepse em *D. Quixote* teria sido equivocada porque a violação de hierarquia entre os níveis ontológicos entre leitor, personagem e narrador nunca teria sido realmente efetuada no texto cervantino, e ainda mais que nenhum sujeito desses níveis teria sido claramente mostrado como ficcional; não haveria o desvelo da ficcionalidade:

Por otra parte, en varias escenas anteriores, mayormente en conversación con Sansón Carrasco y con los duques, [Quijote] ha oído versiones socarronamente lisonjeras de un texto muy semejante, si bien no idéntico, al que leemos nosotros, los lectores de Cervantes. Ese texto es la crónica de Cide Hamete Benengeli. (...). Para todos los personajes del Quijote, incluidos los cuerdos y discretos, el libro del moro es una crónica, y cuanto se relata en ella, así como cuanto les pasa en lo sucesivo, ocurrió y ocurre en realidad de verdad. En cambio, para nosotros los lectores designa una obra de ficción, cuya pretendida verdad histórica no es más que verosimilitud. (...) [L]os personajes, convencidos de la realidad de sus vivencias, nunca toman conciencia de su propio estatuto ficticio, y por tanto, no hay confusión metaléptica del mundo que habitan con el del lector.<sup>139</sup>

Assim, todos os personagens-leitores do *D. Quijote* não teriam sido diretamente interpelados pelo narrador; além de quê, o tempo entre a leitura e a narração nunca se teria coincido com eles de maneira sugestiva. Ademais, eles não seriam leitores de Cervantes, mas de Cide Benengeli, o autor tão ficcional quanto eles e que escreve uma peça cuja referência é feita ao universo cotidiano de todos esses leitores. Portanto, o cavaleiro é ente histórico para eles, apresentando-se, de tal perspectiva, de maneira não ficcional, mas real e possivelmente mundana; o encontro com eles não seria metaléptico porque a organização textual-fictícia não se romperia, então. Assim, todos estes, autor árabe, leitores e personagens, encontram-se no mesmo nível ontológico, e é cogente e

---

<sup>137</sup> CLOSE, Anthony, *La metalepsis cervantina. Breve historia de um malentendido*, Centro Virtual Cervantes, [S.I.], [s/d]: [https://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/congresos/cg\\_VII/cg\\_VII\\_08.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/congresos/cg_VII/cg_VII_08.pdf), último acesso: 01/08/ 2021.

<sup>138</sup> Ibid. p. 78.

<sup>139</sup> Ibid. p. 80.

lógico, não paradoxal, que a possibilidade de se encontrarem se realize. Diante da possibilidade ainda de Cide Hamete ser mentiroso, característica sugestiva do romance cervantino, o que abre a possibilidade ali de se descrever a loucura de Quixote de maneira caluniosa – esta possibilidade explorada por Unamuno –, Close argumenta que os personagens antecipam essa característica do cavaleiro conforme o relato do escrito traduzido, e, ao constatar-se, a veracidade e não-ficcionalidade deste é reforçada para os duques, para Sansão Carrasco e etc.<sup>140</sup> Poderíamos ainda agregar a tal argumentação a confirmação que os leitores de Avellaneda também expressam ao encontrar Quixote no segundo volume do romance de Cervantes; já expusemos tal trecho noutra oportunidade aqui: eles afirmam que somente aqueles feitos contados por Cide Benengeli estariam de acordo com a identidade real do cavaleiro que se posava ali à frente deles. Assim, tudo aponta para que a relação dos leitores-personagens com o autor fictício efetivamente nunca tenha se violado tampouco.

### **3.2. A recepção inglesa e a escrita de Laurence Sterne a favor da leitura metaléptica de *D. Quixote***

Mas há dois pontos do ensaio de Anthony Close que merecem nossa atenção e certa discordância. Primeiramente, ele faz certa recuperação histórica, asseverando que a metalepse perde sentido em Cervantes porque o seu romance, conforme a normatividade platônico-literária de verossimilhança do século XVII, teria de intentar justamente esconder a sua própria ficcionalidade, não deixando de lado a produção de verdade composto pela literatura<sup>141</sup>. Acerca desse ponto, temos de apontar a análise de Costa Lima acerca do papel de *D. Quijote* no controle do imaginário, análise que já expusemos e que remata o fenômeno da ficcionalidade da escrita literária quixotesca como certa virada histórica na instituição da literatura moderna e da sutil violação contra a *imitatio* vigente, esta derivando da interpretação hegemônica da *mimesis* aristotélica através de Horácio, e, assim, consideramos a questão adequadamente tratada, já. Outro ponto, no entanto, que devemos desenvolver, sim, agora, é a questão da história da recepção quixotesca, ignorada, embora brevemente delineada, por Close. Porque, se, de acordo com ele, a metaléptica cervantina se exemplifica na interpretação de Borges, porquanto o argentino referenciaria e interpretaria o romance a fim de situar a sua própria produção bibliográfica

---

<sup>140</sup> Ibid. p. 80.

<sup>141</sup> Ibid. p. 91.

e projeto artístico, seria necessário talvez um aprofundamento então na dimensão propriamente *hermenêutica* e *receptiva* da ficcionalidade metaléptica especificamente. Seria necessário Close ter colocado a questão de por que, e de como, tal metalepse se deu interpretativamente. A nossa leitura tenta ir no sentido de elaborar tal problemática despontada nele.

Para tanto, deveremos recordar do texto de Jauss que apontamos brevemente no aporte teórico deste trabalho<sup>142</sup>, no qual referíamos às três unidades hermenêuticas que se desenvolvem na esteira da mudança do horizonte de leitura do texto estético, a sabê-las, a unidade da compreensão, da interpretação e a da aplicação. Por necessidade de explicitarmos a questão do imaginário, nós só havíamos atentado mais à compreensão. Mas as três unidades atuam de maneira integral e correlacionam-se, respectivamente, aos três momentos fenomenológicos da leitura, conforme o autor alemão elucida:

[P]roponho aqui destacar os horizontes de uma primeira leitura de percepção estética de uma segunda leitura de interpretação retrospectiva. A estas seguirá uma segunda leitura, a histórica, que inicia com a reconstrução do horizonte de expectativa, (...) e que depois acompanhará a história de sua recepção ou “leituras” até a mais recente.<sup>143</sup>

A compreensão seria correlata a tal fase do efeito estético, em que o leitor o assimila de maneira imediata e, depois, dá sentido a ele através da retrospectão, i.e., da rememoração dos efeitos e criação do sentido semântico para eles, que está em aberto ainda durante esta fase de compreensão<sup>144</sup>. Após a retrospectão, opera-se a aplicação, ou seja, o cruzamento entre os horizontes da época em que o texto foi feito e a época do leitor. Essa última fase, assim, permite se distinguir a relação do texto passado com o cânone contemporâneo, e da transformação hermenêutica de um em outro, sem perder de vista, é evidente, os aspectos estruturais de cada texto que porventura se semelhe ao outro, e na medida em que, afinal, a interpretação não é algo puramente subjetivo, além de que o texto tem sua partitura própria, e que tanto a historicidade quanto a poeticidade do efeito estético supõem outros aspectos para além do sujeito leitor<sup>145</sup>. Na interpretação, toda a sorte de ponderações já feitas sobre o texto ao longo de sua passagem pelo sistema literário é levada em conta, como se vê pela mostra do próprio Jauss em sua interpretação do poema

---

<sup>142</sup> Vide tópico “1.3. Imaginário e sociedade”.

<sup>143</sup> JAUSS, Hans Robert, *O texto poético na mudança do horizonte de leitura*, In: *Teoria da literatura em suas fontes*, vol. II, org.: Luiz Costa Lima, 2a Ed., Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, p. 305.

<sup>144</sup> Ibid. p. 307.

<sup>145</sup> Ibid. p. 314.

*Spleen* de Baudelaire e, na aplicação, percebe-se como aquele texto elucida a situação contemporânea ao leitor em questão<sup>146</sup>; quer dizer, a aplicação poderia ser chamada, com as ressalvas devidas, de momento sincrônico do texto, revelando disto o seu valor estético em relação a outras peças artísticas ou de comunicação. Em suma, a aplicação concerne muito à potencialidade que um artefato literário qualquer tem de determinar a produção estética contemporânea enquanto devedora dos seus aspectos mais elementares ou ainda de sobrevir-se a instantes de vanguardismo e de quebras mais generalizadas das expectativas de leitura. Com esses conceitos, o ensaio de Close pode ser lido de maneira objetiva. Se a metalepse quixotesca supostamente se deveu ao equívoco da leitura, ela só pode ser tratada hermeneuticamente.

O autor britânico reconstrói linearmente essa leitura que ele considera mal-entendida, mas sem definir certos conceitos teóricos da recepção. Sua análise intenta dar como mais correta a leitura que esteja de acordo com a época na qual Cervantes escreveu o romance. É verdade que o autor britânico é bem condescendente com a liberdade dos poetas e romancistas de receberem a tradição quixotesca de acordo com a sua criatividade e sem certo rigor crítico, e de considerarem válido, por conseguinte, o seu caráter metaléptico ou metaficcional<sup>147</sup>. Mas o ponto cego de Close também é evidenciado na sua invectiva contra os críticos literários, pois considerar a historiografia quixotesca sem os conceitos da recepção, quer dizer, considerando apenas o Século de Ouro como a leitura correta da sua recepção, é epistemologicamente não tão preciso. Seria lidar com a imanência do romance como se ela sozinha determinasse a historicidade dele. Mas, se a intenção do pesquisador for a de estudar *a relação* de outros romances com o *D. Quixote*, como é a nossa, nós temos de ter a leitura metaléptica como fenômeno certo no interior do processo histórico do gênero romanescos. E a metalepse, enquanto interpretação, é um produto inseparável da existência deste romance.

Através da reconstrução da recepção de Quixote feita por Close, vemos que é justamente em Sterne, no século XVIII, que ela tem a sua expressividade primeira, na qual a sua interpretação é cômica; nesta fase, ela já carecia de contextualização histórica<sup>148</sup>. Poderíamos supor então que o modelamento metaléptico de Sterne advém de

---

<sup>146</sup> Ibid. p. 309.

<sup>147</sup> CLOSE, Anthony, *La metalepsis cervantina. Breve historia de um malentendido*, Centro Virtual Cervantes, [S.I.], [s/d]: [https://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/congresos/cg\\_VII/cg\\_VII\\_08.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/congresos/cg_VII/cg_VII_08.pdf), último acesso: 01/08/ 2021. p. 77.

<sup>148</sup> Ibid., p. 85.

certo lapso historiográfico de Quixote, e que a *aplicação* de sua recepção desnivela com a *retrospecção*. De fato, a leitura do romance cervantino durante o século XVII europeu caracterizou-se por considerável esmorecimento, mesmo na Espanha, retornando nos seus últimos anos e então angariando novo sucesso à entrada do séc. XVIII em diante; e foi efetivamente o sistema literário britânico que o recepcionou de maneira mais evidente após tal lapso. Segundo artigo de Franco Meregalli para os Anais Cervantinos, o *Tristram Shandy* foi um dos romances em que tal situação se formulou de modo mais evidente:

En el concepto de recepción literaria se incluye justamente también la presencia de una obra o de un autor en la llamada creación. También en este aspecto la presencia del Quijote en la Inglaterra del siglo XVIII fue importante. (...) La cosa parece probable, al menos por lo que se refiere a dicho siglo. Steele, Defoe, Fielding, Johnson y Boswell citan la obra y según parece disfrutaron leyéndola. Su presencia en el *Tristram Shandy* de Sterne es clara. La riqueza de la narrativa inglesa de aquel siglo tiene como componente la presencia del Quijote; y si tiene uno en cuenta la importancia de la dicha narrativa en la historia general de la narrativa europea, se percata del alcance de la presencia cervantina en ésta.<sup>149</sup>

O autor argumenta a favor do papel de *D. Quixote* na recepção criativa de Sterne – ou seja, de como o método narrativo deste escritor fundamentou-se no romance espanhol –, ao delinear os primeiros séculos de recepção quixotesca e também a partir dos dados do sistema literário inglês da época, portanto.

Outras bibliografias mais detalhistas também apontam para a presença do efeito cervantino nomeadamente na escritura do romance britânico da época, tendo a sua recepção grande importância para a ascensão do romance anglo-saxão. Através delas, pode-se observar que ele era um conteúdo prenhe de possibilidades para a nova literatura, e a interpretação do *D. Quixote* foi então muitíssimo variada. Alexandre Welsh, ao tratar a recepção cervantina enquanto conteúdo de método para algumas escritas na Inglaterra do século XVIII, atenta, por exemplo, a dois pólos do romance que seriam muito explorados na perspectiva da leitura anglo-saxã de então: o realista, concebido a partir do universo ficcional que Cervantes cria, muito bem descritivo da Espanha de seu tempo, e o cômico, concebido a partir do herói, ou seja, Quixote, junto das suas aventuras em tal universo<sup>150</sup>. Assim, a pena de Cervantes esteve ligada à reescrita do romance inglês, e o método de Cervantes serviu como fonte de inovação para diversos autores de prosa

---

<sup>149</sup> MEREGALLI, Franco, *Los primeros dos siglos de recepción de la obra cervantina: una perspectiva*. In: *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. 1a Ed., Editorial Anthropos, 1993, p. 37.

<sup>150</sup> WELSH, Alexander, *The influence of Cervantes*, In: *The Cambridge Companion to Cervantes*, Cambridge: Cambridge University Press, Edited by Anthony J. Cascardi, 2006, p. 80.

fundamentarem a sua técnica literária de produção, inclusive a mimetizarem o discurso historiográfico, valorizado por Fielding, por exemplo, e a ironia e a intrusão do narrador, cômicas no *D. Quixote*, eram exploradas por este como fator de realismo e de descrição do cotidiano, este conteúdo literário tradicionalmente baixo<sup>151</sup>. Assim, ambos os pólos podiam ser sintetizados ou separados um do outro. Também, a diferença entre tal realismo e tal comicidade deram azo à distinção entre os termos ingleses *novel* e *romance*; o primeiro, preocupado com a semelhança historiográfica da escrita, como se o autor estivesse tratando apenas de aspectos cotidianos da vida normal das pessoas: o “*plausible*”; a outra, ao aspecto mais obviamente ficcional do texto, quer dizer, o “*unbelievable*”<sup>152</sup>. É coerente que sejamos céticos em relação ao texto de Welsh, porque, dificilmente um romance, apenas, determinaria a organização dos gêneros de toda uma prosa. Por exemplo, poderíamos argumentar que provavelmente todas essas definições que ele outorga ao *D. Quixote* originavam-se já da sistemática literária britânica da época, usados como maneira de se definir o romance espanhol. De toda maneira, os conceitos abstratos de realismo e comicidade angariavam substância pela leitura do romance, eles se auto-justificavam nele. Então, podemos seguramente dizer que Cervantes foi um autor que serviu de exemplo para eles, quer dizer, ele certamente serviu de modelo para as definições e para os valores estético-literários que os autores britânicos tinham, ainda mais se era apresentada nele a ambivalência entre os dois pólos.

O caráter tanto realista – o detalhismo, o ir no limite da minúcia de caracteres convincentes de sua época e possivelmente até ironizá-los –, quanto o aspecto cômico, que torna as aventuras dos personagens familiares empaticamente engraçadas, é muito presente em *Tristram Shandy*. Mas, nele haveria ainda um terceiro aspecto da recepção britânica do século XVIII, mais específico a Sterne, embora correlato às discussões dos novos projetos artísticos de então: aquilo que se chama a “*self-consciousness*”<sup>153</sup> do narrador, quer dizer, o narrador sabedor de si mesmo, falador de si mesmo, de sua obra e de seu discurso. A dissertação de mestrado de Luísa de Quadros Coquemala, da Usp, indica para essas investigações no contexto inglês de Laurence:

De fato, é importante entender as influências de Sterne, mas (...) é ainda mais primordial compreender como suas influências foram mobilizadas para que ele se inserisse na

---

<sup>151</sup> ARDILLA, J.A.G., *The Cervantean Heritage: Reception and Influence of Cervantes in Britain*, London: Modern Humanities Research, Association and Maney Publishing, 2009. p. 98 – 102.

<sup>152</sup> WELSH, Alexander, *The influence of Cervantes*, In: *The Cambridge Companion to Cervantes*, Cambridge: Cambridge University Press, Edited by Anthony J. Cascardi, 2006, p. 81.

<sup>153</sup> *Ibid.* p. 81.

discussão testemunhada na Inglaterra do século XVIII. Sterne era grande admirador de Rabelais e Cervantes – e encontramos em sua obra muito do riso irônico deles –, mas não podemos esquecer, contudo, que é justamente a forma romanesca a eleita por Sterne para escrever *Tristram Shandy*. Trabalhando diretamente com o romance, Sterne estava imerso na discussão relativa aos livros daquele momento, independentemente de onde estavam situadas suas referências ao longo do tempo. Seu movimento é diferente até mesmo do de autores como Cervantes: Cervantes escreve um romance dialogando com outro gênero, qual seja a novela de cavalaria; Sterne, por sua vez, escreve um romance para tratar do próprio gênero em que escreve.<sup>154</sup>

Nós discordamos que a diferença entre *Tristram Shandy* e *D. Quixote* se dê nesse sentido, pois o diálogo entre o romance de Cervantes e o próprio texto em que ele se inscreve é muito presente. É inegável que o texto cervantino fale de si mesmo e consigo mesmo, sendo auto-referente. O fato de ele violar as estruturas definidos por Genette, sim, é que é questionável no interior das discussões dos estudos acerca de tal romance. De toda maneira, é importante frisar o que Luísa de Quadros documenta: a partir das discussões do séc. XVIII inglês, Sterne teria potencializado e levado amiúde ao limite propostas contidas na sua contemporaneidade. Essas propostas tentavam atualizar vários conceitos literários de autores importantes da história geral da literatura europeia a fim de que se construísse um gênero “nacional”. Isto dá sentido à des-contextualização apontada pela nossa bibliografia, fundamentada na superação inglesa da descontinuação de leitura de *D. Quixote* a partir do final do séc. XVII. A des-contextualização das referências serviram principalmente aos projetos artísticos setecentistas. Assim, Sterne deu respostas a discussões literárias coevas a ele, aplicando referências históricas específicas. Da sua leitura de Cervantes, poderíamos dizer que o principal elemento foi a auto-reflexividade ou auto-referencialidade do texto, presentes em *D. Quixote* e renovados no *Tristram Shandy* e na sua proposta digressiva. Essa auto-reflexividade, como vimos, implica uma noção de realidade que significa a transformação dela *pelo interior* do discurso. Como não houve mais lapsos de leitura do romance espanhol a partir de então, não seria de todo hipotético dizer que esse momento da recepção manteve certo marco tanto na interpretação quixotesca posterior quanto em sua *aplicação* enquanto referência textual para a literatura de depois.

E, se como apontamos no início deste capítulo, o romance de Sterne caracteriza-se como modelo metaléptico, sendo que a metalepse sua fundamenta-se na subjetividade saliente na narração e nos torneios dela sobre a história e sobre as aventuras de seus

---

<sup>154</sup> COQUEMALA, Luísa de Quadros, *Tristram Shandy e o princípio digressivo do romance*, Dissertação (Mestrado), Universidade Estadual de Campinas, 126 p., São Paulo. p. 23.

personagens, lícito é supôr que a auto-referencialidade assim determinada pela recepção cervantina seja responsável pela formulação de tal figura. Sterne explora a auto-referencialidade quixotesca até o limite da violação das estruturas narratológicas, i.e., até a efetuação da metalepse propriamente dita. O que depreendemos daí é que, se a metalepse em *D. Quixote* é assunto mesmo polêmico entre os cervantistas, ela, ao mesmo tempo, foi responsável por uma corrente de leitura que, segundo Anthony Close, foi desde o século XVIII até o XX, e, provavelmente, até o XXI. Ela teria advindo especificamente da recepção do romance de Cervantes, se estivermos corretos, e, ao que tudo indica, iniciou-se em Sterne, a partir da necessidade de o autor criar o romance digressivo, este romance que respondia originalmente ao gênero em ascensão no seu país e ao quadro de referências às quais este era devedor. Dos elementos que ele usou para esse projeto estético estão mormente as intervenções da voz narrativa e a expressão da subjetividade como radicalidade da prosa literária. Como Henebeck diz de “potenciais metalépticos”, não é ilógico afirmar que os termos do que se chama a metalepse, isto é, a interferência e a coincidência temporal entre um nível narratológico e um outro qualquer, pode ser levada ao extremo, como em Sterne, participando da própria estrutura e interpretação necessária da prosa. Mas ela também pode ser simplesmente aludida, como em *D. Quixote*, texto no qual supostamente não há violação entre as estruturas textuais ou entre as instâncias não-ficcionais e ficcionais – o leitor não seria instado a coincidir com a história, tampouco com a escrita que o narrador efetua de tal história –, mas narra-se a possibilidade de o protagonista agir sobre outras narrativas referentes a ele, principalmente sobre aquelas que ele suspeita ser falsas.

Sobre a metaléptica de *D. Quixote*, portanto, o que resumimos é que ela é um fenômeno principalmente hermenêutico e histórico. Ela se modela no *Tristram Shandy*, através da recepção do século XVIII inglês. Os seus elementos seriam os seguintes: a subjetividade como radicalidade, a preocupação com a forma pela qual a realidade se efetua no escrito, a partir da questão entre a cisão palavras x realidade, e a interferência (ou a ilusão à interferência) da narração e/ou da leitura sobre a história. Esses elementos assim despontados serão importantes para nossa análise posterior de uma relação possível entre o romance cervantino e *A Paixão Segundo G.H.*

#### 4. Cap. 4. *A Paixão Segundo G.H.* e a sua forma não realista

Até agora, falamos da metalepse quixotesca e de como ela tem a ver com a interpretação da obra ao longo da história da obra de Cervantes. Vimos que a validade da metalepse quixotesca é principalmente a da aplicação em outras obras, vimos também a importância elementar dela para o discurso literário ocidental e para a relação dele com os discursos de realidade. Na obra-mestra de Clarice Lispector, já escrita quando a autora já tinha uma prosa muito madura, percebemos que essa metalepse produtiva é igualmente aplicada. Alguns elementos, como o deslocamento da realidade no discurso, o lugar de importância do leitor e a concepção de que o tempo da leitura poderia ser coincidente ao tempo de enunciação do romance, seguem o histórico funcional da metalepse moderna. Ademais, tais elementos assim conjugados têm função fundamental não somente para a construção do discurso literário d'*A Paixão Segundo G.H.*, mas até mesmo para o seu valor estético no interior do sistema literário brasileiro.

Para que nosso leitor não fique perdido em algumas análises doravante mais pontuais, façamos um brevíssimo resumo de como a trama d'*A Paixão* é escrita. A personagem principal e narradora do romance – de nome G.H. – inicia o texto a partir de uma indecisão de como narrar o que ocorrera no dia anterior. Sem conseguir definir aquilo que, para ela, foi indizível, alguns elementos da estrutura narrativa se sobrepõem, e, aos poucos, o relato vai tomando forma. Ficamos sabendo então o que aconteceu no dia anterior: depois de demitir sua empregada, G.H. conta-nos que, indo arrumar o quarto no qual esta dormia, encontrou-o já arrumado e, além disso, viu três figuras na parede, a de um cachorro, de um homem, de uma mulher e de uma criança. Já atônita não somente com a falta de necessidade do que fazer naquela ocasião, e, portanto, com a inutilidade que adveio à sua ida ao quarto de empregada, mas também com a gratuidade secreta de tais desenhos sem pragmática aparente, a narradora abre a porta de um armário, e, assustada com uma barata que sai dele, a mata. Depois desse fato, segue-se todo um discurso narrativo muito singular e filosófico que tem, por fim, a famosa ingestão do animal. A partir dessa consumação, significativa de certa travessia pela interdição – toda uma dieta proibida pela Bíblia é usada como sistema de referência ao seu ato –, G.H. encontra-se com o que ela chama “a neutralidade” da vida, sem palavras para defini-lo de vez e, ainda, situado na ausência de qualquer transcendência explicativa – seja ela divina, civilizatória ou cotidiana –.

Não entrarmos muito profundamente em tal conteúdo desse romance extremamente polissêmico e ontológico. Analisaremos, em vez disso, e mais relativamente à sua estrutura e aos seus aspectos narratológicos, o fato de a figura da metalepse ser usada para formalizá-lo e para categorizá-lo no contexto da textualidade moderna, contexto este que tínhamos descrito até aqui em transversalidade com o *D. Quixote de La Mancha*. Na nossa opinião, ele também atravessa a escrita clariceana. Como veremos, a noção da autonomia da representação é nova na nossa literatura e explora os limites tanto da literatura brasileira enquanto literatura preocupada com os seus acontecimentos históricos, quanto com a expectativa mesma suposta na recepção em relação com tais acontecimentos. Parece que a aporética da metalepse em relação aos discursos de realidade, já apresentada por nós, opera-se n’*A Paixão* e se conflictua com eles.

#### **4.1. Contexto histórico crítico d’*A Paixão Segundo G.H.* e a contravenção ao acontecimento no sistema literário brasileiro**

Quando Clarice Lispector ainda era uma estreante, na década de 40, Antonio Candido escreveu um texto elogioso a respeito do primeiro romance da escritora: *Perto do Coração Selvagem*, que foi publicado pela primeira vez em 1943. Neste ensaio, ele louva o que chama de nova maneira de se tratar a linguagem literária no Brasil, que era “estilisticamente conformista”<sup>155</sup> até então. Para Candido, o discurso da nova autora lançava as possibilidades para se explorar o “conhecimento do mundo e das ideias”<sup>156</sup> na literatura. Por tal afirmação, antevê-se a capacidade filosófica desse romance: ele ficcionaliza a maneira através da qual nós humanos estabelecemos tanto as ideias quanto o conhecimento do que seriam as relações intersubjetivas – das quais o mundo é construído enquanto aditivo a essas ideias –. E tais problemáticas filosóficas se supõem apenas através da linguagem. A síntese entre ambas é aquilo que Antonio Candido descreve como pensamento essencial, propriamente literário e necessário para se aquilatar aquela clássica dialética entre o centro e a periferia, comumente reiterada nos textos mais conhecidos da obra do autor, como se sabe:

Talvez se pudesse dizer (...) que uma literatura, enquanto não estabelecer um movimento de pensar efetivamente o material verbal; enquanto não se passar da afetividade e da observação para a síntese de ambos, que se processa na inteligência – não será possível encará-la do ângulo das produções feitas para permanecer. Enquanto não for pensada

---

<sup>155</sup> CÂNDIDO, Antonio, *No Raiar de Clarice Lispector*, In: CÂNDIDO, Antonio, *Vários Escritos*, Livraria duas Cidades: São Paulo, 1970, p. 125.

<sup>156</sup> *Ibid.* p. 126.

convenientemente, uma língua não estará pronta apta para coisa alguma de definitivo, nem dará azo a nada mais sólido do que a literatura periférica (...).<sup>157</sup>

Ressalte-se, então, a exigência da racionalidade não só enquanto aspecto da observação do mundo – pois esta é antitética ao afeto, na síntese que o autor defende –, mas também como forma legítima para se lidar com o idioma, que seria *definido*. As aptidões mais profundas dos seus fundamentos seriam circunscritas e fecundas, então, pela ficção. Ou seja, o centro da ficção clariceana destacaria o *discurso* da ficção. Também a ânsia por algum projeto de nova literatura parece ser o tom geral do trecho de acima.

Enfim, o texto da jovem Clarice estaria direcionando a literatura brasileira para esse campo em que afeto e racionalidade, língua e estética se conjugariam<sup>158</sup>. Mas, para além dessas características, que não são avulsas – segundo Candido, a literatura de 40 já estaria mesmo caracterizada por alguns aspectos semelhantes a estes<sup>159</sup> –, a obra de Clarice teria ainda pontos singulares. Chamamos atenção para o que ele chama de “literatura de aproximação”, cuja temática

[É] a alma [;a temática] são ainda as *paixões*. Os seus processos e a sua indiscriminação repelem, todavia, a ideia de análise. São antes tentativa de esclarecimento através da identificação do escritor com o problema, mais do que uma relação bilateral sujeito-objeto.

É desta maneira que Clarice Lispector procura situar o seu romance. O ritmo é um ritmo de procura, de penetração que permite uma tensão psicológica poucas vezes alcançada em nossa literatura contemporânea. Os vocábulos são obrigados a perder o seu sentido corrente, para se amoldarem às necessidades de uma expressão sutil e tensa (...).<sup>160</sup>

Portanto, o estilo é de busca, o centramento é no sujeito e na interiorização, mas também no discurso, em que a procura é um sentido até mais importante ou saliente do que a própria semântica. Assim, se a tensão do romance se formaliza na subjetividade, o objeto, por seu lado, não se tornaria plenamente para ela, porque, se o significado dele se ofusca, ela não pode defini-lo de maneira total. Se este não se define assim, há cisão fundamental entre a palavra e a coisa, entre a palavra e o conteúdo da definição. Embora o ensaio de Antonio Candido tenha sido escrito quando a autora ainda só tinha publicado um livro,

---

<sup>157</sup> Ibid. p. 126.

<sup>158</sup> Ibid. p. 127.

<sup>159</sup> “A partir de 1940, mais ou menos, assistiremos (...) a um certo repúdio do local, reputado apenas pitoresco e extraliterário; e um novo anseio generalizador, procurando fazer da expressão literária um problema de inteligência formal e de pesquisa interior.”, escreve Candido no texto *Literatura de 1922 a 1945*. Aqui, os elementos da racionalidade formal, harmonizados com a interioridade – o afeto – salientam-se. CÂNDIDO, Antonio, *Literatura e Cultura de 1900 a 1945*, In: CÂNDIDO, Antonio, *Literatura e Sociedade*, 9ª Ed., Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006, pp. 130 – 131.

<sup>160</sup> CÂNDIDO, Antonio, *No Raiar de Clarice Lispector*, In: CÂNDIDO, Antonio, *Vários Escritos*, Livraria duas Cidades: São Paulo, 1970, p. 129.

alguns textos posteriores, que também a situam historicamente, chamam atenção para os mesmos elementos elencados pelo escritor da *Formação da Literatura Brasileira*.

Alfredo Bosi, outro conhecidíssimo historiador literário, já muito depois (1982), quando *A Paixão Segundo G.H.* já havia sido feita, vincula poucos elementos a mais na obra de Lispector. No texto seminal *História Concisa da Literatura Brasileira*, ele escreve que a obra de Clarice intentaria fundamentar uma perspectiva psicológica a fim de superá-la. De tal superação, a estrutura fictícia conceberia o que o autor chama de metafísica, porque relativa à busca ontológica na consciência<sup>161</sup>. Assim, ela concerne à busca de se situar o Ser, que vai se formulando por um trabalho do pensamento através dos signos literários, estes que, por sua vez, realizam assim singular concepção da subjetividade. As etapas desse gesto assinalariam o “significado da sua obra para a [então] nova literatura brasileira”<sup>162</sup>:

O espírito, perdido no labirinto da memória e da autoanálise, reclama um novo equilíbrio. *Que se fará pela recuperação do objeto*. Não mais na esfera convencional de algo-que-existe-para-o-eu (nível psicológico), mas na esfera própria e irreduzível da realidade. O sujeito “se salva” aceitando o objeto como tal (...).<sup>163</sup>

A relação entre realidade e linguagem, portanto, regra-se pela dicotomia redutibilidade x irreduzibilidade. A realidade mostrar-se-ia para além do sujeito do discurso e dos nomes que fronteiam os objetos entre si. E é na atenção mesma de ela estar para além da redutibilidade dos nomes, é nessa atenção que o sujeito constrói paradoxalmente a linguagem sua. Ela tem de se tornar, e forçosamente se torna, a busca novamente pelo objeto perdido na irreduzibilidade. Só que a irreduzibilidade não se supera, por ser identificada ao real. O sujeito precisa também identificar-se com ela, então, pois obviamente ele existe, ele é real – assim, empreende-se “a identificação do escritor com o problema” mais do que com o objeto, como se lê do segundo trecho que citamos há pouco da autoria de Candido.

Então, a obra de Clarice Lispector se forma não somente por elementos próprios à virada de horizonte da década de 40, que instituíram a terceira fase do Modernismo Brasileiro, como vimos, mas também por aspectos singulares que não se identificam de forma unívoca às características gerais da época do início da sua carreira. Tanto isto, quanto o fato de a autora tê-la justamente começado em contexto de virada, torna natural

---

<sup>161</sup> BOSI, Alfredo, *História Concisa da Literatura Brasileira*, 52ª Ed., São Paulo: Cultrix, 2017, p. 451.

<sup>162</sup> Ibid. p. 452.

<sup>163</sup> Ibid. p. 452.

a hipótese de que seu texto deve ter tido resistência ou desentendimento por parte da crítica. Essa hipótese parece mais consistente pela leitura dos estudos de Olga de Sá, que sistematizou a recepção da obra clariceana desde a década de 40 até a década de 70. Ali, organizam-se algumas análises de críticos célebres do Brasil, cuja percepção da obra da escritora parecia ainda derivar conceitos literários disfuncionais em relação aos livros da autora, às vezes, e relativos a certa noção realista, historicista ou socializante do Romance. Entre elogios e invectivas, pensamos que algumas leituras desviantes são significativas para se determinar a visão de realidade que Clarice depreende. Ou seja, tais críticas são relativas estritamente a um desses elementos que os dois literatos-historiadores supracitados apontaram: qual seja, a relação da linguagem e do sujeito com o objeto. Parece, para nós, que a incompreensão desse elemento é proeminente e expressiva das primeiras décadas da recepção clariceana.

Além de Antonio Candido, um dos primeiros autores que escreveram acerca de Lispector foi Sérgio Millet, conforme de Sá. Já em 1944<sup>164</sup>, ele elogia o primeiro texto publicado pela escritora, mas, em artigos mais posteriores, na década de 50, ele critica seu novo romance – *A Cidade Sitiada* –, censurando a maneira com a qual ela constrói a representação literária ao longo do desenvolvimento de sua obra. Mesmo quando é mais complacente em relação à então jovem romancista, ele desaprova os excessos de imagens que ela usa para apresentar sua temática. Exemplar é este trecho que recitamos de Sá, no qual ele diz: “O traço criador não tem a segurança do traço imitador”<sup>165</sup>. Olga de Sá nota:

Não é difícil perceber como, nas palavras do crítico, se insinua um persistente preconceito contra os processos conscientes da experiência com a linguagem. São curiosos os termos de confronto entre artista e imitador, habilidade e criação.  
166

Tanto a crítica de Millet quanto os seus elogios serão “sucessivamente reassumidos pela crítica posterior”<sup>167</sup>. Assim, a sua expectativa de leitura, ao valorizar artisticamente a representação transparente de um objeto pouco opaco, será mais ou menos majoritária durante algum tempo no trato da obra de Clarice. Enquanto o excesso de imagens e de adjetivações<sup>168</sup> poderia ter sido analisado objetivamente, como Candido o fez ao perceber que a sequência de repetições que desgasta a semântica e viola conscientemente a definição fazia parte do projeto estético da autora, Millet parece não vislumbrar a

---

<sup>164</sup> DE SÁ, Olga, *A Escrita de Clarice Lispector*, Petrópolis: Editora Vozes, 2000, p. 29.

<sup>165</sup> Ibid. p. 31.

<sup>166</sup> Ibid. p. 32.

<sup>167</sup> Ibid. p. 32.

<sup>168</sup> Ibid. p. 31.

indefinição das miríades das palavras como fundamento da poética – ou seja, da técnica – de Clarice, mas a interpreta como fuga da *poiesis* mesmo, e, assim, não a analisa com a devida acuidade. Parece-nos que esta é a razão de ele não dar todo o valor devido à autora, ao menos segundo a mediação da leitura de Olga de Sá.

Ainda pela sistematização dela, nós gostaríamos de apontar ainda a posição crítica de mais dois autores somente. Ambos são comparados pela autora: Álvaro Lins e Luiz Costa Lima. O primeiro também elogia a prosa de Clarice até certo ponto, sendo que seu limite analítico também se dá justamente no pressuposto da representação acerca da realidade. Na nossa opinião, e através da leitura de Sá, o crítico parece compreendê-la limitadamente, ainda que a sua análise chegue a pontos fecundos, todavia. Ele categoriza o romance de Clarice conforme a via de procura de referência essencial ao real, definindo o trato com a realidade em seus textos como “realismo mágico”<sup>169</sup>. É interessante que, apesar da relatividade sua em relação à realidade em Clarice, legitimando criticamente a nova maneira com que esta se concebe na literatura brasileira – recitamos de Sá: “A realidade não fica escondida ou sufocada, porém é levada para os seus planos mais originais, nas fronteiras entre o que existiu de fato e o existiu pela imaginação” –, apesar disso, a sua noção de realidade parece não se relativizar por tal imaginário. Posteriormente, na verdade, Álvaro não a admite entre fronteiras, mas desvaloriza a distância que essa realidade tem com aqueles romances mais historicistas. O seu incômodo também se volta justamente àquela repetição de palavras e de abundância das imagens poéticas nalguns casos:

“Faltam-lhe, como romance, tanto a criação de um ambiente mais definido e estruturado, quanto a existência de personagens como seres vivos.

Seres vivos em relação a quê? Subsiste [em Álvaro Lins] a tradicional noção da personagem ficcional como pessoa viva, cujo referente é o homem concreto (...). “O seu recurso de mais efeito é o monólogo interior, é a reconstituição do pensamento em vocábulos. Todavia, nessas ocasiões, torna-se ainda mais dramática a sua luta com as palavras; e também aí se sente mais tentada pelo verbalismo...”<sup>170</sup>

Assim, empaca o raciocínio analítico de Álvaro a concepção da *mimesis* enquanto referência direta ao cotidiano ou à vida cotidiana. Esta se expressaria na maneira nova pela qual Clarice trataria o tempo e o espaço, frequentemente estruturados enquanto descontínuos<sup>171</sup>. Mas, novamente, isto faz parte da sua poética, e, então, como de Sá afirma no trecho supracitado, a descontinuidade não é um problema de escrita, de falta de

---

<sup>169</sup> Ibid. p. 33.

<sup>170</sup> Ibid. p. 35.

<sup>171</sup> Ibid. p. 36.

verve. A referência solicitada por ele à realidade cotidiana enquanto temática principal não faz sentido no interior da obra da escritora, porque essa referência não poderia relacionar-se a nada; ela seria, isto sim, inconsistente com seu projeto ficcional. Tanto que o monólogo, naturalmente alheio à noção mais tradicional de espaço-tempo – entre outras razões, pelo fato de o tempo se sobressair ao espaço – é admitidamente a força maior da escritora. Quanto ao verbalismo, ele critica a sinestesia dos adjetivos<sup>172</sup>. Contudo, pela descontinuidade, é mesmo natural que se usem categorias que, na sua diferença sensorial essencial, deixem difusos os campos semântico e sintagmático<sup>173</sup>, vindo esse fenômeno assim a possuir funções determinadas na *poiesis* de Lispector.

Já Luiz Costa Lima é mais incisivo nas suas desaprovações em relação a Clarice. Acerca das afirmações dele no volume V de *A Literatura no Brasil*, organizado por Afrânio Coutinho, e principalmente às que tangem ao livro *Perto do Coração Selvagem*, Olga de Sá sobreescreve:

Costa Lima considera, estilisticamente, Clarice Lispector no primeiro plano dos escritores brasileiros; daí a necessidade de atentar para a sua linguagem. (...). Entretanto, “a impossibilidade de Joana, semelhante à dos demais personagens de Lispector, em ir além de si mesma resulta na diminuição da realidade, pela autora, ao meramente subjetivo. Com o que, então, o fragmento, a ocorrência, não se articular com a totalidade”. Os personagens e os diálogos são falsos, pois reduzidos à esfera do puramente intelectual. (...). A atitude crítica de Costa Lima é, no caso, similar à de Álvaro Lins, embora muito mais radical. A personagem de ficção é referenciado a modelos vivos<sup>174</sup>

Assim, haveria, na análise de Costa Lima, um horizonte realista muito bem determinado, diríamos mesmo clássico, pois teria a objetividade “lógica”, além da literatura sem conceitos filosóficos como desígnio valorativo. Olga de Sá, acertadamente atenta para o problema de ele colocar dicotomias desnecessárias assim na sua análise:

Se somente são possíveis as duas perspectivas indicadas por Costa Lima: a do realismo crítico ou lógico, configurado numa expressão histórica, e a do realismo cósmico, configurada numa expressão cósmica, (...), que é a ficção clariceana? E se, por razões que

---

<sup>172</sup> Segundo De Sá, novamente. Ibid. p. 36.

<sup>173</sup> Sobre a descontinuidade semântica e sintática de Clarice, extremamente complexa, e mais particularmente n’*A Paixão Segundo G.H.*, vide o artigo de Nádia Battella Gotlib: *Um Fio de Voz: Histórias de Clarice*, em que ela analisa exaustivamente a difusão dos semas e dos sintagmas do romance, que trocam de semântica e também dão à prosa clariceana toda uma temporalidade própria – o devir entre semas e sintagmas –. Sobre *Perto do Coração Selvagem*, citamos aqui um trecho da articulista que sintetiza essa descontinuidade da qual Álvaro Lins critica: “O romance, com estrutura peculiar, confira, pois, duas direções do discurso narrativo de Clarice Lispector. De um lado, uma disposição linear da narrativa, regulada pelo fio da história da vida de Joana. De outro, uma outra que reage a esta linearidade, mediante alternância de tempos, de pontos-de-vista, (...) num movimento que acaba realçando o *momento* de cada capítulo conferindo-lhes autonomia no conjunto, como se fossem contos enxertados ao longo do romance”. A descontinuidade valoriza o instante, então. GOTLIB, Nádia Battella, *Um Fio de Voz*, In: NUNES, Benedito (org.), *A Paixão Segundo G.H., Edição Crítica*, 2ª Ed., Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima; ALLCA XX, 1996, pp. 165 – 166.

<sup>174</sup> DE SÁ, Olga, *A Escrita de Clarice Lispector*, Petrópolis: Editora Vozes, 2000, pp. 69 – 70.

nos escapam, não se pode enquadrá-la ali [entre esses dois “realismos”], porque não admitir outra expressão? O “realismo mágico”, por exemplo, de que já falou Álvaro Lins? Quais as fronteiras do imaginário, que a lente crítica de Costa Lima não teoriza, e, entretanto, não permite a ficção ultrapassar?<sup>175</sup>

Gostaríamos de nos deter também nalguns trechos da crítica de Costa Lima para que fique mais clara e objetiva a nossa posição, que participa da nossa visão acerca da recepção realista da obra de Clarice Lispector. É muito sintomático a sua crítica porque, como sabemos, o tema da obra geral de Costa Lima é a do Controle do Imaginário, poderíamos mesmo dizer que ele se contraria a certas visões dogmáticas do gênero romanesco. Na nossa opinião, a análise dele acaba por pecar a favor de tal dogmatismo, todavia. O crítico parte de conceitos canônicos da teoria do romance, como a ideia genérica de que o personagem romanesco teria de se defrontar com um dilema muito particular cuja ação necessária, resolutiva, concluir-se-ia essencialmente com o desembaraçar da problemática no final. Tais noções também têm seus limites datados quando se trata (particularmente) da análise dos textos clariceanos, e, assim, embora haja considerações muito precisas nas críticas de Costa Lima, elas se desviam um pouco da apreciação estética dos textos.

Costa Lima percebe nas histórias de Clarice a descrição sempre de um aspecto instantâneo e periclitante nas coisas, original e portador estimulante das percepções existenciais dos indivíduos, algo que é muito caro à poética clariceana – e que posteriormente também vai ser muito apontado pela fortuna crítica<sup>176</sup> –. Tal aspecto é de crítica à realidade porque graças a ela o cotidiano se desnuda no seu controle mais radical contra a liberdade humana, realizável desejo de potência:

O homem transformou as suas defesas em formas de preservação conta o perigo que lhe representa a realidade. (...). Tendo feito o seu mundo opaco, raso por consequência, como efeito natural, a estaticidade reina entre as suas relações. Opacidade e estaticidade são formas imposta à realidade que, como um animal bravio, por instantes se liberta. Instantes perigosos em que a criatura retoma a sua força de mudar-se e de mudar.<sup>177</sup>

Para Costa Lima, a força estrutural da prosa clariceana acaba aqui. A própria instantaneidade desse perigo, desvelando criticamente a realidade, torna-se a sua fraqueza nas prosas mais longas da autora, sendo muito bem efetuadas, contudo, nos seus contos. Isto porque, depois desse momento, em que o sujeito passa a desejar sair da realidade

---

<sup>175</sup> Ibid. p. 71.

<sup>176</sup> Olga de Sá é a autora que vai situar a “epifania” em Clarice: o instante de choque no qual o sujeito clariceano de repente é assaltado por questões existenciais e filosóficas.

<sup>177</sup> COSTA LIMA, Luiz, *Clarice Lispector*, In: *A Literatura no Brasil, Era Modernista*, Afrânio Coutinho (dir.), Eduardo de Faria Coutinho (co-dir.), 4ª Ed, São Paulo: Global Editora, 1997, p. 531.

opaca, ele sempre acaba impotente, voltando às regras do cotidiano; este é o elemento último que articula o personagem e o mundo nas histórias de Clarice: “o conformismo desesperado”<sup>178</sup>. Depois dele, haveria somente a “hipertrofia da subjetividade”, que solaparia o acabamento do discurso ficcional. Sobre *Perto do Coração Selvagem*, ele afirma:

A luta individual de Joana não se alarga para além de si mesma. Ao contrário. Cada vez mais se subjetiva e ingressa na divagação abstrata. Isto é, em virtude de que [tal romance] não se restringe a uma soma concatenada de acidentes e acontecimentos, os personagens necessitam de uma conjunção de ideias e meios pelos quais se configure a sua posição diante da realidade. Aí, entretanto, falha a autora, pela ausência de uma articulação intensa e concreta com o mundo. Vazio desta, em seu lugar se estabelece um fundo romântico, disfarçado por um jargão existencialista.<sup>179</sup>

Como se tal desnudar não pudesse reverberar mais, senão na relação com a objetividade das coisas externas à psique das pessoas, então, e não na relação da subjetividade para consigo mesma. Depois dele só restaria uma discursividade que peca no seu alheamento filosófico.

Costa Lima estende esses elementos para todos os romances de Clarice, como os seus pontos fracos, depois de *Perto do Coração Selvagem*, não tivessem amadurecido muito. Ou seja, à monologia filosófica ainda faltaria qualidade. O conceito da qualidade se descreve acima: o pensar filosófico seria salpicado de “jargões” e estes não seriam propriamente conceptuais, seriam “sem ideias”, i.e., não produziriam material filosófico legítimo. Se assim é, haveria aqui um projeto artístico frustrado, ou ao menos necessitado ainda de maturação<sup>180</sup>. E aí percebe-se o início dos limites da arguição de Costa Lima, porque, se falta robustez ao discurso existencial, o motivo para desgostá-lo aqui é mais a falha quanto ao conteúdo e não quanto à forma. Ainda assim, é justamente esta que o autor deslegitima, apontando o abstracionismo enquanto falta de coesão somente. É claro que, se as palavras se abstraem demais de seus conceitos, é forçoso que elas deixem de ser coerentes entre si, e daí que a coesão mesma entre elas – e a forma poética – seja prejudicada, mas isso só acontece e origina-se *por causa* dessa falha de conteúdo, é cogente a ela e a essa qualidade filosófica, elementar para a forma, mas também dependente da habilidade da autora.

---

<sup>178</sup> Ibid., p. 532.

<sup>179</sup> Ibid. pp. 532 – 533.

<sup>180</sup> Costa Lima admite isto, ele salvaguarda que, dado o bom estilo da autora, e o futuro de sua produção, o juízo de valor dele ainda não estava totalmente definido, datando conscientemente sua análise.

Assim, não é porque os seus aspectos filosóficos porventura sejam imprecisos, que a chamada “hiper-subjetividade” não seja necessária para a forma romanesca. Se há um abismo entre as subjetividades dos personagens, esse discurso existencial parece-nos preencher a ignorância estrutural entre um sujeito e outro, que só pode salientar-se no interior premente de cada subjetividade, cabendo ao escritor, nesse caso, transcrevê-las de maneira prodigiosa. Deste modo, não achamos que há problema de forma fundamentalmente, mas, se há falta de valor estético nos primeiros romances clariceanos, estaria ela na capacidade de a autora seguir o próprio projeto formal, bem argumentado, em si. Pensamos, ainda, que não reconhecer o lugar do ato filosófico em Clarice parece advir mais da visão realista de Costa Lima –. O autor ceva-se de conceitos lukacsianos, que não nos parecem ter lugar. Das linhas seguintes, parece que, sem *epos*, as qualidades estéticas do gênero diluir-se-iam, porque o personagem não poderia permanecer sem a resolução do seu monólogo interior subjetivo e sem a resolução da realidade enquanto exterioridade conclusiva. Desse paradigma, e sobre o instantâneo no romance, ele diz:

Esta ligação do detalhe, do imediatamente apreendido como uma totalidade do mundo importa não para que o artista discipline didaticamente a realidade, para que aperte o real na forma estreita de uma intenção pedagógica, mas sim para que do particular captado cresça a presença de um “momento de humanidade”, de uma situação típica, como diria Lukács. A arte, portanto, não é apenas estilo (soma de procedimentos técnicos), mas forma: apreensão aguda da posição de certos homens frente a certo mundo e, deste mundo, frente a todos os seres. É dessa inter-relação que surge a perspectiva, configurada ora na sua expressão histórica (base do realismo crítico ou lógico), ora na sua expressão cósmica (base do realismo cósmico).<sup>181</sup>

A realidade histórica de *Perto do Coração Selvagem* seria “a realidade do homem contemporâneo nas grandes metrópoles”, de cuja tipicidade os personagens se formulariam e cujo aspecto social-urbano, na análise de Costa Lima, pretenderia ser rompida por eles em luta individual contra o mundo opaco<sup>182</sup>. O problema de pensar tal prosa à luz da tipicidade lukacsiana é que, como já vimos, através da descrição de Bosi na *História Concisa da Literatura Brasileira*, tal instantaneidade do momento é explorado em Clarice enquanto instantaneidade mesmo: enquanto perda ontológica de algo existente; perda que nunca será sanada, se o dilema da sua obra é a recuperação do objeto perdido, mais relativo ao Ser, mais para além da personalidade individual, do que à objetividade mesmo. Na decorrência do tempo narrativo, tal Ser teria de expressar-se como coisa-em-si: como algo para o qual não há mais acesso fenomênico, imutável na identidade inextinguível da realidade que os sentidos apenas perfilham, mas não tocam.

---

<sup>181</sup> Ibid. p. 540.

<sup>182</sup> Ibid. p. 531.

Assim, tanto na tradição do pensamento (o númeno), quanto na própria concepção do projeto existencial clariceano, isto é pensá-lo enquanto presença perdida, ocorrência singular interrompida, ou ainda realidade que, sendo em si, nunca virá toda a nós, outros. Ele não se expande num momento global, ele se perde do universal<sup>183</sup>. Então, nunca se resolverá o que passou ou passa: o *epos* luckacseano não se concebe. Daí o perigo de a prosa cair em solipsismo ou em filosofia vazia, caso a autora pese a mão. De toda maneira, a questão dela é entender o dilema como dilema, nunca totalmente resolvível, e não como passível desembaraço de si próprio pelo sujeito<sup>184</sup>. Posteriormente, Olga de Sá cunhará o conceito de “epifania” para essa característica dos romances de Clarice: o momento da causa de um choque transfigurador, um *efeito* reverberador, mas cujo aspecto inicial esgota-se na sua suficiência, na sua instantaneidade da percepção da perda, não redutível a demais momentos<sup>185</sup>, mas adivinhados por eles, que, afinal, nunca recuperarão o instante já acontecido.

Vide assim este trecho de *Perto do Coração Selvagem*:

Otávio perscrutou-a. Em que refletia ela, tão distante? Parecia pairar o centro alguma coisa móvel, o corpo flutuante, sem apoio, quase inexistente. Como quando ela se punha a contar fatos passados e quando ele adivinhava que ela mentia. (...) A inspiração guiava seus movimentos. E Otávio olhava-o esquecido de si próprio. A angústia terminava apertando seu coração, porque se ele quisesse tocá-la não poderia, havia um círculo intransponível e impalpável ao redor daquela criatura, isolando-a. A amargura tomava-o então porque ele não a sentia como mulher e sua qualidade de homem se tornava inútil e ele não podia ser outra coisa senão homem.<sup>186</sup>

Aqui, as coisas mantêm sua identidade aparte da vontade e da capacidade de expressão de Otávio, que apenas interioriza em solilóquio a sua diferença com o outro, sem poder superar ao mesmo tempo a imanência da situação, tampouco conclamar os instantes anteriores, supostamente felizes do casamento, a fim de dissuadir a decisão deste agora cuja opacidade serve à nuance existencialista<sup>187</sup> – não o contrário –. O passado mesmo só

---

<sup>183</sup> Para Costa Lima, o universal se nivela a essa realidade da tipicidade: “o déficit final se origina da desarticulação não ultrapassada do singular com a totalidade, com o que a realidade (...) se lhe escapa”. Ibid. p. 543.

<sup>184</sup> Para como a prosa clariceana entende o enigma como algo que revolve em enigma novamente – a resposta contra o enigma da esfinge ser “o humano” coloca de volta o enigma na forma mais radical do que é o humano – vide AMARAL, Emília, *O Leitor Segundo G.H.*, São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

<sup>185</sup> Sobre o conceito de epifania, vide: DE SÁ, Olga, *A Epifania em Clarice Lispector*, In: *A Escrita de Clarice Lispector*, Petrópolis: Editora Vozes Ltda., 2000, pp. 192 – 206.

<sup>186</sup> LISPECTOR, Clarice, *Perto do Coração Selvagem*, Rio de Janeiro: Editor Rocco, 1998, p. 182.

<sup>187</sup> P. ex.: O que é, de fato, uma mulher? Essa questão que surge quando o social não dá conta mais do indivíduo que supostamente através dele devia categorizar-se, mas que se percebe fora dessa intitulação no caso particular da decisão de desquitar-se. Desquite cuja consequência é ter de responder à indeterminação da sua própria existência, então – fazendo da capacidade de usar o “jargão existencialista” uma necessidade da forma narrativa –. Resposta sempre aberta, por isso, não é épica nem universal, como veremos.

se demarca pela “mentira” da sua esposa; percebida, mas essencialmente sem descobrir o que ela esconde. Por isso, as coisas para ele não estão abertas para um futuro novo, um futuro em que as relações finalmente se apaziguem e a diferença se transponha. Ainda, se Joana aparece aí como “não-mulher” para o homem, é porque ela nunca o fora propriamente, e assim logra fechar-se mais ainda na sua identidade que é o negativo de tudo que a vida pequeno-burguesa esperara do seu gênero feminino: ao longo da história, ela não conseguiu ter um filho, não conseguiu manter seu marido, não logrou sobrepujar a amante do seu homem, e, no final, é fazendo a viagem, é saindo de todo aquele círculo patriarca-matrimonial no qual nunca se afirmara – é desta maneira que a identidade sua positiva-se enquanto vontade sempiterna de si. Os capítulos do romance, descontínuos entre si, são momentos que reafirmam essa identidade e a vai recapitulando até que Joana a recolhe completamente enfim. Identidade que se afirma, mas não que se descreve numa semântica definitiva:

O que nela se elevava não era a coragem, ela era substância apenas, menos do que humana, como poderia ser herói e desejar vencer as coisas? (...). Ela notou que ainda não adormecera, pensou que ainda haveria de estalar em fogo aberto. Que terminaria uma vez a longa gestação da infância e de sua dolorosa imaturidade rebentaria seu próprio ser, enfim enfim [sic.] livre! Não, não, nenhum Deus, quero estar só.<sup>188</sup>

Assim, Joana é alguém que ela mesma não pode descrever, distante da raiz do social, esta também ensimesmada porque sem necessidade ou capacidade de contrariar-se à decisão da protagonista. Este universo social para o qual ela devia ter articulação direta, e romper, na análise do crítico, mas que, se assim fosse, dissolveria a proposta ficcional da diferença essencial entre Joana e os construtos da sociabilidade: Joana não tipifica as contradições da sociedade e mesmo não tipifica as contradições da subjugação feminina, ela a demarca com bastante consciência e a ironiza por naturalmente desviar-se dela e assim tematizá-la. Há, na negação do feminino para a sociabilidade patriarcal, o mistério existencial e a impotência da atividade criadora, contida pelo social. Ela é expressada pela simples individualidade porque situa a mulher para a própria mulher, passiva, mas mais ativa que o poder masculino, porque ele nunca a objetivará na sua profundidade de ser-para-si-própria; aí a provocação social do romance:

Às vezes encontrava-se o mesmo poder em mulheres apenas ligeiramente mães e esposas, tímidas fêmeas do homem (...). (...). Sim, sim, aí estava a verdade: elas existiam mais do que os outros, eram o símbolo da coisa na própria coisa. E a mulher era o mistério em si mesmo, descobriu. Havia em todas elas uma qualidade de matéria-prima, alguma coisa

---

<sup>188</sup> Ibid. pp. 200 – 201.

que podia vir a definir-se mas que jamais se realizava, porque sua essência mesmo era de “tornar-se”.<sup>189</sup>

Assim mesmo Joana não expressa a superação da forma social. Como Joana vai descobrindo-se como a negação desta em si, é passivamente, sem necessidade de desenganar-se, que essa mulher, nivelada à profundidade maior das coisas, não encontra nada superficialmente resistente à sua saída. E, na sua saída, derivada do que se alheia do poder dos homens, este mundo dos homens ao mesmo tempo não se abala. Afinal, tal verdade interna é determinada desde o começo, a personagem é figurada desde o início na solidão dessa coisa em si enquanto a verdade<sup>190</sup>, que, sem imagem definida, vem parcializada, evidenciando-se cada vez mais durante a narrativa até a evasão de Joana, sendo que, no monólogo final, a liberdade fundamentada em tal identidade, qualitativamente existencial e não social, não histórica – mas tematicamente mais recôndita (no contexto do romance) que as questões históricas e sociais – e já mais emergida, ela *ainda* é, todavia, uma promessa particular: “um dia o que eu fizer será cegamente seguramente inconscientemente, pisando em mim, na minha verdade, tão integralmente lançada no que eu fizer que serei incapaz de falar”<sup>191</sup>. Se Clarice logrou dar a qualidade necessária para tal proposta, que se exclui da tipicidade porque a diligência individual do personagem é a de chegar ao ser inominável que, ele e só ele, subsume – e subverte – a inter-relação dos personagens, é outra questão.

Em suma, portanto, a análise de Costa Lima, sempre precisa em muitos aspectos, limita-se, como a de Álvaro Lins, por causa da expectativa realista. Parece que eles não tinham todos os elementos teóricos para decodificá-la valorativamente. Partindo disso, pensamos que tal cegueira efetuada por teórico tão costumeiramente lúcido quanto Costa Lima é muito mais significativa do que simplesmente insólita. Nossa hipótese é a de que seu embaraço ocorre mais em razão do rompimento de expectativas a que Clarice corroborou o sistema crítico-literário brasileiro daquele momento, isto é, na época da recepção inicial de sua obra até a década de 60, do que em razão de qualquer incompetência absoluta de sua parte. Todo o sistema crítico não se acercava objetivamente do substrato de realidade que a literatura clariceana plasmava, e isto foi mais sintomático em Costa Lima. É evidente quando se o coteja com Álvaro Lins, como

---

<sup>189</sup> Ibid. p. 141.

<sup>190</sup> O discurso geral do romance é o do discurso indireto livre, dando a impressão de que a protagonista é mais expectadora das relações que ela tem com os outros personagens, analisando-os bastante, ainda que não conseguir ficar grávida a angustie.

<sup>191</sup> Ibid., p. 201.

se vê acima, que tenta também definir a referência de Lispector com a realidade, e peca pela imprecisão; porque, de realismo mágico *Perto do Coração Selvagem* não tem nada. Assim, parece haver a tentativa ainda de responder criticamente à obra da escritora, sem que haja até então definições acertadas para a sua leitura.

Tudo isto não é apenas apontado por nós, diga-se. Além de Olga de Sá, alguns outros autores mais recentes também tecem algumas críticas acerca da recepção crítica realista de Clarice. Principalmente no que tange à análise do conteúdo social em seus textos, alguns autores, como Silviano Santiago e Neiva Kadota, apontam para a insuficiência analítica da perspectiva realista nas obras de Clarice. Ao criticar Álvaro Lins, chamando o apelo deste por “personagens vivos” de “visão anacrônica”<sup>192</sup>, Kadota atenta para o fato de que a referência ao real, nas análises das personagens de Lispector, deve notar-se pela inovação discursiva que a escritora empreendeu na literatura brasileira, desviante de “(...) uma análise que cuja instrumento é ainda calcado nos modelos antepropianos, inadequados, portanto, a uma avaliação precisa desse elemento novo – a personagem clariceana”<sup>193</sup>. Tal personagem não seria simplesmente um tipo social, como deixamos claro de nossa parte, mas, como concorda a autora, ele desconstrói a heroicização conforme o conceito do anti-personagem, do teórico Fernando Segolin, no qual a ação narrativa frisa-se mais na subjetividade das do que na casualidade objetiva das ações<sup>194</sup>. Isto está de acordo com as observações que fizemos acima sobre o romance de estreia da escritora. Mas a autora ainda faz observações mais fecundas, porque, como ela observa, o discurso ficcional de Clarice *tematizaria* o discurso realista tradicional, corroborando o que a pesquisadora define como aspecto metalinguístico de tal poética; afinal, o código ficcional desta maneira deslindaria a construção historicamente determinada de si mesmo. Na esteira da semiótica, a autora reporta, acerca da escritura clariceana:

[Q]ueremos complementar que, nessas obras, (...), há também o questionar sobre o ato de escrever e de representar. Há um mostrar-se como elemento de composição da obra literária e esse desvelamento retoma a classificação de Segolin como não-personagem ou antipersonagem. (...).

---

<sup>192</sup> KADOTA, Neiva Pitta, *A Tessitura Dissimulada: O social em Clarice Lispector*, São Paulo: Estação Liberdade, 2ª Ed., 1999, p. 53.

<sup>193</sup> Ibid. p. 53.

<sup>194</sup> Ibid. p. 77.

Repelindo o universo mágico-encantatório, a anti-personagem, agora signo num sistema de signos, (...), irrompe da folha branca e se apresenta ao leitor; retira a máscara antropomórfica, e se questiona como ser verbal/imagem especular do referente.<sup>195</sup>

Assim, os conceitos realistas não seriam apenas imprecisos, mas seriam até desconstruídos na decodificação de sua poética. O anti-personagem referenciaria a forma pela qual a representação mimetizaria tradicionalmente o seu antropomorfismo, fazendo da representação da sua humanidade sua própria temática.

Então, Clarice aponta para o conteúdo social porque desregra os elementos dos discursos hegemônicos da literatura até o momento de sua primeira publicação. E, assim como a questão ontológica tem importância na prosa de Clarice como Bosi salientou, ela também desvela aspectos sociais importantes e determinados novamente pela categoria *do discurso*. Conforme Kadota, o anti-personagem resulta em consequências subjetivas notáveis para se pensar o conceito da representação humana no gênero romanesco. Em conformidade com aquela temática da coisa-em-si, a alteridade de seus romances, quer dizer, o círculo da sociabilidade é, em geral, especular – vimos, no trecho de Otávio, que a visão do outro, a mulher, fê-lo ter de pensar sobre si mesmo –. Assim, o Eu marca-se pelo social através daquilo que se *reflete* da imagem do outro, ou seja, que consegue ver-se nele e não lhe penetrar senão através de elementos presentes no próprio Eu. E, assim, este se ergue de si mesmo, ainda que, para isso, necessite da alteridade que lhe é elementar. Em *Um Sopro de Vida*, o autor e Ângela produzem-se como se cada um fosse a contraparte do outro, por exemplo, incidindo na estrutura discursiva a interlocução entre voz narrativa e entre os pensamentos da personagem: Ângela é o Autor, o Autor é Ângela – elementarmente, o sujeito é o predicado: há a circularidade sintática da identidade no mesmo, que nenhum nome dos termos define de uma só vez –. Para a autora, isso aponta para o social, porque a inserção do sujeito no discurso se define não apenas num “Eu”, mas num “nós”<sup>196</sup>. É nessa diluição egoica, comum à sua poética, que a escritora amiúde colocaria em questão os lugares socialmente determinados, “arquétipos” responsáveis pela identidade que o sujeito constrói acerca de si mesmo, sendo os mais evidentes os de gênero – feminino/masculino –<sup>197</sup>. Como já dissemos, o sujeito perdido naquilo que a sociabilidade dos diálogos não pode diretamente adivinhar, portanto, desloca tais formas que revestem o sujeito como ente social (homem ou mulher, p.ex.) ao evidenciar o inexprimível sob ele. E, assim, é pelo discursivo que a sociabilidade se põe em questão

---

<sup>195</sup> Ibid. p. 63.

<sup>196</sup> Ibid. p. 84.

<sup>197</sup> Ibid. p. 84.

nela. É através desse tipo de análise, isto é, a da metalinguagem ficcional, e a das unidades discursivas, que ela se percebe. Este é outro limite da leitura realista da obra clariceana na literatura brasileira, então: ela se limita quanto à expressão, no nível do *discurso ficcional*, e se limita na análise da percepção do social, vista apenas como tipicidade.

Um crítico mais sintético como Silviano Santiago, último que citaremos nesta seção, também aponta para os limites da leitura realista no Brasil e de como a sua tradição também cega-se, até certo ponto, em relação à literatura clariceana. A questão da realidade em Lispector, principalmente a realidade histórico-social, é muito bem discutida nos seus artigos *A Aula Inaugural de Clarice* e *A política em Clarice Lispector*. Na primeira, ele aponta para a tradição realista da leitura acadêmico-literária no Brasil:

Na história da literatura brasileira, Clarice Lispector inaugura tardiamente a possibilidade de uma ficção que, sem depender do desenvolvimento circunstanciado e complexo de uma trama novelesca oitocentista, consegue alcançar a condição de excelência atribuída pelos especialistas. No cânone da literatura brasileira, essa trama novelesca, por sua vez, aludia direta ou indiretamente a um acontecimento da formação colonial e do desenvolvimento nacional. Até a publicação dos escritos ficcionais de Clarice Lispector, as tramas novelescas da literatura brasileira estiveram a serviço de acontecimentos, seja atrelada a eles, para confirmá-los e dar-lhes peso institucional, seja em descrença deles para negá-los e, dessa maneira, dar-lhes peso pelo avesso crítico.<sup>198</sup>

Na sistemática entre os dois textos, há a contraposição entre os conceitos de Walter Benjamin de *experiência* e de *acontecimento*. O acontecimento seria correlato à História e, a experiência, à produção subjetiva em relação a tal acontecimento, podendo mesmo ser sobrepujada por ele e por sua técnica, reificando a subjetividade humana. Assim, entre um e outro, haveria as contraposições entre o imaginário e o histórico, até mesmo entre o racional, ou o analítico, e a estética. O autor os desenvolve contra a racionalidade kantiana para compreender o limite da recepção realista em relação ao texto clariceano:

(...). [E]sclarecedora para se compreender a originalidade da proposta filosófica de Clarice é a leitura do ensaio do jovem Walter Benjamin, intitulado “Programa para a Filosofia futura” (1918). Nele o filósofo aponta para a necessidade de conceber a experiência como algo que também incorpora o pré-racional, o mágico e até mesmo a loucura.

Esse enriquecimento do conceito de experiência propiciou uma nefasta atitude conservadora por parte da crítica marxista ortodoxa no Brasil. Ela foi incapaz de compreender a política revolucionária do texto de Clarice, presa que se

---

<sup>198</sup> SANTIAGO, Silviano, *Aula Inaugural de Clarice Lispector, A*, In: *Narrativas da Modernidade*, Wander Melo Miranda (org.), Belo Horizonte: Editora Autêntica, 1999, p. 13.

encontrava aos condicionamentos históricos impostos pelas verdades iluministas no nosso pensamento político<sup>199</sup>

Assim, as questões filosóficas e discursivas em Clarice estariam muito mais niveladas ao social do que a leitura realista, por certo tempo, considerou. Pode-se perceber que, na obra de Lispector, não há o desprezo ou o esquecimento da sociabilidade sob os seus desenvolvimentos filosóficos ou sob as estratégias discursivas suas – elementos desvalorizados por Costa Lima e Álvaro Lins, alheios à representação do real, de acordo com eles, como vimos –, mas justamente o contrário; é através delas que o mundo social, i.e., o mundo exterior a questões puramente literárias, são referidos. De qualquer maneira, essa leitura da obra de Clarice está superada. Nós voltamos a ela apenas para apontar para o fato histórico, em sua recepção, de que a linguagem clariceana originou-se dessa aporia da leitura realista e desse desenvolvimento que necessitava salientar, interligado a tal movimento de superação, os fundamentos do discurso ficcional brasileiro até então. Conforme Santiago, isso teria a ver com a própria natureza de nossa literatura até então, vinculada aos acontecimentos da historiografia brasileira, como se a literatura devesse ser crítica direta de nossa História. Assim, a literatura de Lispector empreendeu a quebra de expectativas desse tipo de discurso ficcional. Embora Candido compare a literatura da autora com a de *Macunaima*, por exemplo, ela ainda se diferencia desse romance seminal e dá um passo além dele *nesse sentido*. Agora, iremos analisar, pelo eixo da metalepse moderna, que nos parece presente num dos seus romances mais conhecidos, as estratégias da ficção de Clarice para desconstruir o conceito de acontecimento. Pensamos que o metalepse figural, com características modernas – retornando nós, finalmente, a Genette –, tem função própria nesse sentido e, por isso, desvela aspectos gerais da obra de Clarice. Por isso, válidas de se estudar.

#### **4.2. A figuratividade metaléptica contra o realismo n’A Paixão Segundo G.H. – o corpo do nada e a comunicação**

Como nós já tínhamos visto antes, a figura da metalepse tem muita importância em subverter os discursos hegemônicos da representação ficcional no interior da recepção literária. Vimos isto acerca da história da literatura europeia, principalmente na recepção que *Tristram Shandy* teve em relação ao *Dom Quixote*. Também vimos que a metalepse,

---

<sup>199</sup> SANTIAGO, Silviano, *A Política em Clarice Lispector*, Editora Rocco Ltda., [S.I.], Ano 2014: <https://www.rocco.com.br/blog/a-politica-em-clarice-lispector/>, Último acesso em: 01/08/2021.

a partir do romance de Sterne, é caracterizado por um apontamento ao leitor. Assim, a nossa opinião é a de que essa figura, na obra mestra de Clarice Lispector, qual seja, *A Paixão Segundo G.H.*, tem esses elementos em comum da metalepse moderna: o convite do leitor para a participação sua na história e a aporia entre o discurso e a realidade, partícipe da crítica aos elementos dos discursos ficcionais tradicionais através da potencialidade des-constitutiva dessa figura. Se a imagem do leitor tem importância para a nossa análise, é necessário nós ainda salientarmos que, infelizmente, a função de tal imagem na prosa de Clarice é pouco evidenciada na fortuna crítica geral acerca da autora, segundo Emília Amaral no seu livro *O Leitor Segundo G.H.*, de cuja presença do interlocutor é eixo determinante para a análise de tal romance.

N’*A Paixão Segundo G.H.*, esse interlocutor, para quem G.H. dirige a enunciação, vai se nivelar à própria imagem que ela tem da realidade e dos elementos ficcionais que serão colocados em questão ao longo da sua narrativa. Já desde o início a relação entre ficção e realidade são relacionadas, na linha daquela metalinguagem que Pitta Neiva Kadota referenciara. Já no início do romance, a narradora G.H. inicia a tematização do seu próprio discurso. O romance se contextualiza, então, pela indecisão da escrita, ou na consciência de o discurso ficcional ser ao mesmo tempo acercado pela não-ficção, ou, poderíamos dizer: pela realidade, porque a narradora expressa primeiramente um momento anterior, que deve ser prementemente plasmado ao situar a ruptura do discurso com ele. G.H. se defronta com a necessidade de se repensar a alteridade que se origina de tal ruptura, isto feito mediante a linguagem que se deve encontrar, porque ela subscreve-se como se ainda estivesse sendo construída:

— — — — — estou procurando, estou procurando, estou tentando entender. Tentando dar a alguém o que vivi, e não sei a quem, mas não quero ficar com o que vivi. Não sei o que fazer do que vivi, tenho medo dessa desorganização profunda. *Não confio no que me aconteceu. Aconteceu-me alguma coisa que, pelo fato de não a saber como viver, vivi outra?*<sup>200</sup>

Quer dizer, o momento anterior à narração é representado pelo signo do desconhecimento. O desconhecimento resulta na incapacidade de tê-lo vivido senão na forma da alteridade, como recitamos de acima: “pelo fato de não saber como viver, vivi outra”. Mais à frente, a narradora faz menção a tal alteridade que parece se dar na essencialidade da própria vida: “vou *criar* o que me aconteceu, porque *viver não é relatável, viver não é vivível*”<sup>201</sup>.

---

<sup>200</sup> LISPECTOR, Clarice, *A Paixão Segundo G.H.*, In: NUNES, Benedito (coord.), *A Paixão Segundo G.H.*, Edição Crítica, 2ª Ed., Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996, p. 9, grifos nossos.

<sup>201</sup> Ibid. p. 15, grifos nossos.

Como a criação é o único aspecto positivado entre viver e relatar, quer dizer aquilo que não se nega, a criação relaciona-se com esses dois verbos enquanto duplo, o duplo que se acessa sem negar-se ao sujeito, e que nasce dessas primeiras enquanto justificativa. Ainda, a criação é ficção, porque a “vida outra” sinaliza não apenas a falta da aparência da vida real, porquanto esta é desconhecida – isto é, inacessível –, mas também a falta do seu possível relato. A vida é então aquilo que se viu e que não se sabe se é verdadeiro. Sendo a única aparência, e que sinaliza a falta de aparência da vida-real, a vida-outra é, todavia, aquilo que finge o ser da vida, recôndito. A vida que sempre vemos é já ficcional. A vida e a ficção, como a não-vida e a não capacidade de se relatá-la, se irmanam e não se dissociam. Como se vê, são enunciados que depreendem conceitos filosóficos, relativos ao real e à correlação da linguagem com ele. Queríamos principalmente chamar a atenção para esse pressuposto da comunicação de tal romance, a saber, o de que a realidade é algo inapreensível, de cuja aparência a ficção é um duplo que foge do verdadeiro.

Ela é um duplo duplicado, ainda por cima, mediado por dois instantes que assim a condicionam: a ficção vivível, pois viver não é relatável – qualquer relato sobre a *experiência* é ficcional – e a ficção do romance, que logra criar-se totalmente autônoma em relação a essa primeira, pois ela é ato de liberdade ao nascer da forma inédita: “Mas é que também não sei que forma dar ao que me aconteceu. E sem dar uma forma, nada me existe” (Ibid. p. 11). Como vimos, ela tem de dar a alguém que lhe aconteceu. E o interlocutor será sempre a tábua de salvação de tal nada – i.e., a falta de forma –. Afinal, se G.H. só encontra o nada, o único ato pragmático<sup>202</sup> possível é transladá-lo de si. Se é possível fazê-lo, isto é a prova de que, apesar de tudo, o outro, a outra pessoa com quem se pode falar, existe, ou porta o “existível”, se nos for permitido usar termos equivalentes à narrativa de G.H. Todavia, ele não ameaça a intenção de ela não querer voltar ao sistema humanizado da civilização:

Mas receio começar a compor para poder ser entendida pelo alguém imaginário, receio começar a “fazer” um sentido, com a mesma mansa loucura que até ontem era o meu modo sadio de caber num sistema. Terei que ter a coragem e usar um coração desprotegido e de ir falando para um nada e para o ninguém? Assim como uma criança pensa para o nada. E correr o risco de ser esmagado pelo acaso.<sup>203</sup>

O “ninguém” dá forma aos poucos através do nada, por isso que ele porta o “existível” por meio da interlocução e da imagem de si. Quer dizer que uma das principais causas

---

<sup>202</sup> A pragmática da ficção, o uso dela para algo, sinaliza o substrato de realidade dela conforme Wolfgang Iser, diga-se de passagem.

<sup>203</sup> Ibid. pp. 11 – 12.

desse romance é a capacidade de se comunicar, é o fato incrível de a palavra dizer alguma vida, apesar de ela ser irredutível. Afinal, o outro – o leitor – aos poucos, em descontinuidade e por oximoros<sup>204</sup>, vai virando em parte alguém<sup>205</sup> e em parte ninguém, aproximando o informe da forma; ele sustenta o verdadeiro, i.e., aquilo que tem plena forma: “então que pelo menos eu tenha a coragem de deixar que essa forma se forme sozinha como uma crosta que por si mesma endurece, a nebulosa de fogo que se esfria em terra”<sup>206</sup> – essa afirmação vem logo após a necessidade da invenção do leitor, este narratário paulatinamente vindo a nomear-se alguém conforme o tempo que G.H. suporte fazê-lo. Isto dá baliza para que se possa entrar neste simples imaginário amorfo que desvela sem querer o fato do nada, crepuscular à consciência e antes do qual tal outro alguém é a fronteira última:

(...) muitas vezes, antes de ter a coragem de ir para a grandeza do sono, finjo que alguém está me dando a mão e então vou, vou para a enorme ausência de forma que é o sono. E quando mesmo assim não tenho coragem, então eu sonho.<sup>207</sup>

O outro é imaginário, também, portanto, não apenas é imaginária a aparência que por si só é a ficção. O outro faz discorrer-se a palavra através da existência sobre a qual a palavra se desliza, existência que a narradora imagina sem acessar a realidade não-ficcional.

O leitor descobre-se como o imaginário do narrador a partir da consciência de que a vida desse leitor é ficcional e, portanto, a relação entre o existir, ato no qual ele se assenta – senão não haveria a comunicação, este ato pragmático da narradora, como vimos –, e o imaginário, que determina a ficção, nele se concebem juntos e salutarmente, evidenciando a inserção do interlocutor no ato ficcional. Diríamos então que a invenção – ou recuperação, representação – do leitor depende de se fundirem o imaginário e o real, este real suposto na vida de quem lê o texto agora:

Enquanto escrever e falar vou ter que fingir que alguém está segurando minha mão  
Oh pelo menos no começo, só no começo. Logo que puder dispensá-la, irei sozinha. Por enquanto preciso segurar esta tua mão – mesmo que não consiga inventar teu rosto e teus olhos e tua boca. Mas embora decepada, esta mão não me assusta. A invenção dela vem de tal ideia de amor como se a mão estivesse realmente ligada a um corpo que, se não vejo, é por incapacidade de amar mais. Não estou à altura de imaginar uma pessoa inteira porque não sou uma pessoa inteira. (...). Logo que puder dispensar tua mão quente, irei sozinha e com horror. O horror será a minha responsabilidade até que se complete a metamorfose e que o horror se transforme em claridade. (...) [M]as a claridade natural do que existe, e é essa claridade natural o que me aterroriza.<sup>208</sup>

<sup>204</sup> Conforme as notas de Benedito Nunes de nossa edição.

<sup>205</sup> Porque, logo duas páginas seguintes, ela chama o leitor de “alguém”: “Enquanto escrever e falar vou ter que fingir que alguém está segurando minha mão”. Ibid. p. 13.

<sup>206</sup> Ibid. p. 11.

<sup>207</sup> Ibid. p. 13.

<sup>208</sup> Ibid. pp. 13 – 14.

Assim, a suposta realidade do leitor insere G.H. num suporte existencial contra a “nadificação” das formas sobre as quais a escrita ao mesmo tempo consegue expressar. Vê-se que a “mão quente” referencia a um ser vivo, com um corpo presente em relação à escrita, embora ele mesmo insabido tanto quanto o momento anterior à narração, anterior e exterior a ela. Assim, o leitor é aqui expresso em sua exterioridade e presença em relação ao discurso, mais do que simplesmente um sujeito da enunciação, além de ser elemento da busca de certa predicação – certa qualidade mesma, definitiva, do ser – da realidade. Isto é, aquele nível primeiro do real, não assombrado pelo nada, mas apenas pela ficção. Como se G.H., fictícia e sabendo-se fictícia, precisasse, para criar a ficção, daquele outro, real, que tem seu próprio rosto. Esse rosto é parcialmente refletido na narrativa, por causa do desconhecimento e não-alcance fundamental entre a enunciação e a sua exterioridade. Ele participa de certa fragmentação do real.

Conforme Emília Amaral, na verdade, o que chamamos exterioridade, por considerá-la ao nível daquela anterioridade do discurso, sinalizado naquela ruptura do discurso para com um momento anterior. Para Amaral, ele se dá no paradoxo da escritura clariceana da *Paixão*, e essa *presentificação* do leitor seria a presentificação da própria enunciação em relação ao enunciado:

Do ponto de vista de sua estruturação verbal, estes parágrafos de abertura de *PSGH* parecem apresentar duas características concomitantes, que se mantêm ao longo do capítulo. Uma delas pode ser explicitada como jogo, um movimento pendular entre o passado (da experiência vivida), o presente (da tentativa de enunciar-la) e o futuro (da leitura), e a outra consiste no predomínio, articulada com este jogo, da enunciação apresentada como um processo em andamento; o processo constituidor do aqui-agora da escritura, a qual quer se fixar no narrado, ao mesmo tempo em que quer se renovar/reviver no aqui-agora da leitura<sup>209</sup>

Isto é, o enunciado tenta presentificar-se à enunciação – daí à origem dela, esta “tentativa de se enunciar-la”, como se reitera de acima – e, com ela, presentificar-se à recepção: “em que o fazer-se da escritura almeja coincidir-se com o fazer-se da leitura”<sup>210</sup>. Da dessemelhança temporal entre os níveis, haveria, por parte da narração, a tentativa de se reconduzir a tal cisão estrutural enquanto parte fundamental de sua produção discursiva. A imagem do leitor surgiria, então, do paradoxo de tal intenção impossível, que faz de seu lugar narrativo, implícito, ao mesmo tempo seu lugar não-fictício, porque

---

<sup>209</sup> AMARAL, Emília, *Leitor Segundo G.H., O*, São Paulo: Ateliê Editorial, 2005., p. 49.

<sup>210</sup> *Ibid.* p. 49.

hermenêutico e histórico, o do receptor. Dessa perspectiva, a autora analisa, mais à frente, ainda, que esse lugar receptivo insta-se como lugar do personagem, assim:

Na medida que recoloca o radicalmente a dimensão de proximidade entre a vivência da escritura e a da leitura, reiterando-a, (...). Ele torna o leitor partícipe da indagação, compromete-o com ela, incorpora-o na cena quase como personagem, ausente mas a cada movimento presentificado, desejado, instaurado pelo texto.<sup>211</sup>

Vê-se, pois, que é através dessas estratégias retóricas, que articulam a presença/ausência nos termos de Amaral, que o leitor pode ser, ao mesmo tempo, o alguém/ninguém das questões existenciais de G.H.

Para nós, o importante de recuperar esses trechos, no entanto, não é somente salientar a importância da função da imagem do leitor na construção ficcional/receptiva de *A Paixão Segundo G.H.*, mas, também, reforçar a presença, aqui, não concluída por Amaral, da figura da *metalepse* através dessa imagem, figura que se insere extremamente orgânica com o seu discurso narrativo e com o funcionamento da sua ficcionabilidade, deslocada e colocada em questão por tal figura. Porque, como se vê, o que se coloca é a relação entre a história e a narração, conforme já tínhamos visto na esteira da narratologia de Genette. Para nós, é importante analisarmos a função dessa *metalepse*, salientando, pela análise que já fizemos até aqui, a importância que ela tem para a relação entre o discurso ficcional e o construto de realidade que ele coloca em questão, além dessa relação temporal da narrativa clariceana em tal romance em que, segundo Amaral, haveria essa relação sincronicamente paradoxal entre passado, presente e futuro.

Benedito Nunes e Costa Lima – este num texto posterior<sup>212</sup> àquele que lemos há pouco – apontaram já para o caráter místico da *Paixão Segundo G.H.*, como um romance que se usa de elementos religiosos para alcançar, contra a corroboração religiosa da transcendência, a imanência do sujeito com as coisas, em despersonalização do eu. Por exemplo, G.H. passa a conversar com Deus como se ele fizesse parte das coisas próximas – tudo se nivela numa imanência só –:

Na visão imanentista que a narradora, numa experiência agônica, sobrepõe penosamente ao salvacionismo cristão mais reinterpretado do que anulado, Deus e o homem situar-se-iam num mesmo plano ontológico, conservando-se embora a carência do último, já com um sentido trágico, posto que a ação providencial e a transcendência de Deus foram substituídas respectivamente pela existência

---

<sup>211</sup> Ibid. p. 56.

<sup>212</sup> COSTA LIMA, Luiz, *A Mística ao Revés de Clarice Lispector*, In: *Por que Literatura*, Petrópolis: Editora Vozes, 1966.

substantiva pura e pela atualidade do ser. (...). Para G.H., essa atualidade divina é a possibilidade do reino dos céus sobre a terra.<sup>213</sup>

Nessa imanência, não apenas o Deus passa a valorar-se de maneira profana, ou seja, deslocando o seu plano ontológico tradicional. Mas também o objeto, no desapossamento, descortina-se como substancialmente igual ao que pertence ao Eu e – de maneira significativa, se a referência ao cristianismo ainda for lícita – as três pessoas do discurso se unem:

A diferença entre sujeito e objeto reaparece interiormente como desdobramento do *eu* num *ele*, que exerce a ação de existir. Nem G.H. nem a barata existem simplesmente ou apenas coexistem; uma é para si mesma aquilo que se espelha no olhar da outra. O *eu* não se relaciona como um *tu*, mas como um *ele* que também é. Ação e paixão do sujeito, que se torna agente e paciente, a sua existência é a existência do *outro* que ele já em si mesmo.<sup>214</sup>

Então, o itinerário de G.H. tem momentos existenciais – momentos que Costa Lima, por sua vez, chama de “círculos” –, nos quais os focos discursivos transmudam na expressividade da busca existencial que *A Paixão Segundo G.H.* expressa. Mas, interessante notar: tal expressividade, se se mantém no discurso, não transmuda para a comunicação com o leitor; ele não participa desse elemento essencial para a ficção de G.H., que é unir os focos narrativos. O leitor, enquanto outro, nunca se torna ao mesmo tempo *tu* e *ele*. O leitor continua sendo este limite sempre antes do qual o sujeito funde-se assim para além da primeira pessoa:

– Dá-me a tua mão. Porque não sei mais do que estou falando. Acho que inventei tudo, nada disso existiu! Mas se inventei o que ontem me aconteceu – quem me garante que também não inventei toda a minha vida anterior a ontem?

Dá-me a tua mão:<sup>215</sup>

E, logo noutro instante, a fusão de G.H. na tríade de pessoas tem de sonegar o leitor para continuar seu itinerário, escusando-se com ele:

E eis que a mão que eu segurava me abandonou. Não, não. Eu é que larguei a mão porque agora tenho que ir sozinha.

---

<sup>213</sup> NUNES, Benedito, *O Itinerário Místico de G.H.*, In: NUNES, Benedito, *O Drama da Linguagem, Uma Leitura de Clarice Lispector*, São Paulo: Editora Ática, 1989, p. 70.

<sup>214</sup> Ibid. p. 73.

<sup>215</sup> LISPECTOR, Clarice, *A Paixão Segundo G.H.*, In: NUNES, Benedito (coord.), *A Paixão Segundo G.H., Edição Crítica*, 2ª Ed., Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996, p. 63.

Se eu conseguirei voltar do reino da vida tornarei a pegar a tua mão, e a beijarei grata porque ela me esperou, e esperou que meu caminho passasse, e que eu voltasse magra, faminta e humilde: com fome apenas do menos.<sup>216</sup>

Assim, a metalepse figural mantém-se aqui: a abertura para o leitor, a interiorização dele na ficção – a partir da ideia de que o verdadeiro humanizado é também fictício – tem uma função específica para as voltas discursivas da narrativa. A partir de “soltar essa mão”, G.H. passa a conversar consigo mesma, em monólogo, e com Deus<sup>217</sup>. Este então passa a ser marcado em primeira pessoa, tal pessoa que antes marcava a comunicação com o leitor. Ao mesmo tempo que a palavra “tu”, a partir dessa situação, passa a ser discursivamente identificada ao leitor, que até agora havia sido o “outro”, logo a ambiguidade para quem ela se refere é desfeita em favor do outro divino, nominalmente, ainda mais pela maiúscula, sendo Ele ainda a divindade que supera a alteridade em síntese: “Eu não sou Tu, mas mim és Tu. (...). Oh, Deus, eu estava começando a entender (...) que minha orgia infernal era o próprio martírio humano”<sup>218</sup>. E, quando o leitor volta, mais uma vez, a fazer-se presente, G.H. repassa dessa alteridade superada para ser só o Eu de novo, embora pronto a experimentar aquele Deus mais uma vez: “– Não. Eu não te contei tudo. Ainda queria ver se escapava contando a mim mesma só um pouco”<sup>219</sup>. Assim, a referência ao leitor depende dos instantes de tomada e de retomada do Eu para si mesmo, ou do Eu para a tríade sagrada-profana do imanentismo salientado por Nunes. E, por conseguinte o leitor nunca deixa de ser aquele outro que não participa da aventura, mas que a orienta para que ela não se perca totalmente, como Virgílio com Dante ou como Beatriz com ele – afinal, o Paraíso e o Inferno, conforme Olga de Sá, são, em *A Paixão Segundo G.H.*, a mesma coisa –. De toda maneira, isto implica que o leitor seja presente, ou melhor, *coincidente*, com os momentos da narração: o tempo da sua leitura tem de figurativamente funcionar como se o tempo da narrativa fosse o mesmo, sendo, portanto, outrossim, recursivamente metaléptico. É certo que, diferentemente da metalepse shandyana, o leitor não fala, ou seja, não há antecipação alguma de sua intertextualidade possível. Mas ele é o companheiro de G.H. nessa descida ou subida para a imanência e para a criação possível da sua narrativa, originalmente rompida com a realidade e com a sua exterioridade. Assumida, assim, enquanto representação que se cinde do que narra.

---

<sup>216</sup> Ibid. p. 80.

<sup>217</sup> Ibid., pp. 84 – 86.

<sup>218</sup> Ibid. p. 85.

<sup>219</sup> Ibid. p. 88.

Como se a intertextualidade dele fosse desconhecida, fosse muda e mesmo impossível. Há, então, nesse texto clariceano, a negativa do comentário.

Portanto, o abandono da metalepse, ou, o abandono de “alguém [que lhe segura] sua mão” – recitado de um pouco mais acima – tem as funções existenciais de marcar tanto a exterioridade da narrativa quanto de marcar a pessoa do discurso que esteja fora dessas outras que se unem – enquanto tu, eu ele, identificam-se na neutralidade da vida que G.H. busca, o tu do leitor, que subscreve a narrativa com ela desde o início, alheia-se dessa formulação para salvaguardar o mundo da ficção humana, e não mais da aparência da neutralidade, outro grau do fingimento ou da ficção –. Entre a ficção narrativa e a ficção da leitura, há uma diferença essencial cuja fronteira à metalepse recorre. Embora seja uma metalepse figural – uma figura de linguagem em prol da narrativa – ela é sistematicamente usada e tem algumas composições comuns da metalepse moderna, modelar: marca problemáticas entre realidade e ficção, desconstruindo e determinando novas formas de predicar essa primeira, ao mesmo tempo em que se volta para o leitor e não para a relação entre o narrador e a história. Mas entre o leitor e a história: a capacidade deste salvá-la, no caso de GH.; salvá-la da escatologia mística que atravessa todo esse romance, este nada que dissolve as pessoas do discurso. Mas, apesar de o leitor se supor necessário para que a história se efetive, ele é silenciado: diferentemente dos elementos que relacionamos na primeira parte, em que a metalepse de *Tristram Shandy* dá voz ao leitor, ou à sua intertextualidade possível, concebendo a realidade paradoxalmente no discurso, Clarice usa o paroxismo do real, através da metalepse, para resolver a aporia da qual ao mesmo tempo a sua narrativa participa historicamente: a metalepse enquanto posição do discurso que se alheia da realidade. Quer dizer, do discurso impossível de encontrar o verdadeiro e que supõe na palavra cindida o fato da alteridade como a sua única certeza. Assim, se o leitor é mudo, ao mesmo tempo ele é necessário para orientar a narrativa e, se a palavra cinde-se com o mundo do *acontecimento*, é na presença coincidente e instantânea do leitor – i.e., dependente de instantes da narrativa – que a linguagem, expressiva do nada, ou do objeto inapreensível e nadificado, concebe-se.

Importante ainda notar, portanto, que essa cisão entre realidade e palavra se conecta ao *D. Quixote* porque designa aquilo que chamamos de “textualidade moderna” no início do nosso trabalho. Essa textualidade moderna que é, para Foucault, a separação entre os referentes e os significantes seus, fazendo da literatura algo suficiente para si mesmo na sua categoria autônoma e ontológica segundo o primado do signo. Ou que é,

para Rancière, a perda mítica do corpo messiânico e prometido pela linguagem, e que, modernamente, torna-se o objeto perdido da verdade. Tal vazio então acaba sendo preenchido pela escrita mesma, que des-hierarquiza todos os discursos e torna a definição da realidade a definição possível de qualquer categoria de enunciação – o mundo passa a ser a aventura quixotesca do livro, isto é, o desprendimento da escrita, sempre inédita em si mesma, portanto, e sem necessidade do referente determinador, este corpo-outro prometido, face à realidade –. Ou ainda que, para Costa Lima, é a ascensão da subjetividade enquanto incontestância possível no relato, quer dizer, incontestância possível da representação, e, por isso, controlada consequentemente pelo racionalismo. Conforme esses três eixos, certa autonomia do discurso ficcional pode ser observada e constatada n’*A Paixão Segundo G.H.* Nesse texto, há, em primeiro lugar, o problema da subjetividade que tem com o outro comunicativo a nadificação enquanto suporte, ou seja, a perda da determinação do corpo possível para a palavra; em segundo lugar, a independência do discurso literário enquanto criação originada neste problema do irreduzível – correlato à nadificação – e, em terceiro, a contraposição do subjetivo às palavras das quais ele não pode se libertar na sua falta de determinação. Não há limite algum para elas porque o sujeito falante não sai delas. Ao mesmo tempo, ele tem a consciência do corpo perdido, ou da realidade que lhe contrapõe, sem chegar-se a ela, porque o discurso já é o universo que, na verdade, ela não pode atravessar.

Assim, fundamentamos a possibilidade de cruzamento de horizontes entre os dois romances, e, para arrematar o que dissemos acima, i.e., das palavras que não saem de si, mas mantêm a independência com qualquer exterioridade sua – algo que apontamos já em *D. Quixote* anteriormente também, na nossa análise sobre o Casamento de Camacho – esclarecemo-lo no tópico seguinte. Esperamos que fique ainda mais evidente o diálogo entre os dois romances, a modernidade comum da sua representação e, também, a validade da nossa hipótese.

## 5. Prelúdio para a conclusão: G.H. + Quixote e o diálogo possível, ou, talvez: a autonomia da linguagem e do gênero na impossibilidade do diálogo e na troça/procura do narratário

Se é possível formular um horizonte receptivo entre os dois romances aqui apresentados, essa proposição somente pode justificar a partir dos próprios textos. Assim, e para deixá-la mais evidente, destacamos alguns trechos em que os dois romances consignam aquela condição moderna da separação entre o referente e o referenciado. O entendimento de tal cisão é colocado de maneira profunda em ambos, sustentando essa noção idêntica acerca da linguagem nos dois textos.

Por exemplo, n' *A Paixão Segundo G.H.*, o fato de se estar para contar alguma coisa que já não é mais, que já se foi, e que, por isso, não pode ser esgotada nas palavras senão como invenção e assumpção da distância entre o relatado e o relato, e que se justifica na diferença fundamental entre ambos estes termos; ela aparece de maneira tanto aflitiva e salientada:

Será preciso coragem para fazer o que vou fazer: dizer. E me arriscar à enorme surpresa que sentirei com a pobreza da coisa dita. Mal a direi, e terei que acrescentar: não é isso, não é isso! (...).

Não tenho uma palavra a dizer. Por que não me calo, então? Mas, se eu forçar a palavra a mudez me engolfará para sempre em ondas. A palavra e a forma serão a tábua onde boiarei em vagalhões de mudez.<sup>220</sup>

*D. Quixote de La Mancha* também tematiza este fato da linguagem. Para além até dos casos que já exemplificamos ao longo desta dissertação – os encontros com seus leitores, p.ex., que deram ensejo para a recepção metaléptica de sua obra –, isto que não se cala ante o que se poderia não dizer, porque o relatado se lhe foge, apesentado no trecho clariceano de acima, é principalmente evidenciado nalguns títulos de certos capítulos do livro de Cervantes.

O capítulo XXVIII da Segunda Parte, por exemplo, subscreve-se assim: “Das coisas que diz Benengeli que as saberá quem as ler, se as ler com atenção” o capítulo XXXI, “Que trata de muitas e grandes coisas”; e, ainda, seguindo a mesma relação entre o que se relata e a antecipação acerca do relatado, o capítulo LXVI titula-se com a frase: “Que trata do que verá quem o ler ou o ouvirá quem o escutar ler”. No caso de tais frases

---

<sup>220</sup> LISPECTOR, Clarice, *A Paixão Segundo G.H.*, In: NUNES, Benedito (coord.), *A Paixão Segundo G.H.*, Edição Crítica, 2ª Ed., Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996, p. 14.

de Cervantes, o autor fala muito para não dizer nada, e fica evidente a comicidade intencional da situação. Ela reside principalmente na dissonância entre, por um lado, a obediência a certa norma literária até banal, que ela segue, a saber, o fato de que um título deve antecipar de forma sumária as ocorrências do capítulo que ele abre – *o* que se lê –, e, por outro lado, a desobediência a tal norma mesma, ao usar dos pronomes átonos (no cap. LXVI: “verá quem *o* ler”) para evocar o conteúdo dos capítulos, que não foi ainda decodificado, e para o qual a substituição do pronome indica senão a falta de decodificação, ou seja, indica substantivamente o não-decodificado por parte do leitor. Então, há a obediência da norma *ao nível sintagmático*, não só pelo respeito à maneira pela qual um romance deve organizar-se – em capítulos, necessariamente – mas também pelo respeito justamente à estrutura da oração de tais capítulos – elas têm o verbo e o objeto bem definidos sintaticamente, mas um objeto cujo conteúdo que a significação pronominal refere é desconhecido –. Dessa forma, há, em contrapartida, o desalinho *ao nível semântico* porque o assunto do que se narra é desconhecido e propositalmente ocultado, insignificante mesmo.

Reiteremos noutras palavras: a maneira através da qual o discurso deve se organizar no interior do gênero romanesco é respeitada, mas a maneira através da qual o assunto desse discurso se define é negada. Se um título responde à pergunta subtendida do leitor, “o que se lerá aqui?”, essa mesma pergunta se torna a resposta de si própria, podendo ser resumida na frase: “aqui se lerá *o que se lerá aqui*”. Então, a identidade rigorosa entre a pergunta e a resposta, por força da simples posição sintagmática de réplica entre elas, e que cada uma não deixa de ocupar, resulta que a expectativa do leitor se traduza na literalidade do autor, isto é, o autor escreve aquilo que a expectativa do leitor supõe (literalmente, ela quer saber “o que se lerá ali”). A expectativa é unilateral e permanente; afinal, o capítulo escrito assim aumenta a vontade de se lê-lo apenas na medida em que o título ainda não respondera o que se queria saber. Salientamos essa estrutura subentendida porque ela ensaia consequências na relação comunicativa entre o enunciador e o receptor. Se “*o que se lerá aqui?*”, permanece referenciando o idêntico desentendimento na réplica, grifado por nós no pronome, “*o que se lerá aqui.*”, isto define aquela unilateralidade enquanto ardil contra a dialogia, porque, entre o autor e o receptor, não há informação para ser passada, eles possuem o mesmo nível de conhecimento e, no sentido deste, eles subjetivamente se identificam; então, a pragmática enunciativa torna-se eclipsada – dito de forma mais rebuscada, a dialética se impossibilitaria –. Então a

comicidade reside principalmente no fato de que o leitor é enganado: buscando ali a informação de sempre, isto é, a do resumo do capítulo intitulado, ele não a encontra. Enfim, revela-se que o enunciador não tem a intenção de manter o diálogo e de que o título está ali tão somente afim da estrutura, parodiando o gênero literário do romance. O ter de dizer – ou seja, ter de colocar títulos antes de capítulos – conflita-se com o estar-se dizendo. É como se o autor afirmasse: “é necessário dizer-se o que se lerá aqui? então colocarei simplesmente as palavras que o expressam: *o que se lerá aqui*”. Daí, mostra-se então que obedecer apenas a estrutura é fazer isto, é revelar o movimento apenas impensado de tal escrito, i.e., é descobrir a discursividade maquinal e sem produção de conhecimento que se esconde na sua escrita. É considerá-la arte passível de alhear-se dos sujeitos e da comunicação empreendida por eles. O ideal da norma discursiva se torna, ao mesmo tempo, objetividade incomunicável e sem contexto prévio – dissertamos um pouco sobre isso no capítulo primeiro deste trabalho, quando referenciamos a questão do *texto-sem-pai* de Jacques Rancière –. Enfim, Cervantes não troça apenas do leitor, mas da própria ordem do gênero de seu discurso, e mesmo num elemento tão ordinário assim quanto um capítulo.

No trecho que salientamos de acima d’*A Paixão Segundo G.H.*, a interpretação que nós fizemos de *D. Quixote* também pode ser feita a partir dessa questão da dialogia e da sintagmática, na qual a expectativa que suscita o fato de se dizer algo se torna inelutavelmente idêntica à réplica de tal dizer. Como se lê no trecho, G.H. diz não ter nada a dizer. E, então, pergunta-se “por que não me calo, então”? R: porque não me calo. Quer dizer, G.H. não pode se calar porque já está falando. No contexto do seu discurso, ela intenta se antecipar ao ato de dizer, já falando algo (“Será preciso coragem para fazer o que vou fazer: dizer”). Mas o sentido do dito não pode antecipar-se a si próprio, não há perguntas possíveis antes dele para que se encontre a razão última de seu enunciar. Assim, a pergunta já se encerra em si mesma, a pergunta é a resposta de si própria – não me calo porque não me calo –. Ter sentido é no dizer e, destarte, dizer antecipa-se à intenção de se encontrar seu sentido anterior. Assim, é vazio tal dizer cuja vontade é dizer antes de dizer, e, então, também aqui o dizer contradita-se com o estar-se dizendo. Ele próprio é que em si mesmo estabelece seu sem-sentido. Ele alheia-se à dialogia, ademais, porque repete a identidade tanto da pergunta quanto da resposta – não à toa, como vimos ao longo deste trabalho, é depois um pouco dessas palavras que G.H. pretende “criar” um outro que a lê; ela deve criá-lo porque, neste dizer agora que ela se insere ou quer se inserir, o

outro é impossível como diferença –. Por isso é que é “forçando a palavra” que a mudez mesmo “engolfa em ondas”. E, se é necessário levar a palavra até o limite da sua depuração, apenas o que há de se fazer é a sequência da ordem do dito, é seguir a ordem do discurso. No primeiro capítulo d’*A Paixão Segundo G.H.*, em que isso é mais evidente, a protagonista fala de outras coisas além da linguagem, mas, quando esta é referida, ela a refere principalmente como código. Por exemplo, no trecho seguinte:

Precisarei com esforço traduzir sinais de telégrafo – traduzir o desconhecido para uma língua que desconheço, e sem sequer entender para que valem os sinais. Falarei nessa linguagem sonâmbula que se eu estivesse acordada não seria linguagem.<sup>221</sup>

Nele, a informação é perdida tanto na vontade de se passá-la para uma língua, pois a informação do que se falará se desconhece, quanto nos seus próprios sinais, quer dizer, sem que se possa também relê-los depois em compreensão. Ou seja, a informação não se comunica, porque o receptor não a conhece, tampouco o enunciador a conhece, e a via pela qual se transmite, um idioma qualquer (os sinais), também não é sabido. Assim, a língua não passa de ordenamento e ordem, de enunciação e de mecanismo ignotos. Ainda, se a informação do motivo de se continuar falando não é necessária, o que basta é seguir aquilo do qual não se poderia ter liberdade: o fato de se estar dizendo. Há aquilo da coisa-em-si que vimos ser explorada em Clarice Lispector: neste caso, ela é o dizer-para-dizer. E, por isso, e assim como nos títulos de Cervantes, o código do discurso (sem *decodificação* necessária) justifica-se a si mesmo e se supõe independente do sujeito – do receptor e do enunciador –. A noção da autonomia a partir do registro da ordem da linguagem partilha-se entre os dois romances. A diferença como cada um a define, é, todavia, latente: a autonomia da linguagem, em Cervantes, é cômica e paródica; em Clarice, filosófica e existencialista, até inalcançável: é um idioma utópico. Por isso, a comparação não é propriamente objetiva, mas flagra esse conceito que ambos os romances têm e comunicam. Situam a noção moderna da autonomia drástica da linguagem a partir da fusão de horizontes hermenêuticos entre ambos os textos.

A questão dessa autonomia, enquanto as instâncias canônicas da enunciação – o receptor e o enunciador, além da informação e da via pela qual se a transmite – anulam-se, roga-se também entre alguns outros trechos desses dois romances. N’*A Paixão Segundo G.H.*, essa linguagem vai se desenvolvendo enquanto ideia ao longo do texto. No final do romance, a narradora fala das suas considerações acerca de seu alcance na

---

<sup>221</sup> Ibid. p. 15.

neutralidade, após regurgitar a barata, e de como tal linguagem a acompanha nessas conclusões. Ela passa a defini-la como o nome do nome, algo que faz caber o nomear-se em si próprio. Ela diz:

Aquilo de que se vive – e por não ter nome só a mudez pronuncia – é disso que me aproximo através da grande largueza de deixar-me ser. Não porque eu então encontre o nome do nome e torne concreto o impalpável – mas porque designo o impalpável como impalpável, e então o sopra recrudescendo como na chama de uma vela.<sup>222</sup>

Nesse trecho, novamente o lugar da réplica revolve a mesma definição e literal expectativa da questão passível de suscitá-la – “o que é o impalpável? Ele é o impalpável.” –. O importante, já deste fim de narrativa, é acolher finalmente o fato de o nome não poder antecipar-se, tampouco apontar para a concretude do que ele, porventura, definiria. Nomear o nome é repeti-lo, a essência do nome é o próprio nome; nesse sentido, ele é dos atos mais puros, em que o absoluto de si mais dá-se a ver, ou melhor, para antes do qual a procura da origem última de si tem término; no cabal de si próprio, ele está. Tanto é assim que, mais à frente, G.H. anui: “a matéria do corpo antecede o corpo, e por sua vez a linguagem um dia terá antecedido a posse do silêncio”<sup>223</sup>, ou seja, a mudez ainda se substancializa pelo nome, não está antes de vocalizar-se nada nem é contrária a ele. Ela é resultado teleológico seu e é formada na matéria mais sucinta dele – afinal, reconhecer que o nome é o nome, ou que a definição do que define é a definição mesma, faz, entre o sujeito e a predicação, o reconhecimento de que não há objeto no puro dito –. O que também significa que, depois que se introduz no ato de se nomear, do nome nunca se encontrará a negação do nome. Estar nele é viver a condição mais fina do humano, como se vê de acima, de a mudez estar “[n]aquilo de que se vive”. Enfim, não queremos dissertar de maneira alheia ao literário, somente chamar a atenção, a partir dessa apreciação, de que tal noção também aparece em *D. Quixote de La Mancha*, isto é, a noção do intransponível existencial do ato de se nomear.

Como já dissertamos ao longo deste trabalho, o cavaleiro não sai das próprias palavras que o definem. Isto porque, ao corrigir os relatos que falam sobre si através de seus testemunhos, é ainda no relato que o leitor toma conhecimento desses consertos, e, então, eles nunca superam as palavras mesmas que talvez estejam erradas sobre o protagonista e sobre o seu escudeiro. Assim, quando ele desmente a escrita, é no interior

---

<sup>222</sup> LISPECTOR, Clarice, *A Paixão Segundo G.H.*, In: NUNES, Benedito (coord.), *A Paixão Segundo G.H.*, Edição Crítica, 2ª Ed., Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996, p. 112.

<sup>223</sup> *Ibid.*, p. 113.

ainda da própria escrita que esse desmentido é mediado, e, portanto, a necessidade da sua superação registra apenas a não possibilidade de se concluí-la. Isto aponta para uma problemática, porque a escrita, em *D. Quixote*, pode atentar contra a realidade a partir da perspectiva do autor. Para demonstrá-lo, repetimos a citação que já fizéramos no início de nosso estudo:

(...) [P]ois as ações que não mudam nem alteram a verdade da história não há para que escrevê-las quando redundam em menosprezo do senhor da história. À fé que não foi tão piedoso Eneias como o pinta Virgílio, nem tão prudente Ulisses como o descreve Homero.<sup>224</sup>

Se a realidade é enviesada assim, é impossível ir para além de tal viés intrínseco ao relato escrito. Se a escrita mente, e é ainda por ela que Sancho e Quixote o apontam, faz-se dessa volta para criticá-la a volta que sempre replica ainda mais palavras, e que depois devem se criticar novamente por palavras outras. Continua sendo impossível antecipar-se a elas e achar delas a verdade última que as regra; pelo contrário, elas é que regram a busca de verdade dos personagens, sendo que o texto de Cervantes o constata. Assim, as obras quixotescas circunscrevem-se apenas na condição das palavras e da sua identidade consigo mesmas, com os mecanismos próprios da linguagem de maneira geral. Citemos novamente o texto de Foucault que tínhamos destacado do segundo capítulo deste trabalho nesse sentido – questão já bem pisada; todavia, importante para nossa linha de raciocínio –:

Ele, que à força de ler livros tornara-se um signo errante num mundo que não o reconhecia, ei-lo tornado, malgrado ele e sem o saber, um livro que detém sua verdade, reúne exatamente tudo o que ele fez e disse, viu e pensou e permite enfim que o reconheçam, de tal modo se assemelha a todos esses signos cujo sulco indelével deixou atrás de si. Entre a primeira e a segunda parte do romance, no interstício desses dois volumes e somente pelo poder deles, Dom Quixote assumiu sua realidade. Realidade que ele deve somente à linguagem e que permanece totalmente interior às palavras. A verdade de Dom Quixote não está na relação das palavras com o mundo, mas nessa tênue e constante relação que as marcas verbais tecem de si para si mesmas.<sup>225</sup>

Mais uma vez a noção da autonomia radical e incontornável do discurso é sustentada, e a partir de uma justificativa da definição: Quixote não logra definir-se absolutamente fora delas, sempre há alguma palavra que, se não deixa de colocar em ambivalência sua identidade, por isso mesmo é que se precipita à frente dele. Quando intenta fazer a réplica de si mesmo diante do gênero do discurso, o cavaleiro desvela-se

---

<sup>224</sup> SAAVEDRA, Miguel de Cervantes, *Engenhoso cavaleiro Miguel de Cervantes, Segundo Livro, O*, trad.: Sérgio Molina, 3ª Ed., São Paulo: Editora 34, 2012. p. 74.

<sup>225</sup> FOUCAULT, Michel, *As palavras e as coisas*, trad. Salma Tannus Muchail, São Paulo: Martins Fontes, 10ª Ed., 2016., pp. 66 – 67.

ainda subsumido por ele conforme a fórmula possível, “Qual é a referência deste D. Quixote que o romance enuncia? Ele é a referência deste D. Quixote que o romance enuncia.”. Isto é, ao responder, “quem sou eu”, para além do romance – para além do primeiro volume de suas aventuras, p. ex., ou para além do romance de Avellaneda – o D. Quixote só registra a resposta no interior do gênero ainda. E, por fim, isto ocorre porque a sua resposta e a sua questão se limitam mesmo até a fronteira discursiva última daquele idioma e daquele alfabeto desconhecidos – sem receptor nem enunciador, portanto –, e que não lemos nem nunca leremos, e do qual, ainda, tampouco a voz narrativa do bibliófilo de La Mancha traduz: a escrita acidentalmente perdida/encontrada de Cide Hamete. É da impossibilidade totalmente dialógica dela que advém a determinação do cavaleiro para o interior eterno dos romances. Vimos, no segundo capítulo desta dissertação, de como a metalepse quixotesca é salutar nesse sentido de configurar o efeito do personagem cervantino como alguém que, alijado das palavras assim (podendo afirmar-se em contraponto), ao mesmo tempo contorna-se por elas. Assim é porque essa tentativa de emenda contra a *narração* ocorre a partir da *história*; no interior da primeira, ele aponta os erros da segunda. Portanto, na situação imaginária desse romance, o que estamos aqui chamando de noção da autonomia do discurso se define de maneira tanto mais consequente quanto mais as unidades narratológicas se aproximam da relação que define a metalepse, qual seja: a da violação das hierarquias ou dos limites entre tais unidades.

Quanto ao funcionamento de tal figura n’*A Paixão Segundo G.H.*, e se a análise que fizemos no capítulo anterior estiver correta, essa angústia de ao mesmo tempo alijar-se das palavras e contornar-se por elas também mais salienta-se quanto mais as hierarquias do discurso narrativo são transgredidas. Como tínhamos escrito, esse texto supõe que a ficcionalidade se sustenta na diferença fundamental entre a realidade cotidiana e a incapacidade de o discurso literário representá-la. Assim, no início do romance, G.H. busca expressar o que vivera, sabendo da impossibilidade dessa posição – insistimos na frase “viver não é vivível, viver não é relatável”, não apenas pela sua força poética, mas pela capacidade sua de síntese nesse sentido –. Suportada na anterioridade que não pode se representar, tínhamos afirmado também que a enunciação supõe, na exterioridade de si, um desconhecimento elementar, portanto. De pronto, isto roga a presentificação da própria enunciação como algo instantâneo. Porque, se ela não alcança representar o seu passado de maneira definitiva, quer dizer, se o passado do que se vivera

participa da alteridade radical (“aconteceu-me alguma coisa que eu, pelo fato de não a saber como viver, vivi outra?”<sup>226</sup>), o que lhe sobra de recurso e alcance é a presença – assim, a forma de como se quer contar algo pode mesmo *ir se formando* em processo contínuo; e, detalhe: formando-se naquela independência do sujeito,

(...) [E]ntão que pelo menos eu tenha a coragem de deixar que essa forma se forme sozinha como uma crosta que por si mesma endurece, a nebulosa de fogo que se esfria em terra. E que eu tenha a coragem e resistir à tentação de inventar uma forma.<sup>227</sup>

–. E, assim, o receptor – instância da enunciação – também se supõe o tempo todo presente à construção do que G.H. conta, ele partícipe da alteridade radical como alguém retirado da aventura de G.H., como nós argumentáramos (portanto, apesar de intencionalmente criado pela imaginação da protagonista, essa “norma” de acima não é violada pela “criação” do leitor). Argumentáramos também, daí, que ele é correlato à realidade que a narrativa diz ficcionalizar. Depreendido disto, tínhamos situado o paradoxo entre o enunciado e a enunciação porque, se o passado, do qual se fala, é inalcançável na sua generalidade e na sua totalidade, ele mesmo contradiz-se à enunciação como possibilidade de dizer-se – isto a determinação estrutural dela (i.e., a de que qualquer enunciação deve ter um enunciado integral em si mesmo) – ainda no estar-se dizendo. Enunciar justifica assim a si mesmo. Isto significa, como analisou Emília Amaral, que a escritura tenta coincidir-se com o narrado e com a leitura enquanto processos de um mesmo “aqui-agora”. Sendo assim, a metalepse (narração e narrado tendo ficcionalmente a mesma temporalidade) é sintetizada com a noção de autonomia do discurso como afirmação imperativa do dizer. Ou seja, se o gênero de certo discurso se contradiz paradoxalmente com o aspecto inconcebível do estar-se dizendo, isto é conformado através da metalepse moderna e das suas potencialidades hermenêuticas, que efetivam, ademais, a ficcionalidade literária como se ela fosse elemento para-si-mesmo, isto é, elemento que se diferencia de maneira imanente àquilo que supõe como exterioridade.

Assim, se, no início deste trabalho, nós apontáramos para a concepção moderna acerca da linguagem, que era a da diferença entre as palavras e as coisas, ou entre o discurso e o mundo, percebe-se, através da análise que ora orientamos, o efeito e auto-

---

<sup>226</sup> LISPECTOR, Clarice, *A Paixão Segundo G.H.*, In: NUNES, Benedito (coord.), *A Paixão Segundo G.H.*, Edição Crítica, 2ª Ed., Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996. p. 9.

<sup>227</sup> *Ibid.* p. 11.

reflexão de tal noção nos textos cervantino e clariceano apresentados. E, ainda, a partir dela e como forma de se aprofundá-la na estética de ambos, a função discursiva que a figura da metalepse possui. Antes, tínhamos investigado como tal elemento se formara em cada romance, além das consequências dele para as propostas literárias de cada um. Nesta parte de nosso estudo, ladeamos ambos os textos para que se percebesse também a estrutura comum que, por trás dessas funções, a metalepse abalizava. A partir do diálogo entre os dois, nós podemos perceber que alguns elementos são comuns a ambos quando se trata de vincular a autonomia da linguagem, portanto; são eles: 1. aquilo que poderíamos chamar de tautologia do discurso, porque baseado no fato de que a definição da definição é a própria definição, e de que esta tautologia assim estruturada desatenta-se contra a dialogia e, por ser tautológica, segue-se como se fosse a determinação da própria estruturação do gênero; 2. a tautologia assim apresentada, e encarada como *a estrutura* do gênero do discurso, supõe que a determinação das próprias palavras desviam-se da necessidade subjetiva, ela tem uma objetividade, por si mesma, própria – isto escancara o não-sentido do discurso, sendo este fato algo cômico, paródico, no *D. Quixote de La Mancha*, filosófico n’*A Paixão Segundo G.H.*, mesmo utópico: ela intentaria idealmente poder criar um gênero em que a linguagem superasse tanto o receptor quanto o enunciador, isto, ao que tudo indica, ocorre apenas nos momentos em que ela se refere ao tema da linguagem e da criação –; é evidente que tudo isto tem caráter e efeito ficcionais, é uma *concepção* comum aos dois romances. Esses dois pontos que expusemos ativam-se de maneira mais profunda com a figura da metalepse, e, nesse sentido, torna objetivo o diálogo proposto por nós entre os dois romances.

Tudo que escrevemos aqui tem caráter de análise e não tenciona sobrepor-se a estudo nenhum já feito acerca tanto do *D. Quixote de La Mancha* quanto d’*A Paixão Segundo G.H.* Poderíamos mesmo dizer que nossa dissertação foi um exercício de comparação e de questões que, na nossa opinião, ambos os romances suscitavam entre si. Fica claro também as diferenças entre eles. A diferença temporal e regional, obviamente, não deixa mentir. Compará-los significa, portanto, cruzar horizontes e respeitar a historicidade que os distancia, nunca quisemos fazer alguma troca mecânica entre os dois textos, e esperamos que não tenhamos caído nesse equívoco. Não à toa, salientamos a historicidade tanto da metalepse quanto da condição de cada romance em seu sistema literário específico: Clarice utiliza-se dessa figura em seu romance para colocar em xeque as representações da realidade de sua época e do gênero do discurso em sua prosa. Ela o

pôde fazer porque, historicamente, a metalepse já tinha essa função. E é importante, diga-se, ter a percepção do romance clariceano no aspecto geral de certo sistema literário ocidental, algo que, cremos, não é tão explorado pela sua *Fortuna Crítica*. Não pensamos, ainda, a impossibilidade de se investigar, de toda maneira, o percurso dessa figura e de como ela entra no sistema literário brasileiro até Clarice, se é que há alguma continuidade nesse sentido. Isto seria algo a investigar-se no futuro. Nesta dissertação, ensaiamos somente alguns aspectos dessa historicidade possivelmente não-contínua.

## CONCLUSÃO

### 1. História receptiva e metaléptica: de Quixote a G.H., resumo até aqui

Como vimos ao longo desta dissertação, a relação entre os dois volumes do *D. Quixote de La Mancha*, sustentam o efeito de alijamento do personagem em relação aos seus escritos. Este efeito é dado, porque, dentre outros motivos, tanto Sancho quanto o cavaleiro operam emendas sobre os seus escritos. Sancho conserta o texto do primeiro volume ao encontrar-se com Sansón Carrasco, e D. Quixote se encontra com os leitores do livro apócrifo de Avellaneda para comentar da falsidade e da ilegitimidade que este empenha contra a veracidade das suas peripécias. Os leitores confirmam então que o D. Quixote real está diante de seus olhos e que o de Avellaneda não passa de parco imitador. Assim, notamos, no segundo capítulo, haver certa tensão elementar entre os testemunhos dos protagonistas e as vozes narrativas que lhe descrevem os feitos. O problema é que o testemunho contra a legitimidade das palavras replica mais palavras ainda, porque é mesmo no discursivo ainda que o testemunho de Sancho se registra a fim de a correção ser feita.

Assim, o romance de Cervantes registra a condição do personagem que, ao mesmo tempo alijado das palavras, não se liberta delas. Porque, se o testemunho de Sancho tem a capacidade de apontar a impotência da legitimidade da narrativa, esta ao mesmo tempo negligencia esse apontamento dele porquanto ele não logra superá-la. Portanto, o *D. Quixote de La Mancha* pauta a angústia do alijamento das palavras ao mesmo tempo que este não sai ou se liberta do registro que elas impõem. Vimos a função que a relação entre *história* e *narração* – termos da narratologia de Gérard Genette – possui nesse sentido. É ao nível da história que Sancho Pança faz sua invectiva contrária à narração que o referenciara. Então, se a diferença entre o que referencia e o que é referenciado não supera o registro das palavras, isto acontece porque no discursivo mesmo há diferenças elementares e indissociáveis entre as próprias estruturas ficcionais. Daí o estreitamento entre elas é salutar para a análise de toda essa problemática atinente ao interior do objeto literário quixotesco.

Lembremos do papel que as divergências de perspectivas entre as vozes narrativas no texto cervantino têm em relação à ambivalência de sua identidade enquanto personagem. A efetividade delas é apresentada primeiramente na busca do personagem que nós chamáramos bibliófilo de La Mancha. Esse narrador aparece no início do

primeiro volume do *D. Quixote*. Ocorre que, no meio de uma luta do cavaleiro contra um biscainho, o bibliófilo termina de contar aos leitores a história do cavaleiro, porque, segundo ele, não encontrava mais documentos que dessem continuidade a tal disputa. A partir daí ele torna-se narrador auto-diegético e passa a contar de como ele mesmo foi à procura desse escrito. Ao encontrar, na feira, um rapazote que se ri de uma leitura, o narrador pergunta-lhe o que é tão engraçado, e escuta, no diálogo com o jovem, o nome de Dulcineia. Reconhecendo, portanto, a história de D. Quixote por lavra do árabe Cide Hamete Benengeli, ele pede ao menino que a traduza para ele. Essa é a primeira vez que a identidade do cavaleiro se estreita entre as vozes narrativas, porque os feitos narrados são mediados pelo menos por três delas: o tradutor, o árabe e o bibliófilo, este último responsável pela organização de todos esses escritos em conjunto. Assim, os feitos do cavaleiro necessariamente são registrados de maneira diferente entre elas, e, por isso, é lícito que o leitor desconfie da validade de cada uma. Mas, mais do que isso, esse elemento também situa de pronto a importância da relação entre *história* e *narração* na obra cervantina, pois demonstra como a *história* do bibliófilo justifica a sua *narração*, colocando-a em questão, mostrando as razões pelas quais ela funciona de certo modo e não de outro. Assim, é a história que se torna ficcionalmente antecipadora da ficção, e não o contrário. A reversão hierárquica entre as estruturas narratológicas, cujo efeito ficcional é a dubiedade contra a univocidade da identidade quixotesca, já se evidencia nessa procura pelo escrito, momento ainda da segunda parte do primeiro tomo do *D. Quixote de La Mancha*. Assim, quanto mais estreita e indistinguível essa relação e quanto mais transgredida a hierarquia entre história e narração for, mais torna-se imperiosa essa dubiedade da identidade do personagem, e, por conseguinte, mais é marcada o que chamamos do alijamento do personagem e das suas ações em relação ao discurso que o referencia.

Isto levou-nos à necessidade de estudar a metalepse enquanto figura e enquanto forma expansiva de si própria, dado que é nesse fenômeno que a ambivalência entre história e narração é mais extremada. Conforme as definições de Gérard Genette, a metalepse determina-se pela violação direta na relação entre a *história* e a *narração*. Por exemplo, quando um personagem da história interfere diretamente na narração que se faz dele, ou o contrário, quando a narração interfere diretamente na história, ocorre o que se chama a metalepse moderna, forma expandida da figura da metalepse antiga. Como vimos, tal violação estrutural é debatida no *corpus* dos estudos cervantinos. De acordo

com Anthony Close, a metalepse cervantina é relativa principalmente a uma interpretação tanto dos artistas devedores da estética cervantina, que enfocavam no maravilhoso da sua prosa – salientemente Borges – quanto de alguns críticos posteriores ao Século de Ouro Espanhol, e que seguiram a interpretação artística. Depreendemos então a necessidade de analisar as consequências das relações estreitas entre *história x narração* na narrativa cervantina de uma perspectiva da Teoria da Recepção e segundo uma problemática propriamente hermenêutica.

Assim, embora Close titule a leitura da metalepse cervantina como mal-entendido, o seu ensaio ao mesmo tempo desdobra a hipótese de que ela se concebe historicamente, isto é, que ela participa da historiografia do efeito estético do *D. Quixote de La Mancha*. Então, mesmo que a concordância com o ensaio de Close seja porventura imperativa, também é lícito considerar a metalepse como partícipe do valor estético de tal romance e da sua validade enquanto objeto literário. Um dos primeiros romances a assumir tal valor histórico, segundo o nosso estudo, foi o *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne. Ele deu nova forma à metalepse cervantina e se tornou modelar e seminal da metalepse moderna. Um dos fatores que a metalepse shandyana rogaria seria justamente o apontamento das aporias dos discursos de realidade, ou das formas tradicionais de se estruturar as narrativas; conforme a nossa leitura, tal aporética consistiria principalmente no deslindamento que Sterne faz do aspecto convencional do valor de verdade dos conceitos sintéticos, dado o caráter sabidamente digressivo de seu romance. Ademais, a metalepse sua salientaria a função e mesmo antecipação da possível posição receptiva de seu narratário – as opiniões críticas, morais, que este fizesse sobre o texto, etc. –. A subjetividade de Tristram, o narrador, é, assim, hiper-inflada e assume para si certo grau de irracionalidade.

Há certos elementos conformativos a esse aspecto modelar da prosa de Sterne n’*A Paixão Segundo G.H.*, de Clarice Lispector, embora relativos a seu próprio tempo e à resposta sua ao sistema literário de então. Interessante notar que tal aspecto da “hiper-subjetividade” era inclusive apontado na obra de Clarice, desde a sua estreia, na década de 40, pela invectiva de parte da crítica. No nosso estudo, nós tínhamos destacado principalmente a crítica de Luiz Costa Lima nesse sentido e, ao analisá-la, apontamos também para o aspecto digressivo da obra clariceana no seu centramento relativamente ao que chamáramos a “coisa-em-si”, fugidia, assim como em *Tristram Shandy*, da possibilidade de síntese, da perspectiva de conceitos plenamente universais no

pensamento, e, ainda, alheia à expectativa do realismo contemporâneo na literatura brasileira do início do século XX. Assim, se *Tristram Shandy* tinha débito com certa tradição mais detalhista, e, até certo ponto, ainda realista, no sentido de atentar às minúcias dos costumes e dos personagens-tipo da sua época, juntando o *plausible* ao *unbelievable* – como tínhamos visto no terceiro capítulo – a prosa de Lispector retirava-se de qualquer análise acerca da tipicidade de seus personagens, na nossa opinião, e – isto aponta sua crítica – mantinha a hipersubjetividade como possibilidade de reflexão acerca da coisa-em-si e acerca da subjetividade para-si-mesma. Mantinha, portanto, a irracionalidade do subjetivo, incapaz de analisar-se a si próprio, pois sempre perdido nas próprias palavras e aventurando-se para a identidade inominável, perdida para o sujeito, mas constantemente buscada. Toda essa estrutura comum à obra de Lispector atentou contra as expectativas realistas do romance moderno de sua época, que considerava referencial somente o discurso ficcional que se comunicasse com os eventos históricos da realidade brasileira.

Ainda, para além de tais semelhanças e diferenças com as produções da recepção metaléptica do romance moderno, é interessante notar a relação de violação que as estruturas narratológicas deslocam no romance mestre de Clarice, *A Paixão Segundo G.H.*, e a função que essa violação opera. Segundo nossa análise, a metalepse clariceana concebe determinada relação com o leitor e com a origem da própria escrita narrativa. Conforme a estrutura desse romance, o deslocamento da subjetividade da personagem volteia-se na despessoalização, através da qual a protagonista desce até a neutralidade das coisas num itinerário existencial em que ela se vincula com a imanência e a falta de hierarquia entre as categorias ontológicas. Assim, o divino, a barata e o humano tornam-se nivelados. Deste modo, é determinante o questionamento acerca da possibilidade de se alcançar a verdade e a forma das coisas através da ficção. A linguagem coloca-se como momento de acesso ao real, mas que apenas toma-o como criação porque marca a impossibilidade do seu acesso imediato, como salientáramos na citação, “vou ter que criar o que me aconteceu, porque viver não é relatável, viver não é vivível”<sup>228</sup>. Nessa des-hierarquização das formas, conjunta ao vazio sobre o qual o relato desliza, a relação de alteridade da narradora com a imagem fictícia do narratário tem a função assim pragmática de sustentar a recepção enquanto instância de contraparte à ficção e de

---

<sup>228</sup> LISPECTOR, Clarice, *A Paixão Segundo G.H.*, In: NUNES, Benedito (coord.), *A Paixão Segundo G.H.*, Edição Crítica, 2ª Ed., Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996, p. 15.

exterioridade relativamente a ela. Isto torna estável a nadificação das formas d'*A Paixão* e impede, ao nível ficcional, que a narradora se perca de maneira absoluta na sua despersonalização. Empreende-se assim o evento da metalepse nesse romance enquanto acompanhante do leitor em relação aos momentos de nivelamentos ontológicos do Eu para com o divino e para com as coisas. Então, a metalepse também aponta para a cisão entre enunciação x enunciado ao fazer da recepção esta presença concomitante à narrativa.

Assim, há elementos que conectam histórica e hermeneticamente *A Paixão Segundo G.H.* com o *D. Quixote*. Para fazer este trabalho, tínhamos percebido algumas semelhanças na relação entre ambos quanto à relação linguagem x referente, representante x representado. Nos dois, a metalepse aparece como chave de leitura para o questionamento da realidade conforme nossa análise. Se, em *D. Quixote de La Mancha*, o entretecimento entre as vozes narrativas faz-nos questionar o que é a verdade de Quixote, ou quem, de verdade, é esse cavaleiro, tão mediado entre tantas subjetividades e entre as escolhas puramente discursivas que o definem, e as quais ele não pode superar, embora se atenha contra elas, fazendo abalançar-se, assim, a *história* sobre a *narração*, n'*A Paixão Segundo G.H.* o movimento também marca essa autonomia discursiva. Ela é fundamentada tanto na contradição entre a necessidade de se dizer e a impotência de se fazê-lo, alienando a linguagem da relação entre receptor x enunciador, e fazendo do gênero ficcional um gênero impossível de se libertar enquanto significância – ou seja, o gênero ficcional é completamente independente das referências que lhe delimitam, pois estas são admitidamente irredutíveis, no caso de Clarice, ou admitidamente perdidas, no caso de Cervantes –. Numa ocasião menos extremada, essa autonomia concebe-se na exploração da instância do narratário, em G.H., como instância copiosa de possibilidades para a violação entre as estruturas narratológicas. A imagem do leitor é aí representativa da extrernalidade irrepresentável pela ficcionalidade, sendo que, em *D. Quixote*, isto que é externo a uma capacidade de ele deixar de ficcionalizar-se dá-se no escrito histórico, nunca completamente localizado, e absolutamente nunca lido, de Cide Hamete. Ambos esses elementos situam a violação narratológica: o *D. Quixote* “perdidamente histórico” conversa com seus leitores – condição recepcionada hermeneticamente como metaléptica – e a tentativa de se encontrá-lo em um documento indelével é também narrada.

## **2. Caminhos e descaminhos – Considerações finais e limites atuais da investigação**

Foi este aspecto geral da independência do registro discursivo em relação aos seus objetos que deu azo à nossa hipótese de que os dois textos eram plenamente comparáveis, e de que havia alguma dinâmica possivelmente objetiva e histórica entre eles. No entanto, se essas noções são comuns aos dois romances, as épocas em que eles são escritos são muito diferentes. Elas apenas podem ser comparadas no contexto de uma análise histórica entre eles e a partir de uma forma literária que sustente e justifique tal analítica. A existência dessa forma foi o que tentamos investigar. Ela manifestou-se no encontro nosso com a metalepse. Enquanto, no Prelúdio para a conclusão, acabamos de comparar fragmentos, entre os dois romances, que guardam ao mesmo tempo a diferença entre a instância definidora do discurso e aquilo que ela define, ou seja, o fenômeno que marca a diferença fundamental entre a instância representante e a instância representada por ela, esta última que é, através dessa diferença, marcada pela irreduzibilidade e pela independência que as palavras, assim, têm em relação a ela. Essa diferença é muito geral do pensamento e da produção cultural da modernidade ocidental. Constatamo-la não somente na célebre investigação de Foucault, atentada ao percurso epistemológico dos últimos cinco séculos, mas também da investigação de Costa Lima, que analisa o efeito dessa diferença no discurso literário. Assim, achar as semelhanças entre Cervantes e Clarice Lispector apenas a partir desse aspecto seria generalizá-los demais, seria apenas constatar que ambos são modernos, o que não é dizer muito. Porém, não é em todo romance que a tematização mesmo desse fenômeno geral se dá. Ademais, ao se afunilar a análise, percebe-se que os dois não a marcam de maneira difusa. A balize comum pela qual eles a denotam se dá pela violação entre as estruturas narratológicas, violação que coloca em xeque a forma pela qual o discurso moderno se refere à realidade.

Sancho e Quixote só intentam consertar o próprio discurso, fazendo a identidade de ambos inapreensível, ao se encontrarem com os seus próprios leitores, corroborando, como vimos, a dimensão hermenêutica e histórica da metalepse. G.H., por sua vez, constata a separação fundamental entre o ocorrido e o que ela narrará do ocorrido através daquele paradoxo, apontado por Emília Amaral, entre o enunciado e a enunciação, o presente da leitura, o passado da escritura e o futuro, da narração, esta que, na verdade, já está sendo narrada. Portanto, pensamos que nossa pesquisa teve alguns proveitos interessantes. Por exemplo, e como já disséramos, situar o romance de Lispector em certa

tradição mais geral é justamente importante porque é algo pouco explorado nos estudos que se propõem a explorar sua obra. Todavia, é certo que isso ao mesmo tempo deflagra um limite nosso, pois faltou-nos analisar os outros romances de Clarice em perspectiva com *A Paixão Segundo G.H.* Contornando isto o mais possível, nós analisamos parte da sua *Fortuna Crítica*, aquela realista, ao mesmo tempo em que tentamos explicar os pontos cegos dela, deixando claro, portanto, o impacto histórico da literatura clariceana no sistema literário nacional como um todo. Outro limite nosso, relativo à metalepse cervantina enquanto fenômeno receptivo-hermenêutico, foi não termos investigado de maneira devida a literatura inglesa do séc. XX. Porque, se a metalepse cervantina passa principalmente pela escrita de Sterne no *Tristram Shandy*, e se, como roga Olga de Sá e alguns outros críticos, Lispector deveu leituras de Virgínia Woolf e de James Joyce – poucas décadas anteriores a ela, afinal – seria compreensível que nos tivéssemos enveredado por tal seara afim de cotejarmos a medida de tal receptividade. Infelizmente, faltou-nos tempo. Fica registrada aqui essa indeterminação da nossa pesquisa e a necessidade de se superá-la no futuro. É certo que a nossa pretensão não seria assim também apontar para a continuidade de uma tradição unívoca, mas considerar de como tais modelos de romances se relacionaram entre si na dinâmica dos horizontes de leitura e de como, portanto, pode-se dizer que a noção da violação de estruturas narratológicas, ainda mais na esteira da metalepse, os conjuga em conjunto e numa linearidade, que, é certo – como vimos da recepção de *D. Quixote* entre os séculos XVII e XVIII – pode conter lapsos entre leituras de determinadas épocas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMARAL, Emília, *Leitor Segundo G.H., O*, São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.
- ARDILLA, J.A.G., *Cervantean Heritage: Reception and Influence of Cervantes in Britain, The*, London: Modern Humanities Research, Association and Maney Publishing, 2009.
- AVELLANEDA, Alonso Fernandez de, *Livro Apócrifo de Dom Quixote de La Mancha, O*, Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1989.
- BAKHTIN, Mikhail, *Questões de literatura e Estética, A teoria do romance*, 7ª Ed, São Paulo: Hucitec Editora, 2014.
- BOSI, Alfredo, *História Concisa da Literatura Brasileira*, 52ª Ed., São Paulo: Cultrix, 2017.
- CÂNDIDO, Antonio, *Literatura e Cultura de 1900 a 1945*, In: CÂNDIDO, Antonio, *Literatura e Sociedade*, 9ª Ed., Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.
- \_\_\_\_\_, *Raiar de Clarice Lispector, No*, In: CÂNDIDO, Antonio, *Vários Escritos*, Livraria duas Cidades: São Paulo, 1970.
- CARPEAUX, Otto Maria, *História da Literatura Ocidental, vol. 4, O Barroco e o Classicismo por Carpeaux*, São Paulo: Leya, 2012.
- CLOSE, Anthony, *concepción romántica del Quijote, La*, Barcelona: S.L. Diagonal, 2005.
- \_\_\_\_\_, Anthony, *Interpretaciones del Quijote, Las*, Centro Virtual Cervantes, [S.I.], [s/d], [https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/introduccion/prologo/close\\_a01.htm](https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/introduccion/prologo/close_a01.htm), Último acesso em: 01/08/2021.
- \_\_\_\_\_, Anthony, *metalepsis cervantina. Breve historia de um malentendido, La*, Centro Virtual Cervantes, [S.I.], [s/d]: [https://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/congresos/cg\\_VII/cg\\_VII\\_08.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/congresos/cg_VII/cg_VII_08.pdf), último acesso: 01/08/ 2021.
- COQUEMALA, Luísa de Quadros, *Tristram Shandy e o princípio digressivo do romance*, Dissertação (Mestrado) , Universidade Estadual de Campinas, 126 p., São Paulo.

COSTA LIMA, Luiz, *Clarice Lispector*, In: *A Literatura no Brasil, Era Modernista*, Afrânio Coutinho (dir.), Eduardo de Faria Coutinho (co-dir.), 4ª Ed, São Paulo: Global Editora, 1997.

\_\_\_\_\_, *Controle do Imaginário, O*, São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

\_\_\_\_\_, *Mimesis: Desafio ao pensamento*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

\_\_\_\_\_, *Mística ao Revés de Clarice Lispector, A*, In: *Por que Literatura*, Petrópolis: Editora Vozes, 1966.

\_\_\_\_\_, *Sociedade e discurso ficcional*, Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1986.

COSTA VIEIRA, Maria Augusta da, *Narrativa Engenhosa de Miguel de Cervantes, A*, São Paulo: Editora Edusp & Fapesp, 2012.

\_\_\_\_\_, *O Dito pelo Não-dito, Paradoxos de Dom Quixote*, São Paulo: Edusp, 2015.

CURTIS, Ernís, *Literatura Europeia e Idade Média Latina*, São Paulo: Editora Edusp & Hucitec, 1989.

DE SÁ, Olga, *A Escritura de Clarice Lispector*, Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

ECO, Umberto, *limites da interpretação, Os*, São Paulo: Perspectiva, 2015.

FOUCAULT, Michel, *palavras e as coisas, As*, trad. Salma Tannus Muchail, São Paulo: Martins Fontes, 10ª Ed., 2016.

GARCÍA, Pedro Javier Pardo, *La novela como juego, La Paradoja metaficcional en Cervantes, Fielding y Sterne*, Slamanca, En Actas del X Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada (pp. 203-217). Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1996. Disponível em: [https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/74603/DFI\\_Pardo\\_La%20novela%20como%20juego.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/74603/DFI_Pardo_La%20novela%20como%20juego.pdf?sequence=1&isAllowed=y), Último acesso em: 01/08/2021.

GENETTE, Gérard, *Discurso da narrativa*, In: *Figuras III*, São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

\_\_\_\_\_, *Metalepsis, De la figura a la ficción*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica S.A., 2004.

HANEBECK, Julien, *Understanding Metalepsis, The Hermeneutics of Narrative Transgression*, Berlin/Boston: CPI books, GmbH, Leck, 2017.

ISER, Wolfgang, *Atos de Fingir ou O que é Fictício no Texto Ficcional, Os*, In: *Teoria da Literatura em suas Fontes, Vol. II*, org.: COSTA LIMA, Luiz, 2ª Ed., Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, S.A., 1975., pp. 384 – 416.

JAUSS, Hans Robert, *História da Literatura como provocação à Teoria Literária, A*, São Paulo: Editora ática S.A., 1994.

\_\_\_\_\_, *texto poético na Mudança de Horizonte da Leitura, O*, In: *Teoria da Literatura em suas Fontes, Vol. II*, COSTA LIMA, Luiz (org.), 2ª Ed., Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, S.A., 1975, pp. 305 – 358.

KADOTA, Neiva Pitta, *A Tessitura Dissimulada: O social em Clarice Lispector*, São Paulo: Estação Liberdade, 2ª Ed., 1999.

LISPECTOR, Clarice, *A Paixão Segundo G.H.*, In: NUNES, Benedito (coord.), *A Paixão Segundo G.H., Edição Crítica*, 2ª Ed., Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.

\_\_\_\_\_, *Perto do Coração Selvagem*, Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998.

LÓPEZ GRIGERA, Luisa, *La Retórica en La España del siglo de Oro: Teoría y práctica*, 2ª Ed., Salamanca: Universidad, 1994.

MEREGALLI, Franco, *Los primeros dos siglos de recepción de la obra cervantina: una perspectiva*. In: *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. 1ª Ed., Editorial Anthropos, 1993.

NAVARRO, Alberto, *El Quijote Español del siglo XVII*, Madrid: Ediciones Rialp S.A. 1964.

NUNES, Benedito, *O Itinerário Místico de G.H.*, In: NUNES, Benedito, *O Drama da Linguagem, Uma Leitura de Clarice Lispector*, São Paulo: Editora Ática, 1989.

OVÍDIO, Públio, *Metamorfoses*, trad.: Paulo Farmhouse Alberto, 3ª Ed., Lisboa: Cotovia, 2014.

PAZ, Octavio, *O Arco e a Lira*, 2ª Ed, 1ª reimp., São Paulo: Cosacnaify, 2012.

PIER, John, *Composition and Metalepsis in “Tristram Shandy”*, Usure et rupture / Breaking points., Centre d'études et de recherches sur la culture anglo-américaine d'Orléans. - CERCA; Groupe de recherches anglo-américaines de Tours - GRAAT, Sep 1995, Tours, France, Disponível em : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01229535/document>, Último acesso em : 01/08/2021.

RANCIÈRE, Jacques, *Políticas da Escrita*, São Paulo: Editora 34, 2ª Ed., 2017.

ROBERT, Marthe, *Romance das Origens, Origens do Romance*, São Paulo: Cosac Naify, 2007.

SAAVEDRA, Miguel de Cervantes, *Engenhoso cavaleiro Miguel de Cervantes, Segundo Livro, O*, trad.: Sérgio Molina, 3ª Ed., São Paulo: Editora 34, 2012.

\_\_\_\_\_, *Engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha, Primeiro Livro, O*, trad.: Sérgio Molina, 7ª Ed., São Paulo: Editora 34, 2016.

SANTIAGO, Silviano, *Aula Inaugural de Clarice Lispector, A*, In: *Narrativas da Modernidade*, Wander Melo Miranda (org.), Belo Horizonte: Editora Autêntica, 1999.

\_\_\_\_\_, *Política em Clarice Lispector, A*, Editora Rocco Ltda., [S.I], Ano 2014: <https://www.rocco.com.br/blog/a-politica-em-clarice-lispector/>, Último acesso em: 01/08/2021.

STERNE, Laurence, *Vida e as Opiniões do Cavaleiro Tristram Shandy, A*, Trad.: José Paulo Paes, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

VIRGÍLIO, *Eneida*, trad.: Odorico Mendes, São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

WATT, Ian, *A Ascensão do Romance, Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*, São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WAHL, François, *Estruturalismo e Filosofia*, São Paulo: Editora Cultrix, 1984.

WELSH, Alexander, *The Influence of Cervantes*, In: *The Cambridge Companion to Cervantes*, Cambridge: Cambridge University Press, 2006.