



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

INSTITUTO DE LETRAS

**Eduardo Matos de Paula Félix**

**Orientador: Prof. Dr. Erivelto da Rocha Carvalho**

G.H. e Quixote Literalmente Desocupados

BRASÍLIA – DF

2017

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE LETRAS  
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS

## G.H. e Quixote Literalmente Desocupados

Eduardo Matos de Paula Félix

Orientador: Prof. Dr. Erivelto da Rocha Carvalho

BRASÍLIA – DF, Dezembro/2017

## RESUMO

O presente trabalho compara *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, com *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes. Nesses textos, a experiência e o corpo, instâncias da negatividade ficcional, são inscritas na prosa, configuradas do sentido histórico da linguagem entre o século XVII e XX. Tal sentido concerne à cisão do signo com o mundo que ele representa, justificando certa corrente literária que tem como tema a linguagem e sua impossibilidade representativa. Defende-se que ambos os romances participam conjuntamente dessa corrente, e investiga-se o alheamento da experiência nela. Pelo conceito do *figural*, de Auerbach, a relação corpo/letra é estabelecida entre os personagens Quixote e G.H.

Palavras-chave: corpo; ficção; G.H.; Literatura moderna; Quixote

## ABSTRACT

The present work compares *The passion according to G.H.*, by Clarice Lispector, with *Don Quixote*, by Miguel de Cervantes. In those texts, experience and body, categories of fictional negativity, are inscribed in the prose that is configured from the historical sense of language between the seventeenth and the twentieth centuries. This sense refers to the division between sign and world, justifying a literary tendency that has as its theme the language and the representative impossibility. It is argued that both novels participate jointly in this tendency, and it is investigated the alienation from experience in it. By the concept of *figural*, from Auerbach, the relation body/letter is established between the characters Quixote and G.H.

Key-words: body; fiction; G.H.; Modern literature; Quixote

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	6
1. ÉPOCA DE G.H., ÉPOCA DE QUIXOTE.....	9
2. AUTONOMIA, RELATO E LEITURAS: ONTOS DE QUIXOTE E DE SANCHO, OS DESOCUPADOS DO ROMANCE .....	15
3. DE G.H. PARA QUIXOTE E VICE-VERSA: <i>PHILIA</i> , CORPO, DEVIR E LETRA .....	21
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	31
REFERÊNCIAS .....	34

## INTRODUÇÃO

*Dom Quixote*, de Cervantes, é livro mundialmente conhecido e expressa toda uma época e valores europeus fundados e mantidos pela História da constituição do gênero romance (KUNDERA, 1986). Compará-lo com um livro brasileiro é esforço considerável, principalmente devido à leitura pouco familiarizada com textos cervantinos em nosso país, que possui pouca tradição universitária em estudos hispânicos (VIEIRA, 2012, pág. 71). Tal situação acarreta dificuldade tanto de escamotear os horizontes pelos quais alguns autores da nossa literatura o leram – pois nega coletividade interpretativa nacional ao Quixote, concebendo aguda subjetividade de apreensão muito restrita<sup>1</sup> para a análise que faremos –, quanto de como ele se insere nas tensões regionais em que estes se posicionam.

De tais conformações, Maria Augusta, conhecida crítica literária brasileira de Cervantes, delineou alguns indícios que instauram dois aspectos da influência atomizada do autor no Brasil. Segundo ela, nossos escritores oscilaram entre a escritura, configuração estrutural – a “complexidade discursiva” (idem, pág. 77) –, e o conteúdo narrativo, substancial. Essas duas vertentes apareceriam, por exemplo, respectivamente, em Machado de Assis e em Lima Barreto: enquanto o autor de *Triste fim de Policarpo Quaresma* empreende na prosa a vinculação do “mito” quixotesco e seus simbolismos, o do *Brás Cubas* a alavanca principalmente por filiações da poética, situadas no tratamento “ébrio” de sua escrita em desdém ao leitor (pág. 77). Para nosso trabalho, quando comparamos *A Paixão segundo G.H.*, de Clarice, com o *Quixote*, do escritor espanhol, especificamente identificamos consonâncias de escrituras na medida em que o eixo integrador da análise reduziu-se até as dicotomias

---

<sup>1</sup> Acerca da questão entre a teoria psicológica e as teorias sociais, vide Hans R. Jauss em *A estética da recepção: colocações gerais*, em que o crítico discorre sobre os interstícios entre recepção externa à textualidade – a “sociedade de leitores de um momento histórico” – e a “expectativa interna” ao texto. Hans R. Jauss diferencia o efeito estético, instante do texto, e a recepção, instante do destinatário. A conjunção entre os dois tempos seria responsável pelo duplo horizonte da literatura, elementar ao desdobramento da *significação* pela entrada da expectativa na experiência. Ressalva ele, porém, que a psicologia do processo de recepção foi pouco desenvolvida, enquanto as teorias sociais e materialistas não foram suficientes para descrever a totalidade da determinação comunicativa do literário, sem a qual este não se definiria. Em nosso trabalho, faltou, tampouco, a possibilidade de tal perspectiva, a *comunicativa*, dos nossos objetos, necessitada da relação com o além dos componentes deles, mas também não só com seus direcionamentos na luta de classes. Centramo-nos, em vez desse exame, e na medida de nosso acesso a tal *significação*, quem sabe incompleta, nas chaves de leitura possíveis, internalizadas, aqui, nas relações textuais tão somente; explorando condições da tradição sistemática e internalizada entre os romances, portanto: mais *resultada* e menos *em processo*, menos *do que ela se atualiza* e menos *socializada* textualmente. (JAUSS, págs. 50 – 51).

corpo/letra e experiência/linguagem, elementos da *significação* desses textos em relação ao literário – suas facturas dele.

À consideração da identidade escritural, seguiremos a historiografia do construto do *signo*, entre a época de Cervantes e a de Clarice, a fim de deslindar o fundo da estrutura comum entre as linguagens, isto é, o artifício criativo delas (escritura), que balizem o nexos da formulação dos gêneros em contexto. Além de isto poder dar conjunto à interação de paradigmas, revela-se a interconexão mesma é possível; também de que modo uma factura pode estar sendo – ou de que modo pode *não estar* sendo – recriada do mesmo empenho epistêmico, perpassado pela diferenciação de época. Nessa parte histórica, por exemplo, encontramos a conservação da cesura essencial entre o signo e o mundo – enquanto a linguagem se admite em *mimesis* ou em discurso sobre a realidade –, nos séculos XVII e XX, mobilizada de modo radical nesse último.

Teorizamos, decorrentemente, que, entre uma e outra obra, enquanto prevalecidas na questão comparativa e enquanto coloquem em jogo a representação, a cesura entre o signo e a realidade deve contextualizá-las, universalizá-las em coesão temporal. Para constatá-lo particularmente, enfocamo-nos, sobretudo, na ultimação da linguagem, que demonstramos presente na estética de G.H. e na implicação de sua paixão, sacrifício de seu corpo. Nele, o sentido da vivência é furto do enunciado, mesmo que sua função seja referência para este consistir, ter tema a assinalar. Tal movimento se insere no mesmo conceito da teoria de Jacques Rancière, crítico francês, em seu texto *Teologias do romance*, a respeito do aspecto *figural* de Quixote, personagem que rompe com a tradição das Escrituras. Segundo o autor, o emprego literal delas rogaria um corpo para lhes comprovar a verdade emanante, isto é, elas necessitavam do real para determinar-lhes a verdade precisa, sua profecia, que negaria a ficcionalidade. O personagem de Cervantes, contudo, poria à prova a possibilidade de tal negação, porque nivelaria a veracidade de todos os textos com a qualidade una da letra, esvaziando-lhe a consecução do corpo garantido. Este se desocuparia, portanto, do literário que lhe opera, agora tornado autônomo, mas funcionaria para ele como busca inalcançável e consistente que é seu sinal elementar.

A marca da não-ficcionalidade, assim, quando desponta, o faz como questão sem resposta no literal, torna-se não-lugar para ele. Pensamos que, em Quixote, esse não-lugar se dá através da leitura, inscrita na prosa enquanto afirmação da tradução de um escrito mouro. Ao ser-lhe reescritura, é notação do texto inicial, composta das virtualidades que o distanciam. O *objeto* (o dado à discussão, ao conhecimento) de

seu discurso é a linguagem de si, pois os feitos de Quixote se mediam duplamente ao serem de antemão *já-lidos* para o leitor de Cervantes. Enquanto tema a relatar-se, a aventura do personagem não pode ser factual, testemunhada até a narrativa; é, sim, remate de leitura. O corpo do cavaleiro, assim, não pode recuperar o texto em verdade, quer dizer, ele nunca será o constatado lugar da verdade.

A partir de tais constatações, este estudo intenta averiguar limites entre a não-ficção e a literalidade, que se encontram no cerne do romance quixotesco e do clariciano. Para materializá-los, intenta circunscrever as identidades de Quixote com *A paixão segundo G.H.* que determinem certa tradição mantida. Para isso, atenderemos os elementos desse romance espanhol – certamente há outros além do que apontamos – que concedam a perspectiva de como certa construção da literatura de Cervantes se formulou em Clarice. Pretendemos encorajar, com isso, ademais, novas comparações entre a escritora e esse autor, muito raramente ponderadas pelos estudos literários que pesquisamos.

## 1. ÉPOCA DE G.H., ÉPOCA DE QUIXOTE

As épocas de G.H. e Quixote – nas quais seus textos foram inéditos – separam-se por consideráveis quatros séculos e meio. À época de Cervantes, a modernidade começava a manifestar suas primeiras implicações; à época Lispector, a modernidade já era pós-vanguarda. À época de Cervantes, o cartesianismo ainda iniciava sua efetividade, profunda, na Europa; a América era ainda tão somente colônia pouco povoada (pelo ocidente) do então vasto poderio espanhol e português. À de Clarice, a formação da literatura brasileira há muito já tinha se estabelecido. Apesar das diferenças locais e históricas, os dois romances possuem coeva interconexão quanto ao tratamento da linguagem. Esta, a partir dos 1600's, já datava a consciência de apartar-se do mundo e a do equívoco de retratá-lo, tema tanto caro à obra de Clarice, em cuja situação semiótica epistêmica, determinação pensante, análoga à de Quixote, desdobra fase posterior do mesmo contínuo desenvolvimento do *símbolo* na modernidade.

Consolidam-se, assim, certos paradigmas por detrás dos contextos de idade de ambos, cuja poética interpela o fático da linguagem: o *signo* como objeto. Exporemos, portanto, o norteamento do simbólico nos respectivos momentos históricos. Segundo François Whal, o *signo* do século XX não se diferencia muito do XVII; epistemicamente, na verdade, são qualitativamente iguais. Tendo como base a teorização arqueológica de Foucault, o comentador cita que do início do século XVII ocorre, na cultura ocidental, ruptura entre o representante e a coisa representada. Segundo ele, a linguagem, nesse instante, trata de “analisar: indicar em cada ponto identidades e diferenças” (WHAL, 1968, pág. 32). À necessidade da classificação que parte daí, o signo passa a ter a validade de “lugar de conhecimento” (pág. 32), que se distancia do mundo porque, além do movimento antecipado da rigorosidade para *lapidá-lo* ao saber, “o mundo é duplicado por um sistema de signos que, globalmente, dele se distingue”, entre eles “abre-se um fosso” (pág.32):

Para um cartesiano, por exemplo, o nome não é a representação clara e distinta que ele eventualmente traduz; a representação não é a percepção confusa que ela articula; e esta, por sua vez, não é a coisa cuja existência ela atesta. O signo como que se retirou, em cada um desses níveis, do mundo, debruçado para nós; ele assume sua função de epistemê. [...] [A] *relatio*, que não existe antes de ser conhecida, deve ser estabelecida pela experiência, [...] ela é trabalho do saber. [...] Assim, é em torno da *barra* ou da *cesura* que o signo doravante se articula: começou a era da organização *binária*. Uma era, nota Foucault, da qual ainda não saímos. (grifos feitos pelo autor, pág.32).

Assim, a ideia de signo, e os deslocamentos empreendidos em torno dele, por parte do início da racionalidade moderna e sua categoria hodierna, figuram-se do mesmo fundo entre o significante e a realidade, a palavra e a coisa a que ela se refere: entre as duas há a impossibilidade acanhada da junção no pensamento. A história dessa discrepância se origina no tempo de Cervantes: “a *ligação* entre o que representa e o que é representado se faz desde então problemática” (pág. 32); polêmica estabelecida que, opina Whal, não se resolveu pelo “arbitrário” de Saussure (pág. 33).

Ao nosso interesse, é digno notar como essa noção da linguagem a partir do século XVII se articula com a corrente estética do maneirismo, por onde o *Quixote* localiza-se, ainda que problematicamente. Maria Augusta Vieira e Otto Maria Carpeaux discutem a posição que o clássico de Cervantes ocupa no sistema de ideias significativas da transição entre o quinhentismo e o seiscentismo europeus. De acordo com a autora, os séculos XVI e XVII veem o mundo dessemelhar-se ao homem, de modo que este não logra mais possuir identidade com ele; não há mais, para o humano, a naturalidade harmoniosa do classicismo, em que suas formas forçosamente se acordavam com as formas derredores; por isso, no Século de Ouro espanhol, a arte mimetiza amiúde a deformação do objeto representado que, como é infinitamente possível – só a forma correspondente é única –, é infinitamente inventivo (VIEIRA, 1998, pág. 53). Diríamos: o abismo entre este e a realização do seu reflexo é *tecnicamente* assinalado – é a primeira vez, ela afirma, baseada em Hocke, que a práxis projetada da disparidade, junto de sua especificidade agônica, é consciente na estética ocidental, acarretando o fato de o artista admitir-se como deus-criador de seu artifício (pág. 54). Ela cita ainda Hauser, outro estudioso de tal tendência, para quem, ademais, o artista aí pode desvencilhar-se da inspiração da natureza como unidade equilibrada; isto faz que

a criação artística remeta a outras criações artísticas, estabelecendo assim uma cadeia intertextual em que a arte dialoga com a própria arte, em lugar de ter como ponto de referência somente a natureza (pág. 55).

Isto abre possibilidade para o pensamento justificável de que o mundo pode ser só sonho, “produto do espírito” (pág. 55). Conclui-se que a arte – não separada absolutamente da diacronia do signo, ainda que o transgrida em certa medida, conquanto em *Zeitgest* necessário, e acercada cerradamente do significante enquanto posta em *trans-texto*<sup>2</sup> – enclausura-se para fora da possibilidade mundana, cuja

---

<sup>2</sup> Ao dizermos do trans-texto, estamos tratando da definição específica que Genette expõe tipologicamente nos *Palimpsestos* e cujo termo configura o *sentido* de qualquer texto em unidade, segundo o autor. Tal sentido só poderia configurar-se pela anterioridade ou

objetividade, contraditoriamente, não se alcança na reprodução racionalizada que se baliza na experiência do real. Por tal “tentação da ambiguidade” (pág. 56) estabelecida, o *Quixote* se instalaria.

Carpeaux, por sua vez, vislumbra a obra de Cervantes à luz mais de um “anti-barroco”, ao invés de um maneirismo. Escreve: “não somente os ideais falsos são derrotados na vida e no *Dom Quixote*, mas também os ideais verdadeiros”; leitura pela qual Heine teria sido o primeiro a perceber a face trágica do cavaleiro andante (CARPEAUX, 1959, pág. 435) e que, da nossa parte, evidencia a relativização da confiança analítica frente ao mundo que apenas ela poderia explicar. O escritor espanhol, para o historiador austríaco-brasileiro, possuía neutralidade para tratar das ideias, justamente por ter vivido em diversos estratos públicos, característica da prosa que lhe rendeu o entendimento subliminarmente textual da estrutura social da época. Otto relembra o evento da bacia do barbeiro, em que Sancho avisa a seu mestre que, para este, ela era elmo, para o escudeiro, não; e, para outro, poderia ser qualquer coisa. Tal afirmação cervantina tratar-se-ia, em sua conjuntura, de produto do erasmismo ou do pré-cartesianismo, “transformando [,porém,] seu protesto, que foi capaz de humanista plebeu contra o Barroco aristocrático, em panorama imparcial, humorístico da vida” (pág. 433): a crítica contra a subjetividade humana como centro da interpretação das coisas e, por extensão, a consciência da desagregação que essas coisas concedem à própria subjetividade, quando nomeadas ou não – pois só a vivência, não abstraída, poderia alcançá-las, afirma Carpeaux a respeito da leitura de

---

posterioridade dos textos que se relacionam com essa unidade – a terem História com ela, o que está firmemente de acordo com a amostragem de nosso trabalho. A partir desta, e exemplificando a transtextualidade, é importante nos aportarmos no comentário crítico sobre o Unamuno, porque este põe em jogo, reescrevendo o *Quixote*, a mudança semântica na invariabilidade do literal ante a cronologia. Genette discorre acerca dessa paródia através da negação do cervantismo que ela provoca. Unamuno intenta, no diverso das sincronias, compor a identidade literária através da redução até a essencialidade do *Quixote*, quer dizer, até os termos que não lhe poderiam faltar para a compreensão de seus clichês: estabelecimentos da impassibilidade de seu *signo* pelo tempo. A tensão entre as épocas faz surgir, como fundamento da consideração historiográfica, a problemática da constância na leitura, à medida que o encorpar-se do texto idêntico, o segundo momento do mesmo ato de escrita, apenas se pode através dela, e da neutralidade da marca do significante. Também, aqueles clichês não a deixam em aberto; na verdade, comprovam que ela existe, não deixam de constituí-la. O idêntico, no histórico-literário, ainda assim, o re-conhecimento, o produto da mesma *significação*, ocasionaria o efeito da semântica não-igual, até no que restringe à cópia perante o *corpus* literário. Apreendemos, de Genette, que o impulso da posteridade do instante ao texto original, então, único fator intangível e coexistente a quem reescreve sem alterar, revela que é ele que tem em-si semântica, nesse caso, tem em-si a potência de texto. Quando compreendido esse impulso, ele se mostra *em si já tessitura* – consciência literal do Pierre Menard Borgiano –. Em Unamuno, ele teria amainado a ironia de Cervantes através da perspectiva que o escritor mais recente teria dado ao romance: a da visão do cavaleiro. Com isso, teria interpretado o autor do Século de Ouro como um falseador da Verdade “cifrada” nas obras de Quixote, um historiador alienado do vislumbre valoroso do fidalgo (GENETTE, 1981, págs. 402 – 409).

Unamuno do *Quixote* –. Tal análise histórica desponta uma contradição dialética de Cervantes, no cerne de sua impessoalidade, pois, ao mesmo tempo em que esse modelo o considera em antítese ao barroco – sem poder nada contra ele (pág. 429) –, o humanismo “quase kantiano” (pág. 433) em que ele se associaria foi a única virada efetiva contra a tendência anti-classicista na Europa, ao fundar a Ilustração posterior do século XVIII (pág. 430). Ocorre de Cervantes também vir a pôr em xeque o Iluminismo, ainda assim, se vai de encontro à subjetividade interpretativa, que necessita da ideia, da mediação sempre vasta da inteligência para asseverar o real. A inteligência que, ao termo extremo, sempre diluirá este, ainda no caso de, como dissemos acima, não perder a Verdade, que inclusive fica decisivamente em crise na concepção do *nômeno*, a coisa-em-si incognoscível: paradoxo da teoria em que a experiência humana está em função do conceito (RUSSEL, 1959, pág. 311). Ética ingênua, pois, em relação à condição do desdobramento científico na palavra, como vimos.

A ruptura do mundo e do signo, refletida no *Quixote*, estende-se por ideologias e correntes do pensamento moderno variadas de cada época, então, que não a resolveram nem tornaram nada obsoleta a concepção quixotesca; pelo contrário, afirmaram-na tanto no classicismo quanto no maneirismo e em tensões dialéticas dentro de cada, que se substituíram umas às outras. No século XX, não viria a ser diferente. A ruptura incluiu-se, neste, pelo subsumiço do escritor e do leitor na palavra, à esteira de Mallarmé nos fins do séc. XIX, escreve Whal, e pela tentativa de retornar à literatura “a espessura do *ser* do signo” – esboçada pela teoria estruturalista – (WHAL, pág. 22), isto é, transformar de novo a palavra numa *coisa*, concepção afim do século XVI – à diferença que neste o representante era “colado” ao representado –. Tal espessura, na modernidade última, deriva da consciência novecentista do sistema semiológico como mundo em si próprio, intenção de se chegar a um “ser bruto” da linguagem, sua empiria dimensionadora (pág. 22), resultante, para o literário, na valorização do literal e na consciência da “autonomia’ de seu discurso”, da “escritura e leitura” (pág. 26). Mas, na tentativa de ontologia própria, a linguagem do derradeiro século abismou-se na contradição que a inunda: se em sua morada ela refuta a coisa, para outorgar só o nome, ladeadamente refuta o planejamento *coisificado* de si mesma como portadora de essência (pág. 25). A literatura do século XX, ou – especifiquemos, pois Whal discorre pontualmente da que se *originava* em tal período: a literatura consciente de sua escritura, que insere em si o “código da sua construção” (pág. 26) – parte já do fracasso explícito nesse código, chave de sua recepção. Assim “a palavra diz *ausentando-se* do que diz” (pág. 25, grifo do autor). Blanchot, no *Livre à*

*venir*, segundo ele, disserta que em Mallarmé “[...] a linguagem fica indecisa entre o ser que ela exprime, fazendo-o desaparecer, e a aparência de ser que ela concentra em si mesma para que a invisibilidade do sentido adquira nela figura e mobilidade falante” (*apud*, pág. 25). Se assim é, o signo fica entre o ser e o não-ser (pág. 25), entre o fenômeno e a impossibilidade de este conceber-se da essência, se ela houver, mas não para um e outro; a palavra não concerne ao *ontos*, e polariza sua dissociação contra o mundo, o lugar dos seres, de uma vez por todas (pág. 25). O signo passa a expor instância excepcionalmente própria: ele é *intervalo* – agora passa à cesura mesma –, e “o movimento pelo qual alguém opera” sobre esse intervalo designa-se literatura (pág.27). Ela se compreende pela situação enigmática da renúncia do real, da irrevogável deformação no caso de ele se inquirir por ela, a angústia de não poder-lo: a angústia do efeito de *nômeno* na linguagem; por consequência, na sua autonomia incontornável, ao título da intangibilidade.

Nesse momento se insere Clarice Lispector. A escritora, para Telma Maria Vieira, tenta perscrutar o ser a partir do *instante-já*, o momento da ocorrência do evento ficcionalizado, em que se “estabelece um cruzamento entre o fazer literário e a experiência humana” (VIEIRA, Telma Maria, 1998, pág. 29), e “Como suas personagens realizam questionamentos ônticos, Clarice não se desvencilha da realidade e considera a linguagem o meio necessário para atingi-la” (pág.30). Telma Maria cita ainda a intenção do abandono das palavras, por Clarice, para ir até o fenômeno criado por elas mesmas, sem poderem chegar ao que poderiam vir a representar (pág. 28) ou, como escreve Benedito Nunes sobre a procura da experiência em Lispector: “um sentimento nasce e se identifica quando nomeado [...]. Mas ao ter um nome, já se modifica ou se extingue na expressão verbal que lhe deu forma [...]. As palavras amortalham os sentimentos que elas mesmas parejam” (BENEDITO, 1989). Só pelo silêncio, *nada* para o romance, seria possível se vislumbrar o impalpável da existência, para a qual os personagens são tomados sempre de apaixonamento e nexos que impulsionam o dizer expressivo, “nostalgia da espontaneidade” (pág. 104 – 105).

A relação, assim, nessa escritora, entre o signo e o *ontos*, a realidade e a linguagem, são fundamentais para se perceber sua obra. Ademais, essas questões se inserem não só globalmente em sua época, mas possuem histórico afim e geral do *Quixote* do século XVII, singularizando na prosa d’*A paixão segundo G.H.* as problemáticas do signo a facear-se em *coisa*, além da distância que ele possui de tal dimensão fáctica. No final das contas, os paradoxos de Quixote têm continuação temporal com os paradoxos de G.H., conexos à linguagem e por onde se podem

identificar suas reformulações configuradas ao longo de cada obra. Isto pretendemos através da análise delas, à luz dos apontamentos que as elaboram para a negação da própria linguagem. A tensão essencial entre esta e a coisa representada, independente e trágica para a ficção, reflete para si, nesse tipo de romance, a questão intangível do corpo.

## 2. AUTONOMIA, RELATO E LEITURAS: ONTOS DE QUIXOTE E DE SANCHO, OS DESOCUPADOS DO ROMANCE

De máximo interessante e importância para a obra magna de Cervantes é o encontro de Dom Quixote e Sancho com Sansón Carrasco. Nesse capítulo, o terceiro do segundo livro, os dois personagens têm contato pela primeira vez com a narrativa ficcional da qual são objeto. Na antessequência, diz Sancho para seu mestre a respeito do relato que um autor teria feito sobre eles:

Mas, se vossa mercê quer saber tudo sobre as calúnias que lhe fazem, posso num pronto trazer quem as diga todas, sem falta de nenhum miúdo, pois ontem chegou o filho de Bartolomé Carrasco, que vem de estudar em Salamanca, feito bacharel, e indo eu lhe dar as boas vindas, me disse que a história de vossa mercê já andava em livros, com o nome de *Engenhoso fidalgo de D. Quixote de La Mancha*; e diz que nela apareço com meu próprio nome de Sancho Pança, como também a senhora Dulcineia d'El Toboso, mais outras coisas que nós dois passamos a sós, tanto que fiz cruces de espantado de como conseguiu saber deles o historiador que as escreveu. (pág. 68).

O livro a que Sancho se refere intitula-se com a mesma inscrição do primeiro volume, que o próprio autor admitira ter traduzido do mouro Cide Hamete, assim revelado por Sansón ao escudeiro. O bacharel encontra-se com ele e com seu mestre para lhes dizer acerca da construção da obra; responder, por exemplo, se ela não caluniou o herói de La Mancha, como os antigos cronistas fizeram a grandes como Júlio César e Alexandre (pág. 67). Quixote pondera que seguramente as ocorrências o valoraram de alguma forma, e que o narrador as escreveu, “se amigo, para as engrandecer e levantar [...]; se inimigo, para as aniquilar e pôr abaixo das mais vis” (pág.71). Aqui, à reflexão acerca das obras de um homem, pelas quais, também no tomo anterior, o cavaleiro arrazoou que o definiam, parece incluir-se a formulação possível e terminante da sua reprodução discursiva. Tal inquietação faz lançar-se a original hierarquia o exposto entre as armas e as letras (DQ I, Cáp. XXXVIII), porque, para ele, agora, a necessidade da lembrança geral para glorificar-se nega a alienação de ambas para a memória e função literária daquele arrazoamento. A historiografia condicionaria os feitos pessoais. A ocasião deles, que, em si mesma, tinha sido efêmera, o sujeito só pode afirmar ou negar se articular-se com o enunciativo. A extensão de sua arma depende de que ela se torne legenda para o público, isto é, de que tenha o alcance ao *ethos* do espírito letrado para que este a efetive em seu campo, domínio não só da escrita, mas das leis (DQ I, cáp. XXXVIII, pág. 552); logo, do monumento, da hegemonia dos valores e da memória, do que pode ou não ser

escutado e lido, ao mais que o próprio livro de Cervantes tem de ser autorizado pelo Doutor Gutierre de Cetina.

Assim, a determinação conceitual do relato se configura, n'O *Engenhoso cavaleiro D. Quixote de La Mancha*: a identidade do herói dá-se através de sua relação com a enunciação. Todo o falseamento inerente a ela, que Quixote evoca acerca da elevação ou rebaixamento que seu escritor mouro deve ter lhe promovido, evidencia quanto seu corpo ali se alheia, seu braço não basta para o alcance da adequada importância. Isto é contado nessa segunda parte. Necessário notar que ela também é tradução do mesmo autor, pela informação que abre a narrativa: "*Conta Cide Hamete Benengeli*, na segunda parte desta história e terceira saída de D. Quixote, que o padre e o barbeiro..." (DQ II, Cáp. I, pág. 47, grifo meu), conformada também ao processamento de seus valores para a versão espanhola. Daí, certo prevailecimento constitui o livro d'O *engenhoso cavaleiro* com O *engenhoso fidalgo*, qual seja, a antecedente leitura do mesmo tradutor a respeito do mesmo autor: a consideração da leitura *de si mesma* antes da leitura constitui um universal para se ler a obra, e elementar para o conjunto. Como Todorov conceitua o lugar do leitor como o de uma "transgressão da imanência" literária (TODOROV, 1968, pág.13), e que

Ao ler, traçamos uma escritura passiva; acrescentamos ao texto ou suprimimos nele (sic.) o que queremos ou não queremos encontrar; a leitura não é mais imanência desde que haja um leitor. (pág.13),

em *D. Quixote de La Mancha*, a estrutura ficcional, desde-si, desde-já, admite e inscreve tal transgressão. A determinação daquele universal indica a negação primeira inserida da imanência. Por isso, a assunção não ingênua do leitor se manifesta no desvelamento de sua colocação necessária; também, não há autor puro aqui, porquanto não há modo de conceituá-lo sem admiti-lo em leitura, quer dizer, justaposto a outra definição partícipe da literalidade para abordá-lo na demarcada função que tenha nela. O *D. Quixote* é como linguagem entre leitores: o leitor-autor, da palavra primeira, e o desocupado de tal desempenho, com a palavra posterior cujo instante de leitura as notações não são o romance. Consistindo assim, a concepção de leitor se mobiliza daquele de cujo funcionamento depende a encarnação romanesca, como parte indissolúvel, àquele de quem essa encarnação vai se retirando.

Entre esses dois leitores, há o fundamento da desconfiança, na medida em que o primeiro é quem manifesta a própria leitura ao outro, sem que este interfira na escritura que ele apresenta como imanência no romance cuja construção é transgressão marcada, apontando o analítico do sujeito que a concebe. A sapiência

marca a escolha da tradução e se alia àquele alheamento do corpo de Quixote: os fatos, sabidos, não confirmam que estão apresentados conforme são, mas conforme se percebem pela leitura da escrita que o primeiro leitor (autor-leitor) faz de Cide Hamete, derivando sua *escritura*. Se ele os sabe, pode os modificar de modo aperfeiçoado, tecnicamente figurado na afirmação ou na negação. A partir daqui, podemos sedimentar ainda mais uma consideração sobre o que é a leitura, através de Jean Marie Goulemot:

Ler é dar um sentido de conjunto, uma globalização e uma articulação aos sentidos produzidos pelas sequências. Não é encontrar o sentido desejado pelo autor [...]. Ler é, portanto, constituir e não reconstituir um sentido. A leitura é uma revelação pontual de uma *polissemia* no texto literário. A leitura é, em decorrência disso, uma revelação de uma das virtualidades significantes do texto. No limite, ela é aquilo pelo qual se atualiza uma das suas virtualidades, uma situação de comunicação particular, pois aberta. (GOULEMOT, 1985, pág. 108).

Disto, há a constatação de que a leitura é *codificação* imprevista à identidade do texto (que, em si, é imanência, e tem circunstância: tal imprevisibilidade não concede fluidez absoluta ao leitor); por isso, o tradutor nunca poderia novamente manifestá-la, “reconstituí-la”: ele atualiza: cria através de seu contexto, é *ente original* através da época. Tal originalidade se orienta à monosssemia, considerando não poder abarcar todos os significados textuais, mas, sim, tender a resumi-los numa virtualidade; aí, o impensado se articula com ela, inexplorado, inesgotável e indescritível. Articulando-a à noção de escritura, que para Todorov é a “consciência da escrita”, e voltando ao Quixote: ela sequencia a triagem prévia, para o leitor desocupado, do que *houvera para se ler*; a necessária obliquidade cujo conteúdo ela não exortará é uma das partes de seu construto resultante, porque ela não pode abarcar totalmente o dado a conhecer na abordagem do relato. Enquanto ela encarne o romance, um Quixote literal, que exista *para se ler*, adquire tensão com um que é *lido*, uma vez que, este sendo escrito pelo autor-leitor, na medida em que é notação transgressora da imanência (do texto que tinha sido dado em si mesmo), é *lido*, completado como conhecimento produzido, então esgotado na possibilidade, e forçosamente limitado. Isto assinala que a *letra* de Quixote, esta *cujas semânticas ainda vai se elaborar*, é impossível para o leitor desocupado; o Quixote literal – digamos, livre da hermenêutica – se silencia pelo que não mais lhe há significante que se manifesta sem antecipadamente estar codificado (estar *contaminado* por semântica). Tanto suas obras quanto o *registro* delas – com toda a problemática de relato que talvez já pudesse ter –, são furtados de concepção, pois elas em si mesmas quais referentes não ocorrem ao leitor do autor-leitor. O tratar da ocupação de Quixote em sua cotidianidade é, então, não havido aqui. A literalidade moura é literalmente hieroglífica

para uma língua ocidental, mas, antes do incógnito, reside a cotidianidade das aventuras, cujo torneamento narrativo é dado ao leitor não-autor sem que ele saiba todos seus erros. A obra que abrange os dois romances fica sendo, daí, o relato de um relato; na segunda, um aparece dentro do outro.

A desocupação textual de um Quixote e um Sancho obrando, contra o literal indissociavelmente distante deles, é representada n' *O engenhoso cavaleiro D. Quixote de La Mancha*. Àquele encontro com Sansón Carrasco, eles escutam sobre a tradução do escrito de Cide Hamete. Embora o citem muito, as expressas falhas e as aventuras descritas são de acordo com a narrativa da tradução, autoria para qual o bacharel diretamente indica: “porque o mouro em sua língua e o *cristão na dele* tiveram o cuidado de nos *pintar a galhardia de vossa mercê*” (DQ II, pág. 73, grifos nossos). Quixote opina acerca do livro e, ao saber que se forjara a novela d' *O Curioso impertinente*, entende que o “historiador” não a deveria ter feito, e diz “só em manifestar meus pensamentos, meus suspiros, minhas lágrimas, meus bons desejos e meus acometimentos poderia fazer um volume maior, ou tão grande, que o que podem fazer todas as obras do Tostado” (pág. 78), entendendo a falta de suficiência, no romance, de todas as informações da ação rigorosa de sua idiossincrasia. Sansón, então, argui a coragem de se imprimir um livro e a menor dificuldade em julgar o dos outros do que em escrever seu próprio (pág.78); diz que os críticos atentaram à falta de memória do autor, que escrevera o furto do ruço sem explicar quem fora o ladrão, errando também por colocar o animal no capítulo seguinte; tampouco ele avisou se o escudeiro acabou gastando o dinheiro que adquirira do cadáver em Serra Morena. Sancho explica-lhe os casos, de como se deu de ele aparecer novamente em cima da sela e a que fim se deram as moedas (pág. 83). Destarte, há aproximações ou distanciamentos que ora justificam a prosa, se ela conformar-se à cotidianidade da aventura; ora a tolhem, se contra a sujeição desta; a última condição, contudo, determina-se pelo ofício da escrita como si mesma, evidência à sua consideração última e por onde o afastamento ocorre. Assim porque toda a correção feita por Sancho encerra a literalidade sintática da estrutura (o erro de continuidade e de unidade de ação), nunca a preservação unívoca do que o corpo de Quixote elabora, sua rotina bem representada: o romance não alcança as lágrimas do cavaleiro, todavia não é o Quixote que aceita lhe acomodar.

Porque apenas escutam de Sansón Carrasco o que lhes foi feito em escrita, o escudeiro e seu mestre não têm acesso a ela. Com isso, eles se lhe expressam fora e sem serem seus leitores. São a respeito do que o relato se acerca, e, dessa perspectiva, o que o motiva, mas não motivados por ele, ou seja, não se determinam

do relato, embora o determinem enquanto este se constitua de um ou de outro modo – a existência dele depende da deles, porém o contrário não se implica –. Isto parece fazer verificar que a linguagem romanesca não pode chegar a Quixote e Sancho em *conceito*, mas que eles, sim, podem concebê-la a um ser, definição, pensá-la. O romance, a partir de tal movimento, não comprova ou desaprova existência não-ficcional de ambos, pois não chega a eles em verdade. Ainda, assinala a indeterminação dos tempos diferentes entre o ato de registro das obras e estas mesmas (“não estava seco no gume de sua espada o sangue dos inimigos que matara e já queriam que suas altas cavalaria corresse em estampa”, DQ II, pág. 71). Assim, o escudeiro e o cavaleiro afirmam sua autonomia frente ao enunciado, na medida em que, se suas obras não existissem, não haveria do que este partir ao dar-se em existência. É como se o romance não os construísse até a essência e tempo deles, e esta se des-constituísse necessariamente, perdesse-lhes o *ontos*. Afinal, se Quixote é hermeneuticamente dado, e isso lhe constitui o impensado acima referido, tem-se imperceptibilidade forçosa sua, que indica, ao leitor desocupado, que ele e o escudeiro são algos *saídos* do romance, em dois sentidos que o processo da escritura do autor-leitor consolida. Primeiramente, o de que os personagens se expressam por ela, esgotados previamente para *saírem-se ali*, quer dizer, saírem do *fim* de um processo: situarem-se na composição final do artifício que se apresenta àquele receptor. Igualmente, noutro sentido contraditório: o de que eles *saem literalmente*, sem se darem para onde, pois à entrada do romance não se encorpam. Tal nível segundo concerne à topologia de ambos, na medida em que ela não pode acertar-se quando o escudeiro e ele reclamam do alcance do autor.

Portanto, aqui há vozeamento em “não-hei”, corporal, digamos assim, do braço, das lágrimas de Quixote, cujas interpelações revelam a realização impossível no *locus* enunciativo. Esta se constrói através da escritura do autor-leitor, em que a insapiência ocorre na intertextualidade de um texto. O referente se garante indicando o corpo de Quixote, que alcança suas próprias obras, mas não entra nesse texto. A leitura, concluindo, torna-se, ao leitor desocupado, dado indeterminado ao seu tema (as aventuras de Quixote e Sancho): o Quixote é mediado por leitura antecipada de uma literalidade cuja concepção é negada, o romance sendo *notação*, portanto; furtando os feitos de Quixote, o alcance de seu braço, dado topológico, contra esse leitor. O romance não pode negar a falta de ficcionalização<sup>3</sup> de Quixote e, como não o

---

<sup>3</sup> Para se estudar a relação entre determinação, indeterminação, ficção e não-ficção: vide STIERLE, Karlheinz, *Que significa a recepção dos textos ficcionais*, em que essas questões são relativizadas e culturalmente colocadas. Por metodologia, aqui nós nos posicionamos

conceitua, tampouco realmente constrói sapiência a respeito de suas obras, de sua aventura, que dimensiona dessemelhança temporal entre a escrita e o corpo do herói.

---

numa conceituação já prévia e fixa dessas palavras, sem alguns deslocamentos mais abertos à discussão, e que por isso mesmo tomariam por si só o eixo e o objetivo final de nosso estudo.

### 3. DE G.H. PARA QUIXOTE E VICE-VERSA: *PHILIA*, CORPO, DEVIR E LETRA

N' *A paixão segundo G.H.*, a protagonista tem relações cuja consciência com o leitor a respeito de sua própria linguagem também valem a pena ser analisadas. Ela inicia a história com a admissão do relato e da impossibilidade de sua transposição na vida:

Vou criar o que me aconteceu. Só porque viver não é relatável. Viver não é vivível. Terei que criar sobre a vida. E sem mentir. Criar sim, mentir não. Criar não é imaginação, é correr o grande risco de se ter a realidade. Entender é uma criação, meu único modo. 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. (pág. 19).

Portanto, o silêncio constituinte de tal sonambulismo é a substância da tradução cujo final, ultimação do processo de factura da linguagem, se desconhece porque não há de se chegar às funções estruturais dos componentes para quem os ouve – se ela é metaforicamente estrangeira –, quer dizer, exclui-se a possibilidade de sistema na língua. Ocorre de este que assim não os alcança e para o qual o sentido é audível apenas, contudo, ser o Eu que os vozeia. A contradição entre a falta da estrutura, mas a sua determinação enquanto elemento preciso da construção – da criação, que, como gesto existencial no mundo, não pode deixar de ter forma –, existe pelo Ser próprio na origem do impulso da práxis narrativa. As mediações entre ele e os sinais que o intentam simbolizar tornam a realização insegura, hesitante e instável; o “esforço” e “os sinais de telégrafo” revelam a dificuldade do acerto, a possibilidade incessante da contingência de se relatar esse Ser. Se a personagem não apreende o resultado da transposição, tampouco o objeto dessa existência que insta a linguagem, ela não se manifesta como atora, sujeito de todo consciente da situação discursiva; por isso, não pode afirmar se ela está ou não se concluindo. Também, se não a escuta, se os símbolos finais ela desconhece, não é receptora de fato da mensagem: esta lhe é inacessível; G.H não percebe a voz que projeta *afinal*. Isto quer dizer que, rigorosamente, não é nem locutora nem interlocutora do seu estilo. Por causa disso, não participa dos dois polos da enunciação.

Ainda assim, o tempo presente desta, ao marcar um Eu específico conjecturando, concebe o enunciado mais como discurso do que como narração. Gérard Genette diferencia esses dois gêneros no ensaio *Fronteiras da narrativa*, elencando ao discursivo a composição da subjetividade exposta:

[O] que têm em comum todos os excluídos da *Poética* [de Aristóteles] é que sua obra não consiste em imitação, por narrativa ou representação cênica, de uma ação, real ou simulada, exterior à pessoa e à fala do poeta, mas simplesmente em um discurso por ele mantido diretamente e em seu próprio nome. Píndaro canta os méritos do vencedor olímpico, Arquíloco invectiva seus inimigos políticos, Hesíodo dá conselhos aos agricultores, Empédocles ou Parmênides expõem sua teoria do universo: não há nenhuma representação, nenhuma ficção, só uma fala que se investe diretamente no discurso da obra. (GENETTE, 1969, pág. 64).

Outrossim, a discursividade compõe o *subjetivo* oposto ao *objetivo* da narratividade:

Essa divisão corresponde mais ou menos à distinção proposta por Émile Benveniste entre *narrativa* (ou *história*) e *discurso*, com a diferença de que Benveniste engloba na categoria de discurso tudo o que Aristóteles chamava de imitação direta, e que consiste, efetivamente, ao menos em sua parte verbal, em discurso emprestado pelo poeta ou pelo narrador a um de seus personagens. Benveniste mostra que certas formas gramaticais, como o pronome “je”, [...] os “indicadores” pronominais (“aqui”, “agora”, “ontem”, “hoje”, “amanhã”, etc.) [...], encontram-se reservados para o discurso, enquanto a narrativa, em sua forma estrita, é marcada pelo emprego exclusivo da terceira pessoa e de formas como o ariosto [...] e o mais-que-perfeito. Quaisquer que sejam os detalhes e as variações de um idioma para outro, essas diferenças claramente dizem respeito a uma oposição entre a objetividade da narrativa e a subjetividade do discurso; [...] é “subjetivo” o discurso em que se marca, explicitamente ou não, a presença de (ou a referência a) “eu”, mas esse “eu” não se define senão como a pessoa que mantém esse discurso, da mesma forma que presente, que é o tempo por excelência do modo discursivo, não se define senão como o momento em que o discurso é pronunciado, seu emprego marcando “a coincidência do acontecimento descrito com a instância de discurso que o descreve”. Inversamente, a objetividade da narrativa define-se pela ausência de qualquer referência ao narrador. “Na verdade, não há mais, então, nem mesmo narrador. Os acontecimentos são apresentados como se produziram, à medida que aparecem no horizonte da história. Ninguém fala aqui. Os acontecimentos parecem narrar-se a si mesmos.” (págs. 65 – 66).

N’A *Paixão segundo G.H.*, portanto, o processo de expressar aquele Ser dificultoso manifesta a enunciação autônoma à persona, mas ainda marcada por sua subjetividade; G.H se desocupa integralmente de uma interlocução que, contudo, tem sua voz como solilóquio de um inconsciente. Os significantes, nessa prosa de Clarice, assim, têm autodeterminação a partir dela mesma e não passam, para si, de contorno, se ela não pode chegar à semântica deles. É como se, nesse sentido, ela *narrasse o discurso* enquanto o fenômeno de exposição subjetiva age em distância como cena, mas estivesse impossibilitada de analisá-lo para o leitor: há a espontaneidade corporalmente dada do discurso, ao modo do gênero dramático encenado – a instância não-literária do teatro – na prosa romanesca. Isto o expressa com o desenho que ela visualiza no quarto da empregada em seu apartamento, transcritos como “autômatos”.

Ele expõe-lhes a falta da sistemática, apesar da qualidade inscritível:

O traço era grosso, feito com ponta quebrada de carvão. Em alguns trechos o risco se tornava duplo como se um traço fosse o tremor do outro. Um tremor seco de carvão seco.

A rigidez das linhas incrustava as figuras agigantadas e atoleimadas na parede, como de três autômatos. Mesmo o cachorro tinha a loucura mansa do que não é movido por força própria. O malfeito do traço excessivamente firme tornava o cachorro uma coisa dura e petrificada, mais engastada em si mesmo do que na parede.

[...]

Nenhuma figura tinha ligação com a outra, e as três não formavam um grupo: cada figura olhava para a frente, como se nunca tivesse olhado para o lado, como se nunca tivesse visto a outra e não soubesse que ao lado existia alguém.

Sorri constrangida, estava procurando sorrir: é que cada figura se achava ali na parede exatamente como eu mesma havia permanecido rígida de pé à porta do quarto. O desenho não era um ornamento: era uma escrita.

(pág. 39).

Enquanto as figuras não são generalizáveis (“as três não formavam um grupo”) ou dispostas à simplificação, auto-referenciam-se “como se um traço fosse o tremor de outro”, da mesma maneira que nenhuma palavra substitui outra palavra; não são referentes a mais nada, impossíveis de se explicar senão com a sua própria imagem; ao mesmo tempo, ela é produzida por alguém, é *desenhada, tracejada* – acepção em que são autômatos, não se demovem por si e são pela razão manual doutrem – elementos que lhe concedem marcos da linguagem. Como autômatos, a energia que as deslocaria não saem delas; a consagração de sua força própria é a da contenção e a da inércia, sentidos estes através dos quais se marca a naturalidade de sua existência pela ação demorada da temporalidade: “Elas emergiam como se tivessem sido porejamento gradual do interior da parede, vindas lentamente do fundo até terem sudorado a superfície da cal áspera” (pág. 38). Sua *gestalt* demonstra-se na *philia* constituinte à substância, então, por ser *aí* – elementarmente situar-se (na parede), que marca o *aí* –, acarretando alquímica incontestemente do conteúdo estático, que bordeja nele a afirmação por evidência *do que* é através de *como* ele é, o idêntico devindo; o *como* re-apresenta o *quê*. O prevalecimento de si mesmo acarreta o *mesmo* para a identificação pelo devir-aí, sem transposições das leis de seu conteúdo, sim o isolamento assentado, como a coisa estivesse símbolo da coisa, pois ela é travessia ao seu inequívoco. A inscrição é a inscrição dela mesma, sua *própria morfologia*, o que a desobriga da estrutura de funcionalidades, a sintaxe, para o abrigo da significação: neste caso, é o todo de uma figura que cunha o identificar a constituição

de seu algo ao mundo, não a relação diferente de cada parte dentro de si com a outra. A contingência do arranjo assim *significa* bastando-se que a aparência chegue à *ideia*, sem a leitura ou a escuta, para alguém conduzir-se ao conhecimento do algo, *que aqui não é entender*, conseqüentemente, mas ir ao sentido do contorno, através do contorno, na espontaneidade imediata da ocorrência. Assim, enquanto nas figuras só há o ocorrido de suas forças presas à necessidade das substâncias, ao que intransponivelmente o tempo lhes perpassa, e enquanto elas são insubstituíveis, nada podendo variar-lhes de fora – porque se vinculam à singularidade absoluta de si; no caso delas, outra figura é sempre *outra* absolutamente figura –, elas se ensimesmam à *ideia* de si. Por isso, suas devidas *apreensões* são as de ideias delas mesmas, o essencial amostrado. O termo platônico assim oferecido substancializa-se com tal conceito na sistemática de Arthur Schopenhauer, para a qual a *ideia* é a objetivação imediata da Vontade, é o dado desta no tempo e no espaço (SCHOPENHAUER, págs. 39 – 40), de modo que tal metáfora refere, então, a Vontade objetuada do inscrito, a gesticulação essencial, para a qual a sua existência não pode se retirar, se for para evocar-se.

As figuras metaforizam o modo com que G.H se abordava em relação à linguagem, na medida em que para ela o enunciado é o florescer instantâneo resultante dos telégrafos imaginados no início da prosa. (“Os sinais de telégrafo. O mundo eriçado de antenas, e eu captando o sinal. Só poderei fazer a transcrição fonética”, pág.20), a qual a personagem não controla, embora seja autora. Mas é que a linguagem também funciona segundo a identidade de si mesma, ela tem *philia* com seu *aí* e suas implicações. Isto faz com que ela não leve G.H aos caminhos em que a personagem construíra seu Eu, mas ao itinerário do que a palavra encontra ao precisar o que deve dizer, daí gerando experiência muda inclusive. A substância em *philia* com o *aí* em que o devir a perpassa circunscreve-se nas primeiras páginas:

Já que tenho de salvar o dia de amanhã, já que tenho que ter uma forma porque não sinto força de ficar desorganizada, já que fatalmente precisarei enquadrar a monstruosa carne infinita e cortá-la em pedaços assimiláveis pelo tamanho de minha boca e pelo tamanho de visão de meus olhos, já que fatalmente sucumbirei à necessidade de forma que vem de meu pavor de ficar indelimitada – 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 esfria em terra*. E que eu tenha a grande coragem de resistir à tentação de inventar uma forma.

[...]

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 de usar um coração desprotegido e de ir falando para o nada e para o ninguém? Assim como uma criança pensa para o nada. *E correr o risco de ser esmagada pelo acaso.* (pág. 13, grifos nossos)

Por isso, a forma que tenha a sua tentativa de dar prosa a um leitor deve gerar-se pelo incontestante de seu conteúdo em relação à ocupação que a inércia da evocação vai logrando até o significado, rogado, então, pelo causado acaso que a “esmaga” como pessoa nomeada na organização do “sistema” social. Também, a *ideia* da linguagem, se isso for conseguido, estará para si mesma, pois chegará a essa indicação em que nada a pode afetar sem diluir o significado da enunciação, determinada para a univocidade do movimento que assim sai apenas de si – sua Vontade genuína.

A prosa tenta sempre não se furtar à própria essência, mas condicionar-se ao forçoso de sua temporalidade, alquimia acidentando-se, que amedronta G.H. Ela paga com seu corpo, podemos afirmar, esse acidente:

- Vê, meu amor, vê como por medo já estou organizando, vê como ainda não consigo mexer esses elementos primários do laboratório sem logo querer organizar a esperança. É que por enquanto a metamorfose de mim em mim mesma não faz nenhum sentido. É uma metamorfose em que perco tudo o que eu tinha, e o que eu tinha, e o que eu tinha era eu – só tenho o que sou. E agora o que sou? Sou: estar em pé diante de um susto. Sou: o que vi. Não entendo e tenho medo de entender, o material do mundo me assusta, com os seus planetas e baratas. (pág. 66).

A datação da linguagem, em seu devir, é colocada em questão, além de que G.H fica na borda entre esta e seu porvir, porque lhe localiza no agora formulador em que o verbo se desdobra à tona *de sua verdade*:

Eu, que antes vivera de palavras de caridade ou orgulho ou qualquer coisa, mas que abismo entre a palavra e o que ela tentava, que abismo entre a palavra amor e o amor que não tem sequer sentido humano – porque – porque amor é a matéria viva. Amor é a matéria viva?

O que foi que me sucedera ontem? e agora? Estou confusa, atravessei desertos e desertos, mas fiquei presa sob algum detalhe? como debaixo de uma rocha.

[...]

Mas, se eu realmente quiser, agora mesmo, ainda poderei traduzir o que eu soube em termos mais nossos, em termos humanos, e ainda poderei deixar desapercibidas as horas de ontem. Se eu ainda quiser poderei, dentro de nossa linguagem, me perguntar de outro modo o que me aconteceu.

[...]

G.H vivia no último andar de uma superestrutura, e, mesmo construído no ar, era um edifício sólido, ela própria no ar, assim como

as abelhas tecem a vida no ar. E isto *havia séculos vinha acontecendo*, com as variantes necessárias ou casuais, e dava certo. Dava certo – *pelo menos nada falou e ninguém falou*, ninguém disse que não; era certo, pois.

[...]

Como um edifício onde de noite todos dormem tranquilos, sem saber que os alicerces vergam e que, num instante não anunciado pela tranquilidade, as vigas vão ceder porque a força de coesão está lentamente se desassociando um milímetro por cada século. E então, quando menos se espera – num instante tão repetidamente comum como o de levar um copo de bebida à boca sorridente no meio de um baile – então, ontem, num dia tão cheio de sol como estes dias do ápice do verão, com os homens trabalhando e as cozinhas fumegando e a broca britando as pedras e as crianças rindo e um padre lutando por impedir, mas impedir o quê? – ontem, sem aviso, houve o fragor sólido que subitamente se torna friável numa derrocada. (págs. 66 – 68, grifos nossos).

Ninguém nunca tinha dito, por isso ninguém podia negar – o ninguém que ela também é do discurso –; ninguém justamente precisava fazê-lo para que a linguagem fluísse, porque nem estavam nela. Ninguém ainda tinha provado de fato os nomes em temporalidade própria, mas eles, como coisas que se encontram *aí* – na civilização, em meio à cotidianidade – vivem seus séculos ainda assim, os séculos estes para os quais G.H tropeça, reflete e sofre, que ocorrem logo nas suas inviolabilidades de idade, para a qual ela os deixara à sorte do “fragor” tornando “friável”, enquanto ninguém ter-lhes chegado à *ideia* era ninguém ter-lhes sabido enquanto os usava. É que chegar ao agora deles é a irredutibilidade e a fracção dos próprios nomes, “um intervalo”; “entre o número um e o número dois” há o “inexpressivo”, “respiração do mundo (...) que ouvimos e chamamos de silêncio” (pág.97); isto é ter de sabê-los não sequencialmente, amolados pela interrupção, dimensão incomunicável e inaudita para a duração de nomes, muito para dentro da extensão deles:

Estou falando é de quando não acontecia nada, e a esse nada chamávamos de intervalo. Mas como era esse intervalo?

[...]

Cada palavra nossa – no tempo que chamávamos de vazio – cada palavra era tão leve e vazia como uma borboleta: a palavra de dentro esvoaçava de encontro à boca, as palavras eram ditas mas nem a ouvíamos porque as geleiras liquefeitas faziam muito barulho enquanto corriam. No meio do fragor líquido, nossas bocas se mexiam dizendo, e na verdade só víamos as bocas se mexendo mas não as ouvíamos – olhávamos um para a boca do outro, vendo-a falar, e pouco importava o que não ouvíssemos, oh em nome de Deus pouco importava.

[...]

Nesses intervalos nós pensávamos que estávamos descansando de um ser o outro. Na verdade era o grande prazer de um não ser o

outro. [...]. Tudo iria acabar, quando acabasse o que chamávamos de intervalo de amor; e porque ia acabar, pesava trêmulo com o próprio peso de seu fim já em si. Lembro-me de tudo isso como através de um tremor de água. (pág. 119).

Tal porvir necessário em que se fronteiam a realidade essencial e a vista do acabar dos nomes, que contêm a extinção próxima, conduz à paixão de seu corpo, como estágio de um messias. Telma Maria Vieira reflete sobre o caráter de *Paixão* de G.H, à leitura do texto *Paródia e Metafísica*, de Olga de Sá:

Segundo Olga de Sá, o título *A Paixão segundo G.H.* conduz o leitor a reminiscências bíblicas: “A paixão de Jesus Cristo segundo São João”, “A paixão de Jesus Cristo segundo Mateus”, assumindo o significado de sofrimento. [...]. Na obra de Clarice Lispector, o termo “paixão” significa o sofrimento pelo qual a personagem G.H. passa para alcançar a própria identidade. Na verdade, G.H. experimenta duas paixões: a paixão da experiência vivenciada com a barata e a paixão da experiência de narrar ao leitor o que viveu. (VIEIRA, 1998, pág. 59).

Vislumbra-se, por essa teorização, e pelo aspecto que expusemos da narrativa, o corpo que sofre para o destino do vindouro – o corpo à borda do de-vir pelo qual ela se concretiza, o sacrifício da palavra soçobrada no vivenciado. Portanto, ele está no vindouro da letra ela-mesma, como o Redentor sofreu na prontidão que a letra sagrada professara e por ele dataria. A essência divina do escrito em-si induzia suas eras, no seu amor filiado ao mundo, para a realização da paixão de Cristo expurgando os pecados. Tendo de ter o corpo para a consignação, ela conforma o “figural” conceituado por Auerbach, a acarretar, para Jacques Rancière, o *louco da letra* no romance dos tempos modernos, derivado de Cervantes e também presente n’*A Paixão segundo G.H.*

Rancière, em *Teologias do romance*, usa o figural para explicar uma relação entre o corpo e a letra com a loucura de Quixote. Ele lê esse conceito de Auerbach nos termos seguintes:

[A] visão da relação entre cristianismo e romance se encontrou revertida quando Erich Auerbach tomou o partido de ler às avessas a definição Luckácsiana: o romance, como gênero moderno – realista – da literatura é possível a partir do momento em que a “totalidade da vida” já não se dá mais na dimensão extensiva de fatos situados num mesmo plano, mas onde a inteligibilidade dos gestos, palavras e acontecimentos narrados passa pela relação vertical com um pano de fundo que os organiza na perspectiva de um drama e de um destino da humanidade. Essa relação vertical é própria às religiões da transcendência e se realiza particularmente no cristianismo: esta não é a religião do túmulo vazio e da subjetividade errante, é a religião da transcendência materializada na vida comum, do verbo encarnado, dando ao espírito sua carne e ao corpo sua verdade. O que torna possível o livro de vida romanesco é a dialética cristã da imanência e da transcendência.

Auerbach vê o cerne dessa dialética na noção de *figura*. No estudo que dedica a isso, ele mostra como a exegese cristã subtrai essa noção a seu sentido antigo – a figura de retórica – para nela resumir o regime do sentido próprio ao pensamento de encarnação. [...] Para [a interpretação figural], os relatos do Antigo Testamento não são historinhas para uso do povo que dissimulam um sentido religioso profundo para uso dos sacerdotes. São figuras, prefigurações de coisas vindouras. Uma figura não é uma imagem a ser convertida em seu sentido, ela é um corpo que anuncia outro corpo, aquele que a realizará ao apresentar corporalmente sua verdade. Pois aí está o essencial: a transferência de significação se faz de corpo para corpo. A letra só é transformada em seu espírito pelo verbo que ganha carne. Os acontecimentos do Antigo Testamento não apresentam outro sentido senão o de prefigurar a vinda daquele que realizará a verdade deles pela encarnação e a paixão. O túmulo da Ressurreição já está pleno, por ser a verdade advinda daquilo que era anunciado pela história de Jonas no ventre da baleia. E toda verdade do Novo Testamento está ainda à espera do suplemento de verdade, do suplemento de corpo que será trazido pela Ressurreição derradeira.

A verdade da figura é então o princípio de verdade do corpo literário. Ela permite identificar e descrever, em qualquer sequência de acontecimentos que afetam seres sem importância, a representação de todo o drama humano captado na perspectiva de sua história.

(RANCIÈRE, 1995, págs. 52 – 53).

O figural é realizado na medida em que a carne postula a prefiguração da letra encorpada pela verdade da criação do mundo, que a conjura. Esta se interliga ao fundo histórico do romance, na tradição em que ele contém densidade do destino universal humano. Rancière explica o corpo do figurativo através da citação de Agostinho a respeito de Noé, que comporta ação e previsão da salvação: a arca é conjuntamente obra e mensagem como um figurativo – a práxis como um signo profético (pág.61) –; e de Tertuliano a respeito do corpo flagelado, que o autor cita: “Se a carne é ficção assim como seus sofrimentos, o Espírito é falsidade assim como seus milagres” (pág. 62), procedendo que “somente o sofrimento de um corpo é a realização do sentido do texto em verdade do corpo” (pág. 63), cujo espírito concede o espírito da palavra (pág. 61). Em suma, “a figura é portadora de uma dupla realidade; a realidade *figurativa* de sua produção material e a realidade, que passarei a chamar *figural*, de sua relação com o corpo vindouro de sua verdade” (pág.61, grifos do autor). O pensador francês diferencia esse modo de relação da letra com o da inversão que a literatura faz ao criar uma linguagem autônoma. Nesta, há “uma falha” entre o corpo e a letra para que esta tome lugar como romance e como literatura (pág. 68).

Segundo ele, a loucura de Quixote se realiza principalmente devido a um deslocamento que há entre as funções literárias para o cavaleiro: ele se pensaria como autor, não como personagem, mas, também, a independência da letra, para Quixote, comprova a existência da realidade como um tecido de livros cujos fatos não

precisam se verificar, pois já são elementos na constituição do mundo, sem precisar do corpo – decorrentemente o sofrimento deste – para a comprovação de sua verdade, provação de sua *ideia*; isto, afinal, enquanto a falsidade corporal do próprio Quixote for, em si, pergunta:

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. Pois é dessa verdade que se trata, da verdade dos livros em geral, como se vê na espantosa resposta de Dom Quixote ao cônego que põe em causa a loucura de acreditar nas histórias. Efetivamente, isso vira às avessas toda a argumentação: o que é que permite dizer que os livros de cavalaria 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 atestados de sua verdade: série clássica das provas através das quais tradicionalmente se dava crédito tanto às vidas dos santos quanto às invenções romanescas, [...]. É todo o *corpus* tradicional da “verificação” das histórias, [...]. No ridículo dos exemplos, o texto nos diz isto: o mundo é tecido de livros: não apenas imaginário partilhado, mas textos que são todos comprovados da mesma maneira. [...]. A loucura do argumento é idêntica à verdade de um mundo feito de livros, feito de um *continuum* homogêneo de livros, de comprovações da existência daquilo de que falam. [...]. Todos os livros são solidários, todos estão suspensos pela mesma pergunta: o que é que permite decidir quanto à falsidade de um livro?

[...] “Se a carne é falsidade assim como seus sofrimentos, o espírito é falsidade assim como seus milagres”. Não será esse vínculo do sofrimento com o milagre que faz o âmago da loucura de Dom Quixote? Ele aplica ao livro em geral essa comprovação do livro santo. Ele *tem* que ser louco, como São Paulo mandava ser [...]. Ao se sacrificar à verdade dos livros, ele produz esse ser singular, essa aventura da letra à procura de seu corpo que talvez seja precisamente a entidade evanescente designada pelo nome literatura. (págs. 75 – 77, grifos do autor).

Há então o figural em Quixote como a letra que procura seu corpo *real*, rumo que é a literatura, tanto indefinível quanto a verdade desta faz marcar o grau não-ficcional em perecimento, que alcança a rede de textos quando todos são postos em problemática se um deles encontra sua verdade pela própria escrita. Portanto, na prosa moderna, o espírito da letra persiste através da impossibilidade de seu falseamento, que nivela todas as demais literalidades e as desocupa do corporal. Como em G.H, o intervalo de seu silêncio – a anulação do discurso para a percepção do tempo mundano, factível, da linguagem – apenas pode ser achado pela conjunção incerta dos sinais mesmos dela, variados que se intercalam, e que em *D. Quixote* são ilustrados pelos livros e materializados naquela formulação da tradução, que vimos, e que espelha tais sinais em recorrência própria.

A personagem de Lispector demonstra a relação problemática da encarnação comprobatória ao corpo literário, ao dizer de sua experiência, essência de seu corpo,

constituir-se em equívoco literariamente, embora esta lhe sacrifique em identidade porque é meio de diluí-la. Assim o corpo se desocupa e não confirma a letra. O devir literal, não se tendo à vivência do corpo, este ao qual sua anulação nessa letra é que é sacrifício nela, é hesitação quando diz de expressá-lo:

Será preciso ter 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! Mas é preciso também não ter medo do ridículo, eu sempre preferi o menos ao mais por medo também do ridículo: é que há também o dilaceramento do pudor. Adio a hora de me falar. Por medo?

E porque não tenho uma palavra a dizer.

Não tenho uma palavra a dizer. Por que não me calo, então? Mas se eu não forçar a palavra a mudez me engolfará para sempre em ondas. A palavra e a forma serão a tábua onde boiarei sobre vagalhões de mudez. (pág. 18).

A mudez, pois, constitui o vivido, que assim é nulidade da palavra; o discurso, sempre que profere, não chega à essência da experiência traduzida, e o “não é isso” sempre achará corporalmente a não-inscrição. A vontade da letra não é a da experiência, o que conduz também a importância do horizonte de seu fim em cuja maturidade posterior o vivido pode vir a ser. Enquanto isto não ocorre, como tempo dessemelhante ao devir linguageiro, nenhuma situação do corpo se determina pelo escrito.

Assim, o devir da linguagem de G.H., ocorrido pelo modo não-sintático de sua expressão, constitui o figural, porque se direciona para um fim que tem em frente a realidade da experiência. Também, o discurso narrado é independente da possibilidade de determiná-la, de modo que só a letra pode encorpar a si mesma. Disso, *A paixão segundo G.H.* acerca a entidade literária moderna indefinível, inaugurada no Quixote de Cervantes, e pela qual o livro de Clarice Lispector se identifica. Ademais, G.H. desocupa seu corpo do literário da mesma maneira com a qual Sancho e Quixote desocuparam os seus, com a diferença que estes se formulam assim pela leitura, e G.H., pela escrita.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho comparou *A paixão segundo G.H.* com os dois volumes do *D. Quixote*, tentando-lhes dar perspectiva histórica cujo desenvolvimento da linguagem construísse definição de literatura comum aos dois. Pensamos ter mostrado a comparação de forma consistente, além de encorajar outros a fazê-la. Ela, para além de dar vieses a novas conexões possíveis e legítimas de Quixote na literatura brasileira, pode ajudar a se englobar os textos de Clarice e Cervantes numa perspectiva do corpo na História literária. Nossa análise dos dois textos assumiu a meta de demonstrar a marca da não-ficcionalidade de ambos, que indicamos no início deste trabalho. Mostramo-la da mesma instância entre os dois, na medida em que ela ocorre na fronteira narrativa, em potencialidade de leitura que é marcada e manifestada através da *poética* dessas obras, através da tensão diegética, no que os personagens têm, como referentes, consciência da impossibilidade de a linguagem vir a dimensioná-los.

Sendo assim, a composição do texto clariciano e cervantino alinha-os por mesmo sentido fundamental, de uma historicidade moderna, a ver com a situação do *signo*, esta que perpassa ambas as obras para reuni-las e aprofundá-las conjuntamente. Isto porque cada factura constrói o conceito do literário, a acarretar que duas obras comparam-se por realização da mesma definição, isto é, da mesma *significação* delas na sistemática da tradição literária: a posição histórica que, entre elas, configure o sentido (GOLDMANN, 1979). O conceito que encontramos em G.H. e em Quixote identicamente, que os contigua em mesmo sentido histórico – geral – na literatura, ou seja, o fundo pelo qual ambos se realizam como posições enfáticas *ante o literário propriamente*, foi o da letra autônoma, o do corpo alheado e, naturalmente, a exclusão do próprio *ontos* do personagem que é dito pela linguagem. Para chegarmos a esse conceito, analisamos os romances individualmente a fim de tracejar a realização de seus posicionamentos, determinar se, em cada um, mesma orientação se mantinha. Ao considerar o seu objeto comum, a saber, a própria linguagem, e sua inscrição como fora do corpo dos personagens, nós circunscrevemos as definições presentes em ambos.

Em G.H., a substancialização do alheamento corporal ocorre pela *philia* da linguagem, que expressa seu devir de inércia, não-fixo, levando a personagem a deixar o dito por si mesmo, desocupando-se dele; criando, pois, consciência de uma história tão-só do enunciado em sua autonomia. O que afirmamos como *enunciado* tem a conceituação que Mikhail Bakhtin define em *Os gêneros do discurso*: ele não é

verificação gramatical, através da qual se possa fragmentar a frase em acepções isoladas para interpretá-la; ele é significação inteiriça por ocorrência na *substância* expressiva da prosa, que, no caso de G.H., age *por si mesma em si mesma*, só devendo ser considerada em sua totalidade, em *gestalt* – relação com o situar no qual ela se inclui –, pois é do que leva a própria identidade consigo a resultar-se. Isto ocorre em consequência da metáfora apresentada no evento das figuras na parede, mas subliminar em todo o percorrer d'*A paixão segundo G.H.*, e chave de leitura, que verificamos: a alquimia da linguagem, a evocação do idêntico na implicação do conteúdo evocativo percorrendo o tempo, de modo que suas figuras de linguagem não fariam sentido isoladamente, se uma resumisse o sentido do todo, por exemplo. Outrossim, faz-se afirmar que algumas delas são estágios avançados ou prévios umas das outras. Como escreve Benedito Nunes sobre esse livro, “[a narrativa] é o deserto em que se perde e se reencontra para de novo perder-se, juntamente com o sentido daquilo que narra, num processo em círculo, que termina para recomeçar, cujo início não pode ser mais que seu retorno”. (pág. 76). Assim o devir da linguagem, e não do corpo que fala, o qual ela indica mas não está sujeita, nem cuja essência aparece nela – pois esta dela mesma é a expressiva – dá-se. Esse mesmo autor diz do *eu* resultante que, ao anular-se, inversamente só através dela pode achar-se. Ressalvamos que tal *eu* sucessivo é o da impessoalidade, da “desagregação”, como é escrito: “a alma desapossada do *eu* e a narrativa, de seu objeto” (pág. 75, grifos do autor), na conformidade do ritmo da linguagem, e porquanto G.H., segundo Nunes, anseia a das coisas niveladas entre si; de um possível *eu*, então, impessoal, *sem pessoa*, do enunciado que releve a personalidade da voz que o vozeia.

“Sem pessoa” pode-se dizer de Quixote literariamente apresentado, porque, colocado de tal forma, reflete a palavra do relato intercedida pela palavra da tradução – linguagem através de linguagem, texto pelo texto: tentativa de se possuir o ato de dizer, não o que leva ao dito e que o determinara –. Impulso de distância da topologia, então, até a saturação da hermenêutica, gerando, como vimos, duplicação do leitor: um que se mescla ao autor e outro que é o leitor desocupado, com quem esse autor se comunica. Não há, portanto, como se afirmar que há a verbalização de experiência aí. Tal conformação é ensaiada na ficção do cavaleiro e do escudeiro encontrando o livro em que são temas: ele é objeto ao julgamento deles, que juram ser muito mais extensivos do que a narrativa poderia retratar, e situam mesmo sua linguagem na da discussão dos gêneros, com Sansón Carrasco. Isto faz que eles saiam do romance tanto por *findarem-se do processo artífice, poético*, quanto não *terem se encorpado* para ele, despontando dois aspectos da ultimação de suas linguagens, que afirmam a

autonomia da letra e a busca do corpo não presente, idêntica conceituação da literatura como realizada n' *A paixão segundo G.H.*

Então, Quixote e G.H. parecem concretizar tradição comum na literatura ocidental, alguma especificamente iniciada ao início do século XVII. À esteira da impossibilidade do signo chegar à ontologia, acarretou-se invenção conscientemente deformante acerca do mundo, relativo e irreproduzível. Essa tradição roga a atenção à escritura e a ficção determinada por si mesma. Pensamos que nossa comparação é profícua e manifesta novas possibilidades de descobertas, de ampliações a respeito da natureza de tal corrente, importante para a literatura brasileira, porque essa escritora institui efeito canônico ao nosso sistema literário. Estudar as relações dele com a literatura global é necessário para consolidações na dialética universal x local, muito discutida em nossa crítica, além das possíveis decorrências noutros autores que usem a obra mais conhecida de Clarice como referencial e que o fazem, defendemos, indiretamente a Cervantes, se ele possui conformação com ela. Tínhamos pretendido, pois, configurar uma literatura comparada consecutiva aos imperativos desse conteúdo. Ao encontrarmos a leitura basilar da *figura*, pensamos ter delimitado bem nosso objeto, cuja substância manifestou-se por tais imperativos, quais sejam, o efeito do histórico diretamente observado no conteúdo literal como atenção primeira da análise crítica.

Assim, a tessitura deste trabalho levou-nos às identidades que se conduziram entre os dois autores aqui tratados, situadas da matéria diacrônica da linguagem. A factura deles atentava ao corpo, a questão da ficção e a da escritura; n' *A paixão segundo G.H.*, isso ocorreu através do tempo languageiro, seu devir próprio, a marcar seu alheamento, e, em *D. Quixote*, aconteceu através da tradução do árabe, que torna a linguagem tema de si, ao que o livro, ante Quixote, resulta na indeterminação do corpo do personagem. Por essas construções, a letra deles concede a si mesma autonomia, manifestação moderna de suas prosas, o que significa a incapacidade de se chegar à experiência *retratada*. A inscrição de tal incapacidade nos textos é irrevogável para a constituição destes, e por isso os categoriza, em composição global, ao modo como produzem o literário para a mesma realização. Dado isso, compusemos viés necessário à comparação, e esperamos que ela seja pontapé a novas, das quais possamos vislumbrar ainda mais elementos idênticos ao Quixote e à G.H.

## REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES, **Poética**, trad.: Edson Bini, 1. ed., São Paulo: EDIPRO, 2011.
- BAKHTIN, Mikhail, **Os gêneros do discurso**. In: Os gêneros do discurso, 1. ed., São Paulo: Editora 34 Ltda., 2017.
- CARPEAUX, Otto Maria, **O barroco e o classicismo por Carpeaux**. In: História da Literatura Ocidental, vol. 4, São Paulo: Leya, 2012.
- GENETTE, Gérard, **Fronteiras da narrativa**. In: Figuras II, 1. Ed., São Paulo: Estação Liberdade, 2015.
- GENETTE, Gérard, **Palimpsestos: La literatura en segundo grado**, Madrid: Taurus, 1989.
- GOLDMANN, Lucien, **O conceito de Estrutura significativa em História da Cultura**. In: Dialética e Cultura, Rio de Janeiro: EDITORA PAZ E TERRA, 1979.
- GOULEMOT, Jean Marie, **Da leitura como produção de sentidos**. In: Práticas da leitura, org.: Roger Chartier, 5. ed., São Paulo: Estação Liberdade, 2011.
- JAUSS, Hans Robert, **A estética da recepção: colocações gerais**, In: A literatura e o leitor, textos de estética da recepção, trad.: Luiz Costa Lima, 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- KUNDERA, **A herança depreciada de Cervantes**. In: A arte do romance, São Paulo: Companhia das letras, 2009.
- LISPECTOR, Clarice, **A paixão segundo G.H.**, Rio de Janeiro: EDITORA ROCCO LTDA., 2009.
- NUNES, Benedito, **O drama da linguagem: Uma leitura de Clarice Lispector**, São Paulo: editora ática, 1989.
- RANCIÈRE, Jacques, **Teologias do romance**. In: Políticas da escrita, 2. ed., São Paulo: Editora 34 Ltda., 2017.
- RUSSELL, Bertrand, **História do Pensamento Ocidental: a aventura dos pré-socráticos a Wittgenstein**, trad.: Laura Alves e Aurélio Rabello, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- SAAVEDRA, Miguel de Cervantes, **O engenhoso cavaleiro D. Quixote de La Mancha**, Segundo livro, trad.: Sérgio Molina, Edição Bilíngue, 3. ed., São Paulo: Editora 34 Ltda., 2012.
- SAAVEDRA, Miguel de Cervantes, **O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha**, Primeiro Livro, trad.: Sérgio Molina, Edição Bilíngue. 7. ed., São Paulo: Editora 34 Ltda., 2016.
- SCHOPENHAUER, **Sobre as Ideias**. In: Metafísica do Belo, São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- STIERLE, Karlheinz, **Que significa a recepção dos textos ficcionais**, Trad. Luiz Costa Lima, Rio de Janeiro, Paz e Terra 2002.
- TODOROV, Tzvetan, **Estruturalismo e Poética**, São Paulo, Cultrix, [1968?].

VIEIRA, Maria Augusta da Costa, **A narrativa Engenhosa de Miguel de Cervantes**, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

VIEIRA, Maria Augusta da Costa, **O Dito pelo Não-dito: paradoxos de Dom Quixote**, 1. ed., São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

VIEIRA, Telma Maria, **Clarice Lispector, uma leitura instigante**, 2. ed., São Paulo: ANNABLUME Editora, 2004.

WAHL, François, **Estruturalismo e Filosofia**, São Paulo, Cultrix, [1968?].