

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS
DOUTORADO INTERINSTITUCIONAL (DINTER)

UM TAL MORELLI, COAUTOR DO QUIXOTE: A LEITURA
COMO POÉTICA DA ESCRITURA

ADRIANA DE BORGES GOMES

PORTO ALEGRE (RS)
2014

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS
DOUTORADO INTERINSTITUCIONAL (DINTER)

ADRIANA DE BORGES GOMES

UM TAL MORELLI, COAUTOR DO QUIXOTE: A LEITURA
COMO POÉTICA DA ESCRITURA

PORTO ALEGRE (RS)

2014

ADRIANA DE BORGES GOMES

UM TAL MORELLI, COAUTOR DO QUIXOTE: A LEITURA
COMO POÉTICA DA ESCRITURA

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul em Convênio com a Universidade do Estado da Bahia – Doutorado Interinstitucional (DINTER).

Orientador (a): Dra. Ana Maria Lisboa de Mello

Porto Alegre (RS)

2014

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

G633t Gomes, Adriana de Borges

Um tal Morelli, coautor do Quixote : a leitura como poética da escritura / Adriana de Borges Gomes. - Porto Alegre, 2014.
384 f.

Tese (Doutorado) – Faculdade de Letras, PUCRS em convênio com a Universidade do Estado da Bahia (UNEB) através do Programa de Doutorado Interinstitucional (Dinter).

Orientador (a): Dra. Ana Maria Lisboa de Mello.

1. Literatura Comparada. 2. Dom Quixote de La Mancha – Crítica e Interpretação. 3. O Jogo da Amarelinha – Crítica e Interpretação. 4. Leitura. 5. Análise literária. 6. Narrativa. I. Mello, Ana Maria Lisboa de. II. Título.

CDD 809

Ficha Catalográfica elaborada por
Vanessa Pinent
CRB 10/1297

ADRIANA DE BORGES GOMES

UM TAL MORELLI, COAUTOR DO QUIXOTE: A LEITURA
COMO POÉTICA DA ESCRITURA

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul em Convênio com a Universidade do Estado da Bahia – Doutorado Interinstitucional (DINTER).

Aprovada em 29 de agosto de 2014

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Maria Célia Leonel - UNESP

Profa. Dra. Eunice Terezinha Piazza Gai - UNISC

Prof. Dr. Ruben Daniel Méndez Castiglioni - UFRGS

Profa. Dra. Noelci Fagundes da Rocha - PUCRS

Profa. Dra. Ana Maria Lisboa de Mello – PUCRS

A JULIO CORTÁZAR

*Poderoso Julio Cortázar de cada meu dia
Que estais no labirinto de todo o meu ser,
Dai-me força para que eu continue com a
Tese sobre a vossa obra «Rayuela».*

*Julio, dai-me clareza, precisão e eloquência
Na articulação das discussões teóricas em vossa, minha defesa.
Abri meu coração e minha mente, meu Espírito, enfim,
Para que eu perceba, encontre e reconheça indícios de
Borges, Macedonio e Cervantes em vossas linhas.*

*Cortázar, perdoai as minhas falhas, não exatamente como
Não foram perdoadas as vossas faltas, obviamente.
Você é o escritor e eu sou o leitor, embora tenhais requerido
Aplainar tal irônica hierarquia: intento muito admirado
[por mim].*

*Não deixai, oh Julio, que eu caia em tentações ilusórias
De criar aproximações onde elas não existam de verdade.
Livrai-me de toda esquiva e indolência,*

[A Maga!].

Adriana de Borges,
Salvador, 04 de fevereiro de 2014.

Dedico ao leitor

*Forse altro canterà con miglior
pectro.*

AGRADECIMENTOS

Às professoras Maria Goreti de Macêdo e Elizabeth Hazin, por terem confiado em minha capacitação nas letras espanholas e na pesquisa científica.

À professora Ana Maria Lisboa de Mello, pela atenciosa orientação e pelos regalos preciosos.

A Mike Sam Chagas, meu apoio, meu norte, pelos diálogos estimulantes e pela paciência e compreensão inestimáveis em momentos delicados.

A Letícia Reis, por ter me apresentado ao escritor Macedonio Fernández.

A Oscar Quiroga, pelos conselhos metafísicos, patafísicos e astrológicos.

A todos os meus alunos, que sempre contribuíram para o meu crescimento intelectual, através da troca de conhecimentos dentro e fora da sala de aula.

A todos os professores da PUCRS, que colaboraram para minha formação no Curso de Doutorado.

Aos colegas do Dinter PUCRS-UNEB, que me habilitaram na convivência em grupo.

Aos colegas, professores e funcionários do Colegiado do Curso de Letras-Espanhol do *Campus I* da Universidade do Estado da Bahia, por terem me acompanhado e torcido por mim neste percurso de doutorado.

À bolsa PAC-UNEB, pela ajuda financeira.

À Capes, pelo auxílio financeiro.

Aos coordenadores do Dinter PUCRS-UNEB, por terem proporcionado este doutorado.

Aos amigos de sempre, pela lealdade.

Aos meus pais, *in memoriam*.

RESUMO

Partindo de obras do século XX que tiveram por projetos a reescritura do romance *O Engenhoso Fidalgo Dom Quixote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes, este estudo procura delinear o mapa das relações intertextuais que *O Jogo da Amarelinha*, romance de Julio Cortázar, estabeleceu com tais projetos literários. Focalizamos duas narrativas que figuram como projetos de reescritura do *Quixote* no século XX: o romance *Museu do Romance da Eterna*, de Macedonio Fernández, e o conto “Pierre Menard, autor do *Quixote*”, de Jorge Luis Borges. As idiossincrasias das modalidades das narrativas – conto e romance – são abordadas desde a perspectiva teórico-crítica que os escritores formularam sobre os gêneros, às teorias sobre o romance de Mikhail Bakhtin e Georg Lukács. Tomamos como elemento central de discussão entre as obras o leitor que reverte sua leitura em escritura, o leitor como personagem e como elemento textual da estrutura narrativa. Para esta questão, contamos com o aporte teórico de Wolfgang Iser, com a teoria do leitor implícito, e de Umberto Eco, com a teoria do Leitor-Modelo. A matéria ‘relações intertextuais’ está subsidiada pelas teorias de Gérard Genette, com *Palimpsestos*, e de Linda Hutcheon, com *Uma Teoria da Paródia*.

Palavras-chave: Reescritura. *Quixote*. *O Jogo da Amarelinha*. Leitor. Romance.

ABSTRACT

From the literary works of the twentieth century with projects for rewriting *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de La Mancha*, novel by Miguel de Cervantes, this study aims to delineate the map of intertextual relations that *Rayuela*, a novel by Julio Cortázar, established with such literary projects. Two narratives listed as the rewriting projects of Don Quixote in the twentieth century are focused: (1) *Museo de la Novela de la Eterna*, novel by Macedonio Fernández, and (2) "*Pierre Menard, Autor del Quijote*", tale by Jorge Luis Borges. The idiosyncrasies of the narrative modes - tale and romance - are addressed from theoretical and critical perspective that writers have formulated about the genera to theories on the novel by Mikhail Bakhtin and Georg Lukács. The reader that reverses its reading to writing, the reader as a character and as a textual element of narrative structure was taken as a central discussion element among the literary works. For this question, the theoretical contribution of Wolfgang Iser was taken into account with the Implied Reader theory, and Umberto Eco, with the Reading Model theory. The 'intertextual relations' matter is subsidized by the theories of Gérard Genette with *Palimpsests*, and by Linda Hutcheon with *A Theory of Parody*.

Keywords: Rewriting. *Quijote*. *Rayuela*. Reader. Novel.

RESUMEN

A partir de las obras del siglo XX que han tenido como proyectos la reescritura de la novela *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes, este estudio busca delinear el mapa de las relaciones intertextuales entre *Rayuela*, novela de Julio Cortázar, y estos proyectos literarios. Nos centramos en dos narrativas que figuran como proyectos de reescritura del *Quijote* en el siglo XX: la novela *Museo de la Novela de la Eterna* de Macedonio Fernández y el cuento "Pierre Menard, autor del *Quijote*", de Jorge Luis Borges. Las idiosincrasias de las modalidades de las narrativas – cuento y novela – se abordan desde la perspectiva teórica y crítica que los escritores formularon acerca de los géneros, hasta las teorías sobre la novela de Mikhail Bakhtin y Georg Lukács. Tomamos como elemento central de discusión entre las obras, el lector que revierte su lectura en escritura y el lector como personaje y como elemento textual de la estructura narrativa. Para esta cuestión, nos apoyamos en la contribución teórica de Wolfgang Iser, en la teoría del lector implícito, y de Umberto Eco, con la teoría del Lector-Modelo. La materia 'relaciones intertextuales' está subsidiada por las teorías de Gérard Genette, con *Palimpsests*, y Linda Hutcheon con *A Theory of Parody*.

Palabras clave: Reescritura. *Quijote*. *Rayuela*. Lector. Novela.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO – «Encontraria a esse tal Morelli?»	14
1. PIERRE MENARD E O ENRIQUECIMENTO DA TÉCNICA RUDIMENTAR DE LEITURA: PONTE QUE UNE OS EXTREMOS	32
1.1 O mapa do método de Menard	33
1.2 A ponte: escritura do <i>Quixote</i> de Pierre Menard em <i>O Jogo da amarelinha</i> de Cortázar.....	53
1.3 Figurações do leitor	81
1.3.1 Dom Quixote: leitor-personagem	84
1.3.2 Pierre Menard: leitor-autor	91
1.3.3 Horacio Oliveira: leitor-coautor	95
2. A FICÇÃO, TUDO PARA O LEITOR: TÉCNICA NARRATIVA DE CERVANTES EM O ENGENHOSO FIDALGO DOM QUIXOTE DE LA MANCHA. JOGO ROMANESCO NA INVESTIDA CONTRA O GÊNERO LITERÁRIO ‘LIVROS DE CAVALARIA’	103
2.1 Prólogos do Quixote: um pacto de leitura	103
2.2 Aspectos estruturais da narrativa do <i>Quixote</i> (Iª parte).....	124
2.2.1 Primeira saída de Dom Quixote	127
2.2.2 Segunda saída de Dom Quixote	140
2.3 Aspectos estruturais da narrativa do <i>Quixote</i> (IIª parte)	166
2.3.1 Terceira saída de Dom Quixote	172

3. A ESCRITURA, TUDO COM O LEITOR: TÉCNICA NARRATIVA DE JULIO CORTÁZAR EM O JOGO DA AMARELINHA. JOGO ROMANESCO DA «CONTRA-NOVELA».....	192
3.1 Menard/ Morelli na teia das citações	200
3.1.1 Pierre Menard – «La nomina de escritos, un diagrama de su historia mental»...	200
3.1.2 Morelli – «La mejor cualidad de mis antepasados es la de estar muertos».....	224
4 – UM TAL MORELLI, COAUTOR DO <i>QUIXOTE</i>: A LEITURA COMO POÉTICA DA ESCRITURA.....	280
4.1 <i>Adriana Buenos Aires e Museu do romance da Eterna</i> – projeto de reescritura do <i>Quixote</i> no século XX.....	282
4.2 O jogo da amarelinha – uma parodia de reescrituras do <i>Quixote</i> no século XX.....	310
CONCLUSÃO – Morelli encontrado.....	337
REFERÊNCIAS	359

INTRODUÇÃO -“ENCONTRARIA A ESSE TAL MORELLI?”

[...], compreender por que razão o princípio da indeterminação era tão importante na literatura, por que motivo Morelli, sobre quem tanto falavam, a quem tanto admiravam, pretendia fazer do seu livro uma bola de cristal, no qual o micro e o macrocosmo se uniam numa visão aniquilante. (A Maga)

No que me toca, pergunto-me se alguma vez conseguirei fazer sentir que o único e verdadeiro personagem que me interessa é o leitor, na medida em que algo do que escrevo deveria contribuir para mudá-lo, para deslocá-lo, para chocá-lo, para aliená-lo. (Morelli)

Quando o leitor se depara pela primeira vez com um volume de *O jogo da amarelinha*, de Julio Cortázar, e começa sua leitura com o espírito aberto ao novo, pois acredita que aquele texto lhe proporcionará um mundo a ser descoberto, ele não imagina, não tem a menor ideia do que encontrará, e se entrega cegamente à leitura, embora já tenha dado uma ‘*olhadela*’ na orelha do livro para não chegar à primeira página tão desavisado. É claro que estamos relatando a nossa primeira experiência de leitura do livro. Deixamo-nos levar pelo recorte da subjetividade de Ari Roitman,¹ que, de imediato, tornou-se nosso, porque nele havia a magia da poesia na narrativa, que estávamos na iminência de desvendar. E lemos na tradução para a língua portuguesa essas palavras:

Assim, tinham começado a andar por uma Paris fabulosa, deixando-se levar pelos signos da noite, adotando itinerários sugeridos por uma frase de *clochard*, por uma água-furtada iluminada no fundo de uma rua escura, detendo-se nas pracinhas muito íntimas para se beijarem nos bancos, ou olharem o jogo da amarelinha, os rituais infantis da pedrinha e do salto sobre um pé para entrar no céu.²

Fomos seduzidos de imediato pelo texto de Cortázar com a narração que descrevia o hábito errante dos protagonistas, caminhantes sem destino certo na ‘fabulosa’ cidade de Paris. E seguiu pelo indicativo do guia ‘signos da noite’, para, mais adiante, vir o primeiro estranhamento de uma palavra estrangeira, ‘*clochard*’, e o desconhecimento do que viria a ser uma ‘água-furtada’ (‘–*seria um espelho d’água de uma poça no chão?/Mais tarde, descobrimos que não*’). Já sabíamos que dois amantes caminhavam por Paris, apaixonados, brincavam com o inesperado encontrado; ambos sem rumo certo, direcionados por sinais que eles próprios escolhiam, o que

¹ Ari Roitman escreveu a orelha da 6ª edição do romance de Cortázar que lemos pela primeira vez, da editora Civilização Brasileira. Ver CORTÁZAR, Julio. **O jogo da amarelinha**. Trad. de Fernando de Castro Ferro. 6ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

² Ibidem, p.32.

dava uma sensação de liberdade e eterno começo, sem contaminação do convencional ou do instituído. E, assim, olhavam o jogo que tantas vezes havíamos jogado quando criança, sem saber que era mais que um jogo e que um dia descobriríamos isso.

Leitores obedientes que somos, ao abrir o livro, preferimos pactuar com suas regras e iniciar a leitura pelo “Tabuleiro de direção.” O primeiro capítulo a ser lido é o capítulo 73, que começa com um questionamento: “Sim, mas quem nos curará do fogo surdo, do fogo sem cor que corre, ao anoitecer, pela rue de la Huchette...”.³ Novamente, a noite se apresenta como propulsora e catalisadora dos acontecimentos, da revelação dos mistérios, do contato com o que está escondido, encoberto, recôndito e oculto. Prosseguimos no texto e vemos que o fogo que arde e queima de fora para dentro também arde e queima de dentro para fora, “ardendo assim, sem tréguas, suportando a queimadura central que avança como o amadurecimento paulatino do fruto, ser o pulso de uma fogueira neste emaranhado de pedra interminável...”.⁴ E, nesta fogueira, na Paris fabulosa, da qual somos o pulso, é-nos revelada a máxima que nos mudará a vida e nossa perspectiva de nós mesmos e do mundo: “Tudo é escrita, ou seja, fábula”/“A nossa verdade possível tem de ser invenção”.⁵

O abalo sofrido turvou por instantes as letras dispostas na página que, indiferente, seguia sua narração. Então surgiu um tal Morelli, que, em um de seus livros, havia falado do napolitano que ficava horas e dias olhando e analisando um parafuso, inventando-lhe um novo sentido: “Talvez o erro tenha sido aceitar que esse objeto fosse um parafuso, tão somente por ter a forma de um parafuso”.⁶ Então, perguntamo-nos: ‘–quem é esse tal Morelli? Será Morelli um personagem teórico do livro de Cortázar ou Morelli é realmente um escritor italiano do século XX?’ E assim começou nossa busca para encontrar Morelli, chegando, claro, na leitura do capítulo 1, no qual o narrador-protagonista inicia sua narração com uma pergunta semelhante à nossa: “Encontraria a Maga?”

Decidimos iniciar a apresentação deste estudo relatando nossa experiência da primeira leitura de *O jogo da amarelinha*, uma vez que a tese “**Um tal Morelli, coautor do Quixote**” centra-se na figura do leitor. Contudo, a partir desse leitor, foco de nossa discussão, será engendrada a figura do escritor, que parte justo de suas leituras para construir sua escritura,

³ CORTÁZAR, Julio. **O jogo da amarelinha**. Trad. de Fernando de Castro Ferro. 6ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, p. 442.

⁴ Loc. Cit.

⁵ Ibidem, p. 443.

⁶ Loc. Cit.

fazendo da literatura uma infinita e engenhosa malha de ‘citação universal’. O título da tese reporta-se a três distintos entes da literatura: o primeiro, que está explicitamente exposto, é o romance de Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha* (1605-1615); o segundo ente literário é o conto «*Pierre Menard, autor del Quijote*» (1939), do escritor argentino Jorge Luis Borges; e o terceiro configura-se como uma concatenação dos dois primeiros entes em um personagem do romance de Cortázar, *O jogo da amarelinha* (1963) – Morelli. É, pois, através do jogo de palavras com o título do conto de Borges que citamos o romance de Cervantes, relacionando-o a Cortázar. Destacamos o leitor como elo central que amalgama essas obras dos três escritores. Portanto, será também a figura do leitor que norteará a direção das discussões deste estudo.

Cervantes inicia o ‘Prólogo’ do seu *Quixote* com o emblemático vocativo «*Desocupado lector*», evidenciando que o leitor será aquele que regerá o futuro da narração, pois, na avaliação da obra, o leitor tem a vantagem de estar ‘*sempre*’ em sua intimidade, proporcionada a liberdade necessária para pensar, elaborar e discutir o que bem lhe aprouver do texto lido. Por isso, o exame do leitor será ‘*sempre*’ (ou quase sempre) genuíno: «lector carísimo, [...], estás en tu casa, donde eres señor de ella, como el rey de sus alcabalas, [...], todo lo cual te exenta y hace libre de todo respeto y obligación, y, así, puedes decir de la historia todo aquello que te pareciere...».⁷

Borges, no conto que sublinha a reescritura do *Quixote* por um escritor francês do século XX, compõe todas as personagens do relato como leitores: «El Quijote es un libro contingente. El Quijote es innecesario. Puedo premeditar su escritura, puedo escribirlo, sin incurrir en una tautología. A los doce o trece años lo leí, tal vez íntegramente. Después he releído con atención algunos capítulos...» (Menard)/ «Recuerdo sus cuadernos cuadriculado [de Menard], sus negras tachaduras, sus peculiares símbolos tipográficos y su letra de insecto»⁸ (amigo de Menard).

Cortázar, em *O jogo da amarelinha*, cria uma legião de leitores, o Clube da Serpente, que se reúne para ler os textos incongruentes da escritura de Morelli, compostos de notas soltas e de citações das mais variadas modalidades textuais: «En torno a Oliveira y a Etiene había como un círculo de tiza, ella quería entrar en el círculo, comprender [...] por qué Morelli, del que tanto hablaban, [...], pretendía hacer de un libro una bola de cristal...»⁹ (a Maga)/«—Lo que Morelli

⁷ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **Don Quijote de la Mancha**. Madrid: Real Academia Española, Alfaguara, 2004, p. 7. (Edición Conmemorativa del IV Centenario)

⁸ BORGES, Jorge Luis. «Pierre Menard, autor del Quijote». **Ficciones** (1944). Buenos Aires: Sudamericana, 2011, p. 741;743. (Obras Completas, v.1)

⁹ CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Buenos Aires: Alfaguara, 1995, pp. 43-44.

quiere es devolverle al lenguaje sus derechos.»¹⁰ (Ronald)/«–En lo que acabás de leernos está bien claro que Morelli condena en el lenguaje el reflejo de una óptica y de un Organum falsos...»¹¹ (Oliveira)/«–Cuando leí por primera vez a Morelli (...) me pareció que todo el libro era la Gran Tortuga patas arriba»¹² (Wong)/«–Cuando leo a Morelli tengo la impresión de que busca una interacción menos mecánica, menos casual de los elementos que maneja...»¹³ (Etienne)/«A Gregorovius, agente de fuerzas heteróclitas, le había interesado una nota de Morelli».¹⁴

Sendo o leitor – que devolve sua leitura em uma nova escritura – o ente literário medular de nosso estudo, cabe-nos delinear o mapa de seu desenho nas três obras analisadas, tomando por base as peculiaridades do leitor, que cada obra formulou. Dom Quixote, por exemplo, é um leitor-personagem, já que empreende uma leitura, mesmo que indireta, do livro cujo protagonista é ele mesmo. Pierre Menard seria um leitor-autor, na medida que entabula a árdua tarefa de reescrever o livro que lê. E, Morelli, no caso, poderá ser visto como o autor-lido, pois que sua escritura empreende realização no ato da leitura.

Os perfis desses leitores particularizam-se pelo trabalho da escritura, nem que seja uma escritura crítica. Dom Quixote, ao ler o livro do qual é personagem, começa a criticar a obra, criando uma teoria da literatura, uma espécie de manual (através de diálogos com Sansón Carrasco) de como tal obra seria mais ricamente escrita: «–Ahora digo – dijo don Quijote – que no ha sido sabio el autor de mi historia, [...] que tendrá necesidad de comento para entenderla. [...]. El que de mí trata [...] a pocos habrá contentado».¹⁵ Pierre Menard copia em seus cadernos quadriculados fragmentos do *Quixote* que recorda de quando empreendeu a leitura do livro de Cervantes, ainda na infância.

A reescritura do *Quixote* é a obra mais importante do escritor francês, cuja literatura é composta por estilhaços da literatura de outros. Morelli, de forma análoga ao método de Pierre Menard, que é uma literatura fragmentária, cerzida por citações, faz a escritura de um romance, que é efetivado na composição teórica de seu método. Isto é, a escritura de Morelli consubstancializa-se na escritura do projeto de seu romance, materializado na intervenção crítica de seus leitores:

¹⁰ Ibidem, p. 471.

¹¹ Loc.Cit.

¹² Loc.Cit.

¹³ Ibidem, p. 474.

¹⁴ Ibidem, p. 468.

¹⁵ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **Don Quijote de la Mancha**, Madrid: Real Academia Española, Alfaguara, 2004, pp. 571-573. (Edición Conmemorativa del IV Centenario)

Morelli había pensado una lista de *acknowledgments* que nunca llegó a incorporar en su obra publicada./ Nota inconclusa de Morelli.../ En un tiempo Morelli había pensado un libro que se quedó en notas sueltas./ En alguna parte Morelli procuraba justificar sus incoherencias narrativas, sosteniendo que la vida de los otros, [...], no es cine sino fotografía...¹⁶

As relações que antevemos entre as obras, tendo como ponto de partida a figura do leitor, se manifestam, primeiramente, no conto «*Pierre Menard, autor del Quijote*», quando Borges, na voz discursiva do narrador, conclama um segundo Pierre Menard, com fins de retomar a aventura monumental da reescritura do *Quijote*, de Cervantes («Desgraciadamente, sólo un segundo Pierre Menard, invirtiendo el trabajo del anterior, podría exhumar y resucitar esas Troyas...»).¹⁷ Essa estratégia borgiana, um dos veios de sua poética, que discute o desvanecimento da marca autoral, foi tomada da matriz do texto cervantino que, no final da primeira parte, também sugere a convocação de um outro autor que contasse a história de Dom Quixote de melhor maneira (*Forze altro cantarà con miglior plectro*).¹⁸

O chamado de um segundo Pierre Menard, aliado ao interesse particular pelo leitor, nos leva a pensar em Morelli respondendo à solicitação do amigo de Pierre Menard, uma vez que a escritura de Morelli, como já sinalizamos, tem método similar à poética de menardiana, cujo ‘mapa mental’, segundo Borges,¹⁹ está delineado em sua obra visível, reflexo de sua obra grandiosa, o *Quijote*: notas, comentários, ensaios monográficos sobre a escritura de outros, alguns sonetos repetidos. A totalidade da obra de Menard configura-se como pedaços de outros textos, como ocorre com a reescritura do *Quijote* («*No menos asombroso es considerar capítulos aislados*»).²⁰

Nossa hipótese de investigação encontra reverberação na teoria do estudioso argentino Julio Prieto, que relaciona o mapa mental de Pierre Menard à poética de «*sus parecidos*»: o explicitamente mencionado Paul Valéry e o estrategicamente oculto Macedonio Fernández, escritor argentino venerado por Borges «*hasta casi la idolatría*». ²¹ Prieto assinala que «*Pierre*

¹⁶ CORTÁZAR, Julio, op.cit., pp. 388; 389; 391; 500.

¹⁷ BORGES, Jorge Luis, «Pierre Menard, autor del Quijote», op.cit., p. 744.

¹⁸ Ver nota 53: *Quizá otro cantarà con mejor plectro*, verso de **Orlando furioso**, XXX, 16, In: CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **Don Quijote de la Mancha**, op.cit., p. 534.

¹⁹ Ver BORGES, Jorge Luis, «Prólogo». **Ficciones** (1944). Buenos Aires: Sudamericana, 2011. (Obras Completas, v.1)

²⁰ BORGES, Jorge Luis. «Pierre Menard, autor del Quijote». **Ficciones** (1944). Buenos Aires: Sudamericana, 2011. p. 742. (Obras Completas, v.1)

²¹ Ver BORGES, Jorge Luis. **Un ensayo autobiográfico**. Trad. de Aníbal González, Buenos Aires: Emecé, 1999.

Menard» é um divisor de águas na poética borgiana, uma vez que, depois desse conto, Borges advogará por uma narrativa de predileção das ‘virtudes’ clássicas. No entanto, a aura menardiana, que detecta um eco da crise da narrativa moderna, ainda continuará rondando espectralmente a literatura de Borges, principalmente no tocante ao veio da poética do escritor, que aborda o desvanecimento da marca autoral: «En el ascetismo autorial de Menard, [...], puede leerse una suerte de “réplica” ambivalente de Macedonio: no sólo un trasunto de su figura autorial [...] sino una respuesta a la versión macedoniana del Quijote».²²

Teoriza-se que Macedonio Fernández empreendeu um projeto audacioso de reescritura do *Quixote* iniciado na década de vinte e efetivado no que ele mesmo denominou de «*la doble novela*»: *Adriana Buenos Aires* (“último romance ruim”) e *Museu do romance da Eterna* (“primeiro romance bom”), denotando, respectivamente, a primeira e a segunda parte do *Quixote* de Cervantes. O filósofo e teórico argentino Daniel Attala, no livro *Macedonio Fernández, lector del Quijote*, lembra-nos que Macedonio foi o primeiro a manifestar o desejo de que alguém em Buenos Aires devesse ter escrito o *Quixote*; e que Borges reconhecia e era agradecido que Macedonio tivesse sido seu modelo, evidenciando que «Macedonio Fernández – que como Menard, y a lo mejor como el propio Borges, da la impresión cada vez más viva de haber cifrado en la reescritura del Quijote buena parte de su originalidad, por no decir de su inmortalidad».²³

No prólogo (3) do *Museu*, Macedonio estabeleceu a seguinte prescrição: «Damos hoy a publicidad la última novela mala y la primera novela buena. ¿Cuál será la mejor? Para que el lector no opte por la del género de su predilección desechando a la otra, hemos ordenado que la venta sea indivisible».²⁴ De um humorismo singular, Macedonio também centra sua atenção no leitor. Observamos certa similaridade entre a estrutura d’*O jogo da amarelinha* e este prólogo (3) macedoniano, que se dirige ao leitor, impondo-lhe a leitura dos dois ‘gêneros’. Aparentemente inversa é a estratégia de Julio Cortázar, ao dirigir-se ao leitor, ‘oferecendo-lhe’ oportunidade de escolha: «A su manera este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros. El lector queda invitado a elegir una de las dos posibilidades siguientes».²⁵

²² PRIETO, Julio. «Pierre Menard, traductor de Valéry: entre muertes del autor», in: Revista **Variaciones Borges**, nº 29, 2010, p. 74. Disponível em: <http://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/4%20Prieto.pdf>. Acesso em 13 de março de 2014.

²³ ATTALA, Daniel. **Macedonio Fernández, lector del Quijote**: con referencia constante a J.L. Borges. Buenos Aires: Paradiso, 2009, p. 14.

²⁴ FERNÁNDEZ, Macedonio. «Lo que nace y lo que muere». In: _____. **Museo de la Novela de la Eterna**. Buenos Aires: Corregidor, 2012, p. 11. (Obras completas; 6 dirigida por Adolfo de Obieta).

²⁵ CORTÁZAR, Julio. «Tablero de Dirección». In: _____. **Rayuela**, op.cit.

Outros traços similares entre os romances de Cortázar e de Morelli, encontramos no *Museu do romance da Eterna*. O romance de Macedonio é uma escritura que sempre se adia, posto que antes de a trama, enredo com personagens, começar, o autor escreveu cinquenta e nove prólogos, explicando o romance ao leitor, «*Célebre novela en prensa...*»,²⁶ procedimento análogo ao projeto de romance de Morelli. O prólogo 56 do *Museu* é dedicado “Ao leitor salteado”, ideia próxima à d’*O jogo*, no qual uma das alternativas do leitor é fazer a leitura salteada, seguindo uma das duas possibilidades de leitura oferecidas por Cortázar. E no remate de nossa argumentação, destacamos o prólogo final do *Museu* («*Al que quiera escribir esta novela*»), no qual Macedonio, empreendendo tarefa similar à de Cervantes e à de Borges, convoca um ‘escritor futuro’ para reescrever o seu romance:

Lo dejo libro abierto: será acaso el primer ‘libro abierto’ en la historia literaria, es decir que el autor, [...], deja autorizado a todo escritor futuro de impulso Y circunstancias que favorezcan un intenso trabajo, para corregirlo y editarlo libremente, con o sin mención de mi obra y nombre.²⁷

Desse modo, as hipóteses a serem averiguadas nesta tese são: teremos, pois, encontrado Morelli esvanecido no desdobramento das figuras de Borges/Pierre Menard e de Macedonio Fernández? Terá Morelli atendido aos seus chamados? Poderá ser concebida a ideia de *O jogo da amarelinha* ser mais um projeto audacioso e monumental de reescritura do *Quixote* no século XX?

As relações de intertextualidade que estabelecemos entre as obras desses autores vão configurar a base teórica que permeia o escopo bibliográfico sobre o leitor e sobre o gênero narrativo, marcando a diferença existente entre o conto e o romance. Dessa forma, a concepção do leitor, que engendra nova escritura, terá a fundamentação nas teorias de Wolfgang Iser, do leitor implícito, e de Umberto Eco, do Leitor-Modelo. Tanto a teoria de Iser como a de Eco defendem que o leitor é uma categoria textual instalada na estrutura da narrativa. Para Iser, por exemplo, “o leitor implícito se funda na estrutura do texto”, na medida em que no próprio texto se materializa numa série de orientações preestabelecidas para a recepção de seus leitores.²⁸

Além disso, Iser argumenta que, nesse caráter virtual do leitor implícito instaurado no próprio texto, ocorre uma sistematização textual de transferência entre a estrutura do texto e a produção imaginativa do leitor empírico. O efeito estético dos textos literários, para Iser, é justo

²⁶ FERNÁNDEZ, Macedonio. «Andando», op.cit., p. 18.

²⁷ FERNÁNDEZ, Macedonio. «Al que quiera escribir esta novela», op.cit., p. 265.

²⁸ ISER, Wolfgang. **Ato da leitura: uma teoria do efeito estético**, v.1. São Paulo: Ed. 34, 1996. p. 73. (Coleção Teoria).

na realização do sentido que eles proporcionam ao imaginário do leitor. Essa concepção de Iser da participação ativa do leitor na estrutura mesmo do texto é uma das estratégias narrativas que Morelli havia pensado para seu romance: «Morelli tramaba un episodio en el que dejaría en blanco el nombre de los personajes, para que en cada caso esa supuesta abstracción se resolviera obligatoriamente en una atribución hipotética».²⁹

O Leitor-Modelo de Umberto Eco complementa, pois, a teoria de Iser em nossa discussão, uma vez que este leitor contribui com o autor em seu processo geracional do texto. Ou seja, o Leitor-Modelo movimenta-se interpretativamente como o autor se moveu no procedimento de escritura. Dessa forma, o Leitor-Modelo de Eco está previsto na hipótese interpretativa do Autor-Modelo, que efetiva as estratégias de antecipação de recepção do leitor.³⁰ A tese de Eco configura-se num dos eixos fundamentais da poética de Morelli, a do leitor-cúmplice: «hacer del lector un cómplice, un camarada de camino. [...]. Así el lector podría llegar a ser copartícipe y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista...».³¹

Considerando que Miguel de Cervantes, Macedonio Fernández e Julio Cortázar delinearão em seus romances as suas próprias teorias do gênero romanesco e que Jorge Luis Borges, em alguns momentos de sua literatura, justificou sua recusa à escritura de romances,³² como percebemos que o próprio conto «*Pierre Menard, autor del Quijote*» aborda. Nos exames das relações intertextuais dessas obras, antevemos fundamentais as teses de dois autores que elaboraram profícuas teorias sobre o romance, a saber: Mikhail Bakhtin e Georg Lukács. A escolha desses dois teóricos origina-se na percepção que ambos têm do *Quixote* – nosso texto matriz – como romance modelo para o desenvolvimento de seus fundamentos teóricos. Em *Teoria do romance* (1962), no ensaio “Tipologia da forma romanesca”, classificada em dois tipos apenas, ‘O idealismo abstrato’ e ‘O romantismo da desilusão’, Lukács aponta o *Quixote* “como representativo do primeiro tipo”.³³ E Bakhtin, em *Questões de literatura e de estética: a*

²⁹ CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Buenos Aires: Alfaguara, 1995, p. 510.

³⁰ ECO, Umberto. Introdução. In: _____. **Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos**. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Estudos; 89).

³¹ CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Buenos Aires: Alfaguara, 1995, p. 427.

³² Ver BORGES, Jorge Luis, «Prólogo», **Ficciones**, op.cit.: «Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; [...]. Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario».

³³ LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. Trad. de José Marcos Mariani de Macedo, São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000, p. 10.

teoria do romance (1935), foi assertivo em declarar que “O modelo clássico e mais puro do gênero romanesco é *Dom Quixote*, de Cervantes”.³⁴

A *Teoria do romance* de Lukács fora recepcionada na Europa como ultrapassada e restritiva já em 1962, quando ele decidiu publicá-la.³⁵ Ele próprio reconheceu o aspecto limitado de suas ‘tipologias da forma romanesca’, advertindo o leitor de 1962 que, se a leitura do seu livro fosse feita pelo veio do conhecimento pré-histórico mais intrínseco das ideologias relevantes nos anos vinte e trinta, o leitor poderia enriquecer-se de tal leitura crítica, mas “... se tomar o livro na mão para orientar-se, o resultado só poderá ser uma desorientação ainda maior”.³⁶ Contudo, o pesquisador brasileiro José Antonio Pasta Júnior – comprazendo-se com a primeira tradução brasileira da obra, mas focalizando nosso atraso de trinta e oito anos – evidencia que, no rechaço imediato à tese de Lukács, corre-se o risco de perder algo valioso:

A segunda parte do livro desdobra essas definições em um ensaio de tipologia da forma romanesca. É talvez seu aspecto hoje mais vulnerável. Porém, como muitas vezes acontece, diante de Lukács o desprezo fácil pode fazer jogar fora tesouros de percepção que os próprios desprezadores estarão muito longe de atingir. Assim é que, entre nós, ele se encontra sempre largamente superado, sem prejuízo de não ter sido ainda nem sequer compreendido.³⁷

Dessa forma, com cautela, examinaremos, à luz da *Teoria do romance* de Lukács, um aspecto significativo de nosso estudo, que é a composição da personagem, que é leitor. Lukács entende a forma interna do romance como essencialmente biográfica. É importante bom lembrar que a história de *Dom Quixote* é um livro de crônicas de suas aventuras cavaleirescas motivadas por sua leitura de livros de cavalaria, portanto, uma biografia. A tipologia do ‘idealismo abstrato’ ilumina nossa concepção do cavaleiro andante, porque sua estrutura composicional está efetivada em suas ações, inclusive a leitura, além de seus discursos. Vislumbramos que a personagem *Dom Quixote* pode configurar-se como o tipo do herói destituído de problemática interna, ou seja, uma ‘alma estreita’, uma vez que “A absoluta ausência de uma problemática internamente vivida transforma a alma em pura atividade. (...) A

³⁴ BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. São Paulo: Hucitec, 2010, p. 127.

³⁵ “Este estudo foi esboçado no verão de 1914 e redigido no inverno de 1914-1915”. Ver LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**, op.cit., p. 7.

³⁶ LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. Trad. de José Marcos Mariani de Macedo, São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000, p. 19.

³⁷ PASTA JR., José Antonio. **A forma angustiada de Lukács**. Disponível em www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1308200015.htm. Acesso em 22 de maio de 2013.

vida de semelhante homem, portanto, tem de tornar-se uma série ininterrupta de aventuras escolhidas por ele próprio”.³⁸

A teoria do romance de Mikhail Bakhtin, por seu turno, mostra-se mais abrangente no que se refere às discussões sobre o romance, conciliando-se com maior fluidez com recursos romanescos com os quais nossos escritores trabalharam o gênero. Observando que o romance ainda não tem formado o cânone, assim como os outros gêneros, Bakhtin vê que “a ossatura do romance como gênero ainda está longe de ser consolidada, e não podemos prever todas as suas possibilidades plásticas”.³⁹ Nesse sentido, a teoria bakhtiniana se abre para uma gama variada de possibilidades, talvez mesmo infinitas, da forma romanesca, que, segundo ele, estaria ainda em processo.

As estruturas dos romances do século XX em análise – *O jogo da amarelinha* e *Museu do romance da Eterna* – fomentam a concepção de obra aberta, mas, composicionalmente, os dois romances são minuciosamente diferentes, o que corrobora a tese bakhtiniana no aspecto da plasticidade. Bakhtin analisa a natureza do romance como ‘anacônica’, justamente por essa imprevisibilidade plástica do gênero:

[...] o próprio romance está privado deste cânone; [...]. Trata-se da sua plasticidade, um gênero que eternamente se procura, se analisa e que reconsidera todas as suas formas adquiridas. Tal coisa é só possível ao gênero que é construído numa zona de contato direto com o presente em devir.⁴⁰

A expansão plástica da forma romanesca é, inclusive, tema recorrente no romance moderno, que evidencia seu caráter subversivo através das estilizações paródicas. Segundo Bakhtin, “o romance se acomoda muito mal com os outros gêneros”, porque “luta por sua supremacia na literatura”.⁴¹ Desse modo, ele parodia os demais gêneros, revelando o “convencionalismo de suas formas e da linguagem”.⁴² Nessa perspectiva, *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX* (1985), de Linda Hutcheon, contribuirá como aporte teórico em nosso exame da teoria do romance de Bakhtin, porque a paródia moderna tal como ela a definiu (“a paródia é, pois, repetição, mas repetição que inclui

³⁸ LUKÁCS, Georg, op.cit., p. 102.

³⁹ BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**, op.cit., p. 397.

⁴⁰ Ibidem, p. 427.

⁴¹ Ibidem, p. 398.

⁴² Ibidem, p. 399.

diferença”]; e essa diferença significa distância crítica)⁴³ encontra eco nos princípios bakhtinianos de “dupla voz”, que caracteriza a metaficção moderna:

A metaficção caracteriza-se, [...], por uma utilização irônica, muito bakhtiniana, de formas paródicas. [...]. É a teoria de Bakhtin, se não sempre sua prática, que permite que se olhe para a paródia como uma forma de discurso ‘de direção dupla’. [...]. A paródia de metaficção pós-modernista e as estratégias retóricas irônicas que patenteia são talvez os exemplos modernos mais nítidos do termo bakhtiniano ‘de voz dupla’. A sua dupla orientação textual e semântica torna-os centrais para o conceito de Bakhtin [(Bakhtin) Volosino 1973, 115] de ‘discurso indirecto’ como discurso *dentro do e acerca do* discurso – o que não é uma má definição de metaficção.⁴⁴

Hutcheon considera o conto «*Pierre Menard*» uma paródia, visto que “o narrador de Borges pode reler o *Quixote* à luz desta ‘transcontextualização’ filosófica, social e cultural (bem como literária)”.⁴⁵ Mas é, sobretudo, respaldado no seu conceito de metaficção, que levantamos a hipótese de os romances de Macedonio Fernández e de Julio Cortázar podem ser lidos como paródias do *Quixote*. No caso d’*O jogo da amarelinha*, poderá ser explorado o veio do recurso cortazariano da alusão indireta, que abordaremos nos capítulos 3 e 4: “a metaficção moderna existe na fronteira autoconsciente entre a arte e a vida, traçando pouca distinção entre actor e espectador, entre autor e leitor co-criador”.⁴⁶

A teoria do romance de Bakhtin contempla, ainda, um aspecto crucial ao exame dos romances do século XX que estamos discutindo (*Museu e O jogo*): o plurilinguismo no romance (“O romance, tomado como um conjunto, caracteriza-se como um fenómeno pluriestilístico, plurilíngue e plurivocal”).⁴⁷ Mas, como já assinalamos, o modelo de romance plurilíngue para Bakhtin é o *Quixote*. Por isso, quando aborda a questão da introdução e da organização do plurilinguismo no romance, centrando-se na particularidade da introdução de um narrador e autor suposto, através da estratificação da linguagem, Bakhtin ilustra com o *Quixote* que a configuração da prosa romanesca é o ‘resultado do trabalho de todas estas forças estratificadoras’, uma vez que a língua se torna esparsa e é atravessada por sublinhadas intenções.⁴⁸

⁴³ HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de arte do séculoXX. Lisboa: Edições 70, 1985, p. 54.

⁴⁴ Ibidem, pp. 92-93.

⁴⁵ Ibidem, p. 64.

⁴⁶ Ibidem, p. 93.

⁴⁷ BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. 6ª ed., São Paulo: Hucitec, 2010, p.73.

⁴⁸ Ibidem, p. 100.

Para Bakhtin, o pensamento do autor não se encontra “na linguagem do narrador nem na linguagem literária normal, (...), mas ele se utiliza de ambas para não entregar inteiramente as suas intenções a nenhuma delas...”;⁴⁹ pois que, “(...) as intenções do autor, ao sofrerem refração através de todos esses planos (diferentes planos linguísticos), podem não encontrar eco em nenhum deles”.⁵⁰ Outro aspecto importante da introdução e organização do plurilinguismo no romance são as vozes das personagens que também apresentam refratariamente as intenções do autor suposto:

Por trás do relato do narrador, nós lemos um segundo, o relato do autor sobre o que narra o narrador, e, além disso, sobre o próprio narrador. Percebemos nitidamente cada momento da narração em dois planos: no plano do narrador, na sua perspectiva expressiva e semântico-objetiva, no plano do autor, que fala de modo refratado nessa narração e através dela.⁵¹

Deve-se, ainda, ressaltar um aspecto peculiar comum, aos três romances objetos de nosso estudo, à luz deste enfoque da teoria bakhtiniana quando o próprio autor se coloca como personagem do romance. Nesse sentido, o discurso do autor, mesmo que ‘suposto’, é diluído na pluralidade de vozes discursivas abrangidas pelo romance. No *Quixote*, por exemplo, Cervantes ficcionaliza-se na medida em que cria um amigo imaginário que lhe fornece conselhos para sanar as dificuldades que estava encontrando na escrita do prólogo da primeira parte. E, ainda, no capítulo VI, primeira parte, o próprio nome de Cervantes é citado pelo *barbero*, uma personagem ficcional («–*La Galatea* de Miguel de Cervantes – dijo el barbero. –Muchos años ha que es grande amigo mío ese Cervantes...»).⁵²

No *Museu do romance da Eterna*, a trama entre as personagens está situada entre os cinquenta e nove prólogos iniciais e os três prólogos finais. Essa disposição do romance de Macedonio o coloca também como personagem de seu romance, principalmente porque sua insígnia de autor está entre as personagens que aparecem maciçamente nos prólogos. Macedonio, no prólogo 28, «A las puertas de la novela», indica a personagem do Presidente como autor, o “Presidente autor”, confundindo-se com ela no discurso romanescos, tanto pelas categorizações de suas personagens, como pela semelhança da história desta personagem com sua biografia pessoal.

⁴⁹ Ibidem, p. 119.

⁵⁰ Ibidem, p. 116.

⁵¹ Ibidem, pp. 118-119.

⁵² CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **Don Quijote de la Mancha**. Madrid: Real Academia Española, Alfaguara, 2004, p. 68. (Edición Conmemorativa del IV Centenario)

Macedonio Fernández, sem divisar com clareza nos prólogos quando engendra categorias do leitor ('salteado', 'seguido', 'corto' e 'vidriera'), constituiu o Leitor e o Autor como personagens da trama: «El lector: –Yo digo que no entiendo./El autor: –pero, lector, usted no ha leído bien salteado, entonces./ El lector: –Ah./El autor: –En cuanto a mí, no soy el Presidente; estoy por saber quién soy ahora».⁵³ Pelo veio da teoria do plurilinguismo no romance de Mikhail Bakhtin, *O jogo da amarelinha* funciona de forma muito diferente do *Quixote* e do *Museu*,⁵⁴ por causa da singularidade de seu 'método da alusão indireta'. Jaime Alazraki observa a diferença d'*O jogo* em relação a outros textos, nos quais a metalinguagem se faz presente. Ele assinala que a ideia de um texto que se autodiscute não é novidade, mas que

[...] en Rayuela no hay alusiones a Rayuela, ni a un autor apócrifo o desdoblado en narrador-personaje, ni a una novela paralela trenzada con la novela que la contiene. Rayuela se refleja sobre sí misma solamente de manera indirecta mediante los comentarios de Morelli que describen algunas coordenadas de la novela. La implicación es clara: la materia de Rayuela es, en igual medida, la búsqueda de Horacio Oliveira y la búsqueda de Cortázar escritor.⁵⁵

Entretanto, a divulgação do *Cuaderno de Bitácora de Rayuela* (1963) – os pré-textos d'*O jogo*, escritos cortazarianos de próprio punho – equiparou o autor Julio Cortázar à situação em que inscreveu sua personagem Morelli: autor de uma escritura inacabada e sem forma feita pela leitura. Na visão de Beatriz Sarlo, crítica argentina, essa iniciativa de Cortázar o expôs como leitor de si mesmo, como leitor de sua própria escritura *in progress*: «Cuaderno de bitácora es el itinerario de una lectura. Se trata de la primera lectura de Rayuela, es decir, la que practica Cortázar mismo mientras va escribiendo su texto».⁵⁶ O curioso de Cortázar se expor como leitor de seu próprio texto (coautor de sua escritura) é que podemos enxergá-lo como uma personagem oblíqua de seu romance, através do jogo literário, na pluralidade das vozes discursivas das categoria bakhtinianas.

Nos termos da teoria de Bakhtin, Borges fica à margem por sua recusa à escritura de romances, privilegiando uma narrativa curta e organizada nos moldes da narrativa policial, que tem base estrutural na estética clássica. Dessa forma, sua defesa de escritura do conto se mostra medular, sendo o gênero policial o modelo. Borges, arguto, ensaiou comentários críticos sobre o

⁵³ FERNÁNDEZ, Macedonio. **Museo de la Novela de la Eterna**. Buenos Aires: Corregidor, 2012, pp. 214-215.

⁵⁴ No prólogo '*Carta a los críticos*', por exemplo, Macedonio Fernández estampa as iniciais de seu nome, M.F.

⁵⁵ ALAZRAKI, Jaime. **Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra**. Barcelona: Anthropos, 1994, p. 204 (Contemporáneos, Literatura y Teoría Literaria; 47).

⁵⁶ SARLO, Beatriz. **Escritos sobre literatura argentina**. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2007, p. 246.

gênero que não contemplou com sua escrita. Em «*De las alegorías a las novelas*», por exemplo, apregoa que a alegoria é um erro estético, e que em toda alegoria existe algo de romanesco. Entendendo que as personagens de romance sejam seres generalizados e imprecisos, Borges observa que «Los individuos que los novelistas proponen aspiran a genéricos (Dupin es la Razón, Don Segundo Sombra es el Gaucho); en las novelas hay un elemento alegórico».⁵⁷

No texto «*El cuento policial*», de 1978, Borges afirma que Edgar Allan Poe foi o criador do relato policial e que, por isso, engendrou o leitor de conto policial, mas que, geralmente, esse mérito do escritor americano é esquecido quando sua obra é estudada. Para Borges, o leitor de ficção policial é especialmente incrédulo e desconfiado, e sua natureza não se modifica mesmo quando diante de uma narrativa realista. Então, neste ponto, Borges contrasta o especial leitor de relatos policiais justamente com o romance de Cervantes, evidenciando, no final de sua sentença, a frustração desse leitor diante de um romance como o *Quixote*:

Vamos a suponer que no existe ese lector, o supongamos algo quizá más interesante; que se trata de una persona muy lejana de nosotros. [...], una persona a quien le dicen que el Quijote es una novela policial; vamos a suponer que ese hipotético personaje haya leído novelas policiales y empiece a leer el Quijote. Entonces, ¿qué lee? “En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme, no hace mucho tiempo vivía un hidalgo...” y ya ese lector está lleno de sospechas, [...]. Por ejemplo, si lee: [...] “...de cuyo nombre no quiero acordarme...”, ¿por qué no quiso acordarse Cervantes? Porque sin duda Cervantes era el asesino, el culpable. Luego “...no hace mucho tiempo...”, posiblemente lo que suceda no será tan aterrador como el futuro.⁵⁸

Das questões podemos destacar desta lição borgiana: a primeira é que um gênero literário cria seus leitores particulares; a segunda é que esses leitores são fiéis, digamos, ao gênero que lhes engendrou. Sem dúvida, uma peculiar teoria! Contudo o mais interessante, para nosso estudo, dessa proposição de Borges é que o texto de referência do romance realista é justo o *Quixote*. Ler o romance de Cervantes com a ‘alma’ do leitor de ficção policial imprimiria ao livro uma aura diferenciada que o destacaria da enclausurada classificação de romance realista. A literatura só ganharia, pois esse método ‘enriquece a arte rudimentar da leitura, povoando de aventuras os livros mais pacatos’. A tese de Borges prioriza o leitor por concentrar nele a modulação mesma da literatura:

⁵⁷ BORGES, Jorge Luis, «De las alegorías a las novelas». **Otras inquisiciones** (1952). Buenos Aires: Sudamericana, 2011, p. 131. (Obras Completas, v.2)

⁵⁸ BORGES, Jorge Luis, «El cuento policial». **Borges, oral** (1979), in: _____. Buenos Aires: Sudamericana, 2011, p. 198. (Obras Completas, v.4)

La literatura no es agotable por la suficiente y simple razón de que un solo libro no lo es. El libro no es un ente incomunicado: es una relación, es un eje de innumerables relaciones. Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída.⁵⁹

Em sua nota sobre o conto policial, Borges opõe o gênero ao *Quixote*, precursor do romance moderno, que abriria as portas para uma narrativa que reivindica visibilidade de sua natureza fragmentária, delirante, inacabada e autoquestionadora. Termina sua análise, perguntando-se o que dizer como apologia ao gênero policial, apresentando, de imediato, a seguinte reflexão: «[...] *nuestra literatura tiende a lo caótico. [...]. Se tiende a suprimir personajes, los argumentos, todo es muy vago. En esta época nuestra, tan caótica, hay algo que, humildemente, ha mantenido las virtudes clásicas: el cuento policial*». ⁶⁰

Julio Cortázar, que legitimou o romance moderno em sua poética, quando refletiu sobre a natureza do conto, também assinalou seu reconhecimento pela narrativa de Poe como modelo do gênero. É amplamente sabido que Cortázar escreveu dois textos críticos, nos quais procurou elucidar características do conto: “Alguns aspectos do conto” e “*Del cuento breve y sus alrededores*”. No primeiro, Cortázar define o conto como um gênero ‘fugidio’, ‘secreto’, “dobrado sobre si mesmo, caracol da linguagem, irmão misterioso da poesia em outra dimensão do tempo literário”.⁶¹ No segundo texto, observa que o conto contemporâneo nasceu com Edgar Allan Poe, a partir de quem pôde elaborar seu conceito de esfericidade, «*la forma cerrada del cuento*». ⁶² O conto, para Cortázar, apresenta-se inicialmente como uma massa disforme, sem início nem fim, independentemente da manipulação racional do autor, e que o próprio narrador

hace parte de la acción, está en la burbuja y no en la pipa. [...] Es un cuento esa masa informe sin palabras ni caras ni principio ni fin pero ya un cuento, algo que solamente puede ser un cuento, [...]. Hay la masa que es el cuento (¿pero qué cuento? No lo sé y lo sé, todo está visto por algo mío que no es mi conciencia pero que vale más que ella en esa hora fuera del tiempo y de la razón).⁶³

A teoria do conto de Cortázar mostra alguns pontos de aproximação e distanciamento com as declarações de Borges sobre a natureza da poesia no prólogo do livro de poemas *La rosa profunda*, de 1975. Logo no começo do prólogo, Borges destaca o fato paradoxal que envolve a ‘doutrina romântica da Musa’, que inspira os poetas que «*profesaron los clásicos*», e a ‘doutrina

⁵⁹ BORGES, Jorge Luis, «Nota sobre (hacia) Bernard Shaw». **Otras inquisiciones**, op. cit., p. 133.

⁶⁰ BORGES, Jorge Luis, «El cuento policial». **Borges, oral**, op.cit., p. 205.

⁶¹ CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. Org. de Jaime Alazraki, trad. de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, p. 349. (Obra Crítica, v.2)

⁶² CORTÁZAR, Julio. «Del cuento breve y sus alrededores». **Último round**. Tomo I. México, Colombia, España, Argentina: Siglo XXI, 1984, p. 60.

⁶³ Ibidem, pp. 65; 72-73.

clássica do poema, como uma operação da inteligência’, proferida por um romântico, Edgar Allan Poe. Apesar da contradição, Borges considera que as duas doutrinas têm sua ‘parcela de verdade’ e que, para ele, o processo de criação é mais ou menos invariável:

Empiezo por divisar una forma, una suerte de isla remota, que será después un relato o una poesía. Veo el fin y veo el principio, no lo que se halla entre los dos. Esto gradualmente me es revelado, cuando los astros o el azar son propicios. Más de una vez tengo que desandar el camino por la zona de sombra. Trato de intervenir lo menos posible en la evolución de la obra. No quiero que la tuerzan mis opiniones, que, sin duda, son baladíes. El concepto de arte comprometido es una ingenuidad, porque nadie sabe del todo lo que ejecuta.⁶⁴

Os pontos de aproximação nas duas teses são: os dois escritores veem o conto próximo à poesia; antevêm qualquer coisa ignota (*masa/isla*); ambos procuram não intervir muito no relato. Nesse último item, identifica-se uma ligeira distinção: enquanto Borges, conscientemente, decide intervir o mínimo na obra; a Cortázar, essa ‘massa’ parece-lhe algo que prescinde de seu controle, mas que é identificado por alguma instância também ignorada de sua subjetividade. A partir daí, as diferenças são flagrantes e minuciosas. Após a percepção desse algo que será o conto ou a poesia, Borges desconhece o conteúdo, o miolo da obra, mas já sabe seu início e seu final; isto porque Borges conta com a ajuda mística dos astros ou do destino no seu processo de escritura. Enquanto para Cortázar, todo conto é uma zona totalmente desconhecida, nada de antemão lhe é oferecido.

Nesta última e intrínseca diferença que observamos as predileções de um e outro escritor na eleição da forma estética de suas poéticas e que, de modo peculiar, os distanciam. No entanto, são válidas também as minúcias que os aproximam. A defesa de Borges pelas ‘virtudes clássicas’ mostra-se coerente com sua recusa na escritura de ‘vastas narrativas’, pois compreendeu que a natureza do gênero romanesco é descomunal, disforme, gigantesca, monstruosa. Assim como a descreve Cortázar: “O romance é um monstro, um desses monstros que o homem aceita, alenta, mantém ao seu lado; mistura de heterogeneidades, grifo convertido em animal doméstico”.⁶⁵ Por isso, a tarefa árdua de Pierre Menard na reescritura do *Quixote* é vã, mas, quando insultaram seu ‘anti-herói’, chamando-o de ‘imbecil’, Borges o defendeu: «Para mí, Pierre Menard no era un imbecil, que era un hombre que había llegado a un grado tal que no podía hacer más que esto.

⁶⁴ BORGES, Jorge Luis, «Prólogo». **La rosa profunda** (1975). Buenos Aires: Sudamericana, 2011, p. 87. (Obras Completas, v.3)

⁶⁵ CORTÁZAR, Julio. **Teoría do túnel**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998. P. 63. (Obra Crítica, v.1)

Que Pierre Menard era un poco escéptico, un hombre de gran modestia y una gran ambición a la vez». ⁶⁶

Parece que Borges está defendendo Macedonio Fernández pela descrição que fez de Menard. A grande modéstia de Macedonio estaria descrita num dos pensamentos de Menard (como procuraremos demonstrar mais intrinsecamente na sequência deste estudo): «Pensar, analizar, inventar [...] no son actos anómalos, son la normal respiración de la inteligencia. [...]. Todo hombre debe ser capaz de todas las ideas y entiendo que en el porvenir lo será». ⁶⁷ Sua ambição seria, no caso, seu projeto literário de reescritura do *Quixote* no século XX, mas na inscrição distintiva de uma obra aberta, da qual Morelli, suspeitamos, não se furtou em apropriar-se. Serão, pois, tais conjecturas intertextuais que procuraremos examinar com mais profundidade entre as obras descritas dos escritores Miguel de Cervantes, Jorge Luis Borges, Macedonio Fernández e Julio Cortázar, que relacionamos nos capítulos da tese, assim distribuídos: -Capítulo 1 “Pierre Menard e o enriquecimento da técnica rudimentar da leitura: ponte que une os extremos”, na intenção de mapear os primeiros vestígios para averiguação do alcance da tese que acreditamos ser o “Pierre Menard, autor do *Quixote*”, uma ponte que une os extremos: o *Quixote* a *O jogo da amarelinha*; -Capítulo 2 – “A FICÇÃO, TUDO PARA O LEITOR: técnica narrativa de Cervantes em *O engenhoso fidalgo Dom Quixote de la Mancha*, jogo romanesco na investida contra o gênero literário ‘livros de cavalaria’”, examinando o discurso cervantino, cujo objetivo primevo de sua obra consistia na imitação dos livros de cavalaria, parodiando o gênero, a fim de ridicularizá-lo; -Capítulo 3 – “A ESCRITURA; TUDO COM O LEITOR: técnica de narrativa de Julio Cortázar em *O jogo da amarelinha*, jogo romanesco na investida contra o gênero romance «*la contra-novela*»”, buscando mostrar que o romance alia o ato de escritura ao ato de leitura, na observância da atitude do romancista como determinante para o comportamento do leitor; - Capítulo 4 – “Um tal Morelli, coautor do *Quixote*: a leitura como poética da escritura” procura elucidar as relações intertextuais que atestem nossa tese de que *O jogo da amarelinha* pode ser um projeto de reescritura do *Quixote* no século XX.

Dessa forma, iniciaremos nosso estudo, buscando a Morelli, mapeando o percurso de seus passos na elaboração de uma escritura que, atualizando-se no ato de leitura, tem a intenção de ser reescrita pelo leitor. As pistas primeiras que antevemos na busca por Morelli surgem pela identificação em seu ‘romance de notas soltas’ da presença de indícios do romance de Cervantes,

⁶⁶ BORGES, Jorge Luis. **El escritor y su obra**: entrevistas de George Charbonnier con Jorge Luis Borges. Trad. de Martí Soler. México: Siglo XXI, 1967, p. 75.

⁶⁷ BORGES, Jorge Luis, «Pierre Menard, autor del Quijote». **Ficciones** (1944). Buenos Aires: 2011, p. 744. (Obras Completas, v.1)

que, por sua vez, fora reescrito por Pierre Menard no século XX, projeto audacioso do escritor francês, que pode ter sido usurpado de um tal Macedonio Fernández.

1 PIERRE MENARD E O ENRIQUECIMENTO DA TÉCNICA RUDIMENTAR DA LEITURA: PONTE QUE UNE OS EXTREMOS

«Mi recuerdo general del Quijote, simplificado por el olvido y la indiferencia, puede muy bien equivaler a la imprecisa imagen anterior de un libro no escrito. (...). El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico. (...) Es una revelación cotejar el Don Quijote de Menard con el de Cervantes. (...) Es lícito ver en el Quijote “final” una especie de palimpsesto, en el que deben traslucirse rastros – (...) – de la “previa” escritura de nuestro amigo. Desgraciadamente, sólo un segundo Pierre Menard, invirtiendo el trabajo del anterior, podría exhumar y resucitar esas Troyas... Todo hombre debe ser capaz de todas las ideas y entiendo que en el porvenir lo será».

(Jorge Luis Borges)

É um risco inevitável para um crítico que se propõe analisar obras canônicas e consagradas da literatura, já amplamente examinadas por teóricos e estudiosos então reconhecidos. Entretanto, a curiosidade, o exercício incansável da investigação intelectual põe o crítico diante de um questionamento novo na presença da obra relida: um texto aparentemente velho, um velho conhecido da crítica. Desta maneira inquieta nos sentimos quando, nos debruçamos sobre o conto “Pierre Menard, autor do Quixote”,⁶⁸ de Jorge Luis Borges. Uma narrativa do século XX não é tão antiga como soou parecer a princípio nessa fala, mas essa narrativa aborda, aí sim, um romance do século XVII, o *Quixote*, de Miguel de Cervantes, com a estupefação que afirma ser Pierre Menard o autor do *Quixote* no século XX e, este, ao escrever o *Quixote*, desenvolveu uma técnica nova que enriqueceu a arte rudimentar da leitura. Escrita e leitura se encontram aí numa mesma operação engenhosa, operação que procuraremos examinar.

¹ Conto publicado na revista *Sur*, em maio de 1939. Em 1941 foi agregado à primeira coleção de relatos considerados fantásticos do escritor: *El jardín de senderos que se bifurcan*, que foram reunidos a outros relatos, com o título de *Artifícios*, constituindo o livro *Ficciones*, de 1944.

1.1 O MAPA DO MÉTODO DE MENARD

No século XVII, Miguel de Cervantes trouxe à luz uma das obras mais importantes da literatura universal, em língua espanhola, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha*, de 1605-1615. Essa obra, que já atravessou quatro séculos e alguns anos, trouxe em seu corpo inúmeras discussões literárias que ainda figuram em atuais debates de temas considerados relevantes pela crítica. Um desses temas é a narrativa contemporânea e sua figura máxima, o narrador. Cervantes, em sua narrativa exemplar, porque já no Prólogo do *Quijote* destaca o caráter de manual da escrita literária, elabora o jogo narrativo com dois narradores⁶⁹ claramente identificáveis na obra: um é o misterioso autor Cide Hamete Benengeli, cuja obra o leitor não jamais lerá diretamente porque o manuscrito original está escrito em árabe; o outro é um autor anônimo que, nas palavras de Mario Vargas Llosa na edição comemorativa dos quatrocentos anos do *Quijote*, traduz, edita e comenta o manuscrito original.

Esse autor anônimo mescla alternadamente a narrativa em primeira (comentários) e em terceira pessoa, dando muitas vezes característica de narrativa onisciente à obra. Mario Vargas Llosa define ainda a estrutura narrativa do *Quijote* como uma «estructura de caja china: la historia que los lectores leemos está contenida dentro de otra historia, anterior y más amplia, que sólo podemos adivinar».⁷⁰ Francisco Rico, cervantista espanhol, identificou esse narrador-editor que Llosa sinaliza como sendo o próprio autor espanhol: «Cervantes, el narrador que empezaba el relato con un ‘no quiero acordarme’ (...), se descubre ahora como una especie de editor y comentarista».⁷¹ Jorge Luis Borges, em «*Magias parciales del Quijote*» (1952), também considera Cervantes o narrador-leitor da história de Dom Quixote, assim como Rico, pois «Cervantes adquirió el manuscrito en el mercado de Toledo, y lo hizo traducir por

⁶⁹ O romance está entremeado por relatos fechados que são contados por personagens que Dom Quixote vai encontrando pelo caminho. Neste sentido, a narrativa de *Dom Quixote* é tecida por diversos narradores. Entretanto, o que quero destacar é a trama da história exclusiva do cavaleiro, no entrelaçamento das vozes narrativas que urdem as suas aventuras.

⁷⁰ VARGAS LLOSA, Mario. *Una novela para el siglo XX (presentación)*. In: CERVANTES, Miguel de. **Don Quijote de la Mancha**. Madrid: Real Academia Española, Alfaguara, 2004. (Edición Conmemorativa del IV Centenario).

⁷¹ Ver nota 14 (RICO). In: CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **Don Quijote de la Mancha**. Madrid: Real Academia Española, Alfaguara, 2004. p. 87. (Edición Conmemorativa del IV Centenario).

un morisco, a quien alojó más de un mes y medio en su casa, mientras concluía la tarea». ⁷²

Em acordo com Rico e Borges, Martín de Riquer, outro cervantista espanhol, também entende o próprio Cervantes como narrador: «Y finalmente él mismo, el propio Cervantes, emerge en la acción en un dado momento (en el capítulo VIII de la primera parte), hallando en el Alcaná de Toledo el ficticio manuscrito de Cide Hamete Benengeli». ⁷³ Edward C. Riley indica Cervantes como o “segundo autor” da história de Dom Quixote, através da não identificação narrativa dos primeiros oito capítulos da primeira parte: «Los primeros ocho capítulos tienen un narrador no especificado y también, al final del capítulo 8, un «segundo autor» que podemos, por motivos prácticos, identificar con Cervantes, y que presenta la obra al público». ⁷⁴

Entretanto, a cervantista brasileira Maria Augusta da Costa Vieira insinua apenas a voz de Cervantes como um dos narradores, refutando-se a firmar que o próprio autor espanhol seja o narrador de sua obra. Dessa forma, Maria Augusta assinala que o foco narrativo do romance se desdobra em quatro vozes: na voz do “padrasto” de Dom Quixote, que seria a refração da voz de Miguel de Cervantes, como indica o prólogo da primeira parte, o “fidedigno” autor árabe Cide Hamete, o tradutor e o narrador, propriamente dito. “Apesar de o foco narrativo estar desdobrado em várias vozes, há uma voz fundamental que se nutre da visão distanciada, encarregada de construir a ironia do texto. (...), a unidade no *Quixote* se estrutura paradoxalmente sobre a multiplicidade”. ⁷⁵

A figura do narrador, assim como Cervantes a apresentou em sua obra, evidencia, entre outras coisas, a perda da marca autoral da história do cavaleiro andante. Dessa forma, o *Quixote* abriu um leque de discussão crítica sobre temas literários, tanto no âmbito da teoria quanto no espaço da própria literatura, como é o caso do

⁷² BORGES, Jorge, Luis. «Magias parciales del Quijote». **Otras inquisiciones** (1952). Buenos Aires: Sudamericana, 2011. p. 49. (Obras Completas, v.2)

⁷³ RIQUER, Martín. *Cervantes y el Quijote*. In: CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **Don Quijote de la Mancha**. Madrid: Real Academia Española, Alfaguara, 2004. p. LXXI. (Edición Conmemorativa del IV Centenario).

⁷⁴ RILEY, Edward C. *Tres versiones de la historia de Don Quijote*. In: _____. **La rara invención: estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria**. Trad. de Mari Carmen Llerena. Barcelona: Editorial Crítica, 2001. p. 133.

⁷⁵ Ver VIEIRA, Maria Augusta da Costa. A arquitetura narrativa. In: _____. **O dito pelo não-dito: paradoxos de Dom Quixote**. São Paulo: EDUSP, 1998. p. 77. (Ensaio de Cultura; 14).

emblemático conto “Pierre Menard, autor do *Quixote*”. No conto, Borges inspeciona com certo humor a entidade literária *autor*, através da “escrita” coincidentemente literal do texto original do *Quixote*, de Cervantes, por um escritor francês do século XX.

A tônica essencial do conto de Borges é mostrar que todo leitor se torna autor do livro que lê, primando, assim, pelo tema central do *Quixote*, que é a leitura. O narrador do conto, que não revela seu nome, mas participa da história, *homodiegético*, portanto, se diz amigo “autêntico” de Pierre Menard e, por esta razão, se sente responsável por divulgar a obra “subterrânea” do autor francês, que ele considera «la interminablemente heroica, la impar. También (...) la inconclusa. Esa obra, tal vez, la más significativa de nuestro tiempo, consta de los capítulos IX y XXXVIII de la primera parte del Don Quijote y de un fragmento del capítulo XXII».⁷⁶

Os capítulos eleitos por Pierre Menard na *leituraescritura* de seu *Quixote* são bastante significativos, porque neles preponderam os temas da leitura, da escrita e da literatura. Ou seja, os temas menardianos não tratam exatamente das aventuras do cavaleiro e de seu escudeiro, e sim abordam os meandros que norteiam o ofício da escrita. O capítulo IX, da primeira parte do *Quixote* de Cervantes, discorre sobre o achado do manuscrito da história de Dom Quixote por um leitor aficionado, que lê tudo que encontra pela frente. E mais, nesse capítulo, ficamos sabendo que o autor da história do cavaleiro espanhol é árabe, que a história está escrita em árabe, em uma «*lengua exótica*», expressão de Rico na supracitada nota 14, e que para ser lida por leitores espanhóis será preciso ser traduzida, então surge o tradutor na figura do «*morisco aljamiado*», árabe que conhecia a língua espanhola.

Temos as figuras literárias do autor, do tradutor e do leitor, além da discussão sobre a origem “estrangeira” da história. O *Quixote* de Menard se condensa, então, nos demais capítulos cervantinos XXXVIII, famoso discurso de Dom Quixote sobre as armas e as letras. O capítulo XXII, Borges não especifica se é da primeira ou segunda parte. Este capítulo, na primeira parte, curiosamente, trata da aventura quixotesca dos *galeotes*. Entretanto, o início do capítulo traz a instigante marca do tradutor: «Cuenta Cide Hamete Benengeli, autor arábigo y manchego, en esta gravísima, altisonante, mínima, dulce e imaginada historia...».⁷⁷ O comentário do tradutor indica o caráter de

⁷⁶ BORGES, Jorge Luis. «Pierre Menard, autor del Quijote». *Ficciones* (1944). Buenos Aires: Sudamericana, 2011. p. 739. (Obras Completas, v.1)

⁷⁷ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Real Academia

dupla nacionalidade do autor - uma insígnia borgiana. Na segunda parte do *Quixote*, o capítulo XXII narra o início e a preparação para a aventura do cavaleiro na *Cueva de Montesinos*, onde Dom Quixote teve uma espécie de sonho com personagens míticas da cavalaria.

Parece que ser amigo “autêntico” de Pierre Menard sugere certa eleição na guarnição de um segredo. Por ocasião da morte do romancista francês, foi publicado em um jornal local, de reputação duvidosa, um catálogo que arrola as principais obras de Pierre Menard, elaborado por Madame Henri Bachelier. Este catálogo ecoou como uma injustiça à memória do autor:

(...) el Error trata de empañar su Memoria... Son, por lo tanto, imperdonables las omisiones y adiciones perpetradas por Madame Henri Bachelier en un catálogo falaz que cierto diario cuya tendencia protestante no es un secreto ha tenido la desconsideración de inferir a sus deplorables lectores – si bien éstos son pocos y calvinistas, cuando no masones y circuncisos.⁷⁸

O catálogo de Madame Henri Bachelier jamais será conhecido pelo leitor, uma vez que o narrador – amigo “autêntico” de Menard – posicionou-se, contraindo para si o reparo deste *Error*: «*Decididamente, una breve rectificación es inevitable*».⁷⁹ O narrador, então, espelhando-se na ironia cervantina, ao mencionar que seria muito provável que sua autoridade de crítico fosse recusada, valera-se do prestígio dos «*altos testimonios*» da baronesa de Bacourt e da condessa de Bagnoregio, na autorização de seu restauro do erro à memória de Menard, que o falaz catálogo de Madame H. Bachelier imprimia. É dessa forma que lemos o conto de Borges pela perspectiva do amigo “autêntico” de Menard: «He dicho que la obra visible de Menard es fácilmente enumerable. Examinando con esmero su archivo particular, he verificado que consta de las piezas que siguen...».⁸⁰

O posicionamento crítico do narrador assinalou valores de desprestígio ao veículo da publicação do “falaz” catálogo, bem como a seus leitores, com a intenção de desautorizá-los. Eles – o jornal, seus leitores e Madame Henri Bachelier – não são dignos de ter acesso à obra heroica e monumental de Pierre Menard. Tal privilégio é assegurado somente aos “autênticos” amigos do escritor, que «han visto con alarma ese

Española, Alfaguara, 2004, p. 199. (Edición Conmemorativa del IV Centenario).

⁷⁸ BORGES, Jorge Luis. «Pierre Menard, autor del Quijote». *Ficciones* (1944). Buenos Aires: Sudamericana, 2011. p. 737. (Obras Completas, v.1)

⁷⁹ Loc. cit.

⁸⁰ Loc. cit.

catálogo y aun con cierta tristeza».⁸¹ Vale ater-nos no acesso do narrador-crítico, amigo de Menard, ao arquivo particular do escritor, associando-o à posição de guardião de um segredo. Ele, que inicialmente desaprovava as omissões e adições de Madame H. Bachelier na elaboração do catálogo de Menard, procedeu (com nítida parcialidade) de maneira similar na sua retificação: «Hasta aquí (sin otra omisión que unos vagos sonetos circunstanciales para el hospitalario, o ávido, álbum de Madame Henri Bachelier) la obra visible de Menard, en su orden cronológico».⁸²

É possível entrever o cruzamento de dados que Borges articula entre as pessoas envolvidas com o catálogo e Cervantes. A visão do narrador não é exatamente a voz de Borges, é bom lembrarmos, mas esses enlaces articulatórios, sem dúvida, se opõem a Cervantes, que foi reconhecidamente legitimado como um cristão de linhagem e defensor dos valores da igreja católica,⁸³ aos leitores calvinistas, circuncidados e maçons de um jornal protestante. Neste caso, Borges está situando, no conto, o contexto histórico de Cervantes, momento da Contrarreforma e observando os valores que o autor discutia no enredo de seu romance.⁸⁴ Contudo, o principal dessa articulação de

⁸¹ BORGES, Jorge Luis, «Pierre Menard, autor del *Quijote*», op.cit., 737.

⁸² Ibidem, p. 739.

⁸³ Embora haja algumas controvérsias sobre cristandade de Cervantes, está documentado um fato ocorrido em sua juventude que comprova (pelo menos judicialmente) que Cervantes era cristão de linhagem. Ver: RIQUER, Martín. **Para leer a Cervantes**. Barcelona: Acantilado, 2010: «Cuando a los veintidós años Miguel de Cervantes salió precipitadamente de España era un joven poeta (...). El 15 de septiembre de 1569 se hizo público un mandamiento judicial, en nombre del rey, en el que se contenía lo siguiente: ‘Sepades que por los alcaldes de nuestra casa y corte se ha procedido y procedió en rebeldía contra un Miguel de Cervantes, absente, sobre razón de haber dado ciertas heridas en nuestra corte a Antonio de Sigura, andante en esta corte, sobre lo cual el dicho Miguel de Cervantes por los dichos nuestros alcaldes fue condenado a que, con vergüenza pública, le fuese cortada la mano derecha, y en destierro de nuestros reinos por tiempo de diez años, y en otras penas contenidas en la dicha sentencia’. (...) Tres meses después, el 22 de diciembre de 1569, Rodrigo de Cervantes, padre de Miguel de Cervantes, éste ‘estante en corte Romana’, solicita al Teniente de Corregidor de la Villa y Corte certificación de que dicho Miguel de Cervantes es hijo legítimo suyo y de su mujer y que ninguno de ellos ni sus abuelos son ni han sido moros, judíos, conversos ni reconciliados por el Santo Oficio ‘ni por otra ninguna justicia de caso de infamia, antes han sido y somos muy buenos cristianos viejos, limpios de toda raíz’. (...) Una de las finalidades de esta información de limpieza de sangre e hidalguía es apartar de Cervantes la pena corporal de que le sea cortada una mano, pues la citada Novísima recopilación recoge la ley de 1545 que reitera que ‘ningún hijodalgo pueda ser puesto a tormento’ (Lib. VI, Título II, ley II, p. 40-42). Ainda em Riquer, por ocasião da morte de Cervantes em 22 de abril de 1916: Como veinte días antes, el 2 de abril, [Miguel de Cervantes] había profesado en la Orden Tercera de San Francisco, fue enterrado con el hábito franciscano y la cara descubierta en el convento de las Trinitarias Descalzas de la calle de Cantarranas» (hoy de Lope de Vega [ironía por certo]), (p. 92-94).

⁸⁴ Ver LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. Trad. de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2000: “Esse primeiro grande romance da literatura mundial [*Quixote*] situa-se no início da época em que o Deus do cristianismo começa a deixar o mundo; em que o homem torna-se solitário e é capaz de encontrar o sentido e a substância apenas em sua alma, (...). Cervantes vive no período do último, grande e desesperado misticismo, da tentativa fanática de renovar a religião agonizante a partir de si mesma; no período da nova visão de mundo, emergente em formas místicas;

Borges é que ele prepara, indica e, por fim, elucida o leitor para o primeiro fator que antecede a tese do leitor, que é autor da obra que lê, a total identificação com determinado autor:

Hasta aquí (...), la obra visible de Menard, en su orden cronológico. Paso ahora a la otra: (...) la inconclusa, (...) Don Quijote (...). Yo sé que tal afirmación parece un dislate; justificar ese “dislate” es el objetivo primordial de esa nota. Dos textos de valor desigual inspiraron la empresa. Uno es aquel fragmento filológico de Novalis – el que lleva el número 2005 en la edición de Dresden – que esboza el tema de la total identificación con un autor determinado. El otro es uno de esos libros parasitarios que sitúan a Cristo en un bulevar, Hamlet en la Cannebière o Don Quijote en Wall Street, (...), Menard abominaba esos carnavales inútiles, (...). Quienes han insinuado que Menard dedicó su vida a escribir un Quijote contemporáneo, calumnian su clara memoria.⁸⁵

Para ser realmente um “autêntico” amigo de Pierre Menard, é preciso que este tenha uma total identificação com ele, inclusive em posicionamentos políticos, religiosos e filosóficos, e Madame Henri Bachelier e os seus pares estavam a uma grande distância de Menard, nesse sentido. É, também, neste mesmo trecho que se encontra o sentido essencial do procedimento de Menard na *leituraescritura* do *Quixote*: «la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas».⁸⁶ Borges assiste, nesse conto de *Ficciones* (1944), com uma das estratégias mais recorrentes de sua poética, que é a prática narrativa de autores apócrifos ou autênticos, sendo associados a textos de outros autores, por vezes inventados. No *Quixote*, que é flagrante em ‘atribuições errôneas e anacronismos deliberados’,⁸⁷ Borges “vislumbrava a técnica admirável dos

no derradeiro período das aspirações verdadeiramente vividas, mas já desorientadas e ocultas, tateantes e tentadoras. É o período do demonismo à solta, o período da grande confusão de valores num sistema axiológico ainda em vigência. E Cervantes, o cristão devoto e o patriota ingenuamente leal, atingiu, pela configuração, a mais profunda essência desta problemática demoníaca: que o mais puro heroísmo tem de tornar-se grotesco e que a fé mais arraigada tem de tornar-se loucura quando os caminhos para uma pátria transcendental tornaram-se intransitáveis; (...). É a primeira grande batalha da interioridade contra a infâmia prosaica da vida exterior...” p. 106-107. Ver também: HAYDN *apud* WATT, Ian. **Mitos do individualismo moderno**: Fausto, Dom Quixote, Don Juan, Robinson Crusóé. Trad. de Mario Pontes, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. p. 136: A conformação individualista de Dom Quixote, então, choca-se contra as noções anti-individualistas do século XVII, Barroco, período da Contrarreforma. Na ocasião em que a igreja católica se une na fundação do Concílio de Trento (intervalo de 18 anos), buscando reorganizar-se como instituição; instala-se, como tema de alguns escritores desse período, “um amargo toque de decepção, de sentimento de inutilidade de aprender; uma descrença generalizada nas leis políticas, sociais ou religiosas; e um marcante pessimismo quanto à verdadeira condição humana”.

⁸⁵ LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**, pp. 739-740.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 744.

⁸⁷ No capítulo 6, I, por exemplo, o “cura” disse que *Los cuatro de Amadís de Gaula* foi o primeiro livro de cavalaria impresso na Espanha. Entretanto, as notas de Francisco Rico esclarecem que houve antes o *Tirant el Blanco*, publicado em 1490, quando o *Amadís* teve sua publicação somente em 1508. Também no capítulo 26, I, o narrador se equivoca, atribuindo a Roldán uma tarefa que era de Ferragut, num episódio que tem procedência em Ariosto.

fingimentos e enganos de uma escritura que, a todo momento, está problematizando as tensas relações entre a realidade e a ficção”.⁸⁸

Borges não se dedicou a escrever romances, estando uma de suas justificativas para essa recusa no argumento de que lhe parece estéril escrever um volume de quinhentas páginas, quando se poderia dizer o que deseja em, até mesmo, poucas linhas, o que é confirmado em uma de suas declarações: «La novela es una superstición de nuestro tempo (...). Es muy verosímil que la novela desaparezca, mientras que el cuento... No veo una literatura sin cuento o poesía, en tanto que una novela de cuatrocientas, quinientas páginas puede muy bien desaparecer».⁸⁹

Sua produção está concentrada em contos, ensaios, prólogos e poemas, além de notas biográficas. Entretanto, escreveu muito sobre as técnicas que compreendem o gênero romanesco, analisando romances de autores que aprecia, tanto em sua produção ensaística, como em seus textos de ficção. Através das publicações do conjunto de sua obra pelas editoras Emecé, Alianza, Sudamericana, na Argentina, e também pela extinta editora Globo, aqui no Brasil, podemos divisar uma linha histórica da leitura e da releitura do *Quixote*, feitas por Borges.

João Alexandre Barbosa, entretanto, antecipa-nos o tema com o texto “Borges, leitor do *Quixote*”. Desde muito cedo, logo após ter se alfabetizado, Borges leu o *Quixote*, pois relatou que começou a escrever imitando autores clássicos espanhóis, como Cervantes, quando tinha seis ou sete anos.⁹⁰ O *Quixote*, então, tornou-se, desde a infância, um livro que acompanharia por toda a vida o escritor argentino, que publicava (com intervalos) algum ensaio e\ou poema relacionado ao livro de Cervantes: «*Ejercicio de Análisis*» (1925), na revista *Proa*, relançado em 1926 no livro *El tamaño de mi esperanza*; «*Indagación de la Palabra*» (1927), na revista *Síntese* e em 1928 no livro *El idioma de los argentinos*, que integra também o texto «*La Conducta Novelística de Cervantes*», também publicado nesse mesmo ano na revista *Criterio*; «*Pierre Menard, autor del Quijote*»,⁹¹ nosso texto de análise; «*Magias Parciales del Quijote*» (1949),

⁸⁸ BARBOSA, João Alexandre. Borges, leitor do Quixote. In: VIEIRA, Maria Augusta da Costa (Org.). **Dom Quixote: a letra e o caminho**. São Paulo, EDUSP, 2006. p. 331.

⁸⁹ VÁZQUEZ, María Esther. **Borges: sus días y su tiempo**. Buenos Aires: Victoria Ocampo, 2007. p. 324.

⁹⁰ BARBOSA, João Alexandre. Borges, leitor do Quixote. In: VIEIRA, Maria Augusta da Costa (Org.). **Dom Quixote: a letra e o caminho**. São Paulo, EDUSP, 2006. p. 317.

⁹¹ “Pierre Menard, autor del Quijote”, é nosso texto de análise; já foram citadas as suas publicações (1939, 1941 e 1944).

publicado em *La Nación*, e depois no livro *Otras Inquisiciones*, de 1952; «*Un Problema*» e «*Parábola de Cervantes y de Quijote*», publicados no livro *El Hacedor*, de 1960; os poemas «*Miguel de Cervantes*» e «*Sueña Alonso Quijano*», do livro *El Oro de los Tigres*, de 1972. Estes são os textos discutidos no ensaio de Alexandre Barbosa.

Vale registrar também uma série de entrevistas, no formato de diálogo, que Borges, junto a Sábato, concedeu ao jornalista Orlando Barone nos anos de 1974 e 1975. Um encontro fortuito numa livraria de Buenos Aires entre os dois escritores argentinos, trespassado por uma edição peculiar do *Quixote*, motivou Orlando Barone a convidá-los para algumas sessões de conversa sobre literatura:

De modo que en el atardecer del 7 de octubre de 1974, cuando se encontraron por azar en uno de los pasillos de la librería La Ciudad de la galería del Este, (...). Allí entonces, un bello y extraño ejemplar de Don Quijote (...), se pusieron a admirar y a discutir cordialmente sobre las aventuras del Quijote y de Sancho. Borges estaba cambiando de opinión respecto de Cervantes y ahora su visión le parecía a Sabato más justa que la de antes.⁹²

O que nos põe vigilante é qual realmente a opinião sobre Cervantes que Borges teria mudado. No avanço das conversações, o escritor declara a Sábato o seguinte:

No debiera decirlo, no me gusta censurarlo, pero Bioy Casares ha influido mucho sobre mí: él siempre me hablaba con desdén de este libro y hoy me doy cuenta de que estaba equivocado. Creo que Cervantes ha creado un personaje, Alonso Quijano, inolvidable en las letras. Y creo que hay que juzgarlo desde otros puntos de vista. (...). Creo que he sido justo porque hubo una época en que yo creía que Quevedo era mejor que Cervantes. Tal vez Quevedo era mejor escritor página por página, y línea por línea. Pero en conjunto es infinitamente inferior, porque nunca pudo crear un personaje como el Quijote. Cervantes no necesitaba ese grande oficio del otro, tenía lo intuitivo, lo genial que no tenía Quevedo. Por eso, si antes fui injusto con Cervantes, ahora quiero hacer pública confesión de mis errores. Lo mismo que yo creía que Lugones era superior a Darío. Sin embargo, sé que Lugones es a Darío lo que Quevedo es a Cervantes. Sin duda, Lugones habría podido corregir cualquier página de Darío, pero no hubiera sido capaz de escribirla. Eso tenía Cervantes de superior a Quevedo.⁹³

Borges não declara nessa fala a influência que Macedonio Fernández, grande admirador do *Quixote*, também exerceu sobre ele: «Heredé de mi padre la amistad de Macedonio. (...). En el discurso de la Recoleta⁹⁴ dije – es verdad – que por aquellos años

⁹² BARONE, Orlando. **Diálogos Borges Sabato**. Buenos Aires: Emecé Editores, 2007. p. 8.

⁹³ Ibidem, pp. 72-73.

⁹⁴ Por ocasião da morte de Macedonio Fernández em 1952, Borges proferiu um discurso na cerimônia no cemitério da Recoleta (Bs. As.), começando da seguinte maneira: “Definir Macedonio Fernández parece uma tarefa impossível: é como definir o vermelho por meio de outra cor”. In: MORENO, César Fernández. **La realidad y los papeles**. Madri: Aguilar, 1967. p. 563 *apud* CASSAL, Sueli Barros

lo imité a Macedonio hasta la transcripción, hasta el apasionado y devoto plagio. Hoy creo que ciertamente influyó sobre mí»⁹⁵ (palabras de Borges por ocasião do centenário de Leopoldo Lugones e Macedonio Fernández, no jornal *La Opinión*, Buenos Aires, 23 de junho de 1974).⁹⁶ A mudança de opinião sobre Cervantes está diretamente relacionada a outro autor espanhol, em sistema comparativo, Francisco de Quevedo y Villegas, autor a que Borges dedicou alguns ensaios e poemas: «*Menoscabo y grandeza de Quevedo*», em *Inquisiciones*, de 1925; «*Quevedo humorista*», em *La Prensa (Buenos Aires, 20 de febrero de 1927)*; «*Un soneto a Don Francisco de Quevedo*», em *El idioma de los argentinos*, de 1928; «*Quevedo*», em *Otras inquisiciones*, de 1952; «*Francisco de Quevedo: prosa y verso*», em *Prólogos, con un prólogo de prólogos*, de 1975; e «*Francisco de Quevedo: la fortuna con seso y la hora de todos. Marco Bruto*», em *Biblioteca personal: prólogos*, de 1988.

Entretanto, a percepção imediata dessa mudança na visão borgiana da superioridade de Quevedo diante de Cervantes em vice-versa se revela desde sempre muito pendular. Borges, no ensaio «*Quevedo humorista*», observa que há diversos Quevedos, e que o “Quevedo da tradição” é composto de dois pobres elementos: «el retruécano y la insinuación chocarrera: confieso que me desagradan entrambos. Algún regocijo cabe en las alusiones eróticas...».⁹⁷ Em «*Menoscabo y grandeza de Quevedo*», Borges analisa que o que há de melhor no texto de Quevedo «*Discurso de La inmortalidad del alma*» é uma estrofe de grandioso erotismo. Nesse mesmo ensaio, Borges compara Cervantes a Quevedo, inclinando sutilmente sua admiração pelo *conceptista* da literatura espanhola, uma vez que o escritor argentino já declarara que não aprecia muito as narrativas longas na defesa de uma ideia: «En vez de la visión abarcadora que difunde Cervantes sobre el ancho decurso de una idea, Quevedo pluraliza las vislumbres en una suerte de fusilería de miradas parciales».⁹⁸ Em «*Quevedo*» de *Otras inquisiciones*, Borges muda de opinião sobre a face erótica dos versos de Quevedo: «Considerados como documentos de una pasión, los poemas

(Org. e Trad.) In: FERNÁNDEZ, Macedonio. **Tudo e nada**: pequena antologia dos papéis de um recém-chegado. Rio de Janeiro: Imago, 1998. p. 11.

⁹⁵ BORGES, Jorge Luis. «Lugones-Macedonio: testimonio de Borges». In: _____. **Textos recobrados (1956-1986)**. Buenos Aires: Sudamericana, 2011. p. 154-156.

⁹⁶ BORGES, Jorge Luis. «Lugones-Macedonio: testimonio de Borges». In: _____. **Textos recobrados (1956-1986)**. Buenos Aires: Sudamericana, 2011. p. 157.

⁹⁷ BORGES, Jorge Luis. «Quevedo humorista». In: _____. **Textos recobrados (1919-1929)**. Buenos Aires: Sudamericana, 2011. p. 291.

⁹⁸ BORGES, Jorge Luis. «Menoscabo y grandeza de Quevedo». **Inquisiciones** (1925). Buenos Aires: Sudamericana, 2011. p. 85. (Obras Completas, v.1)

eróticos de Quevedo son insatisfactorios; considerados como juegos de hipérbole, como deliberados ejercicios de petrarquismo suelen ser admirables».⁹⁹

Vale ressaltar que Borges publicou esse mesmo ensaio «*Quevedo*» de *Otras inquisiciones*, de 1952, no livro *Prólogos, con un prólogo de prólogos*, de 1975, com seleção e notas compartilhadas com seu amigo e escritor Adolfo Bioy Casares. O nome do ensaio mudou para «*Francisco de Quevedo: prosa y verso*», mas é o mesmo texto sem tirar nem pôr nenhuma vírgula. Fato este interessante, porque depois da confissão de Borges a Sábato e a Barone, em 1974, de ter começado a mudar de opinião sobre Cervantes, de anterior influência de Bioy, ele republica um texto que deve ter tido algum influxo deste amigo. No texto, de títulos diferentes em épocas distintas, Borges expõe a diferença básica entre Cervantes e Quevedo: «Virtualmente, Quevedo no es inferior a nadie, pero no ha dado con un símbolo que se apodere de la imaginación de la gente. Homero tiene a Príamo, (...); Cervantes, el afortunado vaivén de Sancho y de Quijote. (...). No hay escritor de fama universal que no haya amonedado un símbolo».¹⁰⁰ Há, entretanto, um fundamento que justifica a identificação de Borges com Quevedo: «No pocas veces, el punto de partida de Quevedo es un texto clásico».¹⁰¹ Os textos borgianos, muitas vezes, têm como mote as narrativas clássicas, inclusive as bíblicas.

Contudo, em 1939, ano da primeira publicação do conto «*Pierre Menard, autor del Quijote*», Borges, na voz do narrador, posiciona Cervantes acima de Quevedo (critério de seu sistema comparativo), quando este apenas faz parte da obra «*visible*», de Pierre Menard «*fácilmente enumerable*», citado, pois, no catálogo da Madame Henri Bachelier: «*k) Una traducción manuscrita de la Aguja de navegar cultos de Quevedo, intitulada La boussole des précieux*».¹⁰² Numa entrevista a Sueli Barros Cassal e a Maria Tereza Marzilla, em 1979, Borges revelou que sua relação com o *Quixote* durante muito tempo se caracterizava como uma rotina de exercício literário, intermediado por Macedonio Fernández: “Na sua opinião, um desses livros raros era o *Quixote* (...). Para

⁹⁹ BORGES, Jorge Luis. «Quevedo». **Otras inquisiciones** (1952). Buenos Aires: Sudamericana, 2011. p. 44. (Obras Completas, v.2)

¹⁰⁰ BORGES, Jorge Luis. «Francisco de Quevedo: prosa y verso». **Prólogos, con un prólogo de prólogos** (1975). Buenos Aires: Sudamericana, 2011. p. 117. (Obras Completas, v.1)

¹⁰¹ *Ibidem*. p. 121.

¹⁰² BORGES, Jorge Luis. «Pierre Menard, autor del Quijote». **Ficciones** (1944). Buenos Aires: Sudamericana, 2011. p. 738. (Obras Completas, v.1)

Macedonio, o livro era *Dom Quixote*, livro capital, que lia e relia continuamente e ao qual dedicava um verdadeiro culto. Culto que herdei e depois abandonei”.¹⁰³

O contraponto entre o “Quevedo clássico” e Cervantes é válido, posto que sua singularidade é a de um escritor popular, que seguia o lema «*escribo como hablo*». ¹⁰⁴ As palavras de Sábato corroboram o que dizemos, quando concorda com Borges que a segunda parte do *Quixote* é melhor que a primeira: «Quizá durante la primera parte Cervantes estaba acomplejado por el ambiente literario. Él sabía que él era un escritor de la calle, y quería hacer una buena letra frente a los Quevedo». ¹⁰⁵ Entrevemos, então, que a mudança de opinião de Borges em relação a Cervantes comparado a Quevedo é oscilante, uma vez que, na curva de seus escritos sobre o autor do *Quixote*, Borges é transparente no que ele destaca de admirável nas letras cervantinas. Por isso, estamos de acordo com a fala de Sábato quando diz:

No me sorprende del todo lo que dice, Borges. Creo que su opinión actual estaba en germen en las primeras cosas que ha escrito sobre el Quijote. En un ensayo usted decía que Quevedo es el más grande artífice de la lengua. Y agregaba en seguida: «Pero Cervantes...», con tres melancólicos puntos suspensivos. En un trabajo que escribí sobre usted digo que así como hay dos Flaubert hay dos Borges: uno admira a Quevedo y otro, más profundo, se descubre ante Cervantes. ¹⁰⁶

No ano de 2011, a editora Sudamericana lançou *Jorge Luis Borges: textos recobrados*, em três volumes distribuídos por períodos da produção do escritor: (1919 a 1929); (1931 a 1955) e (1956 a 1986). A nota do editor, que consta em cada volume, esclarece que as publicações recuperam os textos que haviam permanecido em sua maioria inéditos em livro, além de reunir prólogos escritos para livros de outros autores, que ainda não haviam sido recolhidos. Por fim, compõem os *Textos Recobrados* «la obra del escritor compilada después de su muerte, y no incluida en los cuatro volúmenes de sus Obras Completas». ¹⁰⁷

¹⁰³ FERNÁNDEZ, Macedonio. **Tudo e nada**: pequena antologia dos papéis de um recém-chegado. Org. e Trad. de Sueli Barros Cassal. Rio de Janeiro: Imago, 1998. p. 197.

¹⁰⁴ Ver VIEIRA, Maria Augusta da costa. **A narrativa engenhosa de Miguel de Cervantes**: estudos cervantinos e recepção do Quixote no Brasil. São Paulo: EDUSP, 2012. p. 134-136: “(...) privilegiando o uso da língua mais do que as normas gramaticais, passa a defender a ideia do “escribo como hablo”, que correspondia à concepção de que a escrita deveria imitar a fala”.

¹⁰⁵ BARONE, Orlando. **Diálogos Borges Sabato**. Buenos Aires: Emecé Editores, 2007. p. 74.

¹⁰⁶ Ibidem, p. 73.

¹⁰⁷ Nota do editor in: BORGES. Jorge Luis. **Textos recobrados (1956-1986)**. Buenos Aires: Sudamericana, 2011. p. 8.

O importante é que alguns textos sobre o *Quixote* foram recuperados, a saber: «*Una sentencia del Quijote*» (1933), publicado no *Boletín de la Biblioteca Popular de Azul*; «*Nota sobre el Quijote*» (1947), publicado em *Realidad, Revista de ideas*, v. 2, nº 5, e posteriormente lançado nas *Páginas de Jorge Luis Borges*, em 1982, da editora Celtia; «*Análisis del último capítulo del Quijote*» (1956), publicado na *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, nº 1 e depois pela editora Celtia em 1982; e, por fim, «*El Premio Cervantes [Discurso]*» em 1979. No discurso, que foi publicado em 1980 pela *Editorial del Hombre, Ministerio de Cultura, Dirección General del libro y Bibliotecas*, Borges relata a primeira vez que leu o *Quixote*:

[...] Yo ahora me siento más que justificado, me llega este premio, que lleva el nombre, el máximo nombre de Miguel de Cervantes, y recuerdo la primera vez que leí el Quijote, allá por los años 1908 o 1907, y creo que sentí, aun entonces, el hecho de que, a pesar del título engañoso, el héroe no es don Quijote, el héroe es aquel manchego, o señor provinciano diríamos ahora, que a fuerza de leer la materia de Bretaña, la materia de Francia, la materia de Roma la Grande, quiere ser un paladín, quiere ser un Amadís de Gaula, por ejemplo, o Palmerín o quien fuera, ese hidalgo que se impone esa tarea que algunas veces consigue: ser don Quijote, y que al final comprueba que no lo es; al final vuelve a ser Alonso Quijano, es decir, que hay realmente ese protagonista que suele olvidarse, este Alonso Quijano.¹⁰⁸

De certo, algum fascínio o livro exerceu em Borges, a espantosa possibilidade, que se concretiza no romance, do protagonista que se esquece de si mesmo. Esse jogo da ficção na ficção, tangenciando lampejos de realidade, em que o próprio Cervantes se insere como uma personagem da trama: «—Pero ¿qué libro es ese que está junto a él?, preguntó el cura; — La Galatea de Miguel de Cervantes — dijo el barbero. —Muchos años ha que es grande amigo mío ese Cervantes, y sé que es más versado en desdichas que en versos».¹⁰⁹ Resultando de suas leituras do *Quixote*, é possível dizer que Borges, nos textos que escreveu sobre o clássico romance de Cervantes, traça feições de sua poética. Da admiração pessoal que nasceu desde a infância, culminando na imitação do clássico espanhol em seu primeiro texto escrito até sua sólida formação de escritor, podemos dizer que o *Quixote* orientou um segmento do percurso na maturação da literatura borgiana: a paixão pela leitura na fixação hegemônica da ficção. O livro aglutina esses dois pináculos da literatura de Borges: leitura e ficção.

¹⁰⁸ BORGES, Jorge Luis. *Textos recobrados (1956-1986)*. Buenos Aires: Sudamericana, 2011. p. 265-266.

¹⁰⁹ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel. *Don Quijote de La Mancha*: Capítulo VI, parte I. Madrid: Alfaguara, 2004. p. 68.

No texto, por exemplo, «Parábola de Cervantes y del *Quijote*», no qual Borges articula e enreda, num jogo de mescla e transferência, as figuras do sonhador (Cervantes) e do sonhado (Dom Quixote), na inversão de lugares, reside o sentido de ficção para Borges, não sendo Cervantes menos ficcional que sua personagem. A anulação da linha tênue entre a realidade e a ficção é uma constante na obra de Borges. E como já mencionou João Alexandre Barbosa,¹¹⁰ as tensas relações entre a ficção e a realidade que o livro de Cervantes problematiza tornaram-se componentes-chave da preocupação de Borges em relação à (sua) literatura, configurando um dos traços mais significativos da sua poética: a perda da marca autoral. Curioso relato sobre o esvair-se da divisa entre realidade e ficção foi aquele em que o escritor argentino fez sua amiga, escritora e crítica literária María Esther Vásquez, sobre o livro *Ficciones*:

No recuerdo bien los cuentos, porque confundo fácilmente Ficciones y El Aleph. Pero supongo que no está mal. «El Aleph» es un cuento que me gusta. (...). Y luego hubo otro cuento, que se llama «Las ruinas circulares», con el que me ocurrió algo que no me ha sucedido nunca. Ocurrió por única vez en la vida, y es que durante la semana que tardé en escribirlo (...) yo estaba como arrebatado por esta idea del soñador y del soñado. Es decir, yo cumplía mal con mis modestas funciones en la biblioteca del barrio de Almagro; yo veía a mis amigos, cené un viernes con Haydeé Lange, iba al cinematógrafo, llevaba mi vida corriente y al mismo tiempo sentía que todo era falso, que lo realmente verdadero era el cuento que estaba imaginando y escribiendo...¹¹¹

As análises – leituras talvez seja o vocábulo mais apropriado – de Borges sobre a obra clássica de Cervantes se configuram como o entendimento mais oportuno para decifrar as estruturas de elaboração do texto cervantino, isto é, as estratégias de narração que Cervantes engendrou. Considerando que o texto contemplado por Borges, *Quijote*, foi, primordialmente, uma empresa pedagógica destinada à modificação no perfil dos leitores de livros de cavalaria¹¹² (basta pensar na dedicatória do “*Prólogo*”: *Desocupado Lector*), Borges vislumbra o que a obra tem de caráter didático. Mas essa instrução do livro extrapolou as margens de seu destino original, chegando a

¹¹⁰ João Alexandre Barbosa (2006) viu, nas análises de Borges, o “início daquele processo de fazer com que a leitura, e sua cara-metade, a escritura, implicasse a despersonalização autoral” (p. 321), que já havia sido sinalizada por MONEGAL, Emir Rodríguez. **Borges**: uma poética da leitura. São Paulo: Perspectiva, 1980 (Coleção Debates).

¹¹¹ VÁZQUEZ, María Esther. **Borges**: sus días y su tiempo. Buenos Aires: Victoria Ocampo, 2007, p. 47-48.

¹¹² Segundo Martín de Riquer, Cervantes se propôs a satirizar e parodiar os livros de cavalaria com a finalidade de exterminar esse gênero, desejando a mudança de direção de leitura dos fiéis leitores do gênero. Cervantes considerava nociva a leitura dos livros de cavalaria porque incitavam o ócio e muitas vezes o vício: “Sólo la ironía y la burla podían desacreditar tan perniciosos libros, y para evitar que se leyeran, lo más adecuado era ponerlos en lo ridículo”. In: RIQUEER, Martín de. **Cervantes y El Quijote**. Madrid: RAE, Asociación de Academias de la Lengua Española, 2004. p.44-65.

transformar a personagem Dom Quixote em mito. Então, a faculdade instrutiva da obra de Cervantes alcançou os mais variados perfis de leitores, principalmente o leitor que é escritor.

No texto «Ejercicios de Análisis», Borges – lançando mão dos mecanismos de fingimento, a exemplo do livro de Cervantes – realiza uma leitura irônica e paródica quando faz a análise esmiuçada, vocábulo a vocábulo, de uns versos de um soneto do livro: “A paródia que vejo neste texto se refere tanto à filologia e a seus rigores, quanto à crítica literária que se pretenda detalhista; o fingimento está em que o leitor, por assim dizer, esquece o contexto (o soneto) de onde foram extraídos os versos...”.¹¹³ Borges, então, usa o mesmo artifício que Cervantes para discutir a obra do próprio Cervantes, no centro de sua proposta - uma revisão da literatura pela potencialização da ficção, na extinção de um gênero literário - o que Alexandre Barbosa entendeu como uma “crítica da leitura ou da ficção”.¹¹⁴

Existe ainda um traço mais importante da técnica narrativa de Cervantes que Borges acentua: a reação do leitor às atitudes que revelam o caráter da personagem Dom Quixote. Próximo à estratégia da tragédia grega, tratada por Aristóteles na *Poética*, quando ele menciona a reação de espanto, terror e medo que o espectador deve sentir ao assistir a uma tragédia, Borges investiga, no artigo «*La conducta novelística de Cervantes*» (1928), o método da construção da personagem Dom Quixote, por Cervantes, na identificação com o leitor:

Cervantes fue un hagiógrafo, pero no es casi la santidad de Alonso Quijano lo que interesa hoy a mi pluma, sino lo desaforado del método de Cervantes para convencernos bien de Ella. Este método no es el usual de la persuasión; es otro insospechable y secreto que provoca, sin traicionarse nunca, una reacción compasiva o hasta enojada frente a las indignidades sin fin que injurian al héroe. Cervantes teje y desteje la admirabilidad de su personaje. Imperturbable, como quien no quiere la cosa, lo levanta a semidiós en nuestra conciencia, a fuerza de sumarias relaciones de su virtud y de encarnizadas malandanzas, calumnias, omisiones, postergaciones, incapacidades, soledades y cobardías.¹¹⁵

Ainda no mesmo artigo, Borges pergunta: «¿No está induciéndonos aquí Miguel de Cervantes a que palpemos envidia en el carácter honestísimo de Don Quijote?» (p. 212). Borges, então, considera que provocar – através da personagem – sentimentos de

¹¹³ BARBOSA, João Alexandre. Borges, leitor do Quixote. In: VIEIRA, Maria Augusta da Costa (Org.). **Dom Quixote: a letra e o caminho**. São Paulo, EDUSP, 2006. p. 320.

¹¹⁴ Ibidem, p. 324.

¹¹⁵ BORGES, Jorge Luis. «La conducta novelística de Cervantes». In: _____. **El idioma de los argentinos**. Buenos Aires: Debolsillos, 2012. p. 209. (Colección Contemporánea).

inveja, compaixão e ira no leitor, significa que este sentiu uma total identificação com a escrita do autor. E, com isto, chegamos ao primeiro critério da técnica de Menard: a total identificação do leitor com o autor, que condiciona o segundo critério, que é o «el plebeyo placer del anacronismo», ou seja, o deleite da «ideia primaria de que todas las épocas son iguales o de que son disintas».¹¹⁶ Entre os critérios usados por Menard e identificados por seu amigo “autêntico”, que esboça os desejos e pulsões que levaram Pierre Menard à sua empreitada inacabada, um desses desejos é revelado: «No quería componer otro *Quijote* – lo cual es fácil – sino el *Quijote*».¹¹⁷

As aspirações de Menard expõem as etapas pelas quais ele passou para chegar à escrita do *Quixote*, evidenciando, revelando e defendendo a tese de que ‘todo leitor é autor do livro que lê’. Num primeiro momento, ele ambicionou produzir ‘páginas que coincidissem – palavra por palavra, linha por linhas – com as de Miguel de Cervantes’; em seguida, o escritor francês desejou ser Cervantes, e logo depois rechaçou esta ideia: «Ser, de alguma maneira, Cervantes y llegar al *Quijote* le pareció menos arduo – (...) – que seguir siendo Pierre Menard y llegar al *Quijote* a través de las experiencias de Pierre Menard».¹¹⁸

Embora Alexandre Barbosa e Rodríguez Monegal¹¹⁹ chamem o método de Menard de reescritura do *Quixote*, no momento em que Menard lê o *Quixote* de Cervantes no século XX, ele escreve o *Quixote* do século XX, ainda que seja uma ‘coincidência’ com o *Quixote* de Cervantes. A ideia de reescritura sugere, a nosso ver, a cópia, procedimento que é descartado pelo escritor francês e que confessa: «Mi recuerdo general del Quijote, simplificado por el olvido y la indiferencia, puede muy bien equivaler a la imprecisa imagen anterior de un libro no escrito».¹²⁰ Essa lembrança menardiana implode a distância temporal entre as escritas de Menard e de Cervantes. A equivalência a uma “imagem anterior de um livro não escrito” significa que ele realizou

¹¹⁶ BORGES, Jorge Luis. «Pierre Menard, autor del Quijote». **Ficciones** (1944). Buenos Aires: Sudamericana, 2011. pp. 739-740. (Obras Completas, v.1)

¹¹⁷ Ibidem, p. 740.

¹¹⁸ Loc. cit.

¹¹⁹ Alexandre Barbosa escreve: “A técnica de Menard atualiza Cervantes por meio de sua reescritura na medida em que, a cada ponto de sucessão temporal possível, a leitura não é diferente da escritura que a expressa” (in: BARBOSA, João Alexandre. Borges, leitor do Quixote. In: VIEIRA, Maria Augusta da Costa (Org.). **Dom Quixote: a letra e o caminho**. São Paulo, EDUSP, 2006). Cf. MONEGAL, Emir Rodríguez. **Borges: uma poética da leitura**. São Paulo: Perspectiva, 1980 (Coleção Debates): “Aquele escritor francês propusera-se a reescrever o *Quixote*...”.

¹²⁰ BORGES, Jorge Luis. «Pierre Menard, autor del Quijote». **Ficciones** (1944). Buenos Aires: Sudamericana, 2011. p. 741. (Obras Completas, v.1)

uma escrita nova e única, mesmo que seja a escritura coincidente de um livro já escrito, porque somente esse sujeito Menard pode escrever o seu *Quixote*, assim como o seu amigo “autêntico” (o narrador) também escreveu o seu próprio *Quixote*, quando leu o *Quixote*, de Cervantes, no qual identificou o estilo de Menard e, ainda, leu também os manuscritos do *Quixote*, de seu amigo francês.

Quando Pierre Menard declara que sua empresa não é essencialmente difícil – «Me bastaría ser inmortal para llevarla a cabo»¹²¹ – Borges está enunciando que a leitura da obra, conseqüentemente também a sua escritura, é infinita. Se Menard fosse imortal, a escrita do *Quixote* poderia ter sido antes do século XVII, como depois do século XX, ou também entre os séculos XVII e XX; não haveria como precisar o tempo, porque o *Quixote* teria sempre existido desde o princípio das eras. O fator da imortalidade do autor para que a obra seja terminada aparece no conto imediatamente à fala do escritor francês que acabei de citar. Na verdade, trata-se da imortalidade da obra, no processo de *leituraescritura*, exemplificada na dupla leitura que o amigo “autêntico” de Menard fez do *Quixote*.

O processo de leitura continuada pelos autores expõe que a autoria é infinita e intemporal, destituindo a marca autoral da obra. O amigo de Pierre Menard leu o *Quixote*, de Menard, em seu processo de feitura, como num trabalho da crítica genética e, assim, deu prosseguimento à leitura continuada, citada por Alexandre Barbosa (2006) como uma técnica da narrativa ficcional borgiana. Há, então, a implosão do tempo no ato da *leituraescritura* continuada pelos autores, porque, num primeiro momento, a distância de trezentos anos entre a escrita de Cervantes e a de Menard é abolida, assim como a distância da escrita de Menard, já autor morto, é também abolida da escrita de seu amigo “autêntico”. A implosão temporal implica, então, a despersonalização da escrita através da leitura continuada.

A abolição do tempo no ato das *leituraescrituras* do *Quixote* é substância fundamental do método de Menard: «Cervantes (...) opone a las ficciones caballerescas la pobre realidad provinciana de su país; Menard elige como ‘realidad’ la tierra de Carmen durante el siglo de Lepanto y de Lope. (...). Desatiende o proscribte el color local. Ese desdén indica un nuevo sentido de la novela histórica».¹²² Emir Rodríguez

¹²¹ Ibidem, p. 740.

¹²² Ibidem, p. 742.

Monegal observa que a obra de Borges postula “uma visão impessoal da literatura”, o que está evidente na discussão do ensaio «*La flor de Coleridge*», de *Otras Inquisiciones* (1952), quando Borges expõe um pensamento de Valéry: «La Historia de la literatura no debería ser la historia de los autores y de los accidentes de su carrera o de la carrera de sus obras sino la Historia del Espíritu como productor y consumidor de literatura. Esa historia podría llevarse sin mencionar un solo escritor».¹²³

Nesse sentido, Borges nega a personalidade individual do escritor em favor da literatura como instituição universal que só adquire esse alcance nos atos de leitura. Rodríguez Monegal entende, aqui, um vínculo entre a negação da personalidade individual do escritor e a negação do tempo, em Borges, cujo tema está no ensaio «*Nueva refutación del tiempo*», também de *Otras Inquisiciones* (1952): “a especulação aparentemente literária do artigo vincula-se subterraneamente com a especulação metafísica do longo ensaio sobre o Tempo”.¹²⁴

Na análise dos procedimentos e caminhos percorridos por Pierre Menard na sua escritura do *Quixote*, observamos algumas contradições no conto de Borges. Primeiramente Menard enfatiza que não quer compor outro *Quixote*, mas o *Quixote*, com páginas por páginas coincidentes às de Cervantes. Contudo, mais adiante, Borges – na voz do narrador – disse que Menard assumiu «el misterioso deber de reconstruir literalmente su obra espontánea»¹²⁵ (de Cervantes). Nesse sentido, podemos pensar na reescritura do *Quixote* por Pierre Menard, entretanto, creio que não invalida a ideia de essa reescritura de Menard ser única por ser de Menard, por isso escritura.

Outra contradição que nos intriga é a relação de Madame Henri Bachelier com o *Quixote* de Menard. No início do conto, o catálogo de Bachelier descarta, segundo o amigo “autêntico” do escritor francês, o *Quixote* de Menard como parte de sua obra, o que interpretamos como sendo um fator de escolha restrita de Menard, os poucos conhecedores de sua obra inconclusa. Mas, no meio do conto, quando o narrador e amigo “autêntico” de Pierre Menard elogia o *Quixote* de Menard pela escrita do capítulo XXXVIII da primeira parte que “trata do curioso discurso que fez Dom Quixote sobre as armas e as letras”, dizendo que o *Quixote* de Menard reincidiu “nessas nebulosas

¹²³ BORGES, Jorge Luis. **Obras Completas**: V. 2. Buenos Aires: Emecé, 1989. p. 17.

¹²⁴ MONEGAL, Emir Rodríguez. O leitor como escritor. In: _____. **Borges**: uma poética da leitura. São Paulo: Perspectiva, 1980. p. 93. (Coleção Debates, 140).

¹²⁵ BORGES, Jorge Luis. «Pierre Menard, autor del Quijote». **Ficciones** (1944). Buenos Aires: Sudamericana, 2011. p. 741. (Obras Completas, v.1)

s sofisticarias!”, o narrador acrescenta: «Madame Henri Bachelier ha visto en ellas una admirable y típica subordinación del autor a la psicología del héroe; otros (nada perspicazmente) una transcripción del Quijote; la baronesa de Bacourt, la influencia de Nietzsche». ¹²⁶

Não compreendemos, a princípio, que Madame Henri Bachelier pudesse ter tido conhecimento dessa obra, mas é plausível que ela a conhecesse, porque não teriam sido justificados a tristeza e o alarme causados nos autênticos amigos de Pierre Menard por esse catálogo falível. Tudo certo. Mas e os outros, todos eles tiveram acesso à obra inconclusa de Menard? Pareceu-nos uma incongruência, que foi reforçada no final do conto quando o amigo de Menard, o narrador, disse que o escritor francês «Multiplicó los borradores; corrigió tenazmente y desgarró miles de páginas manuscritas. No permitió que fueran examinadas por nadie y cuidó que no le sobrevivieran. En vano he procurado reconstruirlas». ¹²⁷

Então, como poderia Madame Henri Bachelier e os demais terem tido acesso a esses manuscritos? Num esforço do leitor por alargar imaginariamente sua leitura continuada, somente uma solução parece razoável: a de que este amigo, que tentou reconstruir as páginas rasgadas, as tenha mostrado a todos os outros, mas também nos esbarramos na declaração de que sua tarefa na reconstrução das páginas rasgadas foi vã. Todo o poder, então, está com esse amigo menardiano “autêntico”, o narrador, que é quem efetiva, através de sua nota, a autoria do *Quixote* por Pierre Menard.

Essas idas e vindas, aparentes contradições do conto, são na verdade o intrínseco e o contraditório trabalho do percurso na operação de *leituraescritura* do *Quixote*, por Pierre Menard. Podemos, inclusive, corroborar a técnica de Menard com uma fala do próprio Dom Quixote: «– A lo que imagino – dijo don Quijote –, no hay historia humana en el mundo que no tenga sus altibajos...». ¹²⁸ A imagem que se forma em nós é a do Menard leitor, debruçado sobre seu caderno quadriculado, escrevendo fragmentos do *Quixote*, rodeado de outros vários livros abertos. Mas sua escolha foi o livro de Cervantes, um livro “contingente” e “não necessário”: «Puedo premeditar su escritura,

¹²⁶ Ibidem, p. 742.

¹²⁷ Ibidem, p. 743-744.

¹²⁸ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel. **Don Quijote de La Mancha**: Capítulo VI, parte I. Madrid: Alfaguara, 2004. p. 569.

puedo escribirlo, sin incurrir en una tautología»,¹²⁹ disse Menard. Borges declarou em entrevistas o leitor hedonista que era, defendendo que a leitura tem que produzir felicidade.¹³⁰ Em diversos ensaios, poemas, contos e prólogos, divulgou sua compreensão do leitor e da leitura, delineando, assim, um dos princípios de sua poética: a leitura como engrenagem basilar e primordial da escritura. Rodríguez Monegal já havia apontado que “ao longo de sua obra, Borges tem feito uma série de observações críticas que permitem reconstruir essa poética da leitura, simbolicamente expressa em ‘Pierre Menard’”.¹³¹

O mapa do método de Menard, então, assim se inscreve: a) total identificação com o autor; b) prazer plebeu do anacronismo; c) produzir páginas e vocábulos, linha por linha, que coincidissem com as do *Quixote* de Miguel de Cervantes; d) ser Miguel de Cervantes (proposição posteriormente rechaçada); e) escrever o *Quixote* com base em suas próprias experiências; f) total despreendimento histórico na escolha da escrita; g) proscricção da cor local; h) riqueza de ambiguidades; i) estilo estrangeiro arcaizante; j) consideração por escrita de capítulos isolados; l) ironia que revela o contrário do que pensa; e, por fim, os procedimentos mais relevantes: m) “o anacronismo deliberado” e n) “as atribuições errôneas”. Com este método, Pierre Menard «(acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura».¹³²

A autoria de Menard na escrita do *Quixote* enfatiza, dessa forma, a tese de que foi através de sua leitura do *Quixote* que se tornou autor do *Quixote*. Lembramos, então, a célebre frase de Borges: «Todos los hombres que repiten una línea de Shakespeare, son William Shakespeare».¹³³ Disso, notamos que a operação da leitura para se tornar escritura deve estar vinculada à escrita mesmo, ainda que seja cópia, do fragmento lido. Ou seja, para que o leitor se torne autor do livro que lê, ele não deve ter uma atitude

¹²⁹ BORGES, Jorge Luis. «Pierre Menard, autor del Quijote». **Ficciones** (1944). Buenos Aires: Sudamericana, 2011. p. 741. (Obras Completas, v.1)

¹³⁰ Numa entrevista a Menotti (Revista V.S.D., n. 3, 1978), Borges declara: “A leitura na qual não predomina o prazer é inútil. Por isso eu dizia aos meus alunos: ‘quando um livro não lhes interessar, deixem-no imediatamente. Não se deixem influenciar pela fama do autor’”. In: STORTINI, Carlos R. **O dicionário de Borges**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990. p. 126.

¹³¹ MONEGAL, Emir Rodríguez. O leitor como escritor. In: _____. **Borges: uma poética da leitura**. São Paulo: Perspectiva, 1980. p. 81. (Coleção Debates, 140).

¹³² BORGES, Jorge Luis. «Pierre Menard, autor del Quijote». **Ficciones** (1944). Buenos Aires: Sudamericana, 2011. p. 744. (Obras Completas, v.1)

¹³³ BORGES, Jorge Luis. «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius». **Ficciones** (1944). Buenos Aires: Emecé, 1989. p. 438. (Obras Completas, v.1)

passiva diante de sua leitura, mas também deve exercer a tarefa de escritor. É preciso entender, contudo, que a reescritura de alguns fragmentos do livro de Cervantes configura o essencial da técnica de Menard, sobretudo, porque a engrenagem que essa transcrição promoveu e suscitou são todas as etapas do método desenvolvido pelo escritor francês na sua *leituraescritura* do *Quixote*.

O remate do conto é explicitamente um convite à difusão e ao espargir da técnica da escritura de Menard em toda e qualquer criação literária, porque a nota de seu amigo “autêntico” identifica que ele descobriu e elaborou uma “técnica de aplicação infinita”. De modo semelhante ao texto referência, o *Quixote* de Cervantes,¹³⁴ a inscrição do amigo “autêntico” de Menard invoca pelo seguimento da escritura perpétua do *Quixote*: «Desgraciadamente, sólo un segundo Pierre Menard, invirtiendo el trabajo del anterior, podría exhumar y resucitar esas Troyas...».¹³⁵

Voltamos aqui à ênfase na figura do amigo de Pierre Menard que escreveu a nota de retificação ao catálogo de Madame Henri Bachelier, porque esse registro é o conto de Borges, como dissemos. O autor da nota, além de figurar como também autor do *Quixote*, exerce o papel de crítico da obra de Menard, pois, na atividade crítica, todo o mecanismo da *leituraescritura* de Pierre Menard é delineado pelo seu crítico, digamos, pessoal. Sendo o conto borgiano a mescla de ensaio crítico e narrativa ficcional, sugerindo a instauração de um novo gênero, Borges discute a relativização do juízo crítico, indicando-o principalmente como uma prática ficcional: “todo julgamento é relativo, e crítica é também uma atividade tão imaginária quanto a ficção. Aqui está a semente de Pierre Menard”.¹³⁶

Neste sentido, sendo nós leitores aqueles que copiamos no nosso caderno linhas do conto “Pierre Menard, autor do *Quixote*”, somos, portanto, autores desse texto quando o lemos. Reescrevemos, então, o conto borgiano neste exercício teórico-crítico,¹³⁷ imprimindo a perspectiva de que em *O jogo da amarelinha* (1963), de Julio Cortázar, poderemos vislumbrar a escritura do *Quixote*, de Pierre Menard, do século XX. Procuraremos aqui justificar nossa *leituraescritura* do romance cortazariano, na

¹³⁴ No final da primeira parte do *Quixote*, Cervantes cita um verso de *Orlando Furioso* (Ariosto): “*Quizá otro cantaré con mejor plectro*”.

¹³⁵ BORGES, Jorge Luis. «Pierre Menard, autor del Quijote», op.cit, p. 744.

¹³⁶ MONEGAL, Emir Rodríguez. O leitor como escritor. In: _____. **Borges**: uma poética da leitura. São Paulo: Perspectiva, 1980. p. 80. (Coleção Debates, 140).

¹³⁷ Ficcional também, acreditamos.

intertextualidade dessa obra de Cortázar com o romance de Cervantes, entremeada pelo conto de Borges. Para isso, devemos encontrar traços adjacentes entre as poéticas de Jorge Luis Borges e Julio Cortázar, intencionando justificar traços da tradição cervantina no livro de Cortázar. A princípio, pensamos que à ressurreição das “Troias menardianas”, um segundo Pierre Menard não tardou em atender ao apelo...

1.2 A PONTE: ESCRITURA DO *QUIXOTE* DE PIERRE MENARD EM *O JOGO DA AMARELINHA* DE CORTÁZAR

A literatura argentina registra, entre outros, dois grandes nomes de reconhecimento mundial em seu orbe: Jorge Luis Borges e Julio Cortázar. Os dois escritores viveram histórias muito diferentes, que abarcam desde o local e data de nascimento, passando pelas relações com a família e a formação de grupos de amigos, os vínculos empregatícios – alguns relacionados ao governo argentino – posicionamentos políticos etc. Justamente por essas razões, a experiência com a literatura em suas vidas configura suas formações como escritores, no entalhamento de suas poéticas.

Os caminhos traçados pelos dois escritores seguiram, então, bifurcações divergentes e foram determinantes na conformação de suas literaturas. Por esta razão, é importante traçar um panorama dos percursos de Borges e Cortázar em alguns dos segmentos acima citados, sem, contudo, emitir comparações ou julgamentos sobre suas experiências e escolhas. O objetivo é simplesmente arrolar com algum detalhe pertinente ao nosso enfoque o *ethos* dos escritores que esteja vinculado à sua carreira literária. É certo que os dois escritores, vivenciando situações distintas, tenham tido posições e pensamentos diferentes a respeito da literatura, mas é certo também que, em muitas ocasiões, condutas, conceitos e procedimentos relacionados à literatura os tenham aproximado.

Borges nasceu na virada do século XIX para o século XX, no dia 24 de agosto de 1899, na cidade de Buenos Aires, Argentina. Cortázar, quinze anos depois, nasceu no ano da eclosão da I Guerra mundial, em 1914, no dia 26 de agosto, na cidade de

Bruxelas, na Bélgica, mas «fue inscripto, como argentino, en la Legación».¹³⁸ No entanto, apesar da origem europeia, Julio Florencio Cortázar era filho de pais argentinos, o que não lhe poupou ser considerado, muitas vezes, estrangeiro (*el belgicano*)¹³⁹ no país que sentia seu, a Argentina: «*Mi escritura y mi alma allá y mi público real entendido como mi cuerpo en la Argentina*».¹⁴⁰

Borges esteve sempre cercado afetuosamente por seus familiares, e nesse núcleo o escritor teve seus contatos primórdios com a literatura. Assim como Cortázar, que veremos a seguir, Borges tinha ascendência estrangeira: sua avó paterna, Frances Haslam Arnett, era inglesa e protestante e sabia de memória a Bíblia: «de modo que incluso puedo haber entrado en la literatura por el camino del Espíritu Santo o posiblemente de versos oídos en mi casa», disse Borges.¹⁴¹ Os versos a que se refere são os de *Fausto*, de Estanilao del Campo, que eram recitados constantemente por sua mãe, Leonor Rita Acevedo, que os tinha registrado também na memória. A avó materna de Borges, Leonor Suárez Acevedo, era argentina e cultivava o hábito de contar histórias a seu neto sobre os acontecimentos das redondezas de Junín, província de Buenos Aires, inclusive as histórias de “*cuchilleros*”, tema de algumas de suas composições milongueiras.

Sua irmã, Norah Borges, o acompanhou em muitas de suas investidas literárias, participava com ele de reuniões com amigos literatos e atuava em algumas revistas de literatura que Borges dirigia, ilustrando as páginas nas quais alguns contos eram publicados. Mas, seu pai, sem dúvida, foi uma pessoa determinante na sua formação de escritor. Dono de uma biblioteca respeitável, Jorge Guillermo Borges fomentou em seu filho o prazer pela leitura: «yo me he educado menos en colegios y universidades que en la biblioteca de mi padre. Podría decir como Bernard Shaw: ‘Mi educación fue interrumpida por mi formación escolar», declarou Borges.¹⁴² O legado deixado por seu pai foi fundamental: Borges herdou sua carreira de escritor.

¹³⁸ GOLOBOFF, Mario. **Julio Cortázar**: la biografía. Buenos Aires: Continente, 2011. p. 13.

¹³⁹ MAQUEIRA, Enzo. **Julio Cortázar**: el perseguidor de la libertad. Madrid: Ojos de Papel Ediciones, 2004. p.10.

¹⁴⁰ WOLFF, Jorge H. **Julio Cortázar**: a viagem como metáfora produtiva. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1998. p. 57. (Coleção pequenas biografias insólitas).

¹⁴¹ VÁZQUEZ, María Esther. **Borges**: sus días y su tiempo. Buenos Aires: Victoria Ocampo, 2007. p. 35.

¹⁴² Loc. cit.

Seu pai tinha publicado um livro e alguns poucos poemas, mas não conseguiu seguir a carreira literária, devido a outras atribuições, além da cegueira. De modo que foi o desejo de seu pai, com enérgico respaldo dos demais membros da família, que Borges dedicaria a vida à literatura. Sua família alimentou a expectativa de o jovem se formar escritor. O rapaz não teria de trabalhar, deveria ler tudo o que quisesse e pudesse e, quando se sentisse preparado, sua família custearia a publicação. Assim nasceu *Fervor de Buenos Aires* (1923), primeira publicação de Borges. E, dessa forma, como está descrito no *Discurso do Premio Cervantes*¹⁴³ de 1979, Borges considerou que ser escritor era seu destino: «Me conmueve mucho el hecho de recibir este honor de manos de un Rey, ya que un Rey, como un Poeta, recibe un destino, acepta un destino y cumple un destino y no lo busca, es decir se trata de algo fatal».¹⁴⁴

Se Cervantes foi um homem de letras e armas, Borges recebeu as duas matérias de seus antecessores: seu bisavô materno, Manuel Isidoro Suárez (1789-1846), e seu avô paterno, Francisco Isidoro Borges (1832-1874). Ambos foram coronéis e participaram da construção da história argentina que, de algum modo, está presente na narrativa de Borges, inspirada nas figuras espectrais que giram em torno de seus descendentes. Por isso o resgate, embora ficcional, é preciso que se registre, da memória de temas considerados regionais, referentes à Argentina: *compadritos*, *cuchilleros*, *arrabales*, *guitarra milonguera*, *gaucho*, *pampa*. Enfim, uma escritura crioula borgiana. Beatriz Sarlo (2007) chegou a dizer que a primeira grande invenção de Borges foi «el criollismo urbano de vanguardia».¹⁴⁵ Assim, o veio literário de Borges origina-se justamente da herança de seus antepassados:

Había una tradición de literatura en la familia de mi padre. Su tío abuelo Juan Crisóstomo Lafinur fue uno de los primeros poetas argentinos y escribió en 1820 una oda a la muerte de su amigo general Manuel Belgrano. Uno de los primos de mi padre, Álvaro Melián Lafinur, a quien conocí desde la infancia, fue un poeta menor, aunque llegó a ingresar en la Academia Argentina de Letras. El abuelo materno de mi padre, llamado Edward Young Haslam, editó uno de los primeros periódicos ingleses en Argentina, el Southern Cross, y era doctor en filosofía o en letras – no estoy seguro – de la Universidad de Heidelberg. (...). Mi padre escribió una novela, publicada en Mallorca en 1921, acerca de la historia de Entre Ríos. Se titulaba *El caudillo*. (...) Publicó algunos buenos sonetos en el estilo del poeta argentino Enrique Banchs. De la época en que yo era niño, cuando le llegó la ceguera, quedó tácitamente

¹⁴³ Jorge Luis Borges recebeu o *Premio Cervantes*, compartilhado com o escritor espanhol Gerardo Diego.

¹⁴⁴ BORGES, Jorge Luis. **Textos recobrados (1956-1986)**. Buenos Aires: Sudamericana, 2011. p. 266.

¹⁴⁵ SARLO, Beatriz. **Escritos sobre literatura argentina**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007. p. 149.

entendido que yo debía cumplir el destino literario que las circunstancias habían negado a mi padre. (...). Se esperaba que yo fuera escritor.¹⁴⁶

A combinação família e literatura na história de Julio Cortázar segue quase rigorosamente o revés da história de Borges. Sabemos pouco de sua genealogia, a não ser aquela que constitui mesmo o núcleo base de sua família. Seu pai, Julio Cortázar, era diplomata e, mesmo recém-casado com María Herminia Descotte, sua mãe, fora escalado para desempenhar serviços comerciais na representação argentina na Bélgica. Seus pais, apesar de argentinos, vinham de ascendências estrangeiras: «Por la línea paterna la ascendencia es claramente vasca; por la materna, (...), se mezclan los antecedentes franceses y los alemanes.¹⁴⁷ Sua irmã, Ofelia Cortázar, carinhosamente apelidada de Memé, nasceu em Zurique em 1915.

Após um ano do fim da guerra, a família voltou à Argentina, trazendo consigo a avó e a tia maternas do escritor, fato este determinante no contato com idiomas que Cortázar teve em sua infância. Na Europa, falava-se o francês na casa dos Cortázar, hábito que se manteve no regresso da família à Argentina. Eles se instalaram em Banfield, província de Buenos Aires, e Cortázar sofria muito com a implicância dos coleguinhos (*el francesito*)¹⁴⁸ por causa de sua fala estrangeirada: «Del francés me quedó la manera de pronunciar la ‘r’ que nunca pude quitarme. (...). Cuando llegamos de Europa, no sabíamos castellano. Éramos dos franceses¹⁴⁹ que causábamos gracias a todo el mundo». ¹⁵⁰ A relação com os idiomas foi gratificante na vida literária de Cortázar, que construiu desde criança, através das leituras solitárias, sua orientação para a literatura fantástica.

Cortázar foi uma criança que teve uma saúde frágil, agravada pela epilepsia da irmã e pela tendência hipocondríaca da mãe. Além de tudo, não era um menino afeito aos esportes e por isso se tornou uma criança não muito sociável.¹⁵¹ Sua distração e ocupação era ler, e leu tudo o que estava a seu alcance: «mis primeros recuerdos de

¹⁴⁶ BORGES, Jorge Luis. **Un ensayo autobiográfico**. Trad. de Aníbal González, Buenos Aires: Emecé, 1999. p. 16.

¹⁴⁷ GOLOBOFF, Mario. **Julio Cortázar**: la biografía. Buenos Aires: Continente, 2011. p.14.

¹⁴⁸ Ibidem, p. 16.

¹⁴⁹ Cortázar e sua irmã Ofelia.

¹⁵⁰ GOLOBOFF, Mario, op.cit., p.14.

¹⁵¹ “No guardo un recuerdo feliz de mi infancia; demasiadas servidumbres, una sensibilidad excesiva, una tristeza frecuente, asma, brazos rotos, primeros amores desesperados (Los venenos es muy autobiográfico), cuenta Cortázar en una carta de 1963”. (In: GOLOBOFF, Mario. **Julio Cortázar**: la biografía. Buenos Aires: Continente, 2011. p.17).

libros son una mezcla de novelas de caballería, los ensayos de Montaigne (...), novelas policiales, las aventuras de Tarzán, Maurice Leblanc, y luego la gran sacudida de Edgar Allan Poe».¹⁵² Também muito cedo, começou a esboçar os primeiros traços de sua escrita quando, aos nove anos “escrevinhou” sua primeira narrativa: «mi primera novela la terminé a los nueve años».¹⁵³

Sua mãe era a pessoa da família que mais se aproximava do mundo fechado e literário de Cortázar, costumava brincar com ele alguns jogos de imaginação e tinha um inato dom para narrativas: «Mi madre leía mala literatura pero su enorme imaginación me abría otras puertas».¹⁵⁴ A literatura, porém, não foi a única arte com a qual Cortázar teve contato na infância, pois desde os oito anos aprendeu a tocar piano e, embora tenha aos treze abandonado o instrumento, a música já se fazia entranhada em sua vida. Amava a música clássica e, aos dez anos, sua experiência com o *Fox trot* foi decisiva no seu encontro posterior com o *Jazz*, música de grande paixão do escritor, que rege o ritmo de *O jogo da amarelinha*.

Nessa infância um tanto penosa de insociabilidade e enfermidade, Cortázar, aos seis anos de idade, sofreu o golpe mais duro dessa época: o pai, pouco depois do retorno da família à Argentina, os abandonou em definitivo, causando uma cicatriz que o escritor levaria sempre consigo e que está um tanto oculta, mas seguramente refletida em sua literatura: «El padre nunca volvió a verlos, y Julio jamás tuvo el menor trato con él. Cuando el escritor ya comenzaba a firmarse, el padre le escribió para que no usara su nombre...».¹⁵⁵ Embora em silêncio, a história da negação de seu pai causou-lhe grande trauma, porque o rechaço desse pai estava diretamente ligado à condição de sua identidade, uma vez que o escritor tinha o mesmo nome do pai. Julio Cortázar somente assinou o seu nome na sua produção literária em 1949, na publicação do poema romanceado *Los reyes*. Antes, ele usava o pseudônimo de Julio Denis.

Contudo, uma presença masculina na vida do jovem futuro escritor amenizaria o sofrimento desse abandono. Em 1925, o capitão reformado do exército, o senhor Pereyra Brizuela, tornou-se, de alguma forma, um substituto do pai e uma espécie de iniciador filosófico de seu pequeno e recente vizinho, Julio Cortázar; «al que aportó

¹⁵² Ibidem, p. 15.

¹⁵³ PREGO GADEA, Omar. **Julio Cortázar**: la fascinación de las palabras. Disponível em <www.juliocortazar.ar>. Acesso em: 17 de agosto de 2003.

¹⁵⁴ GOLOBOFF, Mario, op.cit., p. 21.

¹⁵⁵ Ibidem, p. 17.

numerosa bibliografía e hizo leer, entre otros, a Auguste Comte».¹⁵⁶ Encontramos marcas de todas essas passagens de sua infância na literatura de Cortázar que, naquele momento, construiu um mundo próprio, uma espécie de refúgio de uma realidade que o feria e não lhe bastava. E, assim, nessas circunstâncias, os alicerces de sua poética foram erguidos:

La realidad que me rodeaba no tenía mucho interés para mí. Yo veía los huecos, digamos, el espacio que hay entre dos sillas y no las dos sillas, si puedo usar esa imagen. Y por eso, desde muy niño me atrajo la literatura fantástica. (...). Yo creo que desde muy pequeño, mi desdicha y mi dicha al mismo tiempo fue el no aceptar las cosas como dadas. (...). En suma: desde pequeño, mi relación con las palabras, con la escritura, no se diferencia de mi relación con el mundo en general. Yo parezco haber nacido para no aceptar las cosas tal como me son dadas.¹⁵⁷

Na infância, já a capacidade contemplativa de Cortázar (que desde cedo não aceitava que as coisas e os destinos fossem irrevogáveis) em vislumbrar o espaço vazio entre dois objetos foi determinante para sua literatura. Quando discute e elabora a concepção do sujeito através de suas personagens, ele interpela, interroga e questiona, enfim, trabalha, pelo diálogo, o trânsito e o intervalo entre o eu e o tu. Essa compreensão estética é oriunda do existencialismo, com a noção de sujeito e objeto, e avança para a filosofia de Martin Buber, que discute o «*el entre*» existente nas relações: «A esa otredad no se la cuestiona sin antes realizarla asimilando su naturaleza a nuestro propio pensamiento. Pensamos en relación a ella, nos dirigimos a ella y dialogamos con ella en nuestro pensamiento».¹⁵⁸ A abordagem sobre a existência desse intervalo entre os sujeitos é uma das células da narrativa cortazariana, tanto na sua composição estrutural, como também na temática de sua poética.

A compreensão dos escritores sobre a sua formação basilar, exposta por eles próprios, nos oferece um pouco o contorno da configuração de suas literaturas. Borges, que herdou, aceitou e cumpriu o destino fatal de ser escritor, formou-se nas bases do estilo clássico e da estrutura fechada do romance policial que, para ele, tem a virtude de fazer recordar aos autores que a obra de arte deve ter princípio, meio e fim. Em entrevista a María Esther Vázquez, afirmou: «los autores de ficciones policiales han recordado a nuestro tiempo la belleza y la necesidad de un orden y de una regularidad

¹⁵⁶ Ibidem, p. 20.

¹⁵⁷ Ibidem, pp. 23-24.

¹⁵⁸ BUBER *apud* ALAZRAKI, Jaime. **Hacia Cortázar**: aproximaciones a su obra. Barcelona: Anthropos, 1994. p. 259. (Contemporáneos, Literatura y Teoría Literaria; 47).

en las obras literarias». ¹⁵⁹ Conquanto tenha previsto que o romance policial estivesse em vias de desaparecer, Borges reconheceu seu ideal de literatura na conformação do gênero que, na disposição dos elementos narrativos, coincide com a estrutura de seus contos. E, assim, Borges descreve o gênero policial como um manancial das virtudes clássicas:

En el género policial hay mucho de artificio: interesa saber cómo entró el asesino entre un grupo de personas artificialmente limitado, interesan los medios mecánicos del crimen y estas variaciones no pueden ser infinitas. Una vez agotadas todas las posibilidades, la novela policial tiene que volver al seno común de la novela. (...). Pero aunque la novela policial desapareciera como género, siempre quedaría la saludable influencia que hemos hablado. La encontramos en la historia del ciego o en la historia de Aladino, de Las mil y unas noches, y la encontramos en las tragedias griegas. Pero nuestra época tiende a olvidar todo esto, tiende a lo inconexo, que es más fácil. Y en la historia de la literatura la misión de la novela policial puede ser recordar estas virtudes clásicas de la organización y premeditación de todas las obras literarias. ¹⁶⁰

Cortázar, por sua vez, construiu sua literatura discutindo essa forma da literatura fechada e clássica, que prima pelo esmero no estilo, que Borges tanto defendeu e na qual edificou sua poética. No ensaio que define e direciona o leitor em seu projeto literário *Teoría do túnel: notas para uma localização do surrealismo e do existencialismo* (1947), Cortázar pontuou que a literatura deveria questionar a própria literatura no seio mesmo da literatura, quando explicou que “este ensaio tende a afirmar a existência de um movimento construtivo, que tem início em bases diferentes das tradicionalmente literárias e que só poderia confundir-se com a linha histórica pela analogia dos instrumentos”. ¹⁶¹

A declaração de Borges sobre o gênero policial foi, de certa forma, uma provocação para Cortázar, que não se emudeceu, não no sentido de que Cortázar tenha respondido exatamente à frase «nuestra época tiende a olvidar todo esto, tiende a lo inconexo, que es más fácil», mas sim redarguido à poética borgiana que circunda na ideia da negação do inacabado e do descontínuo. Porque, se Borges aceitasse ou estivesse conforme a essa forma de literatura, sua escritura seria outra, ele estaria depondo contra si mesmo e contra suas ficções. Cortázar responde às investidas conceituais e estruturais da literatura borgiana na sua escritura, elucidando, a partir de

¹⁵⁹ VÁZQUEZ, María Esther. **Borges**: sus días y su tiempo. Buenos Aires: Victoria Ocampo, 2007. p. 128.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 129.

¹⁶¹ CORTÁZAR, Julio. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998. p. 46. (Obra Crítica, v.1)

pontos comuns, mas divergentes, como a estrutura da narrativa, por exemplo, seu conceito e sua forma de literatura:

Yo a la literatura la veo más bien como un árbol, con bifurcaciones que a veces significan un avance y otras simplemente la exploración de un hueco que quedaba por descubrir. (...). Rayuela es un libro cuya escritura no respondió a ningún plan. (...). Sólo cuando tuve todos los papeles de Rayuela encima de una mesa, es decir, toda esa enorme cantidad de capítulos y fragmentos, sentí la necesidad de ponerle un orden relativo. Pero ese orden no estuvo nunca en mí antes y durante la ejecución de Rayuela.¹⁶²

Os valores fechados e clássicos defendidos por Borges, Cortázar contestou com veemência, como se vê, pois sua ordem da estrutura do texto é relativa. *O jogo da amarelinha* é um romance sem final, quando seguimos uma das leituras possíveis. É até espirituoso e divertido brincar, sem o rigor da identificação entre autores e narradores, com algumas frases dos dois escritores, como se eles estivessem conversando um com o outro. Podemos empregar a mesma frase de Borges já citada: «los autores de ficciones policiales han recordado a nuestro tiempo la belleza y la necesidad de un orden y de una regularidad en las obras literarias». Ao que Cortázar responderia: «Sí, pero quién nos curará del fuego sordo, del fuego sin color que corre al anochecer por la rue de la Huchette...».¹⁶³ Como quem dissesse: “Tudo ótimo Borges, uma narrativa ordenada, mas que fazer com esse fogo da linguagem (humanamente) precária que persiste em nos queimar desde o estômago?”, como quando completa: «... inventamos nuestro incendio, ardemos de dentro afuera, quizá eso sea la elección...».¹⁶⁴

Há aí duas perspectivas: aceitar resignadamente a beleza da ordem circular e fechada da literatura clássica ou seguir o caminho do fogo com sua “queimadura doce”. Cortázar escolhe a segunda possibilidade e faz um alerta sobre os que elegeram a primeira: “esses grandes continuadores da literatura tradicional em todas as suas possíveis gamas não cabem mais dentro dela, são acossados pela obscura intuição de que alguma coisa excede as suas obras”.¹⁶⁵ A escolha é uma das matérias mais fortes, talvez a de maior excelência, da literatura cortazariana, porque é pela escolha das personagens que Cortázar questiona os procedimentos da literatura tradicional. Muito curioso é pensar nesses “diálogos” literários entre os escritores, quando encontramos

¹⁶² PREGO, Omar. **Julio Cortázar**: la fascinación de las palabras. Montevideo: Trilce, 1990. p. 148-151.

¹⁶³ CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Buenos Aires: Alfaguara, 1995. p. 413.

¹⁶⁴ Loc. cit.

¹⁶⁵ CORTÁZAR, Julio. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998. p. 34. (Obra Crítica, v.1)

determinados testemunhos que os circundam. Mario Paoletti, por exemplo, conta a seguinte anedota:

Witold Gombrowicz, escritor polaco, quedó varado en Buenos Aires cuando se inició la Segunda Guerra Mundial. Borges lo consideraba “ilegible” y él, a su vez, opinaba que Borges era una malísima influencia para los escritores jóvenes. Cuando al fin pudo regresar a Europa, desde la cubierta del barco lanzó la consigna de ¡Maten a Borges!, que se hizo famosa. En la confitería La Fragata, de la avenida Corrientes, solía jugar al ajedrez con un jovencísimo, Cortázar.¹⁶⁶

Ainda no mesmo livro *El otro Borges: anecdotario completo* (2010), porém em outra anedota que o autor não associa com a citada acima, Mario Paoletti assinala o temperamento jocoso, humorístico e até pornográfico de Borges no seguinte registro: «... siempre entre amigos íntimos, solía referirse a otro tipo de escatologías. Por ejemplo, le gustaba orinar en la confitería La Fragata. ‘Allí hay un mingitorio en el que se han logrado pises excelentes».¹⁶⁷ Acredito que possa realmente não haver relação entre os eventos de Borges gostar de urinar nos arredores daquela confeitaria porque Cortázar a frequentava, mas é pelo menos um chiste atrativo e pitoresco que embala nossa discussão. Sentimos a ironia desdenhosa de Borges na palavra “ilegible” para referir-se ao escritor polaco, até seu ato de expelir o excremento, o que denota que o local era vil e desprezível, digno, então, da sua excreção, assim como uma cusparada ou um “esgar wildiano”.

Alguns episódios marcam essa postura indócil do comportamento de Borges em relação ao que não estava em acordo com seus valores, sobretudo, os literários. Estela Canto, numa entrevista, esclarece em sua introdução a postura irônica do escritor:

Cuando se haga la historia del ‘caso Borges’ se le reconocerá como ‘genio de la evasión’. (...), el talento especialísimo de Borges se manifiesta tratando burlamente lo que nos parece más estimable y de pronto una frase brillante y aguda sobre aquello que creíamos despreciable.¹⁶⁸

Nesta entrevista, Estela Canto pergunta a Borges o que ele pensa sobre o existencialismo, e ele responde com seca indiferença «¿Qué es eso?» e se cala. Desconcertada, Estela lhe faz outra pergunta: o que ele pensa da literatura francesa de resistência. Novamente, mostrando desprezo, Borges lhe responde: «¿Es que existe esa

¹⁶⁶ PAOLETTI, Mario. **El otro Borges: anecdotario completo**. Buenos Aires: Emecé, 2010. p. 161.

¹⁶⁷ Ibidem, p. 184.

¹⁶⁸ BORGES, Jorge Luis. **Textos recobrados (1931-1955)**. Buenos Aires: Sudamericana, 2011. p. 307.

literatura?». A entrevista foi publicada na *Revista Cabalgata*, de Buenos Aires, em 19 de novembro de 1946.¹⁶⁹

As respostas de Borges foram uma forte provocação, não apenas a Cortázar, mas a toda uma orientação literária, que acontecia além-mar, que se refletia na Argentina. Vindo a público essa entrevista, um fato chama a atenção: Julio Cortázar escreveu o ensaio *Teoría do túnel*, supracitado, entre janeiro e agosto de 1947, posicionando as bases de sua literatura no existencialismo e no surrealismo. Não será o caso de perguntarmos se o ensaio de Cortázar teria sido uma resposta, indireta, talvez, às declarações de Borges? De qualquer forma, é manifesto que o texto de Cortázar imprimiu outra configuração de vozes na representação da literatura argentina do momento.

Outro evento que salienta uma atenção de Cortázar sobre as tomadas de posições de Borges é citado numa entrevista que Borges concedeu a María Esther Vázquez. Ela começa perguntando se ele se sente um escritor *sudamericano*:

- «¿Qué duda cabe!»\
- Te lo pregunto porque recuerdo una apreciación de Cortázar que afirma que escritores como Borges y Bioy Casares han escrito con los ojos puestos en Europa, y que los de su generación, él mismo u otros como García Márquez, Vargas Llosa, han escrito con los ojos puestos en América.\
- «No sé si ellos han puesto los ojos en América. Sé que yo los he puesto, y demasiado... ¿Y dónde los he puesto? En las orillas de Buenos Aires, o en el pasado histórico argentino. No sé si Cortázar habrá escrito milongas o letras de tango, pero lo que yo he leído suyo no es esencialmente criollo. La técnica sí, es americana, en el sentido de que está, en cierto modo, imitada de Faulkner. Hace un momento me dijiste que me consideraban un revolucionario. ¿En qué se basa esa afirmación?».¹⁷⁰

É notório que Borges deseja evidenciar sua preferência pelo desconhecimento da obra de Cortázar, que, sim, escreveu letras de tango.¹⁷¹ O último livro publicado de Cortázar, ainda em vida, *Salvo el crepúsculo* (1984), inédito no Brasil, é uma antologia poética com letras de tangos e milongas, em que o escritor homenageia a poesia e os poetas, protagonizando o amor, o tango, o jazz, a pintura, Buenos Aires e Paris. Cortázar chegou a declarar que, comparado ao jazz, o tango é uma música pobre, mas,

¹⁶⁹ REVISTA CABALGATA, «Quincenario Popular. Espectáculos, Literatura, Noticias, Ciencias, Artes», Buenos Aires, año I, nº 4, 19 nov. 1946. In: BORGES, Jorge Luis. *Op. cit.* p. 309.

¹⁷⁰ VÁZQUEZ, María Esther. **Borges**: sus días y su tiempo. Buenos Aires: Victoria Ocampo, 2007. p. 109.

¹⁷¹ Tangos de Julio Cortázar: *Java, La cruz del sur, Milonga, Bolero* entre outros. Suas letras foram musicadas por Edgardo Cantón, com quem participou da gravação de *Las veredas de Buenos Aires*.

mesmo assim, bela, entretanto, deixou registrado que cresceu numa atmosfera de tangos:

Los escuchábamos por radio, porque la radio empezó cuando yo era chico, y después fue un **tango** tras otro. Había gente en mi familia, mi madre y una tía, que tocaba tangos al piano y los cantaba... El **tango** se convirtió en parte de mi conciencia y es la música que siempre me devuelve a mi juventud y a Buenos Aires.¹⁷²

Mas a relação de Cortázar com o tango já se havia tornado pública desde 1953, quando escreveu o artigo «A Gardel hay que escucharlo en la vitrola» para a revista *Sur*:

Cuando Gardel canta un tango, su estilo expresa el del pueblo que lo amó. La pena o la cólera ante el abandono de la mujer son pena y cólera concretas, apuntando a Juana o a Pepa, y no ese pretexto agresivo total que es fácil descubrir en la voz del cantante histórico de este tiempo, tan bien afinado con la histeria de sus oyentes.¹⁷³

A avaliação de Cortázar sobre a escrita de Borges estar atrelada a divisar a Europa foi uma provocação direta e nomeada, mesmo um ataque, que se estendeu a Adolfo Bioy Casares, amigo de Borges, com quem, inclusive, escreveu livros e, juntos, criaram o famoso narrador Bustos Domecq. Maria Eneida de Souza (1999) chegou a sugerir que esse narrador deveria se chamar Biorges.¹⁷⁴ Mas Borges não dá muita importância para a declaração de Cortázar, apenas demonstra que não sabe muito de sua literatura e, daquilo que conhece dela, indica que não é uma grande produção. Reconhece-lhe a técnica americana, “imitada de Faulkner”, e logo conduz a entrevista para o assunto que lhe parece mais interessante: ele ser considerado um revolucionário. Cortázar, ao contrário, escreveu um conto no qual o narrador *homodiegético* trabalha para superar a técnica narrativa de “Bioy e/ou Borges”.

No conto, que se intitula «Diario para un cuento», um dos relatos do livro *Deshora* (1951), a “comichão de conto”, experimentada pelo narrador, é descrita em seu diário íntimo como forma de desabafo de uma escrita aparentemente frustrada, mas certamente conflituosa. Ocorre a decisão desse pretenso escritor em desviar, ou mesmo burlar, a sua escrita do procedimento estético da tradição literária, assumida, nesta

¹⁷² MOGLIA, Alejandra. **Julio Cortázar y el tango**. 2010. Disponível em: <<http://untangoalsurdelaluna.wordpress.com>>. Acesso em: 1º out. 2012.

¹⁷³ Idem.

¹⁷⁴ “A parceria permite a condensação desejada dos nomes próprios, espelhando-se em um terceiro nome, Biorges, nascido de sua junção”. In: SOUZA, Eneida Maria de. **O século de Borges**. Belo Horizonte: Autêntica; Rio de Janeiro: Contra Capa, 1999. p. 57.

narrativa, por Adolfo Bioy Casares e Edgar Allan Poe. Nessa confissão, o narrador posiciona-se receoso diante da tradição literária e procura reconstituir, revisar e, assim, reconceituar a literatura. Dessa forma, o narrador cortazariano coloca-se como um escritor-crítico, que discute o seu fazer literário, defrontando-o com escritas consagradas, questionando-as:

Às vezes, vai me invadindo uma espécie de comichão de conto, [...], quando já não posso fazer outra coisa a não ser começar um conto como queria começar este, é quando eu gostaria exatamente de ser Adolfo Bioy Casares. [...]. Nesse caso, Bioy teria falado de Anabel como eu serei incapaz de fazê-lo, mostrando-a próxima e profundamente e ao mesmo tempo guardando essa distância, esse desprendimento que decide pôr (não posso pensar que não seja uma decisão) entre alguns de seus personagens e o narrador.¹⁷⁵

Ainda no conto, a escrita do diário começa com duas questões cruciais da narrativa contemporânea: por quê? e como contar? O escritor do diário coloca-se, com certa apreensão, como crítico, num exercício introspectivo, diante da forma da escrita literária. Ele tem um tema: Anabel. Resta-lhe trabalhar a estrutura na apresentação desse tema, da maneira que deseja. Mas é nesse ponto que reside o drama, digamos ‘produtivo’, do escritor do diário, que se nega a perpetuar a técnica de uma escrita consagrada. Entretanto, num ensaio de desconstrução da escrita canônica, esse novo escritor revigora a tradição literária, através da negação do procedimento estético dessa mesma tradição, no instante em que a reinstitui na sua escrita do presente, do agora:

Se Bioy pudesse lê-las¹⁷⁶ iria se divertir bastante, e só para me enraivecer uniria em uma citação literária as referências de tempo, lugar e nome [...] E assim, no seu perfeito inglês, *It was many and many years ago\ In a Kingdon by the sea\ That a maiden there lived whom you may know\ By the name of Annabel Lee.* – Bem – eu teria dito –, começemos porque era uma república e não um reino nessa época, mas além disso Anabel escrevia seu nome com um ene só, sem contar que *many and many years ago* tinha deixado de ser uma *maiden*, não por culpa de Edgar Allan Poe, mas de um viajante comercial de Trenque Lauquen que a deflorou aos treze anos. Isso sem falar que além disso se chamava Flores e não Lee...¹⁷⁷

O escritor do diário cita dois nomes consagrados da literatura, de espaços e tempos distintos – Adolfo Bioy Casares (nacional e coetâneo) e Edgar Allan Poe (estrangeiro e anacrônico) – para discutir sua escolha estética, elegendo o método de escrita extraído desses dois modelos da literatura. Devemos considerar nessa escolha do escritor do diário três segmentos metodológicos para a discussão sobre o fazer literário.

¹⁷⁵ CORTÁZAR, Julio. **Fora de hora**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 145-146.

¹⁷⁶ Ler as notas fugidias escritas no diário do tradutor, do pretense escritor do conto.

¹⁷⁷ CORTÁZAR, Julio, op. cit., p. 148.

O primeiro é a imagem de uma teoria do túnel, como dito antes, um texto crítico de Cortázar, em que o escritor argentino expõe o seu projeto literário, e a construção da literatura sobre novas bases da estética literária, partindo da destruição da própria literatura: destruir para construir. O segundo procedimento é o embate do escritor novo com a figura do escritor consagrado, também pauta do ensaio *Teoria do túnel: notas para uma localização do surrealismo e do existencialismo*. O terceiro é a eleição do modelo de narração ser um poema, *Annabel Lee*, de Poe, poesia como modelo de narrativa.

Durante toda a argumentação sobre os procedimentos estéticos literários desse conto de Cortázar, o nome de Borges não é citado. Somente no final do relato, o narrador revela ser leitor de Borges, relacionando-o com Bioy: “Eu também comprei novos livros no caminho para casa, me lembro que era algo de Borges e/ou de Bioy”.¹⁷⁸ Vemos que, nessa narrativa, Julio Cortázar procura, aderindo à imagem do túnel, “destruir” os procedimentos estéticos da tradição literária, representada por Borges, Bioy e Poe, que estruturam suas narrativas com “a beleza da ordem e da regularidade de que as obras literárias necessitam” (palavras de Borges, como vimos), seguindo o método do gênero policial para “construir” a nova escrita, num exercício de palimpsesto.

A “Annabel Lee” de Poe fora encoberta pela “Anabel Flores” do escritor do diário, numa república e não num reino longínquo, na Buenos Aires dos anos 1940, não mais num tempo remoto. Então, nessa imagem de “túnel”, Cortázar não nega a escrita tradicional e consagrada, ao contrário, parte dela, com seus procedimentos, para imprimir uma nova escrita que a questione. Afinal, “Anabel Flores” é referência de nome, “República Argentina” é referência de lugar e “nos anos 40” é referência de tempo.

Outros episódios assinalam traços contíguos da escritura de Cortázar à literatura de Borges. Um evento marcou pela primeira vez e talvez única a contribuição de Cortázar, de algum modo, na escrita de um relato de Borges. Trata-se de registros de cartas, prólogos e entrevistas dos dois escritores, que envolvem o conto «*Casa tomada*», de Cortázar, e a publicação quase simultânea, em 1949, de textos dos dois escritores, nos quais os temas do minotauro e o labirinto coincidiram. Borges publicou *El Aleph*,

¹⁷⁸ Ibidem, p. 177.

livro de contos que compreende o relato «*La casa de Asterión*», e Cortázar publicou *Los reyes*, uma releitura do mito do minotauro. O conto «*Casa tomada*» foi publicado por Borges na década de quarenta na revista literária *Anales de Buenos Aires*.

Borges, embora tenha emitido algumas críticas ao texto de Cortázar - “o estilo não parece cuidado”, “personagens deliberadamente triviais” - disse ter se sentido honrado em ser o instrumento da primeira publicação do jovem escritor.¹⁷⁹ No final da nota, faz um elogio à narrativa de Cortázar: “Ninguém pode contar o argumento de um texto de Cortázar; cada texto consta de determinadas palavras em determinada ordem. Se tentamos resumi-lo, comprovamos que algo precioso se perdeu”.¹⁸⁰ Em 1949, quando Cortázar tomou conhecimento de que Borges havia publicado um conto que abordava o mito do minotauro e o labirinto, imediatamente lhe escreveu a seguinte carta:

A Jorge Luis Borges. Habrá usted notado desde algún tiempo atrás la presencia del Minotauro circulando otra vez sordamente entre los hombres que escriben sus imágenes. Luego de hallarlo en el Tésée de Gide – entrevisto apenas, pero hermoso –, lo encuentro pleno de admirable inteligencia en el relato que llama usted «La casa de Asterión». He querido entonces hacerle llegar este minotauro mío, que curiosamente profetiza al morir (murió en enero de este año) lo que hoy ocurre: su retorno incesante y repetido. Acéptalo usted como testimonio de cariño hacia Asterión, de nostalgia por su voz tan ceñida, tan libre de lo innecesario. Con afecto, Julio Cortázar.¹⁸¹

A princípio, não encontramos uma resposta de Borges à missiva, nem sequer temos a notícia de que a carta tenha realmente chegado até Borges. O que sabemos é que essa carta se encontra sob os cuidados de Jared Loewenstein.¹⁸² Entretanto, em 1984, em uma entrevista a Juan Gasparini, Borges revelou algumas curiosidades sobre seu conto «*La casa de Asterión*», relacionadas ao evento da publicação de «*Casa Tomada*», de Cortázar:

Yo trabajé en una revista que se llamaba Los Anales de Buenos Aires. Ahí publicó, por primera vez en su vida, un cuento Julio Cortázar. Un cuento que ilustró mi hermana. Un cuento que se llamó «Casa tomada». Cuando teníamos que entrar en prensa, había tres páginas en blanco. Entonces, a mí

¹⁷⁹ Segundo Eduardo Montes-Bradley, a “lenda” de que Borges teria sido o primeiro editor de Cortázar é errônea. (In: MONTES-BRADLEY, Eduardo. **Cortázar sin barbas**. Buenos Aires: Sudamericana, 2004. p. 286).

¹⁸⁰ BORGES, Jorge Luis. São Paulo: Globo, 2001. p. 522. (Obras Completas, v.4)

¹⁸¹ MONTES-BRADLEY, Eduardo. **Cortázar sin barbas**. Buenos Aires: Sudamericana, 2004. p. 285.

¹⁸² «Jared Loewenstein es bibliotecario de la Alderman Library, Virginia, EEUU, y versado en asuntos de literatura hispanoamericana». In: MONTES-BRADLEY, Eduardo. *Ibidem*, p. 285.

se me ocurrió un argumento, «La casa de Asterión». Fui a ver a la persona que hacía las ilustraciones, la condesa de Wrede; austriaca (...). Hizo un lindo dibujo. Aquella noche no salí. Lo escribí antes y después de cenar y a la mañana siguiente. Y a la tarde llevé el cuento. Un lindo cuento. Debió influir un óleo del pintor inglés Watts. En ese cuadro, el Minotauro no es un toro griego, es un toro inglés, con los cuernos muy cortos, que está mirando tristemente un jardín. De ahí debió venir la idea. Es un cuento ocasional mío. «El jardín del Minotauro» lo escribí en dos días, cosa que no me sucede, ya que yo trabajo muy lentamente: corrijo mucho los borradores. Pero ese cuento, no; tuve que improvisarlo, y más o menos me salió bien esa guitarreada, digamos esa payada.¹⁸³

É muito interessante perceber como os fios desses eventos se entrelaçam através dos engenhos que contornam os relatos e seus escritores: uma ponta do extremo é a publicação de «*Casa tomada*», enlaçada à ponta do meio com a criação de «*La casa de Asterión*», que, por sua vez, se enlaça ao outro extremo da ponta, na publicação de *Los reyes*. E todos os relatos tematizam o labirinto, a casa e o minotauro, o monstro - invisível ou não. Nós não temos notícia da recepção de Cortázar sobre a declaração de Borges nessa entrevista, porém os dados já foram lançados e as sementes espargidas...

Como o próprio Borges relacionou o argumento de «*La casa de Asterión*» ao da «*Casa tomada*», entrevemos que, na concepção de «*La casa de Asterión*», a imagem labiríntica da descrição da casa de «*Casa tomada*» foi decisiva para que as “páginas em branco” fossem rapidamente preenchidas ‘*en el casillero creativo*’, de Borges. E, então, como que um mistério que sonda o ar borgiano, identificamos o estilo de “nosso amigo”, Julio Cortázar, na composição do relato de Borges, que reconheceu o inusitado de seu processo criador, através do improvisado (matéria cortazariana associada aos takes de Jazz).

Além disso, a definição de Borges do seu conto com a música *me salió bien esa guitarreada, digamos esa payada* como também na relação da formação do conto com a pintura do quadro do pintor inglês Watts, vislumbramos um sombreado cortazariano. Vale pontuar que é público o compromisso que tem a obra de Cortázar com a pintura. Omar Prego conta que na última visita que fez a Julio Cortázar, em 20 de janeiro de 1984,¹⁸⁴ no hospital *Saint-Lazare*, de Paris, o escritor ainda tinha senso de humor: «De todos modos, salgo mañana. Mi médico, el profesor Modigliani – ¿te das cuenta?»

¹⁸³ Entrevista de Juan Gasparini realizada el 5 de octubre de 1984 en el último piso del Hotel L’Arbalüte, en Ginebra. In: MONTES-BRADLEY, Eduardo. *Ibidem*, p. 28).

¹⁸⁴ Cortázar faleceu no mesmo ano em 12 de fevereiro.

¡Modigliani! Yo tengo una especie de valeriana para los pintores – me dijo que me fuera a casa...».¹⁸⁵

Percebemos, nesse entrelaçamento literário entre as produções dos dois escritores, a teoria do ensaio de Borges “Kafka e seus precursores”, de *Outras Inquisições* (1952), quando Borges mostra que “cada escritor *cria* seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção de passado, assim como há de modificar o futuro”.¹⁸⁶ A escritura de Julio Cortázar parece ter gerado naquela escrita de Borges um veio predecessor, que, por ventura, tenha desviado o estilo clássico e ordenado da escrita borgiana para uma outra ordem, a do improvisado, mesclada com imagens pictóricas, ritmadas por acordes musicais.

Mario Goloboff afirma que são inevitáveis as comparações entre Borges e Cortázar, seja a favor ou contra, porque os dois escritores assumiram o ofício da escrita de maneira responsável e prazerosa: «esa cualidad los une: la de concebir la literatura como una búsqueda permanente de horizontes, (...). Placentero deber, (...). En la lucha y el trabajo por no caer en el lugar trillado, ambos han ofrecido máximos ejemplos».¹⁸⁷ O trabalho da crítica, sobretudo os críticos que aprofundaram suas investigações na obra de Julio Cortázar, é constante em cotejar as escolhas dos procedimentos estéticos dos dois escritores argentinos. Jaime Alazraki, que organizou a *Obra Crítica v.2*, de Cortázar, publicou o livro *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*, em 1994, pela Editorial Anthropos, de Barcelona.

No livro, Alazraki dedica dois capítulos que discutem aproximações e distanciamentos entre as obras de Borges e Cortázar: «*Dos soluciones al tema del compadre en Borges y Cortázar*» e «*Tres formas del ensayo contemporáneo: Borges, Paz, Cortázar*». Neste artigo, Alazraki infere que esses três autores das literaturas de língua espanhola, argentina e mexicana, inovaram o ensaio, levando-o à categoria de gênero literário. O crítico expõe que, em Borges, o gênero assumiu a forma da mescla entre o conto e o ensaio, suturando crítica e ficção; em Octavio Paz, se transformou na aglutinação do ensaio com a poesia; e em Julio Cortázar, o gênero alcançou a configuração de amálgama entre o ensaio e o romance:

¹⁸⁵ PREGO, Omar. **Julio Cortázar**: la fascinación de las palabras. Montevideo: Trilce, 1990. p. 10.

¹⁸⁶ BORGES, Jorge Luis. “Kafka e seus precursores”. In: _____. **Outras inquisições**. Trad. de David Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 130.

¹⁸⁷ GOLOBOFF, Mario. **Julio Cortázar**: la biografía. Buenos Aires: Continente, 2011. p. 212.

Con Borges, el ensayo adquiere una textura narrativa, e inversamente, el relato cobra una densidad ensayística. (...). El ensayo de Paz es un ejercicio de reconciliación entre dos géneros – ensayo y poesía –, (...). Cortázar hace con los géneros literario una transgresión: una novela construida sobre las funciones del ensayo, un género que se arque hasta alcanzar la curvatura del otro.¹⁸⁸

No artigo que aborda o tema do compadre, o crítico observa que, a partir do código de honra que rege a categoria «del tipo compadrito argentino de barrio», as distâncias e variantes do relato de Cortázar em relação ao de Borges se mostram evidentes. Para Alazraki, a eleição do mesmo tema por dois escritores oferece ao crítico a hipótese mais propícia para estabelecer a originalidade de um diante do outro: «Es aquí donde comienza a definirse un estilo que en cada uno de los dos cuentos ofrece un microcosmo de la estética de sus autores».¹⁸⁹ O conto de Borges analisado foi «*Hombre de la esquina rosada*», do livro *Historia de la infamia universal* (1935), e o de Cortázar foi «*El móvil*», do livro *Final de fuego* (1956). Em ambos os relatos, os narradores, em primeira pessoa, propõem-se a reparar uma injustiça, assim como insistem no caráter inverossímil da narração, comparando-a com a literatura. Ou seja, os escritores enfatizam a condição ficcional dos fatos: «Parece cuento» (Borges); «y háganse de cuenta que están leyendo el conde de montecristo» (Cortázar).¹⁹⁰

O conto de Borges difunde o código da coragem que rege o destino do compadre, pois o escritor entende que a figura do *compadrito argentino* se acerca a um mito em que expressa «la dura y ciega religión del coraje, de estar listo para matar o morir».¹⁹¹ E, assim, tendo como princípio esse código da coragem, Borges outorga forma literária a seu conto, recriando a fala dos compadres de 1895 na produção oral de uma textura linguística dessa época, mesclada a seu estilo de escritor. A essa reprodução da linguagem dos compadres da época, na qual acontece a história no conto, Alazraki entende que é semelhante ao *pastiche* artificial que José Hernández usou na criação do *Martín Fierro* (1872), recurso criticado pelo próprio Borges no estudo que fez da obra.

O argumento do tema também segue o código da conduta do compadre quando a narrativa apresenta a tensão em dois conflitos: o primeiro é a humilhação do bairro quando um compadre se acovarda diante de um forasteiro; o segundo é gerado pelo

¹⁸⁸ ALAZRAKI, Jaime. **Hacia Cortázar**: aproximaciones a su obra. Barcelona: Anthropos, 1994. p.255.

¹⁸⁹ Ibidem, p. 76.

¹⁹⁰ Ibidem, p. 77.

¹⁹¹ BORGES, Jorge Luis. **Evaristo Carriego**. Buenos Aires: Emecé, 1965. p. 155.

primeiro quando o sentimento de vingança cresce. A punhalada já não deverá ser desferida exatamente pelo covarde, para que este se repare de uma afronta pessoal, mas sim poderá ser desfraldada por qualquer outro punhal, motivado pelo escárnio de todo o bairro. O insulto a um homem se torna um insulto coletivo, num efeito de causalidade bairrista.

No conto de Cortázar, porém, o compadre assume características mais contemporâneas, em que o *compadrito argentino* não é mais uma figura mítica que se encontra engessada a um código de honra coletivo: «El personaje de Cortázar tiene mucho de compadre, pero tiene también mucho de un tipo porteño muy actual para quien el país no se reduce a la ‘villa’ o ‘barrio’». ¹⁹² Em vez de usar os jargões exclusivos dos compadres, Cortázar trabalha com uma linguagem que está mais próxima dos argentinos em geral: «Las referencias al cine indican que estamos ya en una Argentina más contemporánea» (p. 86).

Neste caso, o escritor buscou cinzelar o tom da narrativa mais adequado à intenção que almejava para o tratamento do tema. O argumento do conto de Cortázar ¹⁹³ organiza-se em torno de dois triângulos amorosos: o primeiro, ocorrido há vinte anos, quando um amigo do narrador (*homodiegético*) foi assassinado com um tiro pelas costas, provavelmente por ter se envolvido com a mulher de outro homem; o segundo triângulo ocorre no tempo presente da narração, em que o narrador pede auxílio à mulher com quem está envolvido para descobrir se a identidade do assassino do seu amigo (no passado) corresponde ao homem de quem ele (agora) suspeita. Mas ocorre de esta mulher se apaixonar justamente pelo suspeito.

A técnica que Cortázar utiliza na narrativa é a de alusões, e o narrador não tem certeza se os fatos ocorrem exatamente daquela maneira. Então, somente quando se forma o segundo triângulo amoroso, o narrador percebe que a morte do amigo pode não ter sido totalmente injusta. O envolvimento da mulher do segundo triângulo com o suspeito pretende desfazer as suspeitas do narrador, que continua desconfiado. Entretanto, comprova-se que era outro o assassino. O narrador se encontra, então, num dilema: sente-se traído e deseja matar o homem que lhe roubou a mulher, mas precisa vingar o amigo morto, isto é, matar outro homem, que não aquele que lhe roubou a

¹⁹² ALAZRAKI, Jaime, op. cit., p. 86.

¹⁹³ Percebo aqui a veracidade da previsão de Borges ao dizer que corremos o risco de suprimir algo importante ao tentarmos resumir o argumento dos textos de Cortázar.

mulher. Contudo, ele se vê agora no lugar do homem traído, coincidindo com o lugar do assassino de seu amigo.

Dessa forma, matar o assassino de seu amigo implicaria aceitar a conduta do homem que lhe tirou a mulher. E o contrário, matar o velhaco que lhe tirou a mulher seria aceitar a conduta do assassino de seu amigo. A opção do narrador é por matar o homem envolvido em seu triângulo amoroso, e não no do seu amigo. O narrador escolhe vingar a si, em vez de vingar o amigo. Cortázar, então, desarma o argumento do conto de Borges, no qual o código de honra do compadre prevalece, substituindo-o por outra ordem, embora seu ponto de partida tenha sido aquele código. Por isso, a diferença da unidade temporal nos dois contos é importante, pois ela determina o perfil dos compadres. Quando o narrador opta pela sua vingança pessoal, abandonando o sentimento de ultraje coletivo, do “um por todos e todos por um ‘do bairro’”, por considerar mais importante seu próprio ultraje, Julio Cortázar imprime o câmbio do coletivo pelo particular, do todo pelo indivíduo, desbancando o ideal bairrista que conformava a figura do *compadrito*:

El cuento de Cortázar parte también de la aceptación de ese código, para mostrarnos luego, mediante un inesperado vuelco, una doble perspectiva desde la cual el código del compadre, como todo código, se relativiza subordinando-se a las necesidades más próximas a nuestro ego.¹⁹⁴

O mais importante que Alazraki discute em seu artigo é que, devido à perspectiva do argumento, o tratamento do tema é configurado por decisões estéticas que conformam as poéticas, tanto a de Borges como a de Cortázar. O crítico pontuou que, no conto de Borges, o enigma se reduz a identificar o forasteiro que assassinou o compadre covarde; já no conto de Cortázar, a incógnita é dupla e opera por inversão de valores. É manifesto que Alazraki compara os procedimentos estéticos dos dois escritores, na observância da originalidade de um diante do outro, como ele mesmo havia dito, e conclui que a narrativa cortazariana promoveu inovações significativas diante da narrativa borgiana.

Saúl Yurkievich¹⁹⁵ é outro estudioso da obra de Cortázar que confrontou as poéticas dos dois autores no ensaio «*Borges\ Cortázar: mundos y modos de la ficción*»

¹⁹⁴ ALAZRAKI, Jaime. **Hacia Cortázar**: aproximaciones a su obra. Barcelona: Anthropos, 1994. p. 83.

¹⁹⁵ Saúl Yurkievich organizou a *Obra Crítica, V. 1*, de Julio Cortázar, responsabilizando-se pela edição do ensaio “Teoria do túnel” (1947).

fantástica».¹⁹⁶ O crítico começa situando o espaço que melhor se ajusta à literatura fantástica, que não seria às margens do Rio da Prata, como se pensou por algum tempo. Ao contrário, a literatura fantástica se configuraria como um gênero urbano e cosmopolita: «Los artífices de construcciones imaginarias proliferan allí donde la conexión con lo metropolitano es mayor y más activa, en las capitales vinculadas al intercambio internacional».¹⁹⁷ A exibição de um mundo bonaerense ficcional, na apresentação de espaços mitificados, como o *almacen*, os *arrabales*, o *suburbio* e a *periferia*, encontrou, segundo Yurkievich, nas produções literárias de Borges e de Cortázar, sua mais fecunda expressão.

Entretanto os dois se situam em posições opostas: o fantástico de Borges é ecumênico, cuja fonte é «*La Gran Memoria*» geral da espécie; em Cortázar, o fantástico é psicológico e opera como irrupção de forças estranhas na ordem de efetuações admitidas como reais.¹⁹⁸ Essa diferença basilar na concepção do fantástico de um e do outro escritor é crucial na conformação do jogo narrativo em que vão se estruturar seus relatos. Yurkievich chama a atenção para uma questão que nos interessa: os dois escritores, apesar de atuarem com sistemas simbólicos diferentes, convergem quando apresentam o fantástico, noticiando a precariedade e a fragilidade do nosso fulcro mental sobre a realidade.

Se Borges trabalha com a esfera simbólica, “apelando” (palavra usada por Yurkievich) para as imagens tradicionais das metáforas cunhadas pela imaginação ancestral, pressupondo uma correlação do que é humano com o que é natural, o campo simbólico de Cortázar atua a partir do “real imediato” (expressão de Yurkievich). O ambiente, os personagens e a linguagem são índices de atualidade que «prolongan en el relato el hábitat del lector».¹⁹⁹ Em geral, os protagonistas são uma espécie de *alter ego* do emissor e do receptor do texto, em que o autor se remete a sua própria personalidade para personificar a de seus personagens:

Cortázar utiliza el sistema figurativo del realismo psicológico (...), pone en acción todos los recursos de acercamiento (caracterización casi costumbrista, empeño en lo típico, coloquialismo social y geográfico a los actores, introspección) para establecer de inmediato la mayor complicidad con el lector. (...). Cortázar sitúa, singulariza, individualiza a sus personajes, abunda en la indicación psicológica para que el retrato imponga una

¹⁹⁶ YURKIEVICH, Saúl. **Julio Cortázar**: mundos y modos. Buenos Aires: Edhasa, 2004.

¹⁹⁷ Ibidem, p. 36.

¹⁹⁸ Ibidem, p. 37.

¹⁹⁹ Ibidem, p. 39.

presencia más vibrante (...), una encarnación que parece prolongarse más allá de la letra, (...). Sus personajes son nuestros semejantes, prójimo familiar.²⁰⁰

Borges, ao contrário, não particulariza nem individualiza suas personagens, relativiza-as quando anula suas identidades através de desdobramentos de gerações (“O Sul”), multiplicações de destinos que se interconectam (“A morte e a bússola”) ou reversibilidades (“O tema do traidor e do herói”). Dessa forma, considera o eu como simulacro em que toda marca individual distintiva é trivial e fortuita, inclusive, parodiando uma referência do escritor argentino Yurkievich, esclarece: «Todo hombre es otro (todo hombre, en el momento de leer a Jorge Luis Borges, es Jorge Luis Borges), todo hombre es todos los hombres, que es lo mismo que decir ninguno».²⁰¹ Borges, então, na preferência do estilo clássico, procura apresentar uma visão arcaizante mesmo quando o relato acontece num ambiente contemporâneo (“O outro”, “Pierre Menard, autor do *Quixote*”). Assim, o método de Borges consiste em deslocar o leitor da sua ambiência para a da atmosfera do relato.

Saúl Yurkievich depreende que atravessar o gênero fantástico de Borges a Cortázar é ser trasladado do teológico ao teratológico, ou seja, passar da ordem do sobrenatural para o campo das deformações orgânicas. O fantástico para Cortázar seria parte do humanismo libertador, um agente de renovação; enquanto, para Borges, o fantástico residiria no cruzamento entre o mito e a razão. Em coerência com Yurkievich, o próprio Julio Cortázar, no ensaio “O estado atual da narrativa na América Hispânica” (1976), noticia a diferença singular entre o relato de Borges “O milagre secreto” (*Ficciones*), que “se baseia mais uma vez na cristalização racional e erudita de algo que outros só captaram em seu estado inculto”,²⁰² e seu conto “O perseguidor” (*Las armas secretas*, 1959), que evidencia a pessoalidade da marca autoral nas narrativas, perspectiva que Borges procurou dissimuladamente rechaçar:

O relato de Borges poderia pretender um simples artifício literário. Já destaquei a frequente presença deste tema (introdução de um tempo diferente) na literatura e nos sonhos e até o incluí numa passagem do meu relato “O perseguidor”; mas no meu caso não tenho motivo algum para obscurecer a autenticidade da minha experiência pessoal e criar a partir dela uma engenhosa superestrutura de ficção.²⁰³

²⁰⁰ Ibidem, p. 40.

²⁰¹ Ibidem, p. 42.

²⁰² Ver CORTÁZAR, Julio. Organização de Saúl Sosnowski. Tradução de Paulina Watch e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. p. 94. (Obra Crítica, v.3)

²⁰³ Ibidem, p. 96.

Contudo, Davi Arrigucci Jr. destacou mais aproximações do que distanciamentos entre as poéticas de Borges e de Cortázar, não apenas relacionadas ao gênero fantástico, mas perpassando toda a produção literária dos escritores. Para Arrigucci, a literatura tanto a de Borges como a de Cortázar revelam-se, sobretudo, como um jogo. E partindo desse princípio, o crítico brasileiro elaborou sua discussão, confrontando os projetos literários de Borges e de Cortázar, patenteando-os em “Convergências, divergências: o círculo e a espiral”, capítulo do livro *O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar*, de 1973. Arrigucci ressalta que ambos os projetos confluem na simbiose de crítica e ficção no próprio âmbito da ficção e acabam tematizando a literatura em si mesma: “Convergem a linguagem num instrumento de indagação e crítica de si mesma e da própria realidade, tornando o discurso literário também um registro de perplexidades metafísicas”.²⁰⁴

Com isso, Arrigucci lembra que a forma labiríntica da arte dentro da arte, da obra dentro da obra, conforma a estética dos escritores como tema e método narrativos centrais, remetendo-os a Cervantes, a Poe, a Flaubert, a Mallarmé e a Valéry, na tendência de a literatura ter aguda consciência de si mesma, apresentando a denúncia de “suas próprias convenções, explicitar as regras do jogo, indagando acerca de seu próprio ser”.²⁰⁵ Para Davi Arrigucci, a visão de Octavio Paz²⁰⁶ sobre a obra de Borges e a de Cortázar é precisa: a obra de Borges é edificada sobre o tema vertiginoso da ausência de obra; a obra de Cortázar, como edificação semelhante, leva adiante o jogo de espelhos.

É por este entendimento dos projetos literários dos dois escritores que entrevemos a ponte ficcional borgiana “Pierre Menard, autor do *Quixote*”, unindo o *Quixote*, de Cervantes, ao *O jogo da amarelinha*, de Cortázar. Arrigucci ressalta, ainda, que a literatura de Borges é uma busca circular que começa e acaba no mito, onde “tudo pode entrar, de fato, no círculo lúdico do estilo”; e que a literatura de Cortázar é também invenção lúdica, mas em busca de espiral, numa “expansão constante, em que se arrisca sempre”.²⁰⁷ Dessa forma, as bifurcações dos campos simbólicos das poéticas de Julio

²⁰⁴ ARRIGUCCI JR., Davi. **O escorpião encalacrado**: a poética da destruição em Julio Cortázar. São Paulo: Perspectiva, 1973. p. 167.

²⁰⁵ Ibidem, p. 168.

²⁰⁶ Ver PAZ, Octavio. **El arco y la lírica**. México: Fondo de Cultura Económica. 1967 *apud* ARRIGUCCI JR., Davi. **O escorpião encalacrado**: a poética da destruição em Julio Cortázar. São Paulo: Perspectiva, 1973. p. 168.

²⁰⁷ Loc. cit.

Cortázar (real imediato²⁰⁸) e de Jorge Luis Borges (mito) partem de um mesmo tronco (o jogo lúdico da invenção), cujo sustentáculo é o tripé ficção, realidade e obra.

Embora nossa discussão não privilegie nem objetive a comparação entre os dois escritores, na inferência da superioridade de um em relação ao outro, faz-se pertinente, de alguma maneira, a forma de análise dos críticos Alazraki e Yurkievich. Os artigos nos permitem compreender melhor e reconhecer com mais precisão os percursos que aproximam Cortázar a Borges, na discussão fecunda de suas estéticas, que determinaram e direcionaram os rumos da literatura argentina e, de certa forma, os rumos da literatura mundial. Estamos mais próximos, porém, da visão crítica de Davi Arrigucci Jr., que visualiza pontos convergentes e divergentes da literatura de Cortázar com a poética de Borges, sem, no entanto, sinalizar a superioridade ou a originalidade de um sobre o outro. O traçado que fazemos da produção literária e dos procedimentos estéticos dos dois escritores nos proporciona maior solidez em formular a nossa tese de que em *O jogo da amarelinha*, de Julio Cortázar, podemos encontrar o segundo Pierre Menard, evocado pelo narrador do conto de Borges.

É interessante, pois, delinear a ossatura do método edificado por esse segundo Pierre Menard, procurando identificar até que ponto ele abrangeu e acatou o conselho do amigo “autêntico” de Menard, em inverter o trabalho de escritura do *Quixote*, do escritor francês do século XX. Vale salientar que Julio Cortázar registrou não ter sido um leitor primoroso da literatura espanhola:

Cuando me hablan de eso siempre tengo vergüenza porque mi ignorancia de la literatura española es realmente enciclopédica. Conozco algunos clásicos, pero estoy lejos de haber leído, de literatura española, lo que he leído de literatura francesa y anglosajona. (...). En la Argentina había elegido a Borges. Pero en el momento en que Borges era el maestro del rigor estilístico, usted abría La Nación o La Prensa y se encontraba con esos chorros literarios de facundia española, con las interminables páginas de Azorín y de Julián Marías, y de toda esa gente, que llenaba y llenaba cuartillas, sin que supiera bien para qué.²⁰⁹

No capítulo 34 de *O jogo da amarelinha*, por exemplo, Cortázar insere fragmentos de *Lo prohibido*, de Benito Pérez Galdós (1885), para criticar a escolha de leitura da Maga, uma das personagens centrais do enredo: «Y las cosas que lee, una novela, mal escrita, para colmo una edición infecta, uno se pregunta cómo puede

²⁰⁸ Expressão de Yurkievich que indica a interação da obra de Cortázar com o ambiente real e imediato do leitor. (Cf. YURKIEVICH, Saúl. **Julio Cortázar: mundos y modos**. Buenos Aires: Edhasa, 2004).

²⁰⁹ GONZÁLEZ BERMEJO, Ernesto. **Conversaciones con Cortázar**. Barcelona: Edhasa, 1978. p. 11-112.

interesarle algo así”.²¹⁰ A leitura de Cortázar mais fecunda de autores espanhóis, que reverberou, de alguma forma, em sua literatura, encontra-se na *Generación del 27*.²¹¹ E ainda que não tenhamos encontrado de fato registro de sua leitura do *Quixote*,²¹² Julio Cortázar seguiu de perto, como vimos, a literatura de Borges, procurando as pistas da poética do escritor modelo (“Diário para um conto”) para revitalizá-las e renová-las. Na tarefa quase fatal, como um destino (propriedade borgiana), Cortázar aprimorara-se em espargir sua estátua consagrada para que seguisse neste estágio de cânone, potencializando as palavras do seu escritor exemplar, Borges: “eu quero morrer definitivamente”. Além disso, Cortázar almejava, ele mesmo, tornar-se estátua, para dar continuidade à malha literária, a fim de que fosse possível que um terceiro Pierre Menard viesse, *a posteriori*, reconstituir sua escritura:

La mejor calidad de mis antepasados es la de estar muertos; espero modesta pero orgullosamente el momento de heredarla. Tengo amigos que no dejarán de hacerme una estatua en la que me representarán tirado boca abajo en el acto de asomarme a un charco con ranitas auténticas. Echando una moneda en una ranura se me verá escupir en el agua, y las ranitas se agitarán alborozadas y croarán durante un minuto y medio, tiempo suficiente para que la estatua pierda todo interés.²¹³

Cortázar, então, reanima Borges quando pereniza sua estátua em sua literatura, fazendo com que as palavras do escritor prevaleçam: “*Mi sepultura será el aire insondable*”. Borges, o minotauro cortazariano, permanece não mais somente através de seus textos, de suas ficções, mas também na tessitura do texto de outro, em que o jogo narrativo seja invertido, burlado, modificado, transfigurado. E esse outro é Julio Cortázar, que, à imagem de Borges, vislumbrou o seu Minotauro:

Desde mi libertad final y ubicua, mi laberinto diminuto y terrible en cada corazón de hombre, (...) No quiero llantos, no quiero imágenes. Solamente el olvido. [...]. Así quiero acceder al sueño de los hombres, su cielo secreto y

²¹⁰ CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Buenos Aires: Alfaguara, 1995, p. 216.

²¹¹ Ver ALAZRAKI, Jaime. «España en la obra de Julio Cortázar». In: _____. **Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra**. Barcelona: Anthropos, 1994. p. 348.

²¹² Em *Teoria do túnel*, Cortázar cita o *Quixote*: “A passagem do romance narrativo ao sentimental prova que, paralelamente ao decurso histórico das atitudes filosóficas, a literatura romanesca comporta uma etapa prévia de interpretação e enunciação da realidade; aos eleatas corresponde Homero; a Tomás de Aquino, Dante; a Descartes, Cervantes e Mme. de La Fayette; a Leibniz, Voltaire e Prévost. O acento literário nessa primeira etapa equivale ao da filosofia em sua etapa metafísica, (...). Mesmo quando expõe indivíduos (não há dúvida de que Amadis, Dom Quixote, Robinson, Manon ou Pamela são tipos individuais não-intercambiáveis), o romancista só percorre os grandes músculos de sua psicologia...”. Ver: CORTÁZAR, Julio. *Teoria do túnel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998. p. 52. (Obra Crítica, v.1)

²¹³ CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Buenos Aires: Alfaguara, 1995, p. 493.

sus estrellas remotas, ésas que se invocan cuando el alba y el destino están en juego.²¹⁴

Vale lembrar que Borges seguiu à risca o método de Menard em difundir, muitas vezes, o inverso daquilo que pensava, isto é, «(...) la casi divina modestia de Pierre Menard: su hábito resignado o irónico de propagar ideas que eran el estricto reverso de las preferidas por él».²¹⁵ Dessa forma, devemos sempre desconfiar de seus vaticínios, de sua imagem construída ficcional, assim como devemos também sempre olhar de soslaio para as perspectivas dos temas no conteúdo elaborado em suas ficções. Desconfiar, suspeitar e duvidar, talvez sim, porque esse também é o exercício da crítica ao questionar e discutir a forma de construção literárias dos escritores. Contudo, jamais se deve desconsiderar qualquer declaração borgiana, pois, assim, o crítico correrá o risco de ingressar num labirinto invertido, guiado pelas palavras do narrador.

Há também outras diversas coincidências entre as literaturas de Borges e Cortázar. O duplo, por exemplo, é um tema constante em seus textos, e ambos reconhecem a influência de Edgar Allan Poe. Assim como coincidem quando conceituam a literatura: “(Não em vão rememoro essas inconcebíveis analogias, alguma relação têm com o Aleph.) Os deuses não me negariam, talvez, o achado de uma imagem equivalente, mas este informe ficaria contaminado de literatura, de falsidade” (Borges);²¹⁶ «Nuestra verdad posible tiene que ser invención, es decir, literatura...» (Cortázar).²¹⁷

Partindo dessas considerações, entrevemos que o conto “Pierre Menard, autor do Quixote”, de Borges vislumbra mostrar-se um excelente itinerário para Cortázar na *leituraescritura* do *Quixote* de Cervantes, sendo essa leitura marcada pela busca dos princípios teóricos que conformam a obra clássica espanhola. Jorge Luis Borges não foi um escritor de romance, como dito, mas engendrou na literatura um autor ficcional do romance, que inaugura o gênero como romance moderno. Pierre Menard, assim como a emblemática fogueira de livros, descrita no *Quixote* de Cervantes, queimou os manuscritos do *Quixote* que escreveu, não deixando, portanto, nenhum registro de sua obra inconclusa.

²¹⁴ CORTÁZAR, Julio. **Los reyes**. Buenos Aires: Suma de Letras Argentinas, 2004. p. 75.

²¹⁵ BORGES, Jorge Luis. «Pierre Menard, autor del Quijote». **Ficciones** (1944). Buenos Aires: Sudamericana, 2011. p. 742. (Obras Completas, v.1)

²¹⁶ BORGES, Jorge Luis. «O Aleph». **O Aleph**. Trad. de Carlos Nejar. São Paulo: Globo, 1998. p. 695. (Obras Completas, v.1.)

²¹⁷ CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Buenos Aires: Alfaguara, 1995. p. 414.

É justamente nessa cena tão representativa na literatura universal – a incineração dos livros – que percebemos a similaridade literária entre o *Quixote* de Cervantes, o “Pierre Menard, autor do *Quixote*”, de Borges e a obra emblemática de Julio Cortázar, *O jogo da amarelinha*. Cortázar, que escreveu o romance em Paris, cria o escritor Morelli, que rabisca em papéis avulsos concepções diversas sobre o projeto do romance novo, que é o próprio romance, pretendendo, dessa forma, dar uma nova configuração ao gênero. Entretanto, assim como a personagem de Borges, Morelli não conclui seu romance, pois opera com o método análogo à escrita do *Quixote* por Pierre Menard, excluindo a comprovação dessa sua escritura na obra publicada:

Morelli había pensado una lista de acknowledgments que nunca llegó a incorporar a su obra publicada. Dejó varios nombres: Jelly Roll Morton, Robert Musil, Dasetz Teitaro Suzuki, Raymond Roussel, Kart Scwitters, Vieira da Silva, Akutagawa, Antón Webern, Greta Garbo, José Lezama Lima, Buñuel, Louis Armstrong, Borges, Michaux, Dino Buzzati, Max Ernst, Pevsner, Gilgamesh (¿), Garcilaso, Arcimboldo, René Clair, Piero di Cosimo, Wallace Stevens, Izak Dinesen. Los nombres de Rimbaud, Picasso, Chaplin, Alban Berg y otros habían sido tachados con un trazo muy fino, como si fueran demasiado obvios para citarlos. Pero todos debían serlo al fin y al cabo, porque Morelli no se decidió a incluir la lista en ninguno de los volúmenes.²¹⁸

Esse fragmento indica, a nosso ver, um traço da correlação entre as obras de Cervantes, Borges e Cortázar, quando os escritores, através de suas personagens, elaboram um catálogo de autores canônicos²¹⁹ que darão suporte e legitimarão a suas novas escritas no cenário literário. Contudo, acreditamos que a grande interseção entre as obras reside na figura do leitor. Se por um lado, o “Prólogo” da I parte da obra de Cervantes abre o romance com uma dedicatória ao leitor, “Desocupado leitor”, a matéria do conto de Borges tem o foco no leitor, que se torna autor do livro que lê, enquanto *O jogo da amarelinha*, de Cortázar, inicia com o “Tabuleiro de Direção”, oferecido ao leitor: «A su manera este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros. El lector queda invitado a elegir una de las dos posibilidades siguientes...».²²⁰

À maneira clássica, a figura do leitor pressupõe o objeto que o torna assim classificado: o Livro. No poema “Um livro”, de *História da noite* (1977), Borges diz que um livro contém, ou pode conter, tudo o que se pode imaginar – paixões, guerras,

²¹⁸ Ibidem, p. 388.

²¹⁹ Vale pensar no “Prólogo” da I parte do *Quixote*, em que Cervantes no jogo ficcional se coloca como personagem. Pensar também no elenco da caterva de nomes na retificação, pelo narrador-crítico, ao catálogo elaborado por Madame Henri Bachelier da obra visível de Pierre Menard.

²²⁰ CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Buenos Aires: Alfaguara, 1995, p. 388.

aventuras, situações fantásticas... – mas esse livro dorme na estante até que um leitor o abra, leia-o e o faça retornar à vida, inicialmente ofertada pelo autor: “Apenas uma coisa entre as coisas\ mas também uma arma. (...) \ Encerra som e fúria e noite e escarlate (...) \ quem diria que contém o inferno (...) \ Esse tumulto silencioso dorme\ (...) dorme e espera”.²²¹ E, assim, como numa ação simultânea e recíproca, esse leitor também se alimenta da vida nova do livro, que ele acabou de despertar.

Essa é a ideia do “Pierre Menard, autor do *Quixote*”, o leitor-autor “de uma imagem anterior de um livro não escrito”. Como se fosse uma experiência onírica, na qual o leitor perde a noção de quem ‘realmente’ o escreveu, se ele próprio – leitor – ou outrem, mas que, pela aplicação da nova técnica da arte rudimentar da leitura, termina sendo ele mesmo. Em Borges, esse outrem, o autor, perde a importância como aquele que trouxe à luz o livro. A ideia do leitor-autor configura-se uma das mais significativas concepções da poética borgiana: o desvanecimento da marca autoral. No conto “Pierre Menard, autor do *Quixote*”, o tempo é um elemento fundamental. O que faz do *Quixote* de Cervantes uma obra contemporânea no século XX é a sua, digamos, reanimação através da leitura: a obra não é a mesma, porque o leitor do século XX não é o mesmo leitor do século XVII.

Em *O jogo da amarelinha*, Cortázar dilui o elemento ‘tempo’ no leitor e no autor, uma vez que para Cortázar o livro não dorme na estante, como acredita Borges. Para Cortázar, o livro é apenas um objeto, um suporte literário,²²² porque a escritura deve ser sinônima do homem e da vida, ou seja, a escritura deve ser constituída por movimentos constantes e imprevisíveis e, por congruência, a leitura também. Santiago Juan-Navarro, embasando-se no conceito de que a leitura se constitui num ‘ponto de visão móvel’,²²³ mostra que o romance de Cortázar pertence ao gênero de obras que exigem novas releituras, porque o leitor precisa voltar sempre aos capítulos já lidos para entender melhor o que vem ou virá, extraindo o leitor da sua posição confortável, de uma leitura linear e tranquila:

Cortázar en su novela exige un tipo de lector que no es compatible con el consumidor pasivo de la novela tradicional, ese “lector-hembra” que el

²²¹ BORGES, Jorge Luis. São Paulo: Globo, 2000. p. 199. (Obras Completas, v.3)

²²² “O Livro como objeto estético parece ficar às costas das consequências extraliterárias da obra”. Ver: CORTÁZAR, Julio. “A crise do culto do Livro”. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998. p. 29. (Obra Crítica, v.1)

²²³ Ver: ISER, Wolfgang. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético** – V. 2. São Paulo: Ed. 34, 1999. (Coleção Teoria).

propio Morelli define como el “tipo que no quiere problemas sino soluciones, o falsos problemas ajenos que le permiten sufrir cómodamente sentado en su sillón, sin comprometerse en el drama que también debería ser el suyo”.²²⁴

Juan-Navarro ressaltou, no seu artigo, que *O jogo da amarelinha* já fora analisado pela perspectiva do conceito de Iser,²²⁵ relacionado-o ao fato de as próprias personagens do romance lerem a narrativa no mesmo instante em que sua escrita está sendo feita pelo autor Morelli; e nós, leitores do agora, digamos, reproduzimos essa dinâmica ao ler o romance de Julio Cortázar. Esta estratégia de leitura e de escrita configura a eliminação da hierarquia e da ordem lógica na operação, não mais, pois primeiro alguém escreve, para depois alguém ler. Isso acontece porque Morelli não é autor de um livro já acabado e escrito, ele escreve folhas avulsas sobre como escreveria um romance e, em outras folhas avulsas, o que estaria contido nesse romance: notas sem explicação, listas de autores aleatórios, recortes de jornal, citações, bulas de remédio, enfim um mosaico incongruente de coisas, um caleidoscópio.

Apenas na aparência, uma ordem hierárquica e lógica da operação *leituraescritura* está presente no romance de Cervantes. Na primeira parte do livro, Dom Quixote manifesta seu desejo de ver escritas as façanhas de suas aventuras com Sancho Pança; na segunda parte do livro, Dom Quixote se depara com essa escrita, desejo realizado. Mas, como veremos mais adiante, o jogo narrativo se configura mais complexo. Edward Riley observa que a história do cavaleiro andante contada na primeira parte se reverte, na segunda parte, em espécie de relato ditado pelo próprio Dom Quixote. No conto de Borges, podemos ver, também aparentemente, uma ordem lógica hierárquica: Pierre Menard chega a desejar ser Cervantes e escrever o *Quixote*, mas, na verdade, Pierre Menard passa por uma travessia de escritura na leitura do *Quixote* de Cervantes. Primeiro, Menard deseja ser Cervantes, depois entende que o mais ‘difícil’ é ele continuar sendo Pierre Menard e escrever o *Quixote*. Na verdade, é a sua única opção: ser Pierre Menard e escrever o *Quixote* no século 20.

Na operação *leituraescritura* residem duas questões primordiais que perpassam o *Quixote* (Cervantes), que é também matéria da poética borgiana, que Julio Cortázar discute na narrativa de *O jogo da amarelinha*. A primeira questão é a relação entre o

²²⁴ Ver: JUAN-NAVARRO, Santiago. **Un tal Morelli**: teoría y práctica de la lectura en Julio Cortázar. Disponível em: <www.sjuanavarro.com/files/O_jogo_da_amarelinha.pdf>. Acesso em: 25 jun. 2011.

²²⁵ “La conexión entre una novela de Cortázar y la fenomenología de Iser ha sido establecida por Theo D’Haen en su ensayo comparativo **Text to Reader** (1983)”. Cf: JUAN-NAVARRO, Santiago. *Ibidem*. p. 13.

tempo de escrita e o tempo de leitura (distanciamento temporal entre autor e leitor). A segunda questão acontece na relação de distanciamento entre leitura e escritura, devido ao *status* da marca autoral que as três obras imprimem. Essa é uma das questões fundamentais que desenvolvemos na tese, porque é a partir da posição do autor que a noção de leitor será deslocada e redimensionada. Se, no conto de Borges, o leitor é autor da obra que lê; se no romance de Cervantes, Dom Quixote torna-se personagem de histórias de cavalaria por imitar as façanhas dos cavaleiros andantes lidas por ele nas madrugadas; e se em *O jogo da amarelinha*, Horacio Oliveira existe, no momento em que Morelli o escreve, será preciso, então, conhecer as direções que foram percorridas por Morelli, na escritura inversa do *Quixote*, de Pierre Menard, diante de nossa suspeita de que Morelli venha a ser o segundo Pierre Menard. Sendo o leitor a substância central, em torno da qual as três narrativas em questão foram pensadas e construídas, expomos, então, as nossas bases para a elaboração desta teoria. Procuraremos averiguar o alcance da tese que acreditamos ser o “Pierre Menard, autor do *Quixote*”, uma ponte que une os extremos: o *Quixote* ao *O jogo da amarelinha*.

1.3 CONFIGURAÇÕES DO LEITOR: DOM QUIXOTE, O LEITOR-PERSONAGEM, PIERRE MENARD, O LEITOR-AUTOR, E HORACIO OLIVEIRA, O LEITOR-COAUTOR

Nadie como un escritor para leer a otro escritor. Él es, por su oficio, o cuanto menos debería serlo, el lector más sagaz, el más celoso ante la estafa, el ripio, la agachada; pero también el admirador más dócil, la disposición en persona para el entusiasmo arrebatador de los sentidos, destructor de mezquindades, desfacedor de atropellos...

(Daniel Attala)

Examinando as teorias que procuraram inserir o leitor como uma categoria a ser estudada e compreendida como parte da engrenagem literária na estrutura mesmo do texto estético e, embora sendo visto, em determinada época, por um segmento da teoria da literatura com certa desconfiança, pelo privilégio declarado ao leitor particularmente literário, como exposto na epígrafe acima, o leitor que é escritor, aquele que devolve sua leitura na produção de outra obra, é o que nos interessa. Por esta razão, traremos

algumas considerações das teses do leitor implícito de Wolfgang Iser e do Leitor-modelo de Umberto Eco, procurando observar as aproximações e distâncias entre as duas abordagens. Entretanto, o principal motivo para trazermos essas duas tipologias (que são próximas) do leitor no entendimento da narratologia é que tanto um como o outro reconhecem o leitor como parte da estrutura da narrativa.

O leitor implícito de Iser se configura como o leitor que não tem existência virtual²²⁶ no texto, uma vez que sua característica é materializar “o conjunto das pré-orientações que um texto ficcional oferece, como condição de recepção, a seus possíveis leitores. O leitor implícito se funda na estrutura do texto”.²²⁷ A função central do leitor implícito é proporcionar “o quadro de referências para a diversidade de atualizações históricas e individuais do texto, a fim de que se possa analisar sua peculiaridade”.²²⁸ Dessa forma, a concepção do leitor implícito “representa um modelo transcendental que permite descrever as estruturas gerais de efeitos de textos ficcionais: papel do leitor no texto composto por uma estrutura do texto e uma estrutura do ato (de leitura)”.²²⁹ Iser discute as formas pelas quais o leitor implícito, constituído na estrutura do texto, pode ser identificado na conformação textual. Uma dessas formas está na compreensão de que o leitor implícito delinea um sistema de transferência entre a estrutura do texto e a experiência do leitor empírico, através da imaginação. Assim, o leitor implícito assume um caráter virtual no texto.

Para Iser, o texto se configura como um “modelo de indicações estruturadas para a imaginação do leitor; por isso, o sentido pode ser captado apenas por imagem (...)”.²³⁰ Nesse sentido, Iser demonstra que sua ideia do leitor implícito está próxima de outros tipos de leitor, já antes classificados. É o caso do leitor intencionado, de Erwin Wolff, que entende esse leitor como uma construção de leitor na mente do autor, em que a imagem do leitor intencionado aparece em vários momentos do texto: “na antecipação maciça de normas e valores dos leitores de outros séculos, na individualização do público, em exortações para o leitor, nas designações de atitudes, nas intenções

²²⁶ Ver REIS, Carlos & LOPES, Ana Crsitina M. **Dicionário de narratologia**. Lisboa: Almedina, 1987. P. 212. “constitui uma presença destituída de determinação concreta, não identificado, por isso, com o leitor real, sujeito virtual em função do qual o texto é construído como estrutura a decodificar”.

²²⁷ ISER, Wolfgang. **Ato da leitura: uma teoria do efeito estético** – V. 1. São Paulo: Ed. 34, 1996. p. 73. (Coleção Teoria).

²²⁸ Ibidem, p. 78.

²²⁹ ISER, loc. cit.

²³⁰ Ibidem, p. 32.

pedagógicas etc.”.²³¹ O efeito estético dos textos literários, então, reside na estrutura de realização de sentido que fomentam, ou seja, a qualidade estética de um texto resulta dos mecanismos que conferem a participação do leitor na sua constituição de sentido.

Umberto Eco, desde a discussão de *Obra Aberta* (1962), dedicou-se à decodificação da estrutura da obra, objetivando, sobretudo, “estabelecer o que no texto estimulava e regulava ao mesmo tempo a liberdade interpretativa”, ou seja, Eco “procurava definir a forma ou a estrutura da abertura”.²³² Em *Lector in fabula*, de 1979, Eco denomina de Leitor-modelo, aquele leitor capaz de “cooperar para a atualização textual como o autor pensava e de se movimentar interpretativamente conforme ele se movimentou gerativamente”.²³³ A ação de gerar um texto, segundo Eco, traduz-se em efetuar estratégias de antecipação e de cálculo dos movimentos dos outros, ou seja, o autor está ciente de que “prever o próprio Leitor-modelo não significa somente ‘esperar’ que exista, mas significa também mover o texto de modo a construí-lo”.²³⁴ Dessa forma, o Leitor-modelo, assim como o leitor implícito, é constituído na própria estrutura do texto.

Um dos grandes paradigmas de Leitor-modelo, para Umberto Eco, é aquele produzido pelo romance *Finnegans Wake*, de James Joyce. O teórico italiano, evidenciando as diferenças entre textos fechados e textos abertos, aponta que em um texto fechado a cooperação de abertura do leitor pode constituir-se numa violência, uma vez que o texto fechado se direciona a um público específico, como “o livro de Carolina Invernizio, escrito para aprendizes de costureira de Turim”.²³⁵ O texto aberto, por sua vez, “decide até que ponto deve controlar a cooperação do leitor e onde esta é provocada, para onde é dirigida, onde deve se transformar em livre aventura interpretativa”.²³⁶ Neste sentido, Eco pontua que a sagacidade de Joyce em *Finnegans Wake* está na estratégia organizada para conformar o maior número de interpretações possíveis, em que nenhuma seja excludente da outra, mas antes, se reforcem

²³¹ Ibidem, p. 71.

²³² ECO, Umberto. Introdução. In: _____. **Lector in fabula**: a cooperação interpretativa nos textos narrativos. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Estudos; 89).

²³³ Ibidem, p. 39.

²³⁴ ECO, Umberto. Introdução. In: _____. **Lector in fabula**: a cooperação interpretativa nos textos narrativos. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Estudos; 89). p. 40.

²³⁵ Ibidem, p. 41.

²³⁶ Loc.cit.

mutuamente. “O Leitor-modelo de *Finnegans Wake* é aquele operador capaz de efetuar, no tempo, o maior número possível dessas leituras cruzadas”.²³⁷

Uma diferença, contudo, que observamos entre a concepção do leitor implícito e do Leitor-modelo é que na abordagem de suas teorias, Iser se reporta mais ao texto, enquanto Eco cita e tem a referência no autor, chegando a considerar o autor como hipótese interpretativa, o Autor-Modelo. Será, no entanto, o leitor empírico quem deverá cuidar para que o reconhecimento do Autor-Modelo seja o mais possível resguardado dos riscos na coincidência com o autor empírico. Eco adverte que, embora o Autor-Modelo dependa e se constitua por traços textuais, a sua configuração “põe em jogo o universo do que está atrás do texto, atrás do destinatário e provavelmente diante do texto e do processo de cooperação”.²³⁸ Vale ressaltar, entretanto, que tanto o Autor-Modelo como o Leitor-modelo, assim como Umberto Eco os entende, se configuram, sobretudo, como categorias textuais.

As categorias, aqui delineadas, do leitor implícito e do Leitor-modelo, na conformação da própria estrutura do texto, ajudarão no entendimento e na identificação dos métodos narrativos das obras em análise: *Quixote*, “Pierre Menard, autor do *Quixote*”, e *O jogo da amarelinha*, de Cortázar. Reconhecendo o leitor como uma perspectiva textual que interage com as demais (narrador, personagem, ações), portanto um dos aspectos constitutivos da estrutura da narrativa, procurar as marcas desse leitor implícito ou modelo significará mapear as estratégias das técnicas narrativas nos romances de Cervantes e Cortázar e no conto de Borges. Para isso, será necessário primeiro distinguir os tipos de leitores que cada obra aborda, bem como bosquejar seus perfis. Como já fora indicado, acreditamos ser o leitor o elemento central, em torno do qual as três narrativas em questão foram pensadas e construídas. Em nossa análise, examinaremos o leitor expoente de cada texto: Dom Quixote, leitor-personagem; Pierre Menard, leitor-autor; e Horacio Oliveira, leitor-coautor.

1.3.1 Dom Quixote: leitor-personagem

Dom Quixote, protagonista principal e personagem excepcional do romance de Cervantes, é um leitor obcecado e absolutamente sugestionável pelas leituras que

²³⁷ Ibidem, p. 43.

²³⁸ Ibidem, p. 49.

empreendeu dos livros de cavalaria. Esclarecendo mais as coisas, Alonso Quijano é um leitor exemplar, no sentido de imersão na história livresca, a ponto de decidir ele mesmo viver imitando as ações das personagens cavaleirescas, melhor dizendo, o principal delas, o cavaleiro andante. Na consciente decisão, ainda que insana, de Alonso Quijano em tornar-se Dom Quixote, está o objetivo de metamorfosear-se em uma personagem. Na pele de Dom Quixote, o cavaleiro, esse leitor intercala suas leituras tanto de forma individual da letra impressa (quando encontra em suas andanças, por exemplo, um caderno e lê o que nele está escrito), como também na maneira da tradição oral, ouvindo histórias.

Em vários momentos da narrativa, Dom Quixote se interessa por ouvir histórias e contos pelas vozes de outros. No capítulo XX da primeira parte, Sancho Pança narra um conto a seu cavaleiro: «–Sigue tu cuento, Sancho – dijo don Quijote – (...).\ –Digo, pues – prosiguió Sancho –, que en un lugar de Extremadura había un pastor cabrerizo...»²³⁹. E, ainda na primeira parte, nos capítulos XII e XIII, a *Historia de Grisóstomo y la pastora Marcela* é contada por um *cabrero*, tendo como ouvinte Dom Quixote. No capítulo XVIII, da segunda parte, Dom Lorenzo recita para Dom Quixote a fábula de “Píramo e Tisbe”: «–Bendito sea Dios – dijo don Quijote habiendo oído el soneto a don Lorenzo...»²⁴⁰.

No interior da narrativa, esses momentos de Dom Quixote ouvinte de histórias compõem o debate conduzido por Cervantes sobre a transição da leitura oral e coletiva à leitura individual e silenciosa. Esse debate que Cervantes expõe no livro ganhará uma discussão mais ampla no segundo capítulo. O que nos é flagrante pensar, contudo, é no Dom Quixote, leitor do livro, que conta suas próprias aventuras. É preciso dizer que essa leitura de Dom Quixote de sua própria história é intermediada pela tradição oral de um livro impresso. Será um bacharel (Sansón Carrasco, recém-chegado à aldeia de Dom Quixote, após ter-se tornado bacharel na Universidade de Salamanca) quem contará a Dom Quixote e a Sancho Pança o que e como está escrita a história de suas façanhas: «Pensativo además quedó don Quijote, esperando al bachiller Carrasco, de quien esperaba oír las nuevas de sí mismo puestas en libro...»²⁴¹.

²³⁹ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **Don Quijote de la Mancha**. Madrid: Real Academia Española, Alfaguara, 2004, p. 178. (Edición Conmemorativa del IV Centenario).

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 687.

²⁴¹ *Ibidem*, p.566.

Antes do encontro com Sansón Carrasco e, ao receber a notícia de Sancho Pança de que haviam escrito um livro sobre suas aventuras, Dom Quixote obteve informações sobre as circunstâncias de tal publicação. A primeira delas foi o nome do autor, Cide Hamete Benengeli, causando-lhe grande pesar: «desconsolole pensar que su autor era moro, según aquel nombre de Cide, y de los moros no se podía esperar verdad alguna, porque todos son embelecadores, falsarios y quimeristas».²⁴² No capítulo III da segunda parte do romance, está narrado o diálogo entre Sansón Carrasco, Sancho Pança e Dom Quixote, em que são apresentadas as circunstâncias e algumas características do livro escrito por Cide Hamete.

Para comprovar a notícia trazida por Sancho da existência do livro, Dom Quijote pergunta a Carrasco se esta informação é verdadeira, o que o bacharel lhe responde: «Es tan verdad, señor – (...) –, que tengo para mí que el día de hoy están impresos más de doce mil libros de la tal historia».²⁴³ Para Edwardo Riley, em acordo com outros estudiosos cervantistas, a estratégia narrativa de Cervantes em colocar a obra dentro da obra instaura no texto a presença do que Iser entende como leitor implícito:

Esta incursión de la novela de la publicación real de la primera parte no es sólo uno de los acontecimientos más transcendentales en las vidas ficticias de don Quijote y Sancho, sino que también posee un efecto singularmente perturbador sobre el lector. El lector se encuentra ahora en la misma situación que los personajes de la segunda parte que han leído la primera, y en una proximidad no buscada con éstos. (...) Hay señales manifiestas en el libro de que Cervantes tenía la intención, bien calculada, de involucrar al lector en el relato tan íntimamente como estuviera en su mano, y al mismo tiempo hacer lo posible por asegurar que el lector mantuviera el sentido de distancia. (...) Cuando Cervantes introduce la existencia real de la primera parte en la narración se produce algo muy parecido a la difuminación del espejo de Alicia para que las cosas puedan pasar al revés. Resuelta entonces muy fácil verse arrastrado al mundo del espejo, donde las perspectivas de la lógica se dan cita en las profundidades de la paradoja. Es todo un truco de un maestro del ilusionismo literario. Uno de los efectos del truco es que aumenta la ilusión de historicismo que ofrece el relato de Benengeli.²⁴⁴

Os efeitos da estratégia cervantina mencionados por Riley, principalmente o ilusionismo associado ao espelho de Alice, revigoram o abono ao autor árabe Cide Hamete como historiador, mesmo que a visão de Dom Quixote sobre o mouro seja, a princípio, negativa. Essa é a profundidade do paradoxo de que Riley fala: a imagem que

²⁴² Loc. cit.

²⁴³ Ibidem, p. 567.

²⁴⁴ RILEY, Edwardo C. «Tres versiones de la historia de Don Quijote». In _____. **La rara invención: estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria.** Trad. de Mari Carmen Llerena. Barcelona: Editorial Crítica, 2001. p 137.

tem Dom Quixote de seu biógrafo é constantemente alterada por outros conceitos sobre o autor árabe das demais personagens, configurando para o leitor uma visão mais diversificada da personagem Cide Hamete. O próprio Dom Quixote, por exemplo, imprime matizes a seu cronista, ele não somente é um mouro falsário, é também um mago sábio e, por isso, era conhecedor de situações vividas por ele e Sancho, que ninguém mais poderia saber: «–Yo te aseguro, Sancho – dijo don Quijote –, que debe de ser algún sabio encantador el autor de nuestra historia, que a los tales no se les encubre nada de lo que quieren escribir».²⁴⁵

Além disso, há também outra ideia do mouro na fala de Sansón Carrasco, legitimada por Dom Quixote, que diferencia o historiador do poeta; «pero uno es escribir como poeta, y otro como historiador: el poeta puede contar las cosas no como fueron, sino como deberían ser; y el historiador las ha de escribir no como deberían ser, sino como fueron...».²⁴⁶ É, pois, múltipla a imagem que tem Dom Quixote do autor do livro que narra suas façanhas, e justamente por ser mago é sabedor da verdadeira história que o cavaleiro vivenciou com Sancho Pança. Vemos aqui uma aproximação com aquele hábito irônico de Pierre Menard em sempre difundir opiniões que eram o “restrito reverso das que preferia”.

O interessante da proposição que Riley elabora está em seu argumento de que a história de Dom Quixote compreende, além das duas partes publicadas por Cervantes, também o *Quixote* escrito por Avellaneda. O cervantista entende que há três versões da história: «la primera presentada por Cervantes como un documento histórico, la segunda, la de Avellaneda, como un libelo infamatorio y la tercera como una novela de caballerías contemporánea que no llegó a escribirse».²⁴⁷ Detendo-nos na primeira versão, a primeira parte publicada por Cervantes, nos coadunamos com a concepção de Riley de que toda a composição do livro escrito por Cide Hamete Benengeli está quase totalmente condicionada à figura de Dom Quixote, até mesmo a existência do autor nasce pela necessidade na imaginação de Dom Quixote; «Su razón de ser, al menos en parte, es el propio don Quijote. (...) En el capítulo 2, supone claramente que semejante

²⁴⁵ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel. **Don Quijote de La Mancha**, op.cit., p. 565.

²⁴⁶ Ibidem, p. 569.

²⁴⁷ RILEY, Eduardo C. «Tres versiones de la historia de Don Quijote», op.cit., p. 132.

cronista-narrador existe: ‘el sabio que escribiere la verdadera historia de mis famosos hechos’». ²⁴⁸

Retomo a tese de Borges da personagem de Pierre Menard, como autor do livro que lê, porque reescreve o *Quixote*, copiando-o. A personagem de Dom Quixote apresenta, por sua vez, uma complexidade muito mais ampla e profusa que Menard, pois, como leitor-personagem do livro que lê (ou melhor, como ouvinte de Sansón Carrasco), o cavaleiro andante torna-se autor do próprio livro, mas por outros métodos diferenciados dos de Menard, que convergem para o ato da reescritura. A técnica de “autoria”, no processo de leitura\escritura, de Dom Quixote é o inverso da técnica de Menard, porque a personagem cervantina atravessa todos ou quase todos os procedimentos de escritura de um texto, exceto o ato mesmo da escrita. Dom Quixote, no papel de crítico, desaprova a inserção intercalada de outras histórias no livro de suas façanhas, «no sé yo qué le movió al autor a valerse de novelas y contos ajenos, habiendo tanto que escribir en los míos»²⁴⁹, chegando, inclusive, a julgar que Cide Hamete Benengeli era incapaz de escrever uma história com maestria:

–Ahora digo – dijo don Quijote – que no ha sido sabio el autor de mi historia, sino algún ignorante hablador, que a tienta y sin algún discurso se puso a escribirla, salga lo que saliere (...). En efecto, lo que yo alcanzo, señor bachiller, es que para componer historias y libros, de cualquier suerte que sean, es menester un gran juicio y un maduro entendimiento.²⁵⁰

Convenhamos que, para um louco, Dom Quixote se mostra bastante lúcido em suas considerações. Entretanto, Sansón Carrasco dá um crédito a Cide Hamete, dizendo que «no hay libro tan malo que no tenga algo de bueno»²⁵¹. Mais ainda, defende a técnica de Hamete: «Es tan clara, que no hay cosa que dificultar en ella. (...) Tal historia es del más gustoso y menos perjudicial entretenimiento que hasta ahora se haya visto, porque en toda ella no se descubre ni por semejas una palabra deshoneta...»²⁵². No diálogo entre Carrasco, Dom Quixote e Sancho, o escudeiro também tem voz, não se deixando intimidar pelas troças que Carrasco lhe dirigia: «(...) – digo, señor bachiller Sansón Carrasco, que infinitamente me ha dado gusto que el autor de la historia haya hablado de mí de manera que no enfadan las cosas que de mí se cuentan».²⁵³

²⁴⁸ Ibidem, p. 134.

²⁴⁹ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel. **Don Quijote de La Mancha**, op.cit., p. 571-572.

²⁵⁰ Loc.cit.

²⁵¹ Ibidem, p. 572.

²⁵² Ibidem, p. 573.

²⁵³ Ibidem, p. 571.

No avanço da conversação, até mesmo a edição e a impressão dos livros são temas que passam pela avaliação de Dom Quixote. No momento em que ele dialoga com Sansón Carrasco, este conclui: «(...) y, así, digo que es grandísimo el riesgo a que se pone el que imprime un libro, siendo de toda imposibilidad imposible componerle tal que satisfaga y contente a todos los que le leyeren».²⁵⁴ A fala do bacharel condiciona a responsabilidade do conteúdo da publicação de um livro à figura do tipógrafo ou do impressor. O autor, neste caso, compartilharia essa responsabilidade com um peso menor. Nesse sentido, há um episódio muito significativo no processo de “autoria” de Dom Quixote quando ele, na sua passagem pela cidade de Barcelona, visitou uma tipografia.

Essa visita mostra que Dom Quixote estava interessado em aprender o funcionamento da impressão de um livro para entender as circunstâncias nas quais seu livro fora publicado. Roger Chartier escreve o ensaio “Dom Quixote na tipografia”, no qual discute algumas passagens do capítulo LXII da segunda parte do romance de Cervantes. A primeira situação que Chartier destaca é sobre o ambiente prosaico da tipografia, cuja “condição verdadeira é dar realidade às ilusões da narrativa”, mas que no romance se tornou um lugar fictício, “eliminando a evidente distinção empírica entre esses dois mundos”.²⁵⁵

Quando Dom Quixote entra na oficina e avista a enorme máquina de impressão, ele se depara com as funções que nela se operam: «Entró dentro (...) y vio tirar en una parte, corregir en otra, componer en ésta, enmendar en aquélla...».²⁵⁶ As operações de *tirar*, *corregir*, *componer* e *enmendar* eram desempenhadas por funcionários com diferentes tarefas: “*tirar* para o impressor, *corregir* para os revisores de provas, *componer* e *enmendar* para os tipógrafos”.²⁵⁷ Chartier elucida que tais operações articulam mecanismos profundos da escrita, como, por exemplo, a leitura em voz alta que o revisor deve fazer para descobrir as gralhas da elocução que a escrita encobre.

Além disso, o revisor recebe do corretor o livro praticamente completo, uma vez que este restaura as imperfeições do autor e corrige os erros dos tipógrafos. Dessa forma, do revisor, exige-se a capacidade de compreensão da ‘concepção do autor’ e,

²⁵⁴ Ibidem, p. 573.

²⁵⁵ CHARTIER, Roger. “Dom Quixote na tipografia”. In: **Os desafios da escrita**. São Paulo: Editora UNESP, 2002. p. 34-35.

²⁵⁶ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel, op. cit., p. 1031.

²⁵⁷ CHARTIER, Roger, op.cit., p. 35.

assim, desempenha “um papel fundamental como um intermediário necessário entre o autor e o leitor”.²⁵⁸ De toda essa operação, Dom Quixote tomou conhecimento. Em várias passagens da segunda parte do romance, ele, de certa forma, procurou realizar algumas dessas operações. No capítulo III, da segunda parte, pensativo consigo, dizia: «(...) y cuando fuese verdad que la tal historia hubiese, siendo de caballero andante, por fuerza había de ser grandflocua, alta, insigne, magnífica y verdadera».²⁵⁹

Voltando à proposição de Edward Riley, das três versões da história de Dom Quixote a histórica (a primeira parte de Cervantes), a falsa (a de Avellaneda) e a épica (a segunda parte de Cervantes) - a interseção entre a primeira e a terceira versões corrobora nossa ideia de Dom Quixote, leitor-personagem, como autor de sua própria história. A terceira versão narra o encontro do cavaleiro com o livro impresso sobre si mesmo, que é a primeira versão, de autoria de Cide Hamete Benengeli. Esse encontro ocasiona duas situações: na primeira, Dom Quixote começa a imaginar como deveria ser escrito o livro de suas aventuras (por isso esta versão é um livro de cavalaria que não chega a ser escrito, pois fica só na imaginação de Dom Quixote); na segunda, o descompasso entre a história imaginada pelo cavaleiro e a história escrita por Cide Hamete fortalece a imagem do autor como historiador. Contudo, o mais significativo do entrelaçamento entre as duas versões é o fato de que a terceira versão condiciona, de alguma forma, a primeira. Prova disso são as diversas ocasiões na primeira versão em que Dom Quixote aparece posando ou, mesmo, ditando frases pomposas a seu biógrafo:

Nuestro protagonista es consciente de sí mismo como caballero andante, como héroe literario. Así, cuando pronuncia sus discursos más retóricos y floridos, podemos estar seguros de que lo hace con el objeto de que el sabio los registre para la posteridad. (...) En pocas palabras, si don Quijote no tuviera en mente esta versión idealizada de sus actos, no sería el don Quijote que conocemos, y el relato de Cide Hamete resultaría algo muy distinto a lo que es. De hecho, como ya he sugerido, incluso el propio Cide Hamete podría no existir.²⁶⁰

Partindo, então, da tese de Borges, de que todo leitor é autor do livro que lê, entrevemos Dom Quixote, leitor-personagem, como autor de sua própria história, mas com o desenvolvimento da técnica de ‘autoria’ inversa da de Menard. Por isso, a proposição de Riley das versões da história do cavaleiro nos parece, particularmente,

²⁵⁸ Ibidem, p. 36.

²⁵⁹ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel, op.cit., p. 566.

²⁶⁰ RILEY, Edwardo C. «Tres versiones de la historia de Don Quijote». In _____. **La rara invención: estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria.** Trad. de Mari Carmen Llerena. Barcelona: Editorial Crítica, 2001. p. 132.

uma notável análise, uma vez que ratifica nossa ideia de que a técnica de ‘autoria’ de Dom Quixote passou por diversas etapas da escritura, mas que, entretanto, não se materializou no ato mesmo da escrita. O livro de autoria de Dom Quixote existiu em sua imaginação, enquanto o *Quixote* de Menard foi fragmentariamente escrito, mas depois queimado. Os dois romances bem poderiam ter sido mais duas versões da história do cavaleiro.

1.3.2 Pierre Menard: leitor-autor

No início deste estudo, já se encontra delineado o mapa da técnica de escritura do *Quixote*, de Pierre Menard. O importante de todo o processo menardiano de escritura, como vimos, é a condição primordial da leitura. Borges elaborou seu projeto literário centrando suas bases, sobretudo, na hegemonia do discurso ficcional, e o conto “Pierre Menard, autor do *Quixote*”, abrange duas das mais significativas matérias constituintes de sua poética: a leitura e a ficção. Não é raro encontrarmos Borges como personagem de seus contos, assim o é em “O outro”, “O Aleph”, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, “25 de agosto”, “Borges e eu” e “Utopia de um homem que está cansado”, que são alguns exemplos. Dessa forma, Borges ficcionalizou-se como um escritor-personagem de algumas de suas narrativas, como também se tornou personagem em histórias de outros escritores.

A leitura, outra feição de sua poética em que o leitor é a substância, atravessa não só os contos, mas os prólogos, as biografias, os ensaios e os poemas. A epígrafe de *Fervor de Buenos Aires* (1923) registra: “A quem ler: é trivial e fortuito à circunstância de que sejas tu o leitor desses exercícios, e eu seu redator”. No prólogo da *História universal da infâmia* (1935), o escritor argentino define o ato de ler e compara os bons leitores a cisnes: “Às vezes creio que os bons leitores são cisnes ainda mais tenebrosos e singulares que os bons autores. Ler, entretanto, é uma atividade posterior à de escrever, mais resignada, mais civil, mais intelectual” (p. 313). Em *El otro, el mismo* (1964), o poema dirigido “A quem me está lendo” fala da implacável morte do leitor: «Eres invulnerable. (...)/ irás a la sombra que te aguarda fatal en el confín de tu jornada;/ piensa que de algún modo ya estás muerto»²⁶¹.

²⁶¹ BORGES, Jorge Luis. «A quien está leyéndome». *El Otro, el mismo* (1964). Buenos Aires: Sudamericana, 2011. p. 322. (Obras Completas, v.2)

A conformação da leitura e do leitor que Borges imprimiu nesses fragmentos confere a consolidação do contorno de Pierre Menard como leitor-autor. Se pensarmos na banalidade denunciada na distinção de lugar de leitor e redator, veremos que as duas atividades, na visão borgiana, são equivalentes. Porém, ora vacila o pêndulo com maior proporção para o leitor, ora retoma a inclinação para o autor, quando vê o ato de ler resignado e posterior. Na hesitação entre leitor e autor, é improvável que encontremos algumas de suas linhas que comprovem uma decisão definitiva. Mas o destino irrevogável do leitor, predestinado desde sempre, cumpre mais um traçado da condição de Pierre Menard: sua mortalidade diante da empresa “fácil” da totalidade da *leituraescritura*. Lembremo-nos do lamento do autor apócrifo francês: «Mi empresa no es difícil, esencialmente (...). Me bastaría ser inmortal para llevarla a cabo».²⁶²

No poema «Un lector», de *Elogio de la sombra* (1969), Borges sente e compreende o leitor como um cativo de sua condição de jovem aprendiz, devido à efêmera fatalidade de sua existência diante do mistério do universo do livro do eu: «El joven, ante el libro, se impone una disciplina precisa y lo hace en pos de u conocimiento preciso; (...), la tarea que emprendo es ilimitada y ha de acompañarme hasta el fin, no menos misteriosa que el universo y que yo, el aprendiz»²⁶³. O leitor, então, será sempre jovem, estará sempre condenado a ser aprendiz, porém a sentença é balsâmica e resignada, porque a pena que tem a cumprir lhe é sempre superior. O querer subjetivo do leitor na tarefa de totalização da leitura é vão: «(...) toda empresa es una aventura que linda con la noche\ No acabaré de descifrar las antiguas lenguas del Norte\ no hundiré las manos ansiosas en el oro de Sigurd»²⁶⁴. O único que lhe cabe é a disciplina da leitura possível. É aí, nesse desígnio, que encontramos mais um traço do leitor-autor Pierre Menard.

O trabalho meticuloso da (re)escritura do *Quixote*, empreendido pelo escritor francês, na produção de “páginas que coincidissem palavra por palavra e linha por linha com as de Miguel de Cervantes”, é uma ambiciosa disciplina que somente se lhe impõe a coragem de um jovem aprendiz. Menard compreende a grandeza de sua empresa, e cumpre resoluto a seguinte sentença borgiana: “*Todos los hombres que repiten una*

²⁶² BORGES, Jorge Luis. «Pierre Menard, autor del Quijote». **Ficciones** (1944). Buenos Aires: Sudamericana, 2011. p. 740. (Obras Completas, v.1)

²⁶³ BORGES, Jorge Luis. «Un lector». **Elogio de la sombra**(1969). Buenos Aires: Sudamericana, 2011. p. 421. (Obras Completas, v.2)

²⁶⁴ Loc.cit.

línea de Shakespeare, son William Shakespeare”.²⁶⁵ O próprio Jorge Luis Borges – em tarefa semelhante à do seu companheiro de ofício, Pierre Menard – confessou, ele mesmo, ter escrito as páginas da *Historia universal de la infamia* como «el responsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos y que se distrajo en falsear y tergiversar (sin justificación estética alguna vez) ajenas historias»²⁶⁶. A despersonalização da literatura é o que permeia a concepção desses princípios. A malha infinita, constituída de leitores mortais que fazem o trabalho meticuloso da cópia, prefigura o autor como uma imagem que apenas se supõe. Afinal, Borges assegura que «Quienes minuciosamente copian a un escritor, lo hacen impersonalmente, lo hacen porque confunden a ese escritor con la literatura, lo hacen porque sospechan que apartarse de él en un punto es apartarse de la razón o de la ortodoxia».²⁶⁷

Em Borges, ler sem copiar não faz do leitor exatamente um autor. É, pois, o trabalho meticuloso da cópia que caracteriza o leitor-autor, porque escreve. Nesse sentido, a concepção da despersonalização da literatura, pelo trabalho continuado de diversos leitores sobre um texto, está elaborada em “Pierre Menard, autor do *Quixote*”, por isso é invocado um segundo Pierre Menard para prosseguir tal empreitada. Mas há o outro lado da moeda, o leitor diante da infinidade de textos. Ricardo Piglia, em *O último leitor* (2006), menciona o leitor borgiano que se instala entre os livros e que “surge em meio à sucessão simétrica de volumes alinhados nas estantes silenciosas de uma biblioteca”.²⁶⁸

O leitor borgiano é um leitor que se encontra atônito, perplexo, estupefato, atarantado, confuso e enredado numa rede de signos. Mas também, e justamente por se encontrar no meio de uma profusão de livros, é por isso que esse leitor encontra a liberdade para ler conforme sua necessidade e interesse, conferindo-lhe permissão de ler deliberadamente, relacionando séries impossíveis. Assim, Piglia observa que “a marca dessa autonomia absoluta do leitor em Borges é o efeito de ficção produzido pela leitura”.²⁶⁹ Esta foi a contribuição de Pierre Menard que revolucionou a técnica

²⁶⁵ BORGES, Jorge Luis. «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius». **Ficciones** (1944).. Buenos Aires: Sudamericana, 2011. p. 730. (Obras Completas, v.1)

²⁶⁶ BORGES, Jorge Luis. «Prólogo». **Historia universal de la infamia** (1954). Buenos Aires: Sudamericana, 2011. p. 574. (Obras Completas, v.1)

²⁶⁷ BORGES, Jorge Luis. «La flor de Coleridge». **Otras inquisiciones** (1952). Buenos Aires: Sudamericana, 2011. p. 21. (Obras Completas, v.2)

²⁶⁸ PIGLIA, Ricardo. «O que é um leitor?». **O último leitor**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 27.

²⁶⁹ Loc.cit.

rudimentar da leitura, a técnica de aplicação infinita que «nos insta a recorrer a Odisea como si fuera posterior a la Eneida (...). Atribuir a Louis-Ferdinand Céline o a James Joyce la Imitación de Cristo».²⁷⁰

Com o *Quixote*, Cervantes talvez tenha sido um dos primeiros escritores em toda a literatura a contar a história de um leitor no seio mesmo do texto literário. Ricardo Piglia afirma que entre os escritores argentinos, Macedonio Fernández foi o primeiro a pensar na obra em que o leitor fosse realmente lido. A preocupação de Macedonio com o lugar do leitor na literatura vem de sua admiração pelo *Quixote* e da sua identificação com Cervantes. Piglia observa que, “para definir o leitor, diria Macedonio, primeiro é preciso saber encontrá-lo. Ou seja, nomeá-lo, individualizá-lo, contar sua história. A literatura faz isso: dá ao leitor um nome e uma história...”²⁷¹

Como já mencionamos, Borges e Macedonio foram amigos por muito tempo e compartilharam ideias e conceitos sobre a literatura, em especial algumas considerações sobre o *Quixote*. Daniel Attala (2009) evidenciou, inclusive, que Borges reconhecia Macedonio como um modelo, «y que tanto modelo como émulo sentían predilección por aquel libro».²⁷² Contudo, outra afirmação de Attala se faz preciosa para nosso estudo, ele revelou que Macedonio Fernández foi o primeiro a desejar que alguém em Buenos Aires tivesse escrito o *Quixote*.

Ana Camblong, filha de Macedonio, em única publicação,²⁷³ afirmou: «‘Con toda sinceridad creo Papá que estás llamado a ser el Cervantes de todos los tiempos’. Entonces se podría inferir con supersticiosa convicción que el auténtico Pierre Menard, autor del Quijote porteño en vida y obra, es Macedonio».²⁷⁴ A imagem de Macedonio como o Pierre Menard portenho realiza-se no projeto literário do escritor, efetivado nos seus dois romances emblemáticos e complementares: *Adriana Buenos Aires* (1922) e *Museu do Romance da Eterna*.²⁷⁵

²⁷⁰ BORGES, Jorge Luis. «Pierre Menard, autor del Quijote». **Ficciones** (1944). Buenos Aires: Sudamericana, 2011. p. 744. (Obras Completas, v.1)

²⁷¹ PIGLIA, Ricardo, op.cit., p. 25.

²⁷² ATTALA, Daniel. **Macedonio Fernández, lector del Quijote**. Buenos Aires: Paradiso, 2009. p. 15.

²⁷³ Ver: CAMBLONG, Ana: *Otros avatares del plagio, Vanderbilt e-journal of Luso-Hispanic Studies* [en línea], v. 3, 2006.

²⁷⁴ Ibidem apud ATTALA, Daniel. **Macedonio Fernández, lector del Quijote**. Buenos Aires: Paradiso, 2009. p. 125.

²⁷⁵ Sem data precisa. A primeira edição é de 1967.

Macedonio compôs suas narrativas de maneira semelhante à estrutura do romance de Cervantes, em duas partes, sendo a primeira parte *Adriana Buenos Aires*, “o romance ruim”, em que a história das personagens, como pessoas reais que sofrem, amam e dialogam, é narrada. E a segunda parte, “o romance bom”, *Museu do Romance da Eterna*, em que no capítulo XI, as personagens leem o livro *Adriana Buenos Aires* e dialogam com as personagens deste romance, fazendo com que um romance esteja no outro, de modo semelhante à estratégia de Cervantes em promover um romance seu dentro de outro romance, também de sua autoria. Vale recordar a observação feita pelo bacharel Sansón Carrasco de que «*no hay libro tan malo que no tenga algo bueno*» na aproximação com as próprias linhas de um dos prólogos do *Museu do Romance da Eterna*, quando Macedonio afirma:

Como sofri quando não sabia se uma página brilhante pertencia ao último romance ruim ou ao primeiro bom! Encarregue-se o leitor de meu desassossego e confie em minha promessa de um próximo romance ruimbom, primerúltimo (*sic*) em seu gênero, no qual se aliará o ótimo do ruim de *Adriana Buenos Aires* com o ótimo do bom do *Romance da Eterna*, e em que recolherei a experiência adquirida em meus esforços para provar a mim mesmo que algo bom era ruim, ou vice-versa, porque precisava disso para concluir um capítulo de um ou de outro.²⁷⁶

Macedonio começou a escrever o *Museu do Romance da Eterna* em 1904 e passou toda a sua vida escrevendo-o. Ele escrevia em pequenos pedaços de papel que guardava em gavetas, potes ou caixas de bolachas. Morreu sem dar um ponto final à narrativa, e alguns não aprovam dizer que sua tarefa ficou incompleta, mas acreditamos que algo de semelhante tem com a tarefa monumental da obra inacabada de Pierre Menard. O romance ganhou uma edição em 1967, quinze anos depois da morte de Macedonio Fernández, leitor-autor do *Quixote*.

1.3.3 Horacio Oliveira: leitor-coautor

Horacio Oliveira é o protagonista de *O jogo da amarelinha*. Ele é um portenho intelectual e pretense escritor que saiu de Buenos Aires em direção a Paris, intencionando viver de perto a ebulição cultural que a cidade proporcionava. Mais que

²⁷⁶ FERNÁNDEZ, Macedonio. “O que nasce e o que morre”. In: _____. *Museu do romance da eterna*. Trad. de Gênese Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 4.

isso, Horacio Oliveira vai a Paris em busca da chave que abrirá a porta da escrita que almeja para si. Contudo, é advertido por seu mentor, Morelli, quem lhe entregou a chave, de que seria bem possível que ele ficasse louco.

A relação das duas principais personagens do romance de Julio Cortázar está sintetizada no parágrafo anterior: aprendiz e mestre. No entanto, será preciso revelar a amplitude desse vínculo com maior profundidade. Para isso, devemos começar pela descrição da estrutura do livro empreendida por Cortázar. Armado na configuração do jogo título do romance, o livro dispõe de um manual de instrução ao leitor (jogador), à maneira de prólogo: o “Tabuleiro de Direção”:

A su manera este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros. El lector queda invitado a elegir una de las posibilidades siguientes: el primer libro se deja leer en la forma corriente, y termina en el capítulo 56, al pie del cual hay tres vistosas estrellitas que equivalen a la palabra Fin. Por consiguiente, el lector prescindirá sin remordimientos de lo que sigue. El segundo libro se deja leer empezando por el capítulo 73 y siguiendo luego en el orden que se indica al pie de cada capítulo. En caso de confusión u olvido, bastará consultar la lista siguiente: 73-1-2-116 (...) 79-22-62 (...) 154 (...) 88-72-77-131-58-131.²⁷⁷

O tabuleiro oferece ao leitor várias possibilidades de leitura. Entretanto, adverte ao jogador, cuidadosamente, que duas possibilidades são as mais eficazes para jogar, ou seja, para ler o livro. Nas instruções, encontramos indícios que possibilitam o reconhecimento do leitor implícito e\ou leitor-modelo. O primeiro livro, por exemplo, indica uma imagem de leitor mais cômodo, que fará tranquila e alegremente a leitura sucessiva dos capítulos da história. As estrelinhas que equivalem à palavra *fin* são pensadas na medida para este tipo de leitor que não deseja ser molestado pelo texto e não quer ter sobressaltos com suas extrapolações. O segundo livro prefigura o leitor-modelo e\ou leitor implícito inverso do leitor do primeiro livro. A expressão “deixa-se ler” indica que esse leitor estará mais aberto às inquietações que o livro lhe proporciona, uma vez que sua leitura começa pelo capítulo 73 e sua sequência é diferente da convencional. Sob medida para este tipo de leitor foi pensado o tabuleiro, que poderá ser consultado em caso de “confusão” ou “esquecimento”, prováveis situações na fluidez de sua leitura.

A estrutura do romance conforma dois livros, subdivididos em três partes: “Do lado de lá”, quando Horacio O. está na cidade de Paris; “Do lado de cá”, quando H.

²⁷⁷ CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Buenos Aires: Alfaguara, 1995.

Oliveira retorna a Buenos Aires; e “De outros lados (capítulos prescindíveis)”, que compreende situações vividas por Horacio Oliveira, tanto em Paris como em Buenos Aires, intercaladas com a leitura dos textos de Morelli. O primeiro livro abrange o “lado de lá” e o “lado de cá”, o segundo livro é a interposição dos capítulos das três partes. Essa configuração dos dois livros é análoga às duas partes que compreendem o *Quixote* de Cervantes e aos romances supracitados de Macedonio Fernández, na circunstância que envolve as personagens do primeiro livro, quando estas, no segundo livro, se deparam com a escrita de sua própria história.

Entretanto, *O jogo da amarelinha* diferencia-se na organização que formula para o encontro do leitor-protagonista com sua história, pois o leitor empírico que optar por ler o segundo livro – começando pelo capítulo 73 – lerá alternada, mas simultaneamente a história de Horacio Oliveira, escrita por Morelli. E o leitor que optar pela leitura do primeiro livro não saberá que aquela história que está lendo coincide concomitantemente com a sua escrita, mas sabemos que o leitor tem diversas (ou mesmo infinitas) opções.

Observando minuciosamente o “Tabuleiro de Direção”, percebemos que o desassossego que prescreve ao leitor em suas instruções intensifica-se na arrumação excepcional dos capítulos, sobretudo, quando o leitor encontra certa disposição ainda mais insólita, como é o caso da ordenação dos três últimos capítulos: 131-58-131. Isso indica que o livro nunca acaba, pois, seguindo as orientações, o leitor, ao terminar a leitura do capítulo 131, retorna ao 58 que, ao final, indica novamente o capítulo 131. O leitor, assim, é lançado num ardil circular. Além disso, o leitor do segundo livro, se seguir o itinerário à risca, nunca lerá o capítulo 55, pois este não consta no tabuleiro.

Entre os escritos de Morelli, intercalados nos capítulos prescindíveis “De outros lados”, o capítulo 79 nos interessa particularmente, porque nele o autor define o modelo de leitor que deseja alcançar. É preciso dizer que o capítulo começa com uma observação de Horacio Oliveira, após a leitura do texto do escritor francês: «*Nota pedantísima de Morelli*».²⁷⁸ O texto morelliano se configura como uma espécie de teoria do romance, elaborada a partir da reivindicação participativa do seu leitor:

Parecería que la novela usual malogra la búsqueda al limitar al lector a su ámbito, (...). Intentas en cambio un texto que no agarre al lector pero que lo

²⁷⁸ CORTÁ ZAR, Julio. **Rayuela**. Buenos Aires: Alfaguara, 1995. p. 426.

vuelva obligadamente cómplice a murmurarle, por debajo del desarrollo convencional, otros rumbos más esotéricos.²⁷⁹

Esse romance poderia sugerir uma tese antirromanesca, uma vez que propõe um texto desalinhado, sem amarras e incongruente. Morelli, contudo, acredita que seria mais um texto “antirromanístico” do que antirromanesco, porque não intenciona descartar os grandes efeitos do gênero. Assim, ele propõe, nessas folhas avulsas, um método de escritura, no qual devem prevalecer «la ironía, la autocrítica incesante, la incongruência, la imaginación al servicio de nadie».²⁸⁰ Mas todos os elementos de seu método confluem de modo mais intenso para a autocrítica, em especial, porque Morelli anseia que seu romance seja o resultado transubstanciado de sua própria subjetividade. A personalidade do autor deve ser matéria constituinte do texto, na busca pela personalidade do leitor, uma vez que, para o escritor, a literatura é uma «puente vivo de hombre a hombre».²⁸¹ Dessa forma, o romance pretenso de Morelli corresponde à autocriação do autor através de sua obra, na realização de «Una narrativa que no sea pretexto para la transmisión de un mensaje (...); una narrativa que actúe como coagulante de vivencias, como catalisadora de nociones confusas y mal entendidas, y que incida en primer término en el que la escribe...».²⁸²

Delineadas as bases de sua concepção de narrativa, o escritor francês ressalta a condição limitadora que o romancista impõe ao leitor: o clássico deseja ensinar-lhe, o romântico anseia ser compreendido, no geral, o romancista quer que o leitor encarne sua mensagem. Morelli, então, propõe uma terceira possibilidade:

Hacer del lector un cómplice, un camarada de camino. Simultaneizarlo, puesto que la lectura abolirá el tiempo del lector y lo trasladará al del autor. Así el lector podría llegar a ser copartícipe y copadeciente da experiencia por la que pasa el novelista, en el mismo momento y en misma forma. Todo ardid estético es inútil para lograrlo: sólo vale la materia en gestación, la inmediatez vivencial.²⁸³

Nesse sentido, o leitor pensado por Morelli aproxima-se mais ao Leitor-modelo de Eco, do que ao leitor implícito de Iser, uma vez que o “leitor-modelo é capaz de cooperar para a atualização textual como ele, autor, pensava, e de movimentar-se

²⁷⁹ Loc.cit.

²⁸⁰ Loc.cit..

²⁸¹ Loc.cit.

²⁸² Ibidem, p. 427.

²⁸³ Loc.cit.

interpretativamente conforme ele se movimentou gerativamente”.²⁸⁴ Na configuração de leitor coparticipante, Horacio Oliveira foi engendrado pela escritura morelliana. Seguindo a orientação de leitura pelo tabuleiro, após o capítulo 79, segue o capítulo 22, no qual é narrado o encontro de Horacio com Morelli, na circunstância “absurda” do atropelamento do escritor.

Nesse capítulo, a condição físico-humana de Morelli é posta em evidência como um indicativo de duas significações: na primeira, o escritor é gente de carne e osso e vive situações cotidianas como qualquer outro, ou seja, é acessível; na segunda, o autor se insere como personagem de sua obra «–El paragolpes le dio en las piernas, (...) \ –Le dio en el pecho – dijo el muchacho. \ –Le dio en las piernas – dijo Oliveira. – Vive en el treinta y dos de la rue Madame – dijo un muchacho rubio (...). –No tiene familia, es un escritor». ²⁸⁵

O tabuleiro – na concepção da narrativa que procura se estruturar objetivando a simultaneização do leitor – nos indica a seguir o capítulo 62. Este capítulo estimula singular inquietação por causa da seguinte observação do leitor que antecede a nota morelliana: «En un tiempo Morelli había pensado un libro que se quedó en notas sueltas». ²⁸⁶ Ora, o capítulo 79, que propõe um novo modelo de romance e um tipo de leitor, vem antes do 62. Será a sugestão de que tal nota pudesse configurar outra ordem?

O capítulo é fundamental para entendermos os novos rumos que o escritor francês deseja imprimir ao gênero romanesco. Neste capítulo, há a exposição dos comportamentos *standart* das personagens como inexplicáveis, porque agiriam naturalmente como loucas, mas, ainda assim, se mostrariam capazes de sentimentos razoavelmente humanos, como ciúme, amor, piedade, cólera etc. A imagem que Morelli presume para tais comportamentos estão à margem das relações sociais, e o seu anseio é mostrar o que existe de subliminar na conduta racional do *homo sapiens*, «(...) como si un tercer ojo parpadeara penosamente debajo del hueso frontal. Todo sería como una inquietud, un desasosiego, un desarraigo continuo...». ²⁸⁷

²⁸⁴ ECO, Umberto. Introdução. In: _____. **Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos**. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 41. (Estudos; 89). p. 39.

²⁸⁵ CORTÁ ZAR, Julio. **Rayuela**. Buenos Aires: Alfaguara, 1995. p. 117.

²⁸⁶ Ibidem, p. 391.

²⁸⁷ Ibidem, p. 392.

Deste capítulo, desta nota morelliana, surgiu outro romance de Julio Cortázar, *62 modelo para armar* (1969). No livro, o escritor argentino aprofunda alguns temas já esboçados em *O jogo da amarelinha*, como a apresentação da cidade, que deixa de ser uma metáfora (como Paris e Buenos Aires), para mostrar-se como um espaço físico onde forças inexplicáveis movem e governam suas personagens. O capítulo 154, vinte e nove casas depois do capítulo 62, narra a consolidação da relação entre Morelli e Horacio Oliveira. Com seu amigo Etienne, Oliveira decide visitar o escritor no hospital. Eles ainda não se conheciam bem, tinham apenas se visto, mas não trocaram palavras no dia do acidente. Morelli ficou comovido com a visita e os convidou a sentar aos pés da cama, em meio a cadernos e papéis avulsos. E assim, iniciaram a seguinte conversação:

- Nunca se me ocurrió escribirle – dijo Oliveira –. (...), y sin embargo nunca pensamos que usted estuviera en París.\
- Hasta hace un año vivía en Vierzon. Vine a París porque quería explorar un poco algunas bibliotecas (Morelli). (...). – Usted escribe, supongo.
- No – dijo Oliveira –. Qué voy a escribir, para eso hay que tener alguna certidumbre de haber vivido.²⁸⁸

À medida que a conversa avançava, Morelli se distraía para dar uma olhadela em páginas soltas; ora as intercalava nos cadernos, ora as prendia com cliques. O escritor francês sentiu afinidade com a resposta de Horacio Oliveira, e disse de repente: «Es la llave del departamento – (...) –. Me gustaría, realmente».²⁸⁹ Surpresos, Horacio e Etienne tentaram em vão dissuadi-lo da ideia, para eles, estapafúrdia, mas Morelli explicou-lhes seu sistema de organização:

- es menos difícil de lo que parece. Las carpetas los ayudarán, hay un sistema de colores, de números y de letras. (...). Por ejemplo, este cuadernillo va a la carpeta azul, a una parte que llamo el mar, pero eso es al margen, un juego para entenderme mejor. (...). Duermo mal. Yo también estoy fuera de cuadernillo. Ayúdenme, ya que vinieron a verme. Pongan todo esto en su sitio y me sentiré tan bien aquí. Es un hospital formidable. (...). Después hacen un paquete con todo, y se lo manden a Pakú. Editor de libros de vanguardia...
- [...].
- Póngale que metamos la pata – dijo Oliveira – y que le armemos una confusión fenomenal.
- [...].
- Ninguna importancia – dijo Morelli. –Mi libro se puede leer como a uno le dé la gana. (...). Lo más que hago es ponerlo como a mí me gustaría releerlo. Y en el peor de los casos, si se equivocan, a lo mejor queda perfecto.²⁹⁰

Todos os indícios apontam para Horacio Oliveira como leitor-coautor do livro de Morelli. Horacio era já leitor de Morelli, e sua negativa em ser escritor é significativa

²⁸⁸ CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Buenos Aires: Alfaguara, 1995. p. 588-590.

²⁸⁹ Ibidem, p. 590.

²⁹⁰ Ibidem, pp. 590-591.

porque reforça a ideia de sua própria ficcionalidade, quando justifica não escrever por não ter certeza de ter vivido. O argumento de Morelli (“Eu também estou fora do caderno”) para fazer com que Oliveira aceitasse a tarefa de organizar seus escritos é semelhante à fala anterior de seu leitor. Dessa forma, Morelli também se entende como ficção. Os dois, leitor e autor, se encontram em condições equiparadas.

O receio de Horacio, em promover o caos na obra vanguardista do escritor francês, ao organizar seus papéis e cadernos, é desfeito pelo próprio Morelli, quando ele diz que, em cada releitura, o livro se reconfigura e se reordena. Sua sequência é móvel a cada manuseio do leitor. Assim, Horacio Oliveira, Etienne e os demais membros do Clube da Serpente, quando manejarem as páginas e pastas morellianas, estarão na verdade escolhendo, de acordo com suas subjetividades, necessidades e interesses, o livro que gostariam de ler. O livro oferece as mesmas possibilidades de releituras ao leitor empírico. Neste sentido, o romance nivela o leitor empírico aos leitores protagonistas da história, quando sugere que ele percorra um trajeto semelhante ao das personagens. Podemos dizer, então, que o leitor empírico é coautor do livro de Morelli, tanto quanto Horacio Oliveira e os membros do Clube da Serpente o são. Diante das três configurações de leitor aqui apresentadas, a tese consistirá em averiguar a seguinte hipótese: se Dom Quixote, leitor-personagem, é autor de sua história porque a lê e, sobretudo, porque é uma espécie de agente observador do processo de produção de seu livro, como exemplificado no episódio da tipografia.

E por esse método configura-se sua autoria. E se Pierre Menard é autor do *Quixote* porque o leu, copiando-o, num processo de (re)escritura, clamando pela imortalidade do livro de Cervantes, através da aparição de um segundo Pierre Menard, que se tornaria autor do *Quixote*, invertendo o trabalho do anterior. Podemos antever esse segundo Pierre Menard em Morelli se entendemos que, de certa maneira, ele empreendeu sua autoria do *Quixote*, porém sem «producir unas páginas que coincidieran – palabra por palabra y línea por línea – con las de Miguel de Cervantes».²⁹¹ Morelli escreveu seu *Quixote* transfigurando a história do *Quixote* de Cervantes, através de sua releitura do *Quixote* de Menard.

²⁹¹ BORGES, Jorge Luis. «Pierre Menard, autor del Quijote». **Ficciones** (1944). Buenos Aires: Sudamericana, 2011. p. 740. (Obras Completas, v.1)

Diante dessas considerações, entrevemos que Morelli possa ter seguido os desígnios do mestre, dando ao *Quixote* do século XX um outro périplo, diferente do dos campos de Montiel, um cavaleiro errante renovado nas ideias e discussões de suas circunstâncias históricas, artísticas, filosóficas e culturais, uma Dulcineia nada encantada, mas que atende pelo nome de A Maga e não apenas um, mas vários escudeiros. Afinal, Pierre Menard odiava «esos libros parasitarios que sitúan a Cristo en un bulevar, a Hamlet en la Cannebière o a Don Quijote en Wall Street».²⁹² Morelli sabia que «Menard abominaba de esos carnavales inútiles, sólo aptos – decía – para ocasionar el plebeyo placer del anacronismo o (lo que es peor) para embelesarnos con la idea primaria de que todas las épocas son iguales o de que son disintas».²⁹³ Imitando o mestre Menard, fiel à sua matriz cervantina, empreendemos a possibilidade da aparição do segundo Pierre Menard nesse tal Morelli, coautor do *Quixote*.

²⁹² Ibidem, p. 739.

²⁹³ Ibidem, pp. 739-740.

2 A FICÇÃO, TUDO PARA O LEITOR: TÉCNICA NARRATIVA DE CERVANTES EM *O ENGENHOSO FIDALGO DOM QUIXOTE DE LA MANCHA* - JOGO ROMANESCO NA INVESTIDA CONTRA O GÊNERO LITERÁRIO “LIVROS DE CAVALARIA”

2.1 PRÓLOGOS DO *QUIXOTE*: UM PACTO DE LEITURA

(...), lector carísimo (...) puedes decir de la historia todo aquello que te pareciere, (...). Sólo quisiera dártela monda y desnuda, sin el ornato de prólogo, (...). Porque te sé decir que, aunque me costó algún trabajo componerla, ninguno tuvo por mayor que hacer esta prefación que vas leyendo.

(Prólogo Iª, *DQ*). (Miguel de Cervantes Saavedra)

Os prólogos de Miguel de Cervantes são uma preciosidade para a história e a crítica literárias. Isso é algo mais que demonstrado por estudiosos como Alberto Porqueras-Mayo, Ricardo Cuéllar Valencia, Mario Socrates, Hugo Rodríguez Vecchini, Martínez Torrejón, Maurice Molho, Francisco López Estrada, María Teresa García-Berdoy, Martín Morán, Maria Augusta da Costa Vieira, entre outros, que se dedicaram a analisar os prólogos cervantinos. O autor do Século de Ouro da literatura espanhola expôs suas ideias sobre a literatura e o fazer literário em seus prólogos, num diálogo direto com o leitor, promovendo, assim, um autêntico exercício de teoria da literatura.

Numa época em que os autores costumavam redigir verdadeiros tratados teóricos – como, por exemplo, *El Arte Nuevo de Hacer Comedias* (1609), de Lope de Vega – e escrever cartas que corroborassem seus pensamentos acerca de temas literários desenvolvidos em suas obras, Cervantes optou simplesmente pela escrita dos prólogos de suas obras, demarcando uma postura singular na qual o jogo dialogístico e o contingente da ficção privilegiassem o tom de seu discurso. Maria Augusta da Costa Vieira foi espirituosa com o título do emblemático livro de Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes* (1987), ao dizer que “(...), Cervantes praticamente não

deixou vestígios que dessem margem a muitas conclusões sobre seu pensamento (...).²⁹⁴ A pesquisadora brasileira dos estudos cervantinos salientou, ainda, que o autor espanhol cuidou para não estimular a mescla entre sua produção artística e seus dados biográficos. Acreditamos que Cervantes tenha zelado para não suscitar nenhuma confusão que pusesse em dúvida a hegemonia ficcional de sua narrativa; e assim, “(...) deixou uma obra repleta de discussões em que as próprias personagens muitas vezes dão palpites sobre o modo de narrar ou fazem comentários sobre o próprio autor (...)”.²⁹⁵

Sabe-se que Cervantes não deixou escritas em cartas ou debates suas considerações acerca da literatura;²⁹⁶ então, as discussões literárias com outros autores que as suas obras suscitaram, em muitas ocasiões no século XVII, estão registradas nos seus prólogos, valendo destacar principalmente a famosa inimizade com Lope de Vega, que se prolongou por anos. No prólogo da primeira parte do *Quixote*, por exemplo, Cervantes dirige uma sátira a Lope, referindo-se à sua obra *Arcadia* (1598), na alusão desdenhosa dos diversos nomes consagrados da literatura e da filosofia universal, ironizando a exibição suntuosa dos grandes nomes da erudição que a obra de Lope de Vega apresenta. E no prólogo da segunda parte do *Quixote*, dez anos depois, também há clara referência irônica a Lope, quando Cervantes faz um elogio ao dramaturgo, dizendo que adora seu engenho criativo e que admira suas obras e sua ocupação “*continua y virtuosa*”, aqui remetendo-se à prática sacerdotal de Lope de Vega em seu envolvimento com o Santo Ofício, mas que, nem por isso, levava uma vida exemplar, ao contrário, era cheia de instabilidades, com flagrantes casos de amores ilícitos.

Os prólogos de Miguel de Cervantes, então, tornaram-se um verdadeiro exercício ensaístico, um espaço confortável encontrado pelo autor para expor seus projetos literários que consolidam a hegemonia da ficção na sua obra. O prólogo da primeira obra publicada de Cervantes, *La Galatea* (1585), por exemplo, apresenta o projeto literário do escritor que prima pela manutenção da abundância da língua espanhola: «(...) los estudiosos de esta facultad (la fuerza de la pasión del escritor) (...) traen consigo más que medianos provechos, como son: enriquecer el poeta considerando

²⁹⁴ VIEIRA, Maria Augusta da Costa. Peregrinações poéticas de Dom Miguel. In: _____. **A narrativa engenhosa de Miguel de Cervantes: estudos cervantinos e recepção do Quixote no Brasil.** São Paulo: EDUSP, 2012. p. 128.

²⁹⁵ Loc.cit.

²⁹⁶ Maria Augusta da Costa Vieira ratifica essa informação. Ver VIEIRA, Maria Augusta da Costa, op.cit., p. 128.

su propia lengua, y enseñarse del artificio de la elocuencia que en ella cabe, (...)».²⁹⁷ No prólogo de suas *Novelas ejemplares* (1613), Cervantes, destemido, se declara o primeiro novelista da Espanha: «(...) y más, que me doy a entender, y es así, que yo soy el primero que he novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas todas son traducidas de lenguas extranjeras, y éstas son mías propias, (...)».²⁹⁸ Cervantes, dessa forma, contribuiu para a compreensão do prólogo como um gênero literário, uma vez que os prólogos, de uma maneira geral, no Século de Ouro da literatura espanhola tinham grande destaque, tornando-se um verdadeiro gênero literário.²⁹⁹ Mas o que realmente caracterizava os prólogos como gênero era a independência que ele mantinha em relação à obra que prenunciava. E como observou Porqueras Mayo, o prólogo «[...] va modelándose como una unidad, en un mundo artístico completo, capaz de ser, después, aislado del libro»; por isso, o estudioso considera que o prólogo nasce à medida que a obra é gerada.³⁰⁰

Nascido na Grécia antiga e consolidado em Roma, o prólogo seguiu a tradição retórica estabelecida para o exórdio de conter sentenças e exemplos que sancionassem a obra recente através da apresentação de uma caterva de autores consagrados, com os quais ela dialogava.³⁰¹ O cervantista Alberto Porqueras Mayo assinala que o prólogo teve um ápice na Espanha Maneirista, quando muitos autores perceberam seu potencial de ornamento, procedimento defendido por Cicerón. O Maneirismo favorecia a surpresa e a estranheza do leitor pelos desdobramentos paradoxais de ideias e figuras discutidas no prólogo. A particularidade mais significativa do prólogo, então, se encontra na figura a quem ele é destinado: o leitor. Compartilhamos com Ricardo Cuéllar Valencia a ideia de que o prólogo cria uma atmosfera de ficcionalidade que se interpõe entre o leitor e a obra, abrindo, portanto, um diálogo direto entre o autor e o leitor.³⁰²

Sucedâneo do ensaio, como também indicou Porqueras Mayo, o prólogo no Século de Ouro explorou diversos matizes de possibilidades. A obra *La pícaro Justina*

²⁹⁷ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel. *Prólogo*. In: _____. **La Galatea**. Madrid: Cátedra, 1995.

²⁹⁸ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel. *Prólogo*. In: _____. **Novelas ejemplares**. Barcelona: Crítica, 2001.

²⁹⁹ PORQUERAS MAYO, Alberto. **Estudios sobre Cervantes y la Edad de Oro**. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2003. p. 39.

³⁰⁰ *Ibidem*, p. 40.

³⁰¹ Ver CUÉLLAR VALENCIA, Ricardo. *Consideraciones en torno a los prólogos de Miguel de Cervantes*. **Revista Literatura**: teoría, historia, crítica, v. 7, 2005. p. 159-186.

³⁰² *Ibidem*, p. 160.

(1605), de Francisco López de Úbeda, por exemplo, traz alguns prólogos em sua abertura. Este método foi considerado por Porqueras Mayo um empenho dinâmico em romper com a unidade da obra, realçando o jogo ficcional do qual o leitor participa.³⁰³ Outros procedimentos maneiristas compõem os prólogos da literatura espanhola dessa época, como a inserção de um eu ficcional do autor que procura discutir os temas trazidos pela obra. Cervantes empregou este método fartamente em seus prólogos, em especial no prólogo da primeira parte do *Quixote*. Com isso, Cervantes «se adelanta como una de las instancias narrativa de la novela»,³⁰⁴ uma vez que «consigue subrayar la ilusión de ficcionalidad del juego literario, tan típica del Manierismo»,³⁰⁵ como assinalaram Mario Socrates e Porqueras Mayo, respectivamente.

No prólogo da primeira parte do *Quixote*, inicialmente, dois momentos nos chamam a atenção: o primeiro é na voz do amigo imaginário de Cervantes, que lhe dá a solução para a escrita do prólogo, dizendo: «(...) estadme atento y veréis como (...) remedio todas las faltas que decís (...) para dejar de sacar a la luz del mundo la historia de vuestro famoso don Quijote, (...)»;³⁰⁶ e o segundo momento é já no final do prólogo, na despedida que Cervantes dedica ao leitor, dizendo-lhe: «Y con esto Dios te dé salud y a mí no olvide. Vale».³⁰⁷ Essas duas vozes do desdobramento do escritor espanhol prenunciam, de forma amena e embrionária, o mito no qual se converteria a história de Dom Quixote, sendo o livro de Cervantes um dos grandes emblemas da literatura universal, por razões amplamente explicitadas pela crítica.³⁰⁸ O destaque do livro, que

³⁰³ PORQUERAS MAYO, op.cit., p. 44.

³⁰⁴ SOCRATES, Mario. *Lecturas del Quijote: prólogo*. In: CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **Don Quijote de la Mancha**. Volumen complementario n. 50. Dir. F. Rico. Barcelona: Instituto Cervantes; Biblioteca Clásica, 1999. p. 12.

³⁰⁵ PORQUERAS MAYO, Alberto. **Estudios sobre Cervantes y la Edad de Oro**. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2003. p. 45.

³⁰⁶ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Prólogo* (1ª parte). In: _____. **Don Quijote de La Mancha**. Madrid: Alfaguara, 2004. p. 10.

³⁰⁷ Ibidem, p. 14.

³⁰⁸ O escritor e ensaísta espanhol Alvaro Fernández Suárez, em seu livro *Los mitos del Quijote* de 1953, pela Editora Aguilar, de Madrid, escreveu: “*Esto de hacer un mito es tarea valiente. Por eso parece regla cierta que sea obra de muchos, (...). De ahí que el Quijote, en cierto modo, sea un milagro literario, porque, habiendo sido engendrado por un hombre solo, por un novelista, (...), con el tiempo llegó a convertirse en mito o está a camino de serlo completamente*” (p. 23). Ian Watt, em *Mitos do individualismo moderno* (1997) da Jorge Zahar Editora, assinalou que “Ao contrário do Fausto, o personagem Dom Quixote não teve por base nenhuma pessoa verdadeira. [...]. Não teve um modelo na vida real; e mais, à semelhança do que ocorre com todos os mitos, Dom Quixote fixou-se de uma forma muito simples na consciência popular. O que nos interessa aqui é justamente saber como essa forma reflete alguns dos mais importantes valores e conflitos da nossa moderna civilização ocidental.” (p.60). Sobre a hipótese de Cervantes não ter se espelhado em nenhum modelo real, Martín de Riquer, em *Para leer a Cervantes* (2010) da Editora Acontillado, informa que “*La lectura de los libros de caballerías, (...), impresionó de tal modo a determinados lectores, que llegaron a creer que la ficción*

alcança tanto o ambiente acadêmico, como circuitos que prescindem dos rigores da Instituição, sem dúvida, é a personagem Dom Quixote.

O livro, então, tornou-se emblemático em duas instâncias: a erudita e a popular. E esse foi o desejo de Miguel de Cervantes, manifestado nos prólogos escritos pelo autor, tanto na primeira parte: «Procurad también que, leyendo vuestra historia, el melancólico se mueva a risa, (...), el simple no se enfade, el discreto se admire de la invención, el grave no la desprecie, ni el prudente deje de alabarla»;³⁰⁹ como na segunda parte do livro: «... y con cuánta gana debes de estar esperando ahora, lector ilustre o quier plebeyo, este prólogo...».³¹⁰ Vemos que Cervantes abrange desde o leitor erudito (discreto, grave, prudente e ilustre) até o leitor público (melancólico, simples e plebeu), indicando que o alcance desses leitores, inseridos na obra porque citados, predica as estratégias que a narrativa deve produzir e articular nessa intenção.

Tudo para o leitor! Toda a ficção cervantina do *Quixote* tem essa direção e esse destino: o leitor. O prólogo da Iª parte começa com “*Desocupado lector*”, e no desenvolvimento desta escrita, Cervantes adjetiva o leitor de “*carísimo*” e “*suave*”, chegando a chamá-lo de “amigo” no prólogo da IIª parte, destacando em tom de consolidação: *PRÓLOGO AL LECTOR*. É desde essa perspectiva, a do envolvimento do leitor, que vamos circunscrever a técnica narrativa do *Quixote*, que Cervantes prenuncia já em seus prólogos.

Começando pelo “Prólogo” da primeira parte do livro, Cervantes orienta o “desocupado leitor” na construção de seu personagem Dom Quixote à sua semelhança: «yo no he podido contravenir al orden de naturaleza, que en ella cada cosa engendra su semejante».³¹¹ Entretanto, adverte-o que seu parentesco e similitude com Dom Quixote é de segundo grau, ou seja, há um distanciamento entre autor e personagem: «Pero yo, aunque parezco padre, soy padrastro de don Quijote, no quieroirme con la corriente del uso (...) como otros hacen (...), no quiero suplicarte, lector carísimo, que perdones o disimules las faltas que en este mi hijo vieres...».³¹²

era historia verdadera. (...), en efecto tenemos noticias de personas reales que, como don Quijote, mostraron perder el juicio leyendo libros de caballerías.” (p.31-32).

³⁰⁹ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Prólogo* (Iª parte). In: _____. **Don Quijote de La Mancha**. Madrid: Alfaguara, 2004.p. 14.

³¹⁰ *Ibidem*, p. 543.

³¹¹ *Ibidem*, p. 7.

³¹² CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, op.cit., p.7.

No jogo contraditório de pai, padrasto e filho entre autor e personagem, reside a intenção cervantina de burlar a autoria da história do cavaleiro andante. Essa contradição, contudo, é apenas aparente, uma vez que é voluntária, por isso o apelo ao leitor em tom paternal não é incongruente. Pelo contrário, na articulação de suprimir o peso da autoria de seus ombros, ao mesmo tempo que sente Dom Quixote seu filho, Cervantes imprime sua técnica narrativa, reconhecida por Borges – e aplicada ao “Pierre Menard, autor do *Quixote*” – da identificação do leitor com a personagem. A identificação da tríade autor\ personagem\ leitor, prescrita por Cervantes, neste prólogo, marcará a progressão sequencial da narrativa. A descrição da personagem Dom Quixote tem início no prólogo, com o qual o escritor espanhol estabelece sua identidade: «¿qué podía engendrar el estéril y mal cultivado ingenio mío, sino la historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios...». ³¹³ O encadeamento dessa descrição segue no capítulo I:

Frisaba la edad de nuestro hidalgo con los cincuenta años. Era de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro, gran madrugador y amigo de la caza. (...) Es, pues, de saber que este sobredicho hidalgo, los ratos que estaba ocioso, se daba a leer libros de caballerías. (...) Él se enfrascó tanto en su lectura (...), y así, del poco dormir y del mucho leer, se le secó el cerebro de manera que vino a perder el juicio. ³¹⁴

Mesclando características psicológicas (*avellanado, antojadizo*), ³¹⁵ físicas (*seco de carne, enjuto de rostro*) e os hábitos (*madrugador y amigo de la caza, lector de libros de caballerías*), Cervantes, de maneira fracionada, revela sua personagem. Essa técnica, segundo Edward Riley, ³¹⁶ será eficiente na impressão gráfica da figura de Dom Quixote na memória do leitor, como veremos mais adiante. É importante ressaltar que a singularidade dos prólogos do *Quixote* é dizer, de forma clara e direta, a intenção primordial da narrativa e, por isso, procura também estabelecer as bases para que o objetivo primevo seja efetivamente exitoso. Então, o escritor espanhol, nas páginas iniciais desse prólogo, já estabeleceu as seguintes bases de sua narrativa: desvanecimento da marca autoral e identificação do autor com a personagem, através da sua descrição fracionada. Isso implica a aproximação da personagem ao leitor. Exatamente o leitor é que é, em toda a narrativa, o alvo de Cervantes.

³¹³ Loc.cit.

³¹⁴ Ibidem, pp. 28-30.

³¹⁵ Melancólico e fantasioso.

³¹⁶ RILEY, Edward C. «Don Quijote, del texto a la imagen». In: _____. **La rara invención: estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria**. Barcelona: Editorial Crítica, 2001. p. 169-182.

O escritor espanhol eleva a participação do leitor na engrenagem literária, uma vez que o coloca como rei e senhor de sua interpretação sobre a história que lê: «estás en tu casa, donde eres señor de ella (...), así puedes decir de la historia todo aquello que te pareciere...».³¹⁷ Cervantes indica que o leitor, talvez o leitor público, seja o crítico fundamental de uma obra. Após reconhecer o leitor como crítico, o escritor espanhol discute, em tom de desconstrução, o papel da tradição e da crítica literária, no emparelhamento ao poder da máquina editorial da coroa Espanhola, que ditava os critérios de publicação no século XVII. Na verdade, Cervantes conclama o leitor público para uma mudança de hábito de leitura, o que resultaria na modificação dos critérios de publicação na Espanha do século XVII.

Os livros de cavalaria eram um gênero bastante popular na Espanha desse século e, por isso, obtinham a maior fatia de mercado para publicação. Então, sendo a mudança de hábito do leitor público o alvo de Cervantes, este precisava sensibilizar primeiro o leitor ilustre ou discreto, que está adjetivado como “desocupado” no início do prólogo, para concretizar sua empreitada. O “*desocupado lector*”, segundo Martín Morán, era o nobre que prescindia de ofício e ocupação regular: “é lícito suspeitar que, por trás do adjetivo ‘desocupado’, se esconda, na realidade, a figura do leitor discreto (...). O ócio vicioso é próprio do vulgo, enquanto o ócio desocupado pertence ao discreto”.³¹⁸

Cervantes descreve, através do recurso da ironia, sua dificuldade em escrever o prólogo da história de Dom Quixote, dizendo que a escrita da história fluiu mais facilmente que a escrita desse prólogo. Fala ao leitor que gostaria de lhe ofertar a história do cavaleiro, «...monda y desnuda, sin el ornato de prólogo, ni de la innumerabilidad y catálogo de los acostumbrados sonetos, epigramas y elogios que al principio de los libros suelen ponerse...».³¹⁹ Dessa forma, Cervantes investe contra a tradição literária em voga, que tinha por prática o reconhecimento do valor de uma obra, quando ela vinha atestada e empanurrada de citações de autores consagrados que a legitimavam. Nesse momento, o jogo ficcional cervantino engendra um amigo imaginário “*gracioso y bien entendido*” que, inesperadamente, entrou no escritório para dialogar algumas ideias literárias com Cervantes e tirá-lo do impasse no qual se

³¹⁷ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, op.cit., p.7.

³¹⁸ Ver: MARTÍN MORÁN, José Manuel. «O Quixote e a leitura». In: VIEIRA, Maria Augusta da Costa (Org.). **Dom Quixote: a letra e os caminhos**. São Paulo, EDUSP, 2006. p. 59.

³¹⁹ Loc.cit.

encontrava, dando-lhe conselhos preciosamente transgressores sobre a configuração do formato dos livros, de então:

¿Cómo es posible que cosas de tan poco momento y tan fáciles de remediar puedan tener fuerzas de suspender y absortar un ingenio tan maduro como el vuestro? (...), veréis como en un abrir y cerrar de ojos confundo todas vuestras dificultades y remedio todas las faltas que decís que os suspenden y acobardan (...). Lo primero en que reparáis de los sonetos, epigramas o elogios que os faltan para el principio (...), se puede remediar en que vos mismo toméis algún trabajo en hacerlos, después los podéis bautizar y poner el nombre que quisiéredes, ahijándolos a poetas famosos; y cuando no lo hayan sido y hubiere algunos pedantes y bachilleres que por detrás muerdan y murmuren de esta verdad, no se os dé dos maravedís, porque, ya que os averigüen la mentira, no os han de cortar la mano con que lo escribiste.³²⁰

A primeira prevenção a que Cervantes nos expõe diante desse cenário de diálogo ficcional é que seu amigo anônimo é *gracioso e bien entendido*, ou seja, ele é brincalhão e conhecedor do ofício da escrita, que também envolve o trabalho da crítica. Isso nos mostra que, para poder abalar e modificar uma tradição, tem de haver certa dose de irreverência e ousadia, além do conhecimento da matéria que predica. O amigo fictício de Cervantes não está comprometido com a tradição literária em voga e por isso não reconhece a importância dos procedimentos desta tradição, afirmando que tais procedimentos são fáceis de contornar e executar. E, assim, apresenta a sua receita: o próprio Cervantes deveria escrever os sonetos, os epigramas, os elogios e atribuí-los a poetas consagrados. Temos aí a patente e despidoradamente exitosa técnica cervantina das filiações errôneas, técnica absorvida com prazer ficcional por Jorge Luis Borges e seu escritor apócrifo, Pierre Menard.

Quando discutimos na introdução que, no conto “Pierre Menard, autor do Quixote”, Borges evidencia e revela o aspecto ficcional da crítica, percebemos que essa tese borgiana tem suas raízes nesse prólogo de Cervantes. Paradoxal ao papel crítico, ilustrado nesse prólogo do *Quixote*, a concepção da função da crítica de seu amigo anônimo é a de que a crítica não alcança a obra já escrita e acabada, que nada pode fazer em relação às filiações apócrifas dos textos, a não ser negá-las. Entendemos, com isso, que a ideia de Cervantes não seja exatamente mostrar que a crítica não tenha valor ou influência alguma na literatura, mas o que esse jogo técnico cervantino, borgiano e menardiano escancara é a falácia da crítica no sentido de autenticidade científica, como

³²⁰ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Prólogo* (1ª parte). In: _____. **Don Quijote de La Mancha**. Madrid: Alfaguara, 2004. pp. 9-10.

legitimadora de paradigmas literários. Além disso, Cervantes instaura na obra literária um espaço para a crítica, quando discute tais questões de ordem teórica.

A pesquisadora brasileira cervantina Maria Augusta da Costa Vieira pontua que a presença desse amigo fictício e a utilização da primeira pessoa da voz do autor, que articula o diálogo, promovem a multiplicação de vozes. Dessa forma, Cervantes desdobrando-se “(...) em um ‘ele’ que emite opiniões, confunde-se e se contrapõe à voz da primeira pessoa, fazendo com que o próprio autor se converta numa terceira pessoa, provocando afetos e opiniões divergentes”.³²¹ Cervantes, então, se autoficciona como autor-personagem de sua obra, evidenciando que, além da elaboração da história sobre o cavaleiro andante, ele estava preocupado em abordar as questões relacionadas à composição estrutural desta narrativa. Nesse aspecto, Maria Augusta Vieira alude aos princípios de composição poética presentes não só no Prólogo, mas em todo o *Quixote*. Encontramos no texto orientações da *Poética* de Aristóteles, da *Arte Poética* de Horácio e da *Philosophía Antigua Poética* de López Pinciano, além das orientações renascentistas, entretanto, com as devidas corruptelas do texto cervantino, modulando uma feição maneirista à obra.

O amigo anônimo de Cervantes, brincalhão, ousado e especialista em técnica narrativa, como já dissemos, o aconselha, ainda, no processo de burla da tradição literária para satisfazê-la, e, assim, a história de Dom Quixote pode ser publicada. Segundo esse amigo, seria prudente citar nas margens do livro sentenças de autores renomados, e sugere um verso de Horácio, bem como seria também sensato que Cervantes mostrasse conhecimento de certas personagens emblemáticas, ele diz: «... si nombrás algún gigante en vuestro libro, haced que sea el gigante Golías, y con sólo esto, que os costará casi nada, tenéis una grande anotación...».³²² Após a minuciosa elaboração desse manual de procedimentos literários – para que o livro de Cervantes pudesse contentar e saldar débitos com a tradição – o amigo anônimo arremata a inutilidade de todo esse processo, porque sabia que o objetivo de Cervantes com a escrita do *Quixote* prescindia do endosso da tradição literária:

³²¹ VIEIRA, Maria Augusta da Costa. **A narrativa engenhosa de Miguel de Cervantes: estudos cervantinos e a recepção do Quixote no Brasil**. São Paulo: UNESP/FAPESP, 2012. p. 132 (Ensaio de Cultura; 48).

³²² CERVANTES, Miguel de. *Prólogo* (Iª parte). In: _____. **Don Quijote de La Mancha**. Madrid: Alfaguara, 2004. p. 11.

Si bien caigo en la cuenta, este vuestro libro no tiene necesidad de ninguna cosa de aquellas que vos decís que falta, porque todo él es una invectiva contra los libros de caballerías, de quien nunca se acordó Aristóteles, ni dijo nada San Basilio, ni alcanzó Cicerón, (...). Sólo tiene que aprovecharse de la imitación en lo que fuere escribiendo, que, cuanto ella fuere más perfecta, tanto mejor será lo que escribiere. Y pues esta vuestra escritura no mira a más que a deshacer la autoridad y cabida que en el mundo y en el vulgo tienen los libros de caballerías, no hay para qué andéis mendingando sentencias de filósofos, consejos de la Divina Escritura, fábulas de poetas, oraciones de retóricos, milagros de santos...³²³

Os livros de cavalaria, por serem populares, dispensavam os ornamentos legitimadores, caros à tradição. Cervantes, então, acabou redendo-se aos conselhos de seu amigo, estampando na apresentação do *Quixote* sonetos, epigramas e elogios, concernentes apenas a livros de cavalaria, como, por exemplo, o soneto *Amadís de Gaula a Don Quijote de La Mancha*. E, assim, após tais decisões, o escritor espanhol volta-se para o leitor, finalizando:

Con silencio grande estuve escuchando lo que mi amigo me decía, y de tal manera se imprimieron en mí sus razones, que, sin ponerlas en disputa, las aprobé por buenas y de ellas mismas quise hacer este prólogo, en cual verás, lector suave, la discreción de mi amigo, la buena ventura mía en hallar en tiempo tan necesitado tal consejero, y el alivio tuyo en hallar tan sincera y tan sin revueltas la historia del famoso don Quijote de la Mancha, (...). Y con esto Dios te dé salud y a mí no olvide. Vale.³²⁴

A ironia cervantina envolve toda a operação dessa escrita introdutória, uma vez que, ao negar e burlar os procedimentos legitimadores da tradição literária, Cervantes cita no seu prólogo nomes como Aristóteles, Zenon, Cicerón, Horacio, Xenofonte, Zoílo, Zeuxis, Homero, Plutarco etc. Ou seja, o escritor espanhol – na crítica à pomposa exposição de nomes poéticos, filosóficos e históricos da erudição que acompanha a obra *Arcadia* de Lope de Vega, como já dissemos – compôs um catálogo também pomposo, mas na intenção de refutá-lo, pois o objetivo primevo de sua obra consistia na imitação dos livros de cavalaria, parodiando o gênero, a fim de ridicularizá-lo.

Entretanto, Cervantes também menciona alguns nomes que para ele são referências, tanto literárias como filosóficas. Inclusive, na voz de seu amigo gracioso, cita três nomes específicos que lhe dão suporte na perseguição aos livros de cavalaria: «– [...], este vuestro libro no tiene necesidad de ninguna cosa de aquellas que vos decís que le falta, porque todo él es una invectiva contra lós libros de caballerías, de quien

³²³ Ibidem, p. 13.

³²⁴ Ibidem, p.14

nunca se acordo Aristóteles, ni dijo nada San Basilio, ni alcanzó Cicerón».³²⁵ O pesquisador Hugo Rodríguez Vecchini afirmou que essa tríade citada por Cervantes configura-se como um emblema intencional, uma vez que San Basilio, Aristóteles e Cicerón conformam os “autores da correção” – o primeiro na filosofia doutrinal, o segundo com *A Poética* e o terceiro com seus tratados retóricos: «En esas autoridades bien podría apoyarse la censura contra unos libros acusados tanto de incorrección poética y retórica como de depravación, de incorrección moral».³²⁶ Francisco Rico, em nota de rodapé do prólogo (*DQ*, I^a), também afirma essa intenção cervantina, principalmente porque a epístola *Ad adolescentes* de San Basilio foi bastante utilizada nas polêmicas renascentistas sobre o valor dos autores clássicos.³²⁷

O *Quixote*, considerado então uma paródia aos livros de cavalaria, tornou-se um emblema do romance moderno, justamente por suas particularidades, que o distinguem do gênero que parodia, principalmente na constituição do seu cavaleiro andante, mas também na estrutura narratológica da história e na discussão sobre essa estrutura. Maria Augusta Vieira destaca os variados artifícios sobre a arte da composição no seio mesmo da narração: “(...) como se no narrador dialogasse constantemente com os personagens, com o próprio leitor e consigo mesmo acerca de possíveis rumos narrativos a seguir (...), na narrativa cervantina já se encontram presentes a história da fábula e a história da fabulação”.³²⁸

Vladimir Nabokov ministrou nos anos de 1951 e 1952 na Universidade de Harvard o curso *Lectures on Don Quixote*,³²⁹ no qual hostilizou o autor e o livro. Porém, ele os analisou sob o veio de alguns parâmetros dos procedimentos literários, como a estrutura narrativa, as personagens³³⁰ e alguns temas abordados. Neste curso, sempre

³²⁵ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, op.cit., p. 13.

³²⁶ RODRÍGUEZ VECCHINI, Hugo. «El prólogo del Quijote: la imitación perfecta y la imitación depravada». In: _____. **En un lugar de la Mancha: estudios cervantinos en honor de Manuel Durán**. Salamanca: Almar, 1999. p. 255.

³²⁷ Ver RICO, Francisco, nota 61 in: CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, op.cit., p. 13.

³²⁸ VIEIRA, Maria Augusta da Costa. **A narrativa engenhosa de Miguel de Cervantes: estudos cervantinos e a recepção do Quixote no Brasil**. São Paulo: UNESP/FAPESP, 2012. p. 141. (Ensaio de Cultura; 48).

³²⁹ NABOKOV, Vladimir. **Curso sobre El Quijote**. 1.ed. Trad. de María Luisa Balseiro. Buenos Aires: Del Nuevo Extremo, 2010.

³³⁰ É importante dizer que Nabokov pouco contribuiu com a sua visão sobre as personagens cervantinas. Afirmando que apenas Dom Quixote é uma personagem interessante por sua multiplicidade de desdobramentos (que ele contou como 7), declarou que sobre Sancho Pança não teria muito o que falar, apenas que era um bonachão vulgar e um saco de refrões populares (p. 59); e sobre Dulcineia Del Toboso, disse que não se sabe muito sobre ela, apenas que era uma aldeã e que se chamava na verdade Aldonza Lorenzo, e que Dom Quixote nunca tinha realmente falado com ela (pp. 132-133).

repetindo que «la intuición de genio le salvó a Cervantes», Nabokov concluiu que *Quixote* é o livro mais amargo e bárbaro de todos os tempos, mas terminou por reconhecer sua permanência na literatura. Duas observações de Nabokov nos interessam: a primeira é quando ele diz que Cervantes não se importava com a popularidade dos livros de cavalaria na Espanha; a segunda é quando ele desaprova certo descuido de Cervantes, dizendo que o escritor espanhol se preocupou mais em criticar os erros do *Quixote* de Avellaneda (1614), do que com a própria escrita da segunda parte do *Quixote* (1615):

Da la impresión de que mientras escribía la segunda parte no tenía un ejemplar de la primera sobre la mesa, (...). De otro modo no se explica cómo pudo, por ejemplo, a la vez criticar los errores cometidos por el autor de la continuación espuria del Quijote y caer en descuidos todavía mayores del mismo género (...). Cervantes puede ser cualquier cosa menos fiero adversario de un mal social. La verdad es que le importaba un rábano que los libros de caballerías sean populares en España; y, si lo son, que su influencia sea perniciosa; (...), lo único que le interesa en todo esto de la caballería o la anticaballería es su oportunísima utilidad como recurso literario que sirve para impulsar, timonear y, en general, dirigir su historia.³³¹

Por esta razão, Nabokov critica Cervantes por nunca ter dado a Dulcineia a oportunidade de realmente aparecer na história, de ser apenas uma projeção da mente fantasiosa de Dom Quixote. Ora, Nabokov negligencia toda a crítica cervantina de então, que já havia pontuado a extensão da personagem de Sancho Pança, cuja voz muitas vezes se apresentava em caráter de igualdade com a de Dom Quixote, e outras, com visível superioridade. No capítulo 11, da segunda parte, Sancho aconselha seu amo: «[...] – replicó Sancho (a Dom Quixote) –, y tome mi consejo, que es que nunca se tome con farsantes, que es gente favorecida: [...] – Ahora sí – dijo don Quijote – has dado, Sancho, en el punto que puede y debe mudarme de mi ya determinado intento [...]» (p. 628-9). E no capítulo 12, Dom Quixote afirma: «–Cada día, Sancho – (...) –, te vas haciendo menos simple y más discreto» (p.631). Em diversas situações, quando Sancho – personagem de classe social popular – estava diante de pessoas de classe social (duques e eclesiásticos) elevada não se intimidava por esta condição e falava abertamente com igualdade com seus interlocutores. E sobre Dulcineia, a nosso ver, de forma alguma é uma falha de Cervantes não materializar uma personagem que não existe de carne e osso no romance. Dulcineia existe apenas na imaginação de Dom Quixote, por isso todas as aparições da personagem são espectrais, o que significa que a situação em torno da personagem e ela própria tornam-se complexas. Exemplo disso é quando Dom Quixote delega a Sancho a tarefa de levar uma carta a Dulcineia, que se encontra em Toboso. O escudeiro sabe que esta senhora é outra, Aldonza Lorenzo, então Sancho inventa uma história e cria um retrato de Dulcineia para convencer o seu amo de que sua tarefa foi cumprida. A pesquisadora Alicia Parodi fala sobre esse retrato de Dulcineia: “O próprio objeto é digno de consideração: existe, apesar de tudo, apenas um retrato. Sancho poderia ter imaginado uma Dulcineia sem defeitos para Dom Quixote, ou Dom Quixote poderia ter edificado uma Dulcineia totalmente diferente diante da lavradora que Sancho lhe mostra. Mas não: Dom Quixote corrige, exalta, retoca detalhes, sem negar a proposição sanchesca. Um único retrato sob dois estilos; um retrato, portanto, em diálogo, no qual cada interlocutor coloca a marca à sua altura”. Ver: PARODI, Alicia. O retrato de Dulcineia a partir de uma leitura apofática do *Quixote* de 1605. (In: VIEIRA, Maria Augusta da Costa (Org.). **Dom Quixote: a letra e os caminhos**. São Paulo: EDUSP, 2006. p. 283).

³³¹ PARODI, Alicia. «O retrato de Dulcineia a partir de uma leitura apofática do *Quixote* de 1605». In: VIEIRA, Maria Augusta da Costa (Org.). **Dom Quixote: a letra e os caminhos**. São Paulo: EDUSP, 2006. p 58–61.

Nabokov não está exatamente equivocado em relação a alguns desencontros de informação na história de Dom Quixote, entretanto, a tradutora do curso *Lectures on Don Qixotte* para a língua espanhola da edição de 2010 da RBA, María Luisa Balseiro, registra que talvez «(...) el gran error de interpretación de Nabokov fue enfrentarse al Quijote desde una perspectiva totalmente anglosajona; a Cervantes, desde la devoción más absoluta a Shakespeare...». ³³² Observamos, então, que o equívoco do escritor russo está em negligenciar a precisa declaração do próprio Cervantes em seus prólogos, tanto sobre sua clara intenção da investida contra os livros de cavalaria, como na crítica corretiva que o escritor espanhol imprime no seu romance ao *Quixote* de Avellaneda.

Neste sentido, a crítica de Nabokov se coloca um tanto imprudente, porque a empreitada cervantina de limar o gênero cavaleiresco seria totalmente prejudicada por um romance que dava continuidade à personagem do cavaleiro, que seguiria um insano leitor dos livros de cavalaria, até parar numa casa de tratamento para loucos. Duas questões enfatizamos: a primeira, permitir na história que Dom Quixote continuasse um louco imitador dos cavaleiros das histórias que lia era tudo o que Cervantes não queria; a segunda, a loucura manipulada e impressa ao Dom Quixote cervantino é completamente diferente da loucura do Dom Quixote de Avellaneda. E por isso todo o prólogo da segunda parte do *Quixote* é uma recomendação, uma solicitação e um alerta ao leitor:

PRÓLOGO AL LECTOR: Válame Dios, y con cuanta gana debes de estar esperando ahora, lector ilustre o quier plebeyo, este prólogo, creyendo hallar en él venganzas, riñas y vituperios del autor del segundo Don Quijote, (...). Pues en verdad que no te he de dar este contento, que, puesto que los agravios despiertan la cólera en los más humildes pechos, en el mío ha de padecer excepción esta regla. ³³³

Cervantes, mais uma vez, com sua ironia, fala ao leitor que não fará vingança a Avellaneda, mas o ataque é perspicaz e ferrenho. Começando por aludir aos comentários ácidos de Avellaneda que o chamou de velho e manco, Cervantes lamenta a calúnia e lembra que a honrosa paralisia de sua mão esquerda foi resultado da batalha de Lepanto em 1571 - uma falsa modéstia. E sobre a velhice, ele respondeu que não se escreve com as marcas grisalhas da cabeça, mas com a sabedoria que se ganha com o

³³² NABOKOV, Vladimir. **Curso sobre El Quijote**. 1.ed. Trad. de María Luisa Balseiro. Buenos Aires: Del Nuevo Extremo, 2010. [contra-capá].

³³³ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Prólogo* (1ª parte). In: _____. **Don Quijote de La Mancha**. Madrid: Alfaguara, 2004. p. 543.

passar dos anos. O escritor espanhol avança em sua resposta a Avellaneda, referindo-se ao mistério da verdadeira identidade do seu opositor; «la aflicción que la debe de tener este señor sin duda es grande, pues no osa parecer a campo abierto y al cielo claro, encubriendo su nombre, fingiendo su patria, como si hubiera hecho alguna traición de lesa majestad».³³⁴

A identidade de Avellaneda, contudo, permaneceu oculta. Estudos sobre o tema sempre estiveram na pauta de alguns cervantistas. Pellicer e Clemencín, por exemplo, acreditaram que o anônimo autor deveria ter sido um *fraile dominico*, Ceán Bermúdez desconfiava sobre o inimigo de Cervantes, Juan Blanco. As especulações mais estapafúrdias sinalizaram para Lope de Vega e as mais quixotescas suspeitaram do próprio Cervantes. A identidade não revelada de Avellaneda chegou a promover, no início do século XX, um confronto crítico entre Paul Groussac e a crítica espanhola, mais especificamente com Menéndez Pelayo, a quem Groussac chamava de “cervantófilo”.³³⁵ Martín de Riquer³³⁶ e Maria Augusta Vieira compartilham a teoria de que Cervantes não ignorava a identidade de Avellaneda, “(...) mas não menciona seu nome, pois fazê-lo seria um modo de immortalizar o autor do *Quixote* ‘apócrifo’; assim, utilizará uma série de recursos retóricos para dizer não dizendo, mostrando-se insensível aos agravos do autor apócrifo”.³³⁷ Um desses recursos do prólogo da IIª parte do livro ocorre quando Cervantes solicita ao leitor que seja o intermediário entre os dois, pois Avellaneda, escuso e incógnito, está fora do alcance direto e franco: «Si por ventura llegares a conocerle, dile de mi parte que no me tengo por agraviado; (...), y para confirmación de esto, quiero que en tu buen donaire y gracia le cuentes este cuento».³³⁸

O leitor – como ponte entre Cervantes e Avellaneda e os seus *Quixotes* – fica encarregado de levar dois recados a Avellaneda, através da alegoria de dois contos moralistas referendados por Cervantes. Detalhe importante é que os dois contos são sobre situações embaraçosas de loucos com cachorros. O primeiro conto se passa em Sevilha e narra a história de um louco que tinha a mania de penetrar um canudo no ânus

³³⁴ Ibidem, p. 544.

³³⁵ ALFÓN, Fernando. «La polémica entre Paul Groussac y La crítica española (estudio liminar)». In: GROUSSAC, Paul. **Un enigma literario: el Don Quijote de Avellaneda** (2010). Trad. de Patricia Giordana, Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2010. p. 11-24. (Los Raros; 27).

³³⁶ Ver: RIQUER, Martín. **Para leer a Cervantes**. Barcelona: Acanthado, 2010. p. 224.

³³⁷ VIEIRA, Maria Augusta da Costa. **A narrativa engenhosa de Miguel de Cervantes: estudos cervantinos e a recepção do Quixote no Brasil**. São Paulo: UNESP/FAPESP, 2012. p. 147. (Ensaio de Cultura; 48).

³³⁸ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, op.cit., p. 544.

de cães e inflá-los, para, em seguida soltá-los, golpeando suavemente sua barriga, o que lhe dava muito trabalho. A lição a ser codificada é a de que ‘escrever um livro não é pouco trabalho’. A segunda história, mais que lição, é uma reprimenda imediata a Avellaneda: «Quizá de esta suerte le podrá acontecer a este historiador, que no se atreverá a soltar más la presa de su ingenio en libros que, en siendo malos, son más duros que las peñas».³³⁹

Observando que a parte mais cifrada desse prólogo é justamente a advertência direcionada a Avellaneda, Maria Augusta Vieira pontua que os contos primam pela concisão e agudeza,³⁴⁰ na precisa meta de seu objetivo. O primeiro conto, um tanto jocoso, previne, como já dito, que o trabalho de escrever é árduo, destacando que

(...) ao contrário do que parece entender Avellaneda, escrever um livro não é coisa ligeira, muito menos quando se trata de um livro capaz de provocar divertimento, o que exige do autor (...) a habilidade para encontrar artifícios capazes de darem forma a uma matéria bruta...³⁴¹

O segundo conto é mais agressivo e incisivo na direção do autor do *Quixote* “apócrifo”. Cervantes narra a história de um louco de Córdoba, que tinha por diversão arremessar grandes pedaços de pedras em cachorros sem donos que perambulavam pelas ruas. Em uma dessas investidas, o louco acerta um cão que tinha um zeloso dono, que, então, submete o louco a uma experiência corretiva, que mistura vingança e ensinamento. Açoitando o louco, ao mesmo tempo em que gritava que aquele cachorro era o seu Podenco, doutrinou o louco a nunca mais se meter com qualquer cachorro que fosse. No conto, o louco aprendeu a lição. A intenção de Cervantes é aconselhar Avellaneda a não se meter com as obras alheias, “(...), sobretudo com aquelas que têm um autor que se identificava e que assina os seus escritos”.³⁴² Maria Augusta Vieira compartilha a opinião de Maurice Molho em associar o primeiro conto a Cervantes e o segundo a Avellaneda.³⁴³

³³⁹ Ibidem, p. 545.

³⁴⁰ Sobre o conceito de agudeza próprio da poética e da retórica dos séculos XVI e XVII, Maria Augusta Vieira indica os trabalhos de João Adolfo Hansen “A sátira e o engenho e Barroco, Neobarroco e Outras Ruínas”, além das definições do termo em Covarrubias no *Tesoro de La Lengua castellana o Española* e do *Diccionario de Autoridades*.

³⁴¹ VIEIRA, Maria Augusta da Costa. **A narrativa engenhosa de Miguel de Cervantes**: estudos cervantinos e a recepção do Quixote no Brasil. São Paulo: UNESP/FAPESP, 2012. p. 147. (Ensaio de Cultura; 48). p. 150.

³⁴² Ibidem, p. 151.

³⁴³ Ibidem, p. 150.

Finalizando o prólogo da IIª parte, Cervantes se vale do respaldo de pessoas influentes do mercado editorial – composto pelo Duque de Lemos³⁴⁴ e Don Bernardo Sandoval y Rojas de Toledo – para clamar que «no hayas impresas en el mundo, y siquiera se impriman contra mí más libros que tienen letras las coplas de Mingo Revulgo». ³⁴⁵ O desfecho desse prólogo sela a empreitada de Cervantes na ridicularização dos leitores de livros de cavalaria, uma vez que prenuncia desde já o destino de seu cavaleiro, numa advertência ao leitor da sua legitimidade como autor da história:

Y no le digas más, ni yo quiero decirte más a ti, sino advertirte que consideres que esta segunda parte de Don Quijote que te ofrezco es cortada del mismo artífice y del mismo paño que la primera, y que en ella te doy a don Quijote dilatado, y finalmente muerto y sepultado, porque ninguno se atreva a levantarle nuevos testimonios. ³⁴⁶

A continuação de obras assinadas por autores alheios à primeira publicação não era incomum no século XVII, segundo Martín de Riquer, era, inclusive, uma prática na literatura espanhola e, sobretudo, na literatura cavalheiresca ³⁴⁷. Situação análoga a esta vivenciada por Cervantes ocorreu com o escritor sevilhano Mateo Alemán, que publicou em 1599 a primeira parte da obra *Guzmán de Alfarache*, conferindo-lhe expressiva notoriedade. Tal fato fomentou, em 1602, a publicação ‘apócrifa’ da segunda parte da obra por outro autor, sob o pseudônimo de Mateo Luján. Mateo Alemán, por sua vez, respondeu ao autor da continuação de sua obra com elogios irônicos à erudição científica e à qualidade do discurso que Luján imprimiu à obra. ³⁴⁸

Mas a Cervantes coube responder com veemência às violentas provocações de Avellaneda, publicadas no prólogo de seu *Quixote* apócrifo, ³⁴⁹ além de desfazer o

³⁴⁴ O Duque de Lemos foi uma personalidade importante para Cervantes, pois se tornou um benfeitor do escritor que «[...] ha encontrado en el conde la protección económica que tanto necesitaba, [...] y en la *Adjunta* que cierra el *Viaje del Parnaso*, fechada em Julio de 1914, lo considera ‘su Mecenas’». (Ver: Riquer, Martín. **Para leer a Cervantes**. Barcelona: Acanthado, 2010. p. 80).

³⁴⁵ Riquer, Martín. **Para leer a Cervantes**. Barcelona: Acanthado, 2010. p. 546.

³⁴⁶ Loc.cit.

³⁴⁷ «El hecho de que un escritor continúe una obra empezada por otro no es un fenómeno raro en la literatura española, donde hallamos la Diana de Jorge de Montemayor continuada desafortunadamente por Alonso Pérez y con gran acierto por Gil Polo, [...]. En la literatura caballeresca el fenómeno era muy corriente, y el mismo Montalvo, con Las sergas de Espladián, no hacía más que continuar el Amadís de Gaula, [...]». (Ver: Riquer, Martín, op.cit., p. 222).

³⁴⁸ [...] *habré de confesarle a mi concurrente – (...) – su mucha erudición, florido ingenio, profunda ciencia, (...), y ser sus discursos de calidad que le quedo envidioso [...]*. (In: ALEMÁN, Mateo. **Guzmán de Alfarache**. 4.ed. Madrid: Cátedra, 2001. 2 tomos).

³⁴⁹ [...], *en el caso de Cervantes, debido a que “la desilusión” es más profunda, la ironía es más corrosiva que, al mismo tiempo, por su valor anecdótico[...]*. Ver: CUÉLLAR VALENCIA, Ricardo.

caminho trilhado pelo ‘falso’ Dom Quixote que o autor aragonês fabricou. Sendo assim, toda a segunda parte da história de Dom Quixote sob a autoria de Cervantes foi pensada e escrita na intenção de desmentir o *Quixote* de Avellaneda. Martín de Riquer assinala, ainda, que esses dois casos, tanto o de Alemán como o de Cervantes, configuram-se como fraudulentos, porque a prática da continuação, característica da literatura espanhola, era aceitável por seu caráter explícito:

No obstante, en el caso de Avellaneda la continuación encierra cierto fraude, ya que [...] se esconde bajo un seudónimo (como hizo el valenciano Juan Martín cuando, con el seudónimo de Mateo Luján de Sayavedra, publicó la segunda parte apócrifa del Guzmán de Alfarache) [...].³⁵⁰

Parece provável, à primeira vista, que tenha sido o próprio Cervantes que tenha deixado um ensejo para que outras escritas surgissem a partir da sua. Vale lembrar a ambiguidade do último capítulo da Iª parte, que traz epitáfios das sepulturas de Dom Quixote e de Dulcineia, dando a impressão de que as aventuras do cavaleiro cessariam naquele volume, até então único, em 1605. Entretanto, as últimas palavras do narrador revelam um desejo confiante na continuação de seu trabalho em trazer à luz a terceira saída de Dom Quixote:

Éstos fueron los versos³⁵¹ que se pudieron leer; los demás, por estar carcomida la letra, se entregaron a un académico para que por conjeturas los declarase. Tiénense noticia que lo han hecho, a costa de muchas vigílias y mucho trabajo, y que tiene intención de sacallos a luz, con esperanza de la tercera salida de don Quijote. «Forse altro canterà con miglior plectro».³⁵²

Os versos em itálico são os “XXX, da estrofe 16”, do poema *Orlando Furioso*, de Ariosto, cuja tradução é “Outro cantará talvez com melhor plectro”.³⁵³ Nesses versos podemos conjecturar um possível convite a que outra pessoa conte a história de Dom Quixote à sua maneira. Entretanto, Francisco Rico, em nota na edição comemorativa dos quatrocentos anos da primeira parte do livro, enfatiza que tais versos estão relacionados ao anúncio do projeto da narração da terceira saída do cavaleiro andante,

Consideraciones en torno a los prólogos de Miguel de Cervantes. Literatura: teoría, historia, crítica, v. 7, 2005, p.159-186.

³⁵⁰ RIQUER, Martín. **Para leer a Cervantes**. Barcelona: Acantilado, 2010. p. 223.

³⁵¹ Referentes aos sonetos e epitáfios a Dom Quixote e Dulcineia e aos sonetos a Sancho Pança.

³⁵² CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Prólogo* (Iª parte). In: _____. **Don Quijote de La Mancha**. Madrid: Alfaguara, 2004. p. 534.

³⁵³ Tradução dos Viscondes de Castilho e Azevedo, de 1978, da Editora Abril Cultural.

descartando, assim, que os versos tenham servido de estímulo a uma escrita alheia que o próprio Cervantes tenha incitado.³⁵⁴

Devido às respostas dadas a Avellaneda em toda a segunda parte do livro, acreditamos que Francisco Rico tenha razão em sua análise, pois já na capa da edição de 1615, Cervantes muda um pequeno detalhe no título da história, de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* para *Segunda parte del ingenioso cavallero Don Quijote de la Mancha*, porque o título do livro de Avellaneda era *Segundo tomo del ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, que contiene su tercera salida y es la quinta parte de sus aventuras*. Além da mudança dos substantivos (*hidalgo* por *cavallero* \ *tomo* por *parte*), no título da segunda parte do livro, Cervantes especifica que esse volume foi composto «*por Miguel de Cervantes Saavedra, autor de su primera parte*».

Entretanto, as menções cervantinas mais contundentes ao *Quijote* de Avellaneda ocorrem em três momentos: o primeiro é quando Dom Quixote lê a história do falso cavaleiro que leva seu nome e fama, momento em que atesta a fraude daqueles escritos; o segundo se dá na mudança de itinerário de Dom Quixote, que, como havia renunciado o narrador, que apenas nas memórias de La Mancha havia uma menção à terceira saída do cavaleiro andante, que teria ido a uma festa cavalheiresca em Zaragoza. Assim, forjou Avellaneda o primeiro destino de seu “falso” cavaleiro e, diante disso, Dom Quixote decide ir a Barcelona para desdizer aquela história espúria. O terceiro momento ocorre quando Dom Quixote encontra o cavaleiro Dom Álvaro Tarfe – que diz ter conhecido Dom Quixote e Sancho Pança, que estão no livro apócrifo – e o faz atestar em documento escrito e autenticado pelo escrivão, também reconhecido pelo prefeito da localidade, que tais figuras eram falsas. Cervantes, então, toma de empréstimo uma personagem do romance de Avellaneda, para que ela negue a própria história de seu autor.

Faz-se pertinente, então, pelo menos situar as circunstâncias das três ocasiões descritas, pois que anelam o *Quijote* de Cervantes ao de Avellaneda. No capítulo LIX, Sancho e Dom Quixote planejam ir a Zaragoza para a festa cavalheiresca (*las justas del arnés* ou de São Jorge), mas precisaram pernoitar numa pousada no meio do caminho. Do seu quarto, Dom Quixote ouviu nitidamente vozes que citaram seu nome e o de Dulcineia e, assim, «*apenas oyó su nombre don Quijote, cuando se puso en pie y oído*

³⁵⁴ CERVANTES, Miguel de, op. cit. p. 534 (nota 52, do capítulo LII, da primeira parte).

alerto [...]».³⁵⁵ As vozes eram dos senhores don Juan e don Jerónimo, que discutiam a história de Dom Quixote escrita por Avellaneda.

Don Juan não apreciou muito a obra, don Jerónimo, por sua vez, infere que não será de todo mau lê-la, porque não há livro tão ruim ao ponto de não trazer nada de bom. Entretanto, se ressentido de uma peculiaridade que Avellaneda alterou na história do cavaleiro: «Lo que a mí en éste más desplace es que pinta a don Quijote ya desenamorado de Dulcinea del Toboso».³⁵⁶ Cervantes nos apresenta, na figura de senhores populares, dois leitores rigorosamente críticos da obra de seu rival, que a julgam negativamente, embora um deles considere que, de todo modo, ela deve ser lida.

Ao ouvir tal disparate de seu desencantamento por Dulcineia, Dom Quixote reage, dizendo: «–Quienquiera que dijere que don Quijote de la Mancha ha olvidado ni puede olvidar a Dulcinea del Toboso, yo le haré entender con armas iguales que va muy lejos de la verdad (...)».³⁵⁷ Nas palavras de seu cavaleiro, Cervantes advertiu, ou melhor, prometeu revanche a tais calúnias com as mesmas armas e compôs nas ações de Dom Quixote sua escrita contradita. Por isto, na manhã seguinte, o cavaleiro andante decide não ir mais à festa cavalheiresca em Saragoça, resolvendo, então partir para Barcelona, cidade na qual Dom Quixote encontra, oportunamente,³⁵⁸ uma tipografia e conhece as etapas da impressão de um livro: «Entró dentro, (...), vio tirar en una parte, corregir en otra, componer en ésta, enmendar en aquélla, y, finalmente, toda aquella máquina que en las imprentas grandes se muestra».³⁵⁹ É preciso dizer que Dom Quixote, na noite anterior à sua partida para Barcelona, havia lido a história escrita por Avellaneda, de modo que tece algumas observações:

³⁵⁵ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, op.cit., p. 1000.

³⁵⁶ Loc.cit.

³⁵⁷ Loc.cit.

³⁵⁸ Miguel de Cervantes discute neste capítulo LXII as relações que envolviam a literatura, desde técnicas narrativas e critérios estéticos do autor até a engrenagem política de socialização do texto (ou seja, das formas escritas até os processos de transmissão, produção e recepção). Roger Chartier afirmou que o *Dom Quixote* expõe que “(...) os contatos entre literatura e mundo social não são apenas aquisições de objetos, apropriação de linguagens ou deslocamentos simbólicos de práticas ritualísticas ou da vida diária. Eles são também negociações permanentes entre trabalhos como criações poéticas, imateriais, e o mundo prosaico da imprensa, tinta e tipos”. Acrescentamos à enunciação de Chartier que o *Quixote* exhibe os vínculos entre literatura e o mundo social, partindo do universo do leitor para chegar à orbe do autor. Ver: CHARTIER, Roger. Dom Quixote na tipografia. In: _____. **Os desafios da escrita**. Trad. de Fulvia Moretto. São Paulo: UNESP, 2002. p. 60.

³⁵⁹ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, op.cit., p. 1031.

–En esto poco que he visto he hallado tres cosas en este autor dignas de reprehensión. La primera es algunas palabras que he leído en el prólogo; la otra, que el lenguaje es aragonés, porque tal vez escribe sin artículos, y la tercera, que más le confirma por ignorante, es que yerra y se desvía de la verdad en lo más principal de la historia, porque aquí dice que la mujer de Sancho Panza mi escudero se llama Mari Gutiérrez³⁶⁰, y no llama tal, sino Teresa Panza: y quien en esta parte tan principal yerra, bien se podrá temer que yerra en todas las demás de la historia.³⁶¹

O remate da negativa à história de Avellaneda, Cervantes publica no capítulo LXXII, quando Dom Quixote encontra Dom Álvaro Tarfe, personagem do livro apócrifo. A ação ocorre novamente em uma pousada, e novamente por conta da boa audição do *Caballero de los leones*, quando escuta o sobredito nome. Após comentar com Sancho que aquele poderia ser o cavaleiro que andava impresso na segunda parte de sua “falsa” história, e após confirmar com o próprio cavaleiro a sua identidade, é Sancho Pança quem primeiro confronta com Dom Álvaro as características das personagens do livro com os seus reais aspectos: «[...], el verdadero Sancho Panza soy yo, que tengo más gracias que llovidas; [...], y el verdadero don Quijote de la Mancha [...] es este señor que está presente, que es mi amo: todo y cualquier otro don Quijote y cualquier otro Sancho Panza es burlería y cosa de sueño».³⁶²

Dom Álvaro, prontamente, acredita em Sancho porque reconhece nele uma característica atribuída ao Sancho Pança do livro apócrifo, mas que na verdade lhe faltava: a graciosidade. Daí, então, Tarfe declara: «[...] y vuelvo a decir y me afirmo que no he visto lo que he visto, ni ha pasado por mí lo que ha pasado».³⁶³ Por esta razão, Dom Quixote pede ao distinto e sincero cavaleiro que redija uma declaração ao prefeito do lugarejo em que se encontravam, autenticando legalmente suas palavras, no que, também, prontamente, Dom Álvaro concordou:

³⁶⁰ O que faz desse pormenor do nome da mulher do escudeiro ser um elemento principal da história é a familiaridade do escudeiro com seu amo, porque este conhece todos os nomes com os quais Sancho Pança denomina a sua mulher: no capítulo 7, Iª parte, na página 74 Sancho chama sua mulher de Juana Gutiérrez e Mari Gutiérrez; no capítulo 5, IIª parte, na página 585, ela é chamada de Teresa Panza y Teresa Cascajo e de Teresa Sancha no capítulo 50, IIª parte, na página 928. Então, tantos nomes atribuídos à mulher de Sancho, apenas quem o conhece verdadeiramente pode saber o nome correto dela. O que não foi possível a Avellaneda, que teve de escolher um nome entre esses vários. E, naturalmente, se Avellaneda tivesse escolhido o nome de Teresa Panza para a mulher de Sancho, seu verdadeiro nome seria outro. Um artifício cervantino, sem dúvida. Ver nota 30, do capítulo LIX, IIª, DQ.

³⁶¹ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Prólogo* (IIª parte). In: _____. **Don Quijote de La Mancha**. Madrid: Alfaguara, 2004. p. 1000.

³⁶² *Ibidem*, p. 1090.

³⁶³ *Ibidem*, p. 1092.

Llegose en esto la hora de comer; comieron juntos don Quijote y don Álvaro. Entró acaso el alcalde del pueblo en el mesón, con un escribano, ante el cual alcalde pidió don Quijote, por una petición, de que a su derecho convenía de que don Álvaro Tarfe, aquel caballero que allí estaba presente, declarase ante su merced como no conocía a don Quijote de la Mancha, que asimismo estaba allí presente, y que no era aquel que andaba impreso en una historia intitulada Segunda parte de don Quijote de la Mancha, compuesta por un tal Avellaneda, natural de Tordesilla. Finalmente, el alcalde proveyó jurídicamente; la declaración se hizo con todas las fuerzas que en tales casos debían hacerse...³⁶⁴

As três ocasiões aqui esboçadas da presença contundente da história de Avellaneda no *Quixote* de Cervantes corroboram a intenção declarada por seu autor no prólogo da IIª parte de mediar o leitor em sua resposta ao rival. Sob o escudo do leitor, Cervantes insulta verbalmente a Avellaneda: «Quisieras tú que lo diera del asno, mentecato y atrevido, pero no me pasa por el pensamiento...»³⁶⁵. A curva traçada pela história de Cervantes começa narrando as reações insanas de um leitor aficionado por livros de cavalaria, e que no final recupera sua sanidade e morre. A curva desta história foi delineada, entre outras coisas, principalmente, para fisgar o leitor, de modo que a estrutura da narrativa está alicerçada no sistema perspectivístico da ficção marcada do leitor.³⁶⁶ Nesse sentido, a presença de Avellaneda instaurou duas situações interessantes ao livro de Cervantes: a primeira é que Avellaneda foi um leitor do *Quixote* e, justamente por isso, não deve ser negligenciado; a segunda é que esse leitor gerou de sua leitura outra escritura, que ocasionou uma reviravolta na composição do *Quixote*, como um todo.

Na primeira parte do livro, a narrativa foca as andanças do cavaleiro com seu escudeiro, mas essas andanças estão intensamente intercaladas por histórias de outras personagens com as quais eles se deparam. Na segunda parte, por outro lado, há poucas histórias intercaladas, a narrativa está centrada nas situações em que Dom Quixote e Sancho Pança são inseridos para desmentir a história apócrifa de Avellaneda e fazer com que o cavaleiro cumpra a sina que seu autor lhe determinou: morrer.³⁶⁷ Mas foi

³⁶⁴ Loc.cit.

³⁶⁵ Loc.cit.

³⁶⁶ WOLFGANG, Iser. **Ato da leitura**: uma teoria do efeito estético - V. 1. Trad. de Joannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996. p. 181.

³⁶⁷ Maria Augusta da Costa Vieira sinalizou que “De uma maneira geral, é possível encontrar no *Quixote* duas forças contrárias que agem simultaneamente: uma tende à multiplicidade e outra à unidade. (...), a multiplicidade está presente nas muitas histórias intercaladas, (...) há uma unidade temporal central e linear garantida através dos passos dos protagonistas. Ver: VIEIRA, Maria Augusta da Costa. A arquitetura narrativa. In: _____. **O dito pelo não-dito**: paradoxos de Dom Quixote. São Paulo: EDUSP, 1998. p. 75-76. (Ensaio de Cultura; 14).

justamente esse ardil que Avellaneda tramou para Cervantes, que incentivou a narrativa cervantina a se tornar mais laboriosa, refinada, aprimorada e criativa em recursos técnicos de manipulação do engenho ficcional na escrita da segunda parte do *Quixote*.

Se pensarmos nas circunstâncias em que Cervantes envolveu a origem da história de Dom Quixote – oriunda de autores anônimos e compilada pelo historiador árabe Cide Hamete Benengeli, depois encontrada por um exímio leitor espanhol que encomendou sua tradução do árabe ao castelhano – vemos que a autointrusão de Avellaneda na história se tornou um ensejo, um grande filão para a matéria da história do cavaleiro andante dos campos de La Mancha e de outros campos. Martín de Riquer e Maria Augusta Vieira, como já dito, apontaram que Cervantes se furtou a revelar a identidade de Avellaneda, apesar de “certamente” a conhecer, para não imortalizar com seu nome o nome de seu rival.

Perguntamo-nos se esse artifício foi exitoso, porque, de uma forma ou de outra, Cervantes traz Avellaneda à sua sombra há quase quatrocentos anos. Mas, de todo modo, como foi visto nos prólogos, nosso escritor, Miguel de Cervantes, parecia gostar de responder com irônica genialidade às interlocuções literárias de seus supostos rivais. Supostos não porque são fictícios, como não o são Lope de Vega e Avellaneda, mas sim porque o registro das contestações cervantinas evidencia que eles não chegaram a preocupar Cervantes como oponentes, ao contrário, se tornaram um incremento a mais de sua escrita.

2.2 ASPECTOS ESTRUTURAIS DA NARRATIVA DO *QUIXOTE* (1ª PARTE): A LITERATURA INSPECIONADA PELO LEITOR

A primeira parte do *Quixote* está subdividida em quatro seções, à maneira do emblemático livro de cavalaria *Amadís de Gaula*. Muitos críticos que examinaram o livro de Cervantes organizaram a análise dessas quatro partes, baseando-se nas “saídas” (para além da aldeia) do cavaleiro em busca de aventuras. Compartilhando do informe de Martín de Riquer, a ação principal do *Quixote* é constituída pela narração de viagens a três regiões da Espanha: La Mancha, Aragão e Catalunha. Neste sentido, pode-se pensar em *Quixote* como um romance “itinerante”. Essa configuração itinerante, sinalizada por Riquer, determina a forma de composição da narrativa:

No hay en el Quijote una trama propiamente dicha, sino un constante sucederse de episodios, por lo general desvinculados uno del otro, pero fuerte y hábilmente organizados alrededor del héroe, que vaga sin un objetivo geográfico bien precisado (...). Tres veces don Quijote sale de su aldea en busca de aventuras y tres veces regresa a ella. Cada uno de estos viajes, que reciben el nombre de salidas, tiene una estructura, unas características y un itinerario propios.³⁶⁸

As duas primeiras saídas de Dom Quixote acontecem na primeira parte do livro. Trataremos das estratégias estruturais da narrativa particular de cada saída, abordando-as desde duas perspectivas: das discussões de metalinguagem nos capítulos e da estrutura da obra a partir da construção de um leitor implícito, como Wolfgang Iser teorizou no *Ato de Leitura*. Discutiremos essas duas abordagens – a da metalinguagem e a da composição do texto a partir do leitor – orientando-nos pela recompilação das teorias sobre o romance que tem o *Quixote* como modelo do gênero. Nesse sentido, disporemos da teoria do plurilinguismo de Mikhail Bakhtin, nas duas primeiras saídas principalmente, e da teoria do idealismo abstrato de Georg Lukács, abarcando as três saídas do cavaleiro, isto é, os dois tomos do *Quixote*.

Bakhtin, no ensaio “O plurilinguismo no romance” (1934), declarou que “O modelo clássico e mais puro do gênero romanesco é *Dom Quixote* de Cervantes, que realizou com profundidade e amplitude excepcionais todas as possibilidades literárias do discurso romanesco plurilíngue e internamente dialogizado”.³⁶⁹ Lukács, por sua vez, no “Ensaio de uma tipologia da forma romanesca” (1962), apresenta que “a alternativa intelectual entre a alma do protagonista ser demasiado estreita ou ampla em relação à realidade cumpre papel decisivo. Essa bipartição (...) presta-se, (...), para elucidar alguns aspectos do *Dom Quixote*, apontados como representativos do primeiro tipo”.³⁷⁰

Se por um lado, Bakhtin observa o romance desde uma perspectiva plural e diversa, na relação dialógica das múltiplas vozes dos discursos das personagens; por outro lado, Lukács se volta para a alma “estreita” do protagonista, na sua elaboração das tipologias da forma romanesca. As perspectivas diferenciadas dos dois teóricos, a nosso ver, são complementares, uma vez que a investigação de ambas proporciona uma

³⁶⁸ RIQUER, Martín. **Para leer a Cervantes**. Barcelona: Acantilado, 2010. p. 116.

³⁶⁹ BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: HUCITEC, 2010. p. 127.

³⁷⁰ LUKÁCS, Georg. Prefácio do autor. In: _____. **A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. Trad. de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000. p. 10. (Coleção Espírito Crítico).

análise mais ampla e significativa do romance cervantino, tanto na complexidade do seu aspecto variado e interconexo, quanto no seu sentido particular, através da sondagem da personagem principal - Dom Quixote.

A primeira parte do romance, como já dito, tem a singularidade da introdução de narrativas intercaladas. Através delas, Cervantes mesclou diversos gêneros e estilos literários no seu texto romanescos. Além dos diálogos entre as personagens – principalmente entre Dom Quixote e Sancho Pança, que constituem um estilo próprio – podemos mapear as seguintes modalidades de gênero literário no *Quixote*: *novela pastoril (Historia de Grisóstomo y Marcela)*, *novela picaresca (Aventura de los Galeotes)*, *novela mourisca (Historia del cautivo)*, *novela de ambiente italiano (El curioso impertinente)*, *discursos y oratorios con figuras de retórica (Discurso de La Edad de Oro; Discurso de Las Armas y de Las Letras)*, *cartas (amorosas, sentimentales, rústicas, paródicas, familiares, ingenuas, sensatas y agudas)*, *historietas y cuentecillos de la tradición popular*, *estilo lento en narraciones detallistas y pormenorizadas (descripción de los pies de Dorotea)* y *estilo dinámico en narraciones rápidas que indican confusión (episodios en la venta de Palomeque)*.³⁷¹ E, claro, o estilo fundamental, o dos livros de cavalaria, gênero que Cervantes parodia no *Quixote*.

Há também nessa primeira parte feições de representação teatral (quando Dom Quixote imita o cavaleiro Amadís de Gaula; quando é enjaulado, há a representação do encantamento e no episódio da princesa Micomicona) e conteúdos de metalinguagem: escrutínio da biblioteca de Dom Quixote, a história do texto (autor, narrador, tradutor e participação do leitor), discussão sobre livros, em especial sobre livros de cavalaria, debate sobre a natureza da narrativa e do teatro: ficção, imitação e verossimilhança.³⁷² Partilhando a leitura de Maria Augusta Vieira sobre o *Quixote*, a pesquisadora discriminou quatro níveis de composição do texto de Cervantes (história de Dom Quixote e Sancho, histórias intercaladas, representação teatral e metalinguagem), no momento em que ela infere:

É possível distinguir pelo menos quatro níveis que compõem a narrativa e que marcam, de alguma forma, perspectivas diversificadas. Um desses níveis é nuclear e coordena os demais: trata-se da história que se refere a Dom Quixote e Sancho. Esse eixo central reúne a série de aventuras cavaleirescas e respeita a linearidade temporal, embora apenas em alguns momentos

³⁷¹ Ver: RIQUER, Martín, op.cit., pp. 242-255.

³⁷² Ver: VIEIRA, Maria Augusta da Costa. A arquitetura narrativa. In: _____. **O dito pelo não dito: paradoxos de Dom Quixote**. São Paulo: EDUSP, 1998. p. 87. (Ensaio de Cultura; 14).

obedeça à lógica da causalidade. Grande parte das aventuras está ordenada segundo uma relação de contiguidade. Desse eixo (central), emana o segundo nível, (...) as inúmeras histórias intercaladas (...) estabelecem relação direta com as aventuras do cavaleiro. O terceiro nível narrativo mantém uma relação íntima com o primeiro e tem caráter eminentemente teatral, (...), o intuito de envolver Dom Quixote e Sancho num verdadeiro espetáculo. O quarto nível está nas mãos do narrador, autor e tradutor e também de alguns personagens, sendo que a função da linguagem predominante é a metalinguística. [...]. Trata-se do olhar que se dirige criticamente para outras criações literárias, reflexiona sobre a narrativa, a poesia e o teatro e também questiona os caminhos do próprio texto.³⁷³

Partilhando dessa leitura, nos deteremos, sobretudo, na análise do quarto nível de composição do *Quixote*: a metalinguagem. Tomaremos como roteiro os capítulos destacados por Maria Augusta Vieira (VI, VII, XXIX ao XLVI, XLVII ao LII), além de outros que considerarmos oportunos, como, por exemplo, os seis primeiros capítulos de narração contínua e linear, que marcam a primeira saída do cavaleiro e o retorno à sua aldeia. Os seis primeiros capítulos nos interessam porque a narrativa terá início, modulando-se à maneira dos livros de cavalaria (gênero que parodia), e também porque nesses capítulos está delineada toda a configuração primordial do projeto cervantino para o romance, que é o extermínio dos tais livros de cavalaria. Nesses capítulos, Cervantes trabalha com modelo de narrador onisciente e apresenta algumas tipologias de leitores – o próprio Dom Quixote, o cura e o barbeiro – no estilo do gênero que está parodiando:

A escolha dos livros de cavalaria como modelo a ser parodiado trazia consigo um propósito de maior alcance, pois se tratava do tipo de literatura que, entre as diversas modalidades da prosa de ficção do Século de Ouro, possibilitava ao escritor uma maior liberdade de composição (...).³⁷⁴

2.2.1 Primeira saída de Dom Quixote

Leitores em foco nesta seção: o próprio Dom Quixote («que se enfrascó tanto en su lectura, que (...) del poco dormir y del mucho leer, se le sacó el cerebro de manera que vino a perder el juicio»), o barbeiro e o cura (leitores, críticos e censores de livros de cavalaria).

Os capítulos iniciais do *Quixote*, contam-nos José Montero Reguera e Martín de Riquer, apresentam alguns vestígios de que o romance teria germinado de uma narrativa

³⁷³ Ibidem, p. 86-87.

³⁷⁴ MONTERO REGUERA, José. Miguel de. Cervantes e o *Quixote*: de como surge o romance. In: VIEIRA, Maria Augusta da Costa (Org.). **Dom Quixote**: letras e caminhos. São Paulo: Editora Universidade do Estado de São Paulo, 2006. p. 21.

curta. Há fortes indícios de que Cervantes teria sido influenciado por uma breve peça teatral, chamada *Entremés de los Romances*, e que havia escrito os primeiros capítulos como uma narrativa curta, na qual encerrava seu propósito inicial de aniquilar o gênero livros de cavalaria, ridicularizando os leitores dessa literatura, apresentada na loucura da personagem do cavaleiro andante. Dessa forma, Riquer acredita que Cervantes tenha imprimido à loucura de Dom Quixote traços inspirados na peça teatral, pois o autor: «(...), adoptaría pasajeramente la técnica de los desdoblamientos de la personalidad, que abandonará muy pronto».³⁷⁵ Riquer está falando sobre as personagens cavalheirescas que Dom Quixote acreditava ser, por alguns instantes, como, por exemplo: «(...) – dijo don Quijote – (...); no me llamarías yo Reinaldos de Montalbán, si en levantándome de este hecho no me lo pegare, apesar de todos sus encantamentos...».³⁷⁶ Existem outros momentos em que o cavaleiro se pensa outra personagem cavalheiresca, mas na maior parte da história, ele assume sua identidade de Dom Quixote.

Cervantes foi um escritor também de narrativas curtas (*Rinconete y Cortadillo*, *El celoso extremeño*, *La tía fingida*, *Novela del Curioso Impertinente*, que está no *Quixote*, como narrativa intercalada) e em 1613 publicou as *Novelas ejemplares*. Neste sentido, da produção de narrativas curtas cervantinas, Montero Reguera também acredita na hipótese de que “Talvez a ideia inicial do romance tenha sido inspirada em um anônimo *Entremés de los Romances*, que apresentava semelhanças evidentes com os primeiros capítulos da obra cervantina. (...)”. Salienta ainda, o cervantista, que “Os capítulos inspirados hipoteticamente no *Entremés* corresponderiam à primeira saída de Dom Quixote (capítulos 1-5): uma possível novela curta que constituiria o plano inicial de Cervantes, isto é, o que parte da crítica denominou o *Ur-Quijote*”.³⁷⁷ Mais detalhista ainda sobre a defesa dessa hipótese, Reguera apresenta um quadro³⁷⁸ no qual evidencia as aproximações do *Quixote* com a peça *Entremés de los Romances*:

³⁷⁵ Riquer, Martín. **Para leer a Cervantes**. Barcelona: Acantilado, 2010. p. 134.

³⁷⁶ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Prólogo* (IIª parte). In: _____. **Don Quijote de La Mancha**. Madrid: Alfaguara, 2004, p. 70.

³⁷⁷ REGUERA, José Montero. Miguel de. Cervantes e o *Quixote*: de como surge o romance. In: VIEIRA, Maria Augusta da Costa (Org.). **Dom Quixote**: letras e caminhos. São Paulo: Editora Universidade do Estado de São Paulo, 2006. p. 21. Ver também: REGUERA, José Montero. Miguel de. **El Quijote y la Crítica Contemporánea**. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1997. (cap. VI).

³⁷⁸ *Ibidem*, p. 20.

<i>Entremés de los Romances</i>	<i>Quixote, I, 1-5</i>
A personagem central é Bartolo, que enlouquece lendo romances.	Dom Quixote enlouquece lendo livros de cavalaria.
Bartolo decide imitar as ações dos grandes heróis, acreditando ser um cavaleiro mourisco.	Dom Quixote se torna cavaleiro andante
Bartolo tenta defender uma pastora assediada por um pastor, mas este o espanca.	Dom Quixote tenta defender um garoto que está sendo golpeado por seu amo. Em seguida, no encontro com os mercadores toledanos, cai do cavalo. Um criado o espanca com a lança.
Bartolo atribui ao seu cavalo a queda e a conseqüente derrota.	Dom Quixote culpa Rocinante por seu fracasso.
Depois disso, recita o romance de Valdovinos.	Estendido no solo, Dom Quixote se lembra do romance de Valdovinos e recita alguns versos do romance do Marquês de Mântua.
Depois, um vizinho o leva à sua aldeia e, no caminho, acredita ser Abindarráez, que fala com o alcaide de Baza.	Um lavrador de seu povoado o leva consigo. No caminho, Dom Quixote acredita ser o mouro Abindarráez e imagina que seu vizinho seja alcaide de Antequera. Ao mesmo tempo, converte Dulcinéia na Jarifa da novela mourisca.

Essas características marcam, pois, a composição da obra nos capítulos iniciais, correspondentes à primeira saída de Dom Quixote, na configuração de uma *diegesis* – presença visível do narrador – sinalizada já na célebre frase que abre o romance: “*En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme...*”. A primeira pessoa da voz do narrador nesta frase de abertura indica-nos qual postura adotará na narrativa, a de um consciente interventor na manipulação dos elementos da história, na escolha do que relatar. Porém, vale ressaltar que, na época de Cervantes, o verbo querer tinha uma função de auxiliar, então a sentença ‘*no quiero acordarme*’ pode muito bem equivaler à ideia de realmente não se lembrar com exatidão do lugar. De toda forma, o narrador cervantino contempla a ambiguidade que oscila entre essas duas vertentes, o que mais tarde, no desenvolvimento dos capítulos, Cervantes revelará a verdadeira face dessa situação imprecisa, através da identidade do autor da história: um historiador árabe. Martín de Riquer noticia a semelhança da frase cervantina com outras produções literárias populares no século XVII:

“En un lugar de la Mancha” constituyen un octosílabo que figura en el romance intitulado “El amante apaleado”, verso que debería tener cierta popularidad; y que la fórmula “de cuyo nombre no quiero acordarme” es propia del comienzo de un cuento popular (don Juan Manuel inicia un apólogo del “Conde Lucanor” así: “En una tierra de que non me acuerdo el nombre había un rey...”).³⁷⁹

³⁷⁹ RIQUER, Martín. **Para leer a Cervantes**. Barcelona: Acantilado, 2010. p. 119.

O indicativo da literatura popular na primeira frase do *Quixote* aponta para uma pragmática da narração popular, que permeará todo o texto. Estudos³⁸⁰ mostram que o relato oral de um narrador profissional da época de Cervantes tem notáveis coincidências com as primeiras páginas do romance. Delineada, pois, a feição primeva do narrador cervantino, no capítulo seis da primeira parte do livro, sob a direção deste narrador, haverá o escrutínio da biblioteca de Dom Quixote na fogueira de livros, em que nos apresentará alguns tipos de leitores que promovem a seleção dos exemplares que se salvariam ou não do fogo. Quatro personagens participam do escrutínio: a ama e a sobrinha de Dom Quixote e os dois leitores engendrados no capítulo – o *maese* Nicolás, o barbeiro, e o cura, o eclesiástico. O diálogo entre os dois evidencia que o cura tem mais leituras que *maese* Nicolás, entretanto, o barbeiro é crucial na decisão do destino dos livros:

Y el primero que *maese* Nicolás le dio en las manos fue **Los cuatro de Amadís de Gaula**, [...]; y dijo el cura: – Parece cosa de misterio ésta, porque, según he oído decir, este libro fue el primero de caballerías que se imprimió en España y todos los demás han tomado principio y origen de éste; y, así, me parece que, como a dogmatizador de una secta tan mala, le debemos sin excusa alguna condenar al fuego./ –No, señor – dijo el barbero –que también he oído decir que es el mejor de todos los libros que de este género se han compuesto; y así, como a único en su arte, se debe perdonar.³⁸¹

Nesse diálogo, o elemento unificador entre os dois leitores é a informação que cada um tem do livro. Ambos, de ouvir dizer, evidenciam a sua importância como o primeiro e o melhor do gênero o que, a princípio, na avaliação do cura, não resguardaria o tomo do fogo. Contudo, o cura, acatando a justificativa de *maese* Nicolás de que «como a único en su arte, se debe perdonar», salva o *Amadís de Gaula*. No escrutínio da biblioteca de Dom Quixote, objetivando o extermínio dos livros de cavalaria, é importante destacar que o primeiro volume a ser inspecionado foi justamente o primeiro exemplar do gênero e que, por isso, foi absolvido da queima na fogueira. Este dado revela uma possibilidade que suspeita da integridade resoluto da meta do projeto de Cervantes na aniquilação deste gênero da literatura cavalheiresca. Isto é, será seguro afirmar contundentemente que o plano primordial de Cervantes era a destruição definitiva dos livros de cavalaria?

³⁸⁰ Estudos de Michel Moner e de George Haley. Ver FRENK, Margit. *Oralidad, escritura, lectura*. In: CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **Don Quijote de La Mancha**. Madrid: Alfaguara, 2004. p. 1144. (Edición del IV Centenario)

³⁸¹ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, op.cit., p. 61.

Uma parte da crítica defendeu energeticamente o caráter autêntico e genuíno dessa posição (a nosso ver, cifrada) de Cervantes. Martín de Riquer, um dos mais importantes estudiosos de Cervantes e de sua obra, expõe claramente que o autor espanhol alcançou o que pretendia com a escrita do *Quixote*:

Lo cierto es que Cervantes se propuso satirizar y parodiar los libros de caballerías a fin de acabar con su lectura, que él consideraba nociva, y que, según demuestra la bibliografía, logró plenamente su propósito, pues después de publicado el Quijote menguan extraordinariamente, hasta desaparecer del todo, las ediciones españolas de libros de este género.^{382,383}

Em nota de número 70 ao prólogo da primeira parte, Francisco Rico escreveu que «sólo al final Cervantes declara que su obra es una diatriba contra los libros de caballería».³⁸⁴ Estes dois exemplos que trouxemos serão pertinentes quando analisarmos mais profundamente, ainda neste capítulo, o distanciamento entre Cervantes como escritor empírico e Cervantes como suposto autor, à luz da teoria do plurilinguismo no romance, de Mikhail Bakhtin, uma vez que não se pode considerar como discurso puro da voz de Miguel de Cervantes o que foi dito através dos desdobramentos de vozes das personagens do romance (o discurso do cura, o discurso do amigo “engraçado” de Cervantes ficcionalizado que aparece no prólogo Iª parte ou a voz do narrador). Para que tenhamos uma ideia do pensamento de Bakhtin, ele entende que “O autor não está

³⁸² RIQUER, Martín de. *Cervantes y El Quijote*. [s.l.: s.n.], 2004. In: CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de La Mancha*. Edición del IV Centenario. Madrid: Alfaguara, 2004. p. LXV.

³⁸³ Há preocupação de alguns pesquisadores em investigar qual destino coube aos livros de cavalaria, e, assim, procuram mapear a circulação e as publicações desse gênero na Espanha, após a investida contrária de Cervantes. Em 2000, foi publicada a obra *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, pelas "Prensas Universitarias de Zaragoza". Os autores Carmen Marín Pina e Daniel Eisenberg (que fez um estudo similar em 1979) procuram mitigar o grande desconhecimento do *corpus* cavaleiresco espanhol, pontuando a enorme carência de edições e estudos sobre o gênero. Segundo os autores, os livros de cavalaria mais editados são *Amadís de Gaula* e *Tirant lo Blanch*, justamente os que foram salvos da fogueira no *Dom Quixote*, fato que eles atribuem ao critério do cura quixotesco, que vem influenciando, inclusive, estudiosos do gênero no século XX. Outros títulos de livros de cavalaria não recebem a mesma atenção. A revitalização dos estudos do gênero conta ainda com a publicação da obra *Antología de libros de caballerías castellanos* (2001), do professor do Centro de Estudios Cervantinos, José Manuel Lucía Megías. O projeto já contempla duas publicações de sua coleção: *Los libros de Rocinante* (ediciones de los libros de caballerías castellanos, son textos que no habían sido publicados desde el siglo XVI) e *Guías de lectura Cabelleresca* (complemento a *Los Libros de Rocinante*, y constituyen, con su argumento, diccionario de personajes, listado, tabla de capítulos, bibliografía y reproducción de páginas y grabados). Durante alguns séculos, Cervantes obteve algum êxito na investida contra os livros de cavalaria, mas o trabalho da crítica literária, por seu mérito, procura resgatar do limbo o celeiro, até então desamparado, dos livros de cavalaria. Não deixa de ser irônico o fato de ter sido criado, em pleno Centro de Estudios Cervantinos, um núcleo dedicado à promoção do gênero que Cervantes procurou elidir. Nesse sentido vemos o quanto a recepção crítica de uma obra é importante.

³⁸⁴ RICO, Francisco, nota 70. In: CERVANTES, Miguel de. *Prólogo* (Iª parte). In: _____. *Don Quijote de La Mancha*. Madrid: Alfaguara, 2004. p. 14.

na linguagem do narrador nem na linguagem literária normal, (...), mas ele se utiliza de ambas para não entregar inteiramente as suas intenções a nenhuma delas...”.³⁸⁵ Neste caso, não assimilamos que seja o próprio Cervantes quem fala, e que este ou aquele discurso constitui efetivamente seu posicionamento, pois que “(...) as intenções do autor, ao sofrerem refração através de todos esses planos (diferentes planos linguísticos), podem não encontrar eco em nenhum deles”.³⁸⁶

O cervantista José Manuel Martín Morán adverte sobre essa leitura um tanto equivocada da crítica cervantina, e enuncia que Cervantes teria planos bem mais audaciosos com a escrita do *Quixote*:

A maioria dos críticos ressalta a desaprovação na tarefa de Cervantes: os livros de cavalaria estavam em franca decadência (nota 2).³⁸⁷ Dedicar obra tão magna como o *Quixote* a combatê-los parece totalmente fora de questão; deve-se concluir que Cervantes teve objetivos mais amplos ao escrevê-lo, embora não os declarasse. [...] a vontade de eliminar os livros de cavalaria do gosto do público implica uma série de reflexões a respeito das relações da obra com o leitor, do autor com sua obra e com o mundo que a acolhe, e da obra e do autor com o meio de difusão, de tal alcance e importância que seriam mais que suficientes para dotar o romance de transcendência. Portanto, não há por que buscar o significado último do *Quixote* fora dessa intenção declarada por Cervantes; sua realização compreende a busca de um novo código de representação e de uma nova relação entre literatura e vida, entre literatura e poder, que são o que dá forma ao texto inteiro do *Quixote*.

Compartilhando da visão de Martín Morán, que não propõe descartar deliberadamente a intenção primeva do projeto cervantino de aniquilar os livros de cavalaria, assinalamos que a declaração do projeto do autor espanhol, tão explicitada, em refração na voz de suas personagens no romance, deve ser recepcionada pela crítica com maior profundidade, observando os diversos matizes para as quais o projeto aponta: “...relações da obra com o leitor, do autor com sua obra e com o mundo que a acolhe, e da obra e do autor com o meio de difusão...” É, pois, no desdobramento dos matizes do projeto cervantino que nos centraremos, principalmente na relação da obra com o leitor, salientando os perfis das personagens leitoras e seus discursos. Dessa forma, à continuação do diálogo entre o cura e o barbeiro no capítulo seis, do escrutínio da biblioteca de Dom Quixote, destacamos três passagens de metalinguagem em que

³⁸⁵ BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. São Paulo: HUCITEC, 2010. p. 119.

³⁸⁶ Ibidem, p. 116.

³⁸⁷ RIQUER, Martín. *Cervantes y La Caballeresca*. In: AVALLE-ARCE, Juan Bautista; RILEY, E. (Orgs.). **Suma Cervantina**. Londres: Tamesis, 1973. p. 273-292. Defende a credibilidade das intenções de Cervantes com base na efetiva vitalidade do gênero cavalheiresco no final do século XVI.

são discutidos os seguintes temas: a distinção dos gêneros da literatura cavaleiresca, a presença incisivamente estrangeira na literatura espanhola e a autoficcionalização de Cervantes na autopromoção de uma de suas obras no seu próprio texto.

As relações do autor com a obra e com o meio que a acolhe acontece no texto cervantino de forma já mencionada - através da refração das vozes das personagens - em Cervantes discute os modelos literários a serem seguidos ou perseguidos, a partir da seleção de um leitor, como o cura. Assim, a distinção dos gêneros cavaleirescos constitui o primeiro tema de metalinguagem que abordamos. Se o *Amadís de Gaula* foi salvo do fogo, seus descendentes diretos não receberam o mesmo tratamento: «– [...]Las sergas de Esplandián, hijo legítimo de Amadís de Gaula./ – [...] – dijo el cura – que no le ha de valer al hijo la bondad del padre»³⁸⁸. Nesta apuração, pouquíssimos livros de cavalaria foram salvos do fogo, cinco apenas: *Amadís de Gaula*, *Espejo de caballerías*, *Palmerín de Inglaterra*, *Don Belianís* e *El pastor de Fílida*. E, dos trinta livros vistoriados, dezesseis eram livros de cavalaria. No entanto, um tomo, além dos já absolvidos, provocou grande entusiasmo no cura, que, imediatamente após a sua identificação, explicitou ao barbeiro sua animação e contentamento:

–¡Válame Dios – dijo el cura, dando una gran voz –, que aquí está Tirante el Blanco! Dádmele acá, compadre, que hago cuenta que he hallado en él un tesoro de contento y una mina de pasatiempos. [...]. Dígoos verdad, señor compadre, que por su estilo es éste el mejor libro del mundo: aquí comen los caballeros, y duermen y mueren en sus camas, y hacen testamento antes de su muerte, con estas cosas de que todos los demás libros de este género carecen. Con todo eso, os digo que merecía el que le compuso, pues no hizo tantas necesidades de industria, que le echaran a galeras por todos los días de su vida. Llevadle a casa y leedle, y veréis que es verdad cuanto de él os he dicho.³⁸⁹

O entusiasmo do cura se justifica porque a composição narrativa e estilística desse livro de tema cavaleiresco é muito diferente dos livros de cavalaria alvos do escrutínio. Martín de Riquer divisa as modulações de gênero da literatura cavaleiresca entre os séculos XII e XVII, quando nos relata que a figura do cavaleiro andante, que existiu na Europa, errava de corte em corte à procura de aventuras e que em torno dessa figura, existiu uma literatura que pode ser classificada em duas categorias: a biografia do cavaleiro e a novela cavaleiresca. A primeira categoria, a biografia do cavaleiro, se caracteriza como extensíssima *acta notorial* de uma ação armada, ou uma proeza do

³⁸⁸ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **Don Quijote de La Mancha**. Madrid: Alfaguara, 2004. p. 61.

³⁸⁹ *Ibidem*, pp.65-66.

cavaleiro digna de ser registrada: "*perfecto índice de la caballería andante española en 1434*".³⁹⁰ A segunda categoria, a novela cavalheiresca, é constituída de narrativas ficcionais, com personagem ficcional, de criação autoral, estruturadas com verossimilhança nos ideais reais dos cavaleiros andantes do século XV.

Porém, os livros de cavalaria pertencem a outro segmento da literatura cavalheiresca, distinto tanto da biografia do cavaleiro como da novela cavalheiresca. Nos livros de cavalaria, a ideia de verossimilhança com os ideais cavalheirescos não está presente. Riquer indica que os livros de cavalaria são, sobretudo, obras de imaginação, inseridas na linha artística que compreende desde as narrações em verso de Chrétien de Troyes até os longos relatos, como *Lancelot* em prosa francesa. Os livros de cavalaria, portanto, são modulados por particularidades bem específicas:

Esta línea – en oposición a las obras que se pueden integrar en lo que denominamos "novela caballerisca" – se caracteriza esencialmente por la presencia de elementos maravillosos (dragones, endriagos, serpientes, enanos, gigantes, edificios contruidos por arte de magia, profundidades lacustres habitadas, exageradísima fuerza de caballeros, ambiente de misterio, etc.) y por situar la acción en tierras exóticas o lejanas y en un remotísimo pasado.³⁹¹

Tirante el Blanco, na verdade, não é um livro de cavalaria, e sim um romance (novela) de cavalaria que serve de modelo para o desfecho do *Quixote*. Afinal, seu cavaleiro andante come, ainda que pouco, dorme e morre em sua cama após fazer o seu testamento:

Cerró con esto el testamento y, tomándole un desmayo, se tendió de largo a largo en la cama. [...]. En fin, llegó el último de don Quijote, después de recibido todos los sacramentos y después de haber abominado con muchas y eficaces razones de los libros de caballerías. Hallose el escribano presente y dijo que nunca había leído en ningún libro de caballerías que algún caballero andante hubiese muerto en su lecho tan sosegadamente y tan cristiano como don Quijote; el cual, entre compasiones y lágrimas de los que allí se hallaron, dio su espíritu, quiero decir que se murió.³⁹²

Tirante el Blanco e *Amadís de Gaula* são os dois livros emblemáticos da literatura cavalheiresca, e nenhum deles pode-se atestar que tenha sido originalmente escrito em língua espanhola ou castelhana, sendo, porém, os dois grandes modelos tratados por Cervantes na escrita do *Quixote*. *Tirante* (1490) é de autoria do valenciano

³⁹⁰ RIQUER, Martín de. *Cervantes y El Quijote*, op.cit., p. LXIV.

³⁹¹ Ibidem. p. LXV.

³⁹² CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, op.cit., p. 1104.

Joanot Martorell, escrito em valenciano, uma variante da língua catalã. E em torno do *Amadís* volteia a imprecisão da pátria, portanto, da língua de sua autoria, se espanhola ou portuguesa. Houve uma época em que se cogitou que fosse de autoria francesa, hipótese já descartada.³⁹³

No século XVII, essa era uma das modalidades de prosa traduzida à sua língua espanhola, e que circulava na sociedade. Contudo, muito antes, no século XIII, conta-nos Martín de Riquer, a matéria de Bretanha tinha sido acolhida e adaptada às literaturas da Espanha, e livros como *Santo Grial*, *El Tristán* e *El Merlín* se tornaram muito familiares aos espanhóis, de modo que não tardou que surgisse uma literatura cavaleiresca produzida por escritores locais, a exemplo do livro *El Caballero Cifar*, escrito por Ferrand Martínez, no início do século XIV.³⁹⁴ Encontramo-nos, pois, com o segundo tema de metalinguagem a ser abordado: a presença estrangeira na literatura espanhola.

Cervantes sempre intercedeu por uma autarquia da literatura espanhola, através do fortalecimento da língua, como poder ser visto nos prólogos de duas de suas obras antes e depois do *Quixote* Iª parte: *La Galatea* (1585) e *Novelas ejemplares* (1613). Como já citamos antes, no prólogo de *La Galatea*, Cervantes expõe seu projeto literário, que consistia, entre outras coisas, em apelar aos poetas e aos grandes engenhos

³⁹³ Ver: MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa**. [s.l.:s.n.,s.d.]: “Desde cedo, sua paternidade se envolveu de mistério, dando origem a três correntes de opinião: a primeira, que ligava a novela à Literatura Francesa, está hoje inteiramente posta de lado; a segunda defende a tese de que sua autoria se deve a um português; e a terceira, advoga a tese espanhola. Militam em favor da tese portuguesa alguns argumentos, dos quais se apontam os seguintes: Azurara, em sua Crónica do Conde D. Pedro de Meneses (1454, 1. I cap. G3), refere o nome de Vasco da Lobeira, tido por um dos autores da obra, juntamente com João de Lobeira; nos Poemas Lusitanos (1598), de António Ferreira, incluem-se dois sonetos alusivos ao episódio de Briolanja, personagem do Amadís (1. I cap. 4U), o qual, por sua vez, interessa pelas recusas de Amadís às solicitações da donzela, por fidelidade a Oriana, apesar da interferência de D. Afonso, irmão de D. Dinis, em favor da solicitante; o lais dedicado a Leonoreta, inserto no Amadís, escrito em Português, teria sido composto por João de Lobeira, trovador do tempo de Afonso III e de D. Dinis; assim sendo, o trovador teria escrito também os dois livros iniciais da novela, a que mais tarde Vasco da Lobeira teria acrescentado o terceiro, o que explicaria ter-lhe Azurara mencionado o nome. Fundamentam a tese espanhola os seguintes argumentos: a primeira edição da novela é de 1508, em Espanhol, feita por Garci-Ordóñez de Montalvo, que lhe teria acrescentado o 4º livro e emendado os anteriores; as mais remotas referências à novela se devem a autores espanhóis, como a do Canciller Ayala em seu Rimado de Palácio (cerca de 1380); no século XIV, Pedro Fernís, poeta do Cancioneiro de Baena, refere o Amadís em 3 livros; no século XV, é mencionado por vários escritores espanhóis. Não há, porém, argumentos cabais que permitam decidir acerca das duas teses citadas. Falta ainda encontrar qualquer prova mais concludente para dar por solucionado o problema, se bem que alguns pormenores internos façam pender a balança para o lado português, como foi notado inclusive por espanhóis, dentre os quais Menéndez Pelayo (*Orígenes de la Novela*, vol. I, págs. 345-6)”. Disponível em: <<http://auladeliteraturaportuguesa.blogspot.com.br/2008/07/amadis-de-gaula.html>>. Acesso em: 16 jun. 2013. Ver também: MOISÉS, Massaud. “Novelas de cavalaria”. In: _____. **A literatura portuguesa**. São Paulo: Cultrix, 2013, pp. 34-37.

³⁹⁴ Ver: RIQUEUR, Martín. **Para leer a Cervantes**. Barcelona: Acanthado, 2010. p. 23-24.

espanhóis que não permitissem que a eloquência da língua espanhola sucumbisse à brevidade da linguagem antiga: «De más de que no puede negarse que los estudiosos de esta facultad (...) la pasión del escritor] (...) traen consigo más que medianos provechos, como son: enriquecer el poeta considerando su propia lengua, y enseñar del artificio de la elocuencia que en ella cabe...».³⁹⁵ No Prólogo de *Novelas ejemplares*, Cervantes é ainda mais incisivo, quando evidencia o mérito de sua produção própria de narrativas curtas, em língua espanhola: «yo soy el primero que he novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas todas son traducidas de lenguas extranjeras, y éstas son mías propias, no imitadas ni hurtadas: mi ingenio las engendró...»³⁹⁶.

A discussão da relação do escritor com a sua língua é uma dos matizes do projeto cervantino para o *Quixote* em sua investida codificada contra os livros de cavalaria. Apesar do estilo empolado do gênero, como ressalta negativamente o cura, sua linguagem afetada proporcionava certa tonificação à língua, em sentenças que Dom Quixote repetia para seu próprio deleite: «La razón de la sinrazón que a mi razón se hace, de tal manera mi razón enflaquece, que con razón me quejo de la vuestra fermosura».³⁹⁷ E também nas inúmeras expressões populares, saídas da boca de Sancho Panza, como, por exemplo: «– No hay camino tan llano, que no tenga algún tropezón o barranco; en otras casas cuecen habas, y en la mía, a calderadas; más acompañados y paniaguados debe de tener la locura que la discreción»³⁹⁸.

A prerrogativa da língua espanhola sobre a língua estrangeira deveria ser cultivada, ressaltando sua eloquência em favor da brevidade da linguagem antiga. Essas discussões estão presentes no discurso do cura quando ele salva um livro de cavalaria pelo critério de ser estrangeiro e ainda não ter sido traduzido para a língua espanhola: “– *Éste es Espejo de caballerías* (barbeiro). / – *Ya conozco a su merced – dijo el cura – [...], y en verdad que estoy por condenarlos no más que a destierro perpetuo; [...], si habla en su idioma, le pondré sobre mi cabeza*”.³⁹⁹ Há preocupação com a difusão desse tipo de literatura estrangeirizante, através da tradução para a língua espanhola, mas

³⁹⁵ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel. *Prólogo*. In: _____. *La Galatea*. Madrid: Cátedra, 1995.

³⁹⁶ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel. *Prólogo*. In: _____. *Novelas ejemplares*. Barcelona: Crítica, 2001.

³⁹⁷ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Don Quijote de La Mancha*. Madrid: Alfaguara, 2004. p. 29.

³⁹⁸ *Ibidem*, p. 64.

³⁹⁹ *Ibidem*, p. 63.

também, sobretudo, uma preocupação com a credibilidade da qualidade da eficácia da tradução. Em outros momentos, os comentários do cura se reportam às situações que envolvem a língua estrangeira de algum volume e também sua tradução para o espanhol:

...y aquí le perdonaríamos al señor capitán que no le hubiera traída a España y hecho castellano, que le quitó mucho de su natural valor, y lo mismo harán todos aquellos que los libros de verso quisieren volver en otra lengua, que, por mucho cuidado que pongan y habilidad que muestren, jamás llegaran al punto que ellos tienen en su primer nacimiento. Digo, en efecto, que este libro y todos los que se hallaren que tratan de cosas de Francia se echen y depositen en un pozo seco.⁴⁰⁰

O terceiro tema de metalinguagem que abordaremos é a autoficcionalização de Cervantes e a autopromoção de sua obra no seio mesmo do texto literário: neste caso, o *Quixote*. A discussão desse tema metalinguístico envolve as relações da obra e do autor com o meio de difusão, mas principalmente evidencia a hegemonia da ficção no projeto cervantino. No final do escrutínio, quando o cura já estava começando a se cansar e antes de decidir queimar o restante dos livros sem análise prévia (por pura “*pereza del escrutinador*”, como demarcou o narrador), o barbeiro Nicolás pegou um livro e leu o título e o nome do autor em voz alta “– *La Galatea, de Miguel de Cervantes*”, a que o cura complementou:

–Muchos años ha que es grande amigo mío ese Cervantes, y sé que es más versado en desdichas que en versos. Su libro tiene algo de buena invención: propone algo, y no concluye nada; es menester esperar la segunda parte que promete: quizá con la enmienda alcanzará del todo la misericordia que ahora se le niega; y entre tanto que esto se ve, tenedle recluso en vuestra posada, señor compadre.

O volume de *La Galatea*, além de ser salvo do fogo, é passado adiante com insinuações de que sua leitura será realizada por esse novo leitor, o *maese* Nicolás, devido ao breve, mas consistente, resumo analítico que o cura faz da obra: algo de boa invenção em sua proposta, com intenção de nada concluir. E, por isso, lança uma expectativa de que vale a pena esperar a segunda parte: excelente publicidade. O cura complementa sua crítica tecendo considerações sobre o autor: “Miguel de Cervantes é mais versado em desditas que em versos, causadas, provavelmente, por uma má compreensão de sua obra ou má vontade para com ela” – recado sutil e cáustico aos gestores do cenário literário da Espanha do século XVII.

⁴⁰⁰ Ibidem, pp. 63-64.

Em um parágrafo curtíssimo, Cervantes, na refração do discurso do cura, resume em poucas palavras seu descontentamento com o ambiente literário da época, que não lhe abria espaço. Ao mesmo tempo, submete à prerrogativa literária em voga uma nova modalidade de narrativa ficcional: propor algo e nada concluir dessa proposta. Este caminho fora retomado por alguns romancistas modernos, a exemplo dos escritores argentinos Macedonio Fernández e Julio Cortázar, este com a proposta do novo romance incongruente, do escritor-personagem Morelli. E ainda, nessa proposta, Cervantes envolve o leitor como copartícipe tanto na construção estrutural da narrativa, quando a não conclusão sugere mais liberdade de interpretação do leitor, como também insere o leitor como elemento fundamental, em sua participação de reivindicador daquele texto, na realização da obra como produto final. Em outras palavras, o autor espanhol esclarece ao sistema do ambiente literário que é o leitor quem realmente dita, no final das contas, a oferta de mercado.

O leitor moderno dessa obra cervantina *La Galatea* não encontrará sua segunda parte, porque, embora tenha diversas vezes prometido, Cervantes nunca a escreveu. Então, é uma obra inconclusa ou concluída com essa abertura interpretativa e inclusiva do leitor. Preferimos esta segunda hipótese. No estilo de novela pastoril, a narrativa de *La Galatea* está mesclada com poemas, sendo classificada no prólogo por Cervantes de égloga. Uma característica da obra que nos interessa é a escrita por Cervantes de elogios a vários escritores, sendo os mais conhecidos dos leitores modernos Luis de Góngora e Lope de Vega, este, antes da hostilidade que nutriu por Cervantes. Outros nomes importantes da literatura espanhola foram também reverenciados, como fray Luis de León, Fernando de Herrera, Francisco de Figueroa, Bartolomé Leonardo de Argensola, Vicente Espinel, Luis Barahona de Soto, Alonso de Ercilla e Baltasar del Alcázar, mas «abundan los poetas de menor entidad e incluso algunos de obra literaria insignificante o desconocida, lo que sin duda configura el ambiente de las relaciones y amistades de Cervantes en los años 1582 a 1584»⁴⁰¹. Góngora e Lope eram, nessa época, poetas desconhecidos, vale ressaltar, de modo que Cervantes também estava preocupado com a inserção de novos escritores na história da literatura espanhola do século XVII.

⁴⁰¹ RIQUER, Martín. **Para leer a Cervantes**. Barcelona: Acantilado, 2010. p. 62.

Alberto Blecua (2005)⁴⁰² enuncia que Cervantes delineou a primeira história crítica da literatura espanhola de seu tempo, através das discussões de metalinguagem em suas obras literárias. O que vemos de mais revolucionário nesse pequeno fragmento da fala do cura é o fato de Cervantes se autoficcionalizar como uma personagem de sua próprio livro. Já no prólogo da Iª parte do *Quixote*, a autoficcionalização de Cervantes se dá quando ele engendra um encontro com o amigo gracioso, que lhe oferece uma saída espetacular para a escrita do prólogo da história do cavaleiro. Esse desdobramento autoficcional do escritor espanhol ocorre também em outros textos de sua produção literária, como a instigante história do retrato de Cervantes, descrito por ele mesmo no prólogo de *Novelas Ejemplares*:

Éste que veis aquí, de rostro aguileño, de cabello castaño, frente lisa y desembarazada, de alegres ojos y de nariz corva, aunque bien proporcionada; las barbas de plata, que no ha veinte años que fueron de oro; los bigotes grandes, la boca pequeña, los dientes, ni menudos ni crecidos, porque no tiene sino seis, y éstos mal acondicionados y peor puestos, porque no tienen correspondencia los unos con los otros; el cuerpo entre dos extremos, ni grande ni pequeño; la color viva, antes blanca que morena; algo cargado de espaldas y no muy ligero de pies. Éste digo que es el rostro del autor de La Galatea y de Don Quijote de la Mancha, y del que hizo el Viaje del Parnazo, (...), y otras obras que andan por ahí descarriadas y quizá sin el nombre de su dueño. Llámase comúnmente MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA.⁴⁰³

Cervantes relata no prólogo de *Novelas Ejemplares* que o pintor Juan de Jáuregui, muito conhecido na época também como poeta, tinha feito seu retrato em tela. Porém, pairam muitas dúvidas e especulações sobre a autenticidade do retrato. Martín de Riquer observa que a Real Academia Española divulgou um discutido retrato de um homem com “golilla”, no qual se lê na parte superior o nome completo de Cervantes e na parte inferior da tela o nome do pintor. No entanto, na coleção do Marqués de Casa Torres foi encontrado um retrato de outro homem, também com “golilla”, que se supõe seja o retrato do pintor e não de Cervantes.⁴⁰⁴ O aspecto nebuloso da verdadeira origem em torno do retrato de Cervantes, é mais uma característica de seu procedimento do escritor ficcionalizado, uma vez que também se questiona se o retrato de Cervantes em tela não teria surgido de sua autodescrição realizada no prólogo de *Novelas Ejemplares*. Assim, com a autopromoção e a autoficcionalização cervantina, fechamos a terceira

⁴⁰² BLECUA, Alberto. *Prólogo*. In: CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha**. Saavedra. Madrid: Espasa Calpe, 2005.

⁴⁰³ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel. *Prólogo*. In: _____. **Novelas ejemplares**. Barcelona: Crítica, 2001.

⁴⁰⁴ RIQUER, Martín. **Para leer a Cervantes**. Barcelona: Acantilado, 2010. p. 97.

perspectiva da metalinguagem que destacamos na primeira saída do cavaleiro andante Dom Quixote de La Mancha.

2.2.2 Segunda saída de Dom Quixote

Leitores em foco nesta seção: o narrador-leitor da história do cavaleiro, o tradutor e a família do vendeiro Palomeque.

Se a hipótese levantada foi a de uma narração fechada nos primeiros seis capítulos do *Quixote*, com a intenção de aniquilar os livros de cavalaria como gênero literário, a narrativa, então, cursou outro rumo, que não a sua conclusão, mas sim a continuação dessa história. Após o escrutínio, Dom Quixote, mais esperto, procurou agir com mais cuidado e discrição. Apesar de estar por quinze dias no sossego de sua fazenda, entremeadado por conversas com o cura, o cavaleiro demonstrava que a cavalaria andante ainda era o propósito de sua vida. Contudo, teve a reserva de não deixar escapar que pretendia ganhar novamente os campos de La Mancha:

En este tiempo solicitó don Quijote a un labrador vecino suyo, hombre de bien – (...) –, pero de muy poca sal en la mollera. (...), sancho Panza, que así se llamaba el labrador, dejó su mujer y hijos y asentó por escudero de su vecino. Dio Don Quijote orden en buscar dineros, y, vendiendo una cosa y empeñando otra y malbaratándolas todas, llegó un razonable cantidad. (...), avisó a su escudero Sancho del día y hora que pensaba ponerse en camino, para que él se acomodase (...). Todo lo cual hecho y cumplido, sin despedirse Panza de sus hijos y mujer, ni don Quijote de su ama y sobrina, una noche se salieron del lugar sin que persona los viese; en la cual caminaron tanto, que al amanecer se tuvieron por seguros de que no los hallarían aunque los buscasen.⁴⁰⁵

Nesta segunda saída, as aventuras de Dom Quixote vêm acompanhadas das intervenções do narrador da história com mais assiduidade, num jogo metalinguístico que discute a origem do texto, a questão da autoria, o foco narrativo e a tradução da história da língua árabe para a língua espanhola. E, ainda, continuam as conversas sobre os livros de cavalaria, entremeadas por abordagens acerca da narrativa e do teatro: questões de verossimilhança, imitação e ficção. Cervantes, então, se aprofunda na discussão do fazer literário, através da composição da narrativa e dos mecanismos impressos e trabalhados na história de Dom Quixote.

⁴⁰⁵ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **Don Quijote de La Mancha**. Madrid: Alfaguara, 2004, p. 73.

A conhecida aventura do vizcaíno, que abrange os capítulos VIII e IX, surpreende o leitor quando a história é interrompida em plena ação, porque faltava a parte escrita que daria continuidade à história: «(...); y que en aquel punto tan dudoso paró y quedó destroncada tan sabrosa historia, sin que nos diese noticia su autor dónde se podría hallar lo que de ella faltaba»⁴⁰⁶. Nesse ponto, ocorre uma estranheza em relação ao texto: o narrador, com o qual estávamos familiarizado desde o primeiro capítulo, revela que a história de Dom Quixote estaria misteriosamente inacabada ou inadvertidamente perdida. Há então um deslocamento em relação à autoria da história do cavaleiro, que simplesmente pensávamos ser de Miguel de Cervantes, que escolheu um narrador um tanto desmemoriado para a narração. Mas o jogo cervantino começa já na voz em primeira pessoa do narrador, que lamenta esta suspensão da história, que até então poderia ser definitiva:

Causome esto mucha pesadumbre, porque el gusto de haber leído tan poco se volvía en disgusto de pensar el mal camino que se ofrecía para hallar lo mucho que a mi parecer faltaba de tan sabroso cuento. Pareciome cosa imposible y fuera de toda buena costumbre que a tan buen caballero le hubiese faltado algún sabio que tomara a cargo el escribir sus nunca vistas hazañas, cosa que no faltó a ninguno de los caballeros andantes, (...). Y, así, no podía inclinarme a creer que tan gallarda historia hubiese quedado manca y estropeada, y echada la culpa a la malignidad del tiempo, devorador y consumidor de todas las cosas, el cual, o la tenía oculta, o consumida(...). Por otra parte, me parecía que, pues entre sus libros se habían hallado tan modernos como Desengaño de celos y Ninfas y pastores de Henares, que también su historia debía de ser moderna y que, ya que no estuviese escrita, estaría en la memoria de la gente de su aldea y de las a ella circunvecinas. Esta imaginación me traía confuso y deseoso de saber real y verdaderamente toda la vida y milagros de nuestro famoso español don Quijote de la Mancha, luz y espejo de la caballería manchega...⁴⁰⁷

As marcas do narrador, então, o redimensionam como leitor da história de Dom Quixote. E foi pelo filtro de seu olhar que a história nos foi contada até aqui. Suas considerações sobre a suspensão da história merecem algum destaque: a ideia da impossibilidade da história não ter sido escrita, porque era costumeiro que sábios registrassem as façanhas dos cavaleiros andantes. E, ainda, sua busca verossímil das possibilidades de resgatar a história do cavaleiro pela via da memória da gente do povoado de La Mancha, uma vez que é uma história moderna, devido à referência de obras modernas citadas no interior do texto. Entretanto, as marcas do narrador que indicam a aceitação total de Alonso Quijano como o cavaleiro andante Dom Quixote de

⁴⁰⁶ Ibidem, p. 84.

⁴⁰⁷ Ibidem, pp. 84-85.

La Mancha chamam a atenção e nos instigam uma questão: será ironia, ou Dom Quixote tem no narrador-leitor um seu aliado nas investidas cavalheirescas, através das refrações plurilíngues de vozes discursivas?

Mikhail Bakhtin, no ensaio “O discurso no romance”, quando aborda a questão da introdução e da organização do plurilinguismo no romance, centra-se na particularidade da introdução de um narrador e autor suposto, através da estratificação da linguagem. Isto significa que a prosa romanesca – principalmente o romance humorístico que tem suas raízes no *Quixote*, enfatiza Bakhtin – se configura como o “resultado do trabalho de todas estas forças estratificadoras,⁴⁰⁸ a língua não conserva mais formas e palavras neutras ‘que não pertencem a ninguém’, ela se torna como que esparsa, penetrada de intenções, totalmente acentuada”.⁴⁰⁹

Para Bakhtin, o caráter plurilíngue do romance projeta-se sobre diferentes planos linguísticos, nos quais “as intenções do autor, ao sofrerem refração através de todos esses planos, podem não encontrar eco em nenhum deles”.⁴¹⁰ Mas, mesmo não sendo regra absoluta que as intenções do autor coincidam exatamente com essas vozes discursivas que introduz em seu romance, sobre o autor, Bakhtin não coloca dúvida em momento algum de que suas intenções estão sempre presentes através da refração na estratificação da linguagem do narrador. Nessa discussão, ainda, o teórico russo deixa claro que outra importante introdução e organização do plurilinguismo no romance são as vozes das personagens que também apresentam refratariamente as intenções do autor suposto. Esclarecendo que o autor suposto está personificado na palavra escrita e que o narrador está concretizado na palavra oral, Bakhtin evidencia que este autor suposto se efetiva em diversos segmentos dessas duas vozes discursivas (a sua própria e do narrador), ao estabilizar-se tanto no ponto de vista do narrador, como também no seu discurso e na sua linguagem:

Por trás do relato do narrador, nós lemos um segundo, o relato do autor sobre o que narra o narrador, e, além disso, sobre o próprio narrador. Percebemos nitidamente cada momento da narração em dois planos: no plano do narrador,

⁴⁰⁸ Bakhtin entende que “as correntes literárias e outras, os meios, as revistas, certos jornais, e mesmo certas obras importantes e certos indivíduos, todos eles são capazes, na medida de sua importância social, de estratificar a linguagem, sobrecarregando suas palavras e formas com suas próprias intenções e acentos típicos e, com isto, torná-las em certa medida alheias às outras correntes, partidos, obras e pessoas. Ver BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: HUCITEC, 2010. p. 97.

⁴⁰⁹ Ibidem, p. 100.

⁴¹⁰ Ibidem, p. 116.

na sua perspectiva expressiva e semântico-objetal, no plano do autor que fala de modo refratado nessa narração e através dela.⁴¹¹

Observando desde o prisma bakhtiniano a questão do narrador-leitor da história de Dom Quixote, que aceita essa personagem prontamente como um cavaleiro andante, corroborando, então, a transformação de Alonso Quijano em sua nova identidade de Dom Quixote, que ocorre no primeiro capítulo, tal aceitação nos coloca diante da ironia cervantina, uma reconhecida característica do autor espanhol. Entendendo Cervantes como suposto autor – cujas intenções estão refratadas pela introdução de todas as demais vozes de seu romance – assim como teoriza Bakhtin, nós devemos ler a confirmação da identidade do cavaleiro pelo narrador-leitor em dois planos de narração que estão justapostos. É nessa justaposição dos relatos do plano do narrador e do plano do autor (“que fala de modo refratado nessa narração e através dela”) que reside a ironia cervantina.

Nosso olhar lançado à ironia de Cervantes se desvencilha em parte das teorias sobre a ironia que a entende como uma dialética da negação: Sócrates, Kierkegaard, Horkeimer, Benjamim, Adorno. Muito embora, Adorno tenha feito, de certa forma, uma crítica à dialética negativa, iniciada por Kierkegaard, chegando a um conceito de ironia que nos é interessante, “a ironia se constrói com o não dito através do que é dito, mas o não dito não é somente o contrário do dito, é sempre o *outro* do dito...”.⁴¹² Linda Hutcheon observa que a ironia se configura, entre outras coisas, como “uma tentativa indireta de ‘trabalhar’ contradições ideológicas e não deixá-las se resolver em dogmas (...) potencialmente opressivos”.⁴¹³ Essa observação de Hutcheon, sinaliza Eiliko Flores, aponta para uma sobra na concepção de ironia de Adorno, que enclausura o objeto ou o sujeito em sua definição.⁴¹⁴ Por isso, nosso exame da ironia cervantina se distancia do conceito de ironia como dialética negativa, uma vez que a personagem de Dom Quixote implode e transcende, através de seus diversos desdobramentos, a possibilidade de clausura em si mesma.

⁴¹¹ Ibidem, pp. 118-119.

⁴¹² Ver FLORES, Eiliko L.P. “Alegoria e ironia: confrontos e divergências”. **Revista Água Viva**, vol. 1, n. 1, 2010, p. 8: “A censura à dialética negativa feita por Kierkegaard, com o devido distanciamento histórico que possuímos hoje sobre sua obra, pode receber as possíveis ressalvas acima, baseadas na filosofia adorniana”. Disponível em: <<http://seer.bce.unb.br/index.php/aguaviva/article/view/3275>>. Acesso em: 12 ago. 2013.

⁴¹³ HUTCHEON, Linda. **Teoria e política da ironia**. Belo Horizonte: UFMG, 2000. p. 56.

⁴¹⁴ FLORES, Eiliko L.P. op.cit., p. 7.

O escritor, crítico e ensaísta peruano Alfredo Bryce Echenique, no ensaio *Del humor quevedesco a la ironía cervantina* (2007),⁴¹⁵ reúne inúmeras referências de diversas fontes sobre ironia, que abrangem desde citações de escritores, críticos e ensaístas até filósofos que idealizaram teorias sobre o tema. Algumas dessas referências oferecem as bases para a nossa compreensão da ironia cervantina, relacionada à postura do narrador-leitor. Uma referência citada por Echenique é Ítalo Calvino:

(...) en sus 6 propuestas para el próximo milenio (1989), obra publicada póstumamente, y en la que el autor italiano se refiere a Cervantes, lo asocia con la palabra ironía, y afirma que ésta «es lo cómico que ha perdido la pesadez corpórea (...) y pone en duda el yo y toda la red de relaciones que lo constituyen».⁴¹⁶

Este fragmento de Calvino, Echenique o relaciona com a definição de ironia de Luis Racionero, tomada de seu livro *El Mediterráneo y los bárbaros del norte* (1985/1996): «(...); *la ironía es la demostración a contrario, es llevar una cosa a su extremo opuesto para que se convierta en su contrario y de esta súbita fusión de opuestos obtener una distanciaci3n nos hace sabios*».⁴¹⁷ Essas duas referências trazidas por Bryce Echenique têm duas implicações que nos interessam: a primeira em Calvino, quando ele pontua a dúvida (ou vacilo se preferirmos) instaurada no eu e, portanto, em todas as suas relações; a segunda em Racionero (mesmo que aborde a ironia a partir de uma perspectiva negativa do “extremo oposto da coisa”), quando ele define a ironia como “demonstração ao contrário”, resultando na “súbita fusão desses opostos”.

Tanto Racionero como Calvino ultrapassam o tropo negativo da ironia quando mencionam, um, o vacilo do eu; o outro, a fusão dos opostos. Não é mais a coisa e o seu contrário, e sim a dissolução da coisa e seu contrário, resultando em algo impossível de definir, por isso o eu e tudo relacionado a esse eu vacila, é posto em dúvida. Neste caso, é pertinente registrar o frágil paradoxo na definição de ironia de Racionero, pois se entendermos a ironia como “levar a coisa a seu extremo oposto para que se converta em seu contrário”, não resultaria absolutamente na fusão de contrários: a coisa não seria mais a coisa, seria o seu extremo oposto, portanto, não haveria fusão. Desse modo,

⁴¹⁵ ECHENIQUE, Alfredo Bryce. **Del humor quevedesco a la ironía cervantina**. 2007. Disponível em: <http://cvc.cervantes.es/literatura/conferencias_spinoza/bryce.htm>. Acesso em: 09 ago. 2013. O ensaio de Alfredo Bryce Echenique é o resultado de uma conferência ministrada no Instituto Cervantes, e encontra-se publicado na página da web indicada.

⁴¹⁶ ECHENIQUE, Alfredo Bryce, op.cit., p. 10.

⁴¹⁷ Loc.cit.

escolhemos momentos pontuais dessas duas referências trazidas por Echenique para mostrar que seria tibiamente porosa a visão de que a ironia cervantina implica simplesmente apontar para algo contrário do que está expondo ou propondo.

A partir dessas referências e de outras tantas sobre a ironia de Cervantes, Bryce Echenique imprime sua visão de como a personagem cervantina pode ser compreendida pelo leitor: «Así ocurre que debiendo tener a Don Quijote por el ser más ridículo y a menudo loco de atar, admiramos en cambio con infinita ternura sus ridiculeces, siempre ennoblecidas por un ideal tan alto y tan puro»⁴¹⁸. Compreender a perspectiva que o leitor lança sobre a personagem de Dom Quixote é a nossa finalidade nessa abordagem da ironia cervantina, até porque, enfatizamos, uma vez mais, o narrador da história do cavaleiro, do capítulo I ao capítulo VIII, que é sobretudo leitor dessa história. É como leitor, antes mesmo de narrador, que queremos analisar sua aceitação total da identidade de Dom Quixote como cavaleiro andante, para isso, tomemos a passagem de sua mais intimista ou subjetiva declaração como leitor da história:

Esta imaginación me traía confuso y deseoso de saber real y verdaderamente toda la vida y milagros de nuestro famoso español don Quijote de la Mancha, luz y espejo de la caballería manchega, y el primero que en nuestra edad y en estos tan calamitosos tiempos se puso al trabajo y ejercicio de las andantes armas, y al desfacer agravios, socorrer viudas, amparar doncellas, de aquellas que andaban con sus azotes y palafrenes y con toda su virginidad a cuestras, de monte en monte y de valle en valle: que si no era que algún follón o algún villano de hacha y capellina o algún descomunal gigante las forzaba, doncella hubo en los pasados tiempos que, al cabo de ochenta años, que en todos ellos no durmió un día debajo de tejado, y se fue tan entera a la sepultura como la madre que la había parido. Digo, pues, que por estos y otros muchos respetos es digno nuestro gallardo Quijote de continuas y memorables alabanzas...⁴¹⁹

As palavras do narrador-leitor evidenciam as marcas de sua leitura, experienciadas na vivência das primeiras aventuras do herói, sendo este a personagem mais proeminente e significativa nesses primeiros oito capítulos. Então, é muito mais plausível que o leitor se identifique totalmente com o discurso do herói. Neste caso, essa identificação implica a junção do discurso do herói com o discurso do narrador, por este ser um leitor dessa história. Nota-se que o narrador-leitor fala ‘quase’ exatamente o mesmo que Echenique, deixando de lado a ideia de ridículo, pois que o narrador-leitor vê nas investidas de Dom Quixote um ideal alto e nobre de ser cavaleiro andante nesses «*tan calamitosos tiempos*». E essa nobreza reside justamente no fato de esse homem se

⁴¹⁸ ECHENIQUE, Alfredo Bryce, op.cit., p. 10.

⁴¹⁹ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **Don Quijote de La Mancha**. Madrid: Alfaguara, 2004, p. 85

propor a um serviço que ninguém mais se presta a fazer: salvar donzelas, por exemplo, que «al cabo de ochenta años, que en todos ellos no durmió un día debajo de tejado, y se fue tan entera a la sepultura como la madre que la había parido»⁴²⁰. Nos primeiros capítulos, apesar de já aparecem outras vozes discursivas que se opõem ao discurso de Dom Quixote - a sobrinha, a ama, o barbeiro e o cura, principalmente - essas vozes opositivas não causam o mesmo efeito no leitor por não exercerem uma ação contrária de forma contundente e eficaz às ações quixotescas.

O discurso do cura é emblemático nesse sentido, pois que é contra os livros de cavalaria, devido ao efeito nocivo que causam em seus leitores. Mas mesmo esse discurso deixa lacunas que apontam para a supremacia de se deixar levar pelos prazeres da ficção, pois, como já dito, ele salva do fogo a matriz do gênero: *Amadís de Gaula*. Os discursos e as ações opositivas à Dom Quixote são tão ineficazes que ele começa, muito discretamente, a planejar sua segunda saída, como mencionamos antes. O cervantista Luiz Fernando Franklin de Matos destacou essa questão no *Quixote*, pontuando as grandes contradições que permeiam o romance. No ensaio “D. Quixote, una escritura desatada”,⁴²¹ Franklin de Matos insinua a simpatia que Cervantes nutria pelos livros de cavalaria e questiona qual realmente o estatuto que o autor espanhol reservou para estes livros no seu romance: “O modelo a recusar ou a preservar?”.

Prenunciando que “com Cervantes nada é muito seguro”, o cervantista brasileiro justifica seu prognóstico com os discursos hesitantes dos dois eclesiásticos, tal como se apresentam na primeira parte do romance: o cura que salva o *Amadís de Gaula* do fogo (no capítulo VI) e o Clérigo de Toledo, no capítulo XLVII, que teoriza efusivamente contra os livros de cavalaria, mas acaba seu discurso com uma ressalva laudatória à *escritura desatada* do gênero. Essas condutas contraditórias, Franklin de Matos avalia que:

De fato, se há algo de comum no desfecho destes sermões arrebatados e proselitistas, nós podemos afirmar que o que sempre se repete é a sua *inutilidade*. D. Quixote não se deixa convencer por eles. O resultado a que conduzem, se é que isto é possível, só faz exacerbar a loucura do herói. Soluções mais extrematas, talvez? Incluir no Index, um a um, os textos de

⁴²⁰ Loc.cit.

⁴²¹ MATOS, L. F. Franklin. D. Quixote, una escritura desatada. [s.l.:s.n.,s.d.]. In: **O leitor quixotesco: o leitor de Dom Quixote**. 1979. Tese (Doutorado) - USP, São Paulo. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/df/site/publicacoes/discursos/pdf/D08_D_Quixote.pdf>. Acesso em: 27 mar. 2013.

cavalaria? Recorrer às fogueiras? Também não basta: o Cura recorreu a elas e nem por isso conseguiu prejudicar as andanças de D. Quixote.⁴²²

Ao evidenciar essas contradições que permeiam todo o *Quixote*, Franklin de Matos responde ao questionamento de qual estatuto cabia aos livros de cavalaria no romance de Cervantes, dizendo que o autor espanhol tinha conhecimento e respeito pelos preceitos aristotélicos, mas também tinha a consciência de que o *Quixote* iniciava uma “nova tradição narrativa, não estranha aos livros de cavalaria. Enquanto escrevia, burlava as regras com muita frequência e, fazendo teoria, procurava domar-se, tomando-as como irrecusável ponto de referência”.⁴²³ Assim, não é totalmente seguro afirmar que Cervantes intencionava aniquilar para sempre os livros de cavalaria, como também não se pode garantir que seu propósito era preservá-los ao longo dos séculos. Por isto, partindo desse veio que relativiza a intenção cervantina, endossamos a perspectiva de Franklin de Matos, que entende a ironia em Cervantes comprometida no humor ambivalente e carnavalesco da Idade Média, tal como Bakhtin a brande na história do riso:

Basta reter a dívida de Rabelais, Cervantes ou mesmo Shakespeare como o humor carnavalesco da Idade Média. Quando se refere a este humor, Bakhtin acentua não apenas o caráter popular e universal que possui, mas também sua natureza essencialmente ambivalente: “alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlão e sarcástico, nega e afirma, amortalha e recussita de uma só vez” (7).⁴²⁴ O que está implicado neste riso não é apenas a negação pura e absoluta, mas a sabedoria exultante da relatividade: o carnaval festeja o processo da mudança⁴²⁵.

Cervantes e o *Quixote* são referências constantes nos trabalhos investigativos de Mikhail Bakhtin, tanto na sua teoria do plurilinguismo no romance (como já apresentado), quanto no seu estudo da *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1965):

Os românticos, que redescobriram Rabelais, da mesma forma que haviam redescoberto Shakespeare e Cervantes, não souberam encontrar a chave para

⁴²² Ibidem, p. 105.

⁴²³ Ibidem, p.109.

⁴²⁴ Franklin de Matos cita um fragmento de Bakhtin em língua portuguesa, mas sua referência na nota está em um exemplar da língua espanhola: “(7) Mikail Bakhtine, **La Cultura Popular en La Edad Media y el Renacimiento**, Barcelona, Barra Editores SA, 1974”. O fragmento citado encontra-se na página 10 da edição brasileira de 2010, pela Hucitec, traduzida do russo para o português por Yara Frateschi Vieira.

⁴²⁵ MATOS, L. F. Franklin, op.cit., p. 107.

decifrá-lo (...). A única maneira de decifrar esses enigmas é empreender um estudo em profundidade das suas *fontes populares*.⁴²⁶

Como se vê, Bakhtin localiza Cervantes em um contexto próximo ao de Rabelais, seu objeto de investigação, mas adverte que não pretende decidir se é justo colocar Rabelais ao lado de Shakespeare e acima ou abaixo de Cervantes. Contudo, sua tese sobre a cultura popular na Idade Média e no Renascimento é aberta por uma ampla introdução, na qual Cervantes e o *Quixote* são sempre lembrados.

Para uma melhor compreensão de sua abordagem, Bakhtin subdividiu em três categorias as manifestações da cultura popular: 1. *As formas dos ritos e espetáculos*; 2. *Obras cômicas verbais*; e 3. *Diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro*. No item 2, *obras cômicas verbais*, a principal discussão recai sobre as imagens cômicas contidas no texto, na observância de que “A literatura cômica latina da Idade Média chegou à sua apoteose durante o apogeu do Renascimento”.⁴²⁷ Nesse momento, Bakhtin novamente localiza Cervantes, entre outros autores, próximos a Rabelais:

(...) predominância excepcional que tem na obra de Rabelais *o princípio da vida material e corporal*: imagens do corpo, da bebida, da comida, da satisfação de necessidades naturais, e da vida sexual. São imagens exageradas e hipertrofiadas. (...). Os demais autores do Renascimento (Boccaccio, Shakespeare e Cervantes) revelaram uma propensão análoga, embora menos acentuada.⁴²⁸

As imagens cômicas têm uma concepção estética fundamentada nos valores da vida prática; e a essa concepção estética, Bakhtin denominou de *realismo grotesco*. No realismo grotesco, que é o sistema de imagens da cultura cômica popular, existem duas particularidades que o determinam: a primeira é o aspecto profundamente positivo do princípio material e corporal das imagens e a segunda é o traço do rebaixamento. O aspecto positivo do princípio material e corporal é absorvido como universal e popular, opondo-se, assim, a ideias de separação, isolamento e confinamento em si. Dessa forma, “(...) o princípio material e corporal aparece sob a forma universal, festiva e utópica.

⁴²⁶ BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 2010. p. 2.

⁴²⁷ Ibidem, p. 13.

⁴²⁸ Ibidem, p. 16.

(...). O cósmico, o social e o corporal estão ligados indissolavelmente numa totalidade viva e indivisível. É um conjunto alegre e benfazejo”.⁴²⁹

O rebaixamento do realismo grotesco, como o teoriza Bakhtin, tem um sentido extremamente topográfico: “o ‘alto’ é o céu; o ‘baixo’ é a terra”. No entanto, a compreensão desse rebaixamento a terra não tem um caráter negativo, ao contrário, a terra seria o princípio de absorção, mas, ao mesmo tempo, também de nascimento e ressurreição: “Rebaixar consiste em aproximar da terra (...): quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se a vida em seguida, mais e melhor. (...). A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento”.⁴³⁰ Essa degradação ambivalente, que é ao mesmo tempo negação e afirmação, reconhece no baixo das imagens cômicas sempre um novo começo. Essa compreensão das imagens cômicas, Bakhtin a identifica como uma característica da literatura do Renascimento, mas que, ressalva o teórico, “No entanto, esse processo está apenas começando nessa altura, como o demonstra claramente o exemplo do *D. Quixote*”.⁴³¹

Assim, podemos inferir dessa teoria bakhtiniana que o *Quixote* tem características do realismo grotesco. Vale lembrar também que o riso popular é que organiza todas as formas dessa estética. Nesse sentido, situamos o aspecto humorístico do romance de Cervantes como primordialmente ambivalente, mas não apenas isso, pois a ironia cervantina segue a mesma direção de ambivalência do seu aspecto humorístico, tal como vimos, como exemplo, na discussão sobre a intenção de Cervantes em relação aos livros de cavalaria. Todo discurso do *Quixote* perpassa pela ironia de Cervantes como caráter duplo: a invenção do autor árabe para a história do cavaleiro; a apresentação dual da mulher no romance, Dulcineia, Moritornes, aldeãs e prostitutas idealizadas por Dom Quixote; as atuações discursivas de Sancho Pança e dos Duques; além os discursos dos clérigos. O próprio Dom Quixote, em suas falas, é constantemente contestado pelas vozes das demais personagens, configurando o romance numa malha discursiva plural, refutando a ideia de que a fala do herói prevaleceria sobre as demais.

⁴²⁹ Ibidem, p. 17.

⁴³⁰ Ibidem, p. 19.

⁴³¹ Loc.cit.

É preciso, então, pontuar o talhe matizado e dissonante da ironia cervantina. Podemos, inclusive, entendê-la como uma ironia às avessas, ou seja, uma ironia suposta dentro de uma outra ironia: uma ironia de duplo sentido. Isto é, o mais comum seria pensarmos que a aceitação de Alonso Quijano como o cavaleiro andante Dom Quixote de La Mancha pelo narrador-leitor é, de início, uma simples ironia cervantina: querer mostrar o revés do que diz. Estaríamos diante da concepção comum da ridicularização da personagem: Dom Quixote risível, apenas. Mas se nos fixarmos na figura do narrador como leitor aficionado por tudo que encontrava escrito, assim como ele mesmo se diz ser («y como yo soy aficionado a leer aunque sean papeles rotos de las calles...»⁴³²), poderemos mensurar que a aceitação da personagem de Dom Quixote como cavaleiro andante é uma reação espontânea do leitor, uma identificação genuína do leitor com a personagem, enfim, uma técnica da narrativa cervantina.

Talvez a intenção de Cervantes fosse provocar ou inserir no leitor essas duas nuances ou esses dois planos de sua discussão, através do narrador-leitor. Podemos, inclusive, identificar, de modo refratário, sinais do sujeito-leitor Cervantes no narrador-leitor; podemos ver nele um leitor encantado e seduzido por essa história, assim como Cervantes era simpático (ou mais que simpático) aos livros de cavalaria.⁴³³ O caráter duplo, ambivalente e não definitivo da ironia cervantina está presente em todos os momentos do texto do *Quixote*, até mesmo naqueles que não são tão evidentes, por isso potencializamos uma fala atomizada do narrador-leitor, que passaria quase despercebida, para mostrar esse caráter dual da ironia cervantina. No decorrer da narração, parece ter sido a avidez desse leitor em encontrar o restante da história de Dom Quixote que fez com que essa história continuasse, como se fosse uma construção simultânea de leitura e escrita:

Pasó, pues, el hallarla en esta manera: estando yo un día en el Alcaná de Toledo, llegó un muchacho a vender unos cartapacios y papeles viejos a un sedero; y como yo soy aficionado a leer aunque sean papeles rotos de las

⁴³² CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **Don Quijote de La Mancha**. Madrid: Alfaguara, 2004, p.85.

⁴³³ Martín de Riquer, na obra supracitada **Para leer a Cervantes** (2010), relata que o autor espanhol se entregou com “*afán y entusiasmo*” à leitura dos livros de cavalaria, e cita justamente o fragmento do narrador que se diz ser um leitor aficionado, relacionando o discurso da personagem a seu autor. Segundo Riquer, «Cuando a los veintidós años Miguel de Cervantes salió precipitadamente de España era un joven poeta que, en sus ocasionales composiciones, revelaba ser un gran admirador de Garcilaso, (...), es a todas luces evidente que fue en esta etapa de su vida cuando se entregó a los libros de caballerías, cuyo sentido, asuntos, detalles episódicos y estilo conoció la perfección, como demuestran las numerosas referencias, alusiones e incluso imitaciones irónicas que hace de ellos en el Quijote.», (p. 39).

calles, llevado de esta mi natural inclinación tomé un cartapacio de los que el muchacho vendía y vile con caracteres que conocí ser arábigos. Y puesto que aunque los conocía no los sabía leer, anduve mirando si parecía por allí algún morisco aljamiado, [...]. En fin, la suerte me deparó uno [...], y, leyendo un poco en él, se comenzó a reír. Preguntele yo que de qué se reía, [...], y él, [...], dijo: –Está, como he dicho, aquí en el margen escrito eso: Esta Dulcinea del Toboso, [...], dicen que tuvo la mejor mano para salar puercos que otra mujer de toda la Mancha. Cuando yo oí decir “Dulcinea del Toboso”, quedé atónito y suspenso, [...]. Con esta imaginación, le di prisa que leyese el principio, y haciéndolo así, volviendo de improviso el arábigo en castellano, dijo que decía: “Historia de don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo”. Aparteme luego con el morisco por el claustro de la iglesia mayor, y roguele me volviese aquellos cartapacios, todos que trataban de don Quijote, en lengua castellana, sin quitarles ni añadirles nada, [...], y prometió de traducirlos bien y fielmente y con mucha brevedad. [...], le truje a mi casa, donde en un poco más de mes y medio la tradujo toda, del mismo modo que aquí se refiere.⁴³⁴

As marcas do narrador-leitor na total identificação com a personagem do cavaleiro é uma das suas últimas intervenções como narrador da história. Como mostra o fragmento acima, dois outros agentes narrativos passam agora a introduzir e organizar os registros narrativos do romance. São eles: o historiador árabe Cide Hamete Benengeli, primeiro autor da história, e o tradutor da língua árabe para a língua espanhola. Essa nova introdução reconfigura a personagem do narrador-leitor, que desaparece da história do romance, como narrador *homodieético*, para atuar nos bastidores que promovem a difusão da história, como um suposto editor, primeiro responsável, há quatro séculos, pelo romance chegar às mãos do leitor moderno. O filólogo espanhol Francisco Rico assinala essa transferência de papéis da personagem, na nota 14 do capítulo IX, contudo Rico associa a personagem do narrador-leitor a Cervantes, sem a devida intermediação refratária advertida por Bakhtin:

A partir de ahora, el **Quijote** se ofrece regularmente como la traducción, por un morisco bilingüe, de la **Historia** escrita en árabe por Cide (señor) Hamete (‘Hamid’) Benengeli (derivado de ‘berejena’) (...).Cervantes, el narrador que empezaba el relato con un “no quiero acordarme” y continuaba investigando los “anales de la Mancha” y ponderando discrepancias entre “los autores que de este caso escriben”, se descubre ahora como una especie de editor y comentarista. Ni esas ni otras referencias a las diversas fuentes y opiniones en torno a la historia de don Quijote se dejan conciliar en un sistema coherente...⁴³⁵

Entretanto, há nessa nota de Francisco Rico a pertinente colocação da incoerência de tais referências, o que denota justamente o jogo cervantino na

⁴³⁴ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, op.cit., pp. 86-87.

⁴³⁵ Ibidem, p. 87.

manipulação de uma narrativa de múltiplos sentidos, através do recuso de sua escrita irônica. O historiador árabe Cide Hamete e o tradutor da história permanecerão, ao longo da narração, finalizando a segunda parte do romance. Ocupar-nos-emos desses dois agentes narrativos quando tratarmos da terceira saída de Dom Quixote, contudo algumas observações dos primeiros momentos da tradução da história da língua árabe para a língua espanhola merecem uma suave ilustração. A primeira ação do tradutor é, antes de mais nada, ler o texto.

Comportando-se com a espontaneidade que é própria do leitor, ele ri após breve leitura de uma passagem, identificando já de início a personagem Dulcineia del Toboso. A marca do narrador indica o caráter de improviso no primeiro contato entre o tradutor e o texto. Mais adiante, o narrador-leitor estabelece uma espécie de contrato com o *morisco aljamiado* (mouro que falava o espanhol), que lhe promete a tradução de todos «aquellos cartapacios, todos que trataban de don Quijote, en lengua castellana, sin quitarles ni añadirles nada, [...], y prometió de traducirlos bien y fielmente y con mucha brevedad». ⁴³⁶ Dessa forma, vale ressaltar agora o cuidado com a tradução, no comprometimento com a fidelidade da história escrita por Cide Hamete, e então, o tradutor já inicia seu trabalho de critério da tradução: fiel e muito breve.

Os matizes dissonantes do texto cervantino pululam em detalhes microscópicos, aos quais devemos o quanto possível estar atentos. A fidelidade do tradutor ao escrito original de Cide Hamete foi apreendida pelo narrador-leitor de uma forma meio inconsciente desde o primeiro momento da tradução improvisada, quando o tradutor confirmou a identidade da personagem de Dulcineia: «—Está, como he dicho, aquí en el margen escrito eso: ‘Esta Dulcinea del Toboso, [...], dicen que tuvo la mejor mano para salar puercos que otra mujer de toda la Mancha’». ⁴³⁷ Num exercício do que seria a prática da crítica genética, à margem do texto está uma nota do autor Cide Hamete, índice de um pré-texto, e não entraria no texto como produto final, porém, na edição final do narrador-leitor (Cervantes – autor suposto), entrou como texto final. Fidelidade e concisão são as primeiras decisões do critério de trabalho do tradutor.

Continuando, então, na circunscrição dos leitores que inspecionam a literatura, o vendeiro Palomeque e sua família, que aparecem no capítulo XXXII, representam a

⁴³⁶ Ibidem, pp. 86-87.

⁴³⁷ Ibidem, p. 86.

classe social leitora dos livros de cavalaria, que era suscetível a alguns de seus efeitos nocivos, segundo o discurso do cura. Trata-se de uma gente simples e sem escolaridade, portanto seus hábitos de leitura se caracterizavam na tradição de ouvir histórias. Na ação, os diálogos definem as posições das personagens em relação à recepção dos livros de cavalaria na Espanha do século XVII. O núcleo familiar do vendeiro Polomeque é composto por sua mulher e sua filha, uma jovem donzela. Ademais desse núcleo, a ação integra as personagens Maritornes, ajudante de palomeque, o cura e o barbeiro; e, em sequência secundária nesse episódio, encontram-se Sancho, Dorotea e Cardenio. Palomeque, sua mulher e Maritornes defendem os livros de cavalaria: «no hay mejor letrado en el mundo» (vendeiro), «nunca tengo buen rato en mi casa sino aquel que vos estáis escuchando leer, que estáis tan abobado, que no os acordáis de reñir por entonces»⁴³⁸ (mulher do vendeiro) e Maritornes acrescenta: «también gusto mucho de oír aquellas cosas, que son muy lindas».⁴³⁹

A donzela, filha de Palomeque, faz algumas reflexões sobre as exagerações dessas histórias de cavaleiros, demonstrando que, ao menos, a voz da juventude se diferencia da geração que a antecede, possibilitando outro olhar para os protagonistas dessas histórias cavalheirescas. Ela sentia piedade dos cavaleiros, não exatamente admiração: «No gusto yo de los golpes de que mi padre gusta, sino de las lamentaciones que los caballeros hacen cuando están ausentes de sus señoras, que en verdad que algunas veces me hacen llorar, de compasión que les tengo».⁴⁴⁰ Mas todos do núcleo Palomeque, incluindo Maritornes, acreditavam que as histórias de cavaleiros que ouviam eram registros históricos oficiais, de forma que o vendeiro questiona o cura quando este tenta persuadi-lo a queimar dois dos seus livros de cavalaria:

(...) queira dar-me vuestra merced a entender que todo aquello que estos buenos libros dicen sea disparates y mentiras, estando impreso con licencia de los señores del Consejo Real, como si ellos fueran gente que había de dejar imprimir tanta mentira junta, y tantas batallas, y tantos encantamentos, que quitan el juicio.⁴⁴¹

Ao que o cura responde :

⁴³⁸ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, op.cit., p. 86.

⁴³⁹ Ibidem, p. 321.

⁴⁴⁰ Loc.cit.

⁴⁴¹ Ibidem, p. 325.

(...) esto se hace para entretener nuestros ociosos pensamientos; y así como se consiente en las repúblicas bien concertadas que haya juegos de ajedrez, de pelota y de trucos, para entretener a algunos que ni tienen, ni deben, ni pueden trabajar, así se consiente imprimir y que haya tales libros, creyendo, como es verdad, que no ha de haber alguno tan ignorante, que tenga por historia verdadera ninguna de estos libros.⁴⁴²

Martín Morán, em *O Quixote e a leitura* (2006), fala do perfil do leitor da Espanha do século XVII, que estava conjugado com a novidade tecnológica da letra impressa. O contexto que Cervantes apresenta na tertúlia entre o cura e Palomeque indica que a recepção das obras impressas pela maioria leitores ainda estava relacionada à prática da tradição oral. Esse “desajuste técnico-narrativo” – contato do leitor de hábitos orais com a letra impressa – causou na época um estado de “abulia” e “alienação social”. Morán alerta que a divulgação de um gênero tão popular como os livros de cavalaria feita pela tecnologia impressa “adultera a relação entre literatura e poder, estipulada pela preceptiva em voga” (p. 45). O *Quixote*, na configuração desse cenário, discute a oposição entre dois tipos de leitores: o leitor não alfabetizado e coletivo, tendente ao escapismo, e o leitor culto e solitário, que reflete sobre o que lê:

A diferença entre os leitores cultos – os clérigos – e os analfabetos – Palomeque e sua família – reside no fato de que os últimos continuam acreditando de pés juntos na veracidade da narração, (...), atribuem ao livro uma autoridade que ele não tem, movidos sem dúvida pelo prestígio da letra impressa para os indivíduos de cultura oral. [...]. A família de Palomeque escuta a leitura do texto em uma sessão coletiva, oral, na qual o aspecto comunitário garante a participação emotiva do ouvinte; a inclinação escapista se insinua nessa emoção compartilhada. Os clérigos realizam uma leitura solitária que lhes permite refletir criticamente sobre o que foi lido, voltar atrás no texto e analisar a coerência daquilo que foi dito.⁴⁴³

Cervantes diferencia o ‘desocupado’ do ‘ocioso’, salienta Morán, pois “é lícito suspeitar que, por trás do adjetivo ‘desocupado’, se esconda, na realidade, a figura do leitor discreto (...). O ócio vicioso é próprio do vulgo, enquanto o ócio desocupado pertence ao discreto”.⁴⁴⁴ O ócio era privilégio dos nobres, como conferem as palavras do cura, que noticiam que os livros de cavalaria eram material livresco destinado a essa classe, a qual dispunha de tempo livre e de discernimento intelectual para se entreter com tais histórias ficcionais, distinguindo-as de outras de caráter verossímil. A nota 29 do capítulo XXXII, a cargo de Francisco Rico, informa justamente que o trabalho manual era vetado aos nobres. Lembremos que no “Prólogo” do *Quixote*, Cervantes se

⁴⁴² CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, op.cit., p. 325.

⁴⁴³ MARTÍN MORÁN, José Manuel. *O Quixote e a leitura*. In: VIEIRA, Maria Augusta da Costa (Org.). **Dom Quixote: a letra e os caminhos**. São Paulo, EDUSP, 2006. p. 50.

⁴⁴⁴ Ibidem, p. 59.

dirige ao leitor e o qualifica de desocupado: “*Desocupado lector*”. O autor espanhol reportara-se diretamente à nobreza real espanhola (*Consejo Real*), que tinha o poder de autorizar a publicação dos livros de cavalaria.

Entretanto, na tertúlia, parece que o cura, com todo o seu discernimento intelectual, não consegue de todo convencer Palomeque a se livrar dos livros de cavalaria. Aliás, o episódio é muito vago e indefinido nessa intenção do cura, que apenas menciona queimar os livros, não havendo exatamente a narração deste fato. Após ambos terem exposto seus argumentos, o vendeiro pareceu acolher a advertência do padre, mas essa outorga é narrada sem maiores detalhes, na imprecisa permissão de Palomeque da queima de seus livros, justamente porque será o cura quem vai interromper a suposta ação do vendeiro: «Llevábase la maleta y los libros el ventero, mas el cura dijo: –Esperad, que quiero ver qué papeles son esos que de tan buena letra están escritos»⁴⁴⁵.

Além de o fato de não estar claro se Palomeque iria dar fim a seus livros de cavalaria ou iria guardá-los, a ação do taberneiro é abruptamente suspensa por uma reação inesperada do cura: ler uns manuscritos de boa letra que estava na maleta do vendeiro. Trata-se da *Novela del Curioso Impertinente*,⁴⁴⁶ um conto intercalado, inserido no romance. Depois que o cura encontrou o manuscrito, leu o título e disse que sentiu vontade de ler tudo, foi justamente Palomeque, o “leitor vicioso”, quem o certificou de que seria uma boa leitura. O evento do manuscrito trouxe uma atmosfera de curiosidade coletiva, todos se interessaram por conhecer a história, e quem já a conhecia, como o vendeiro, manifestou que seria muito prazeroso ouvi-la novamente.

Dessa forma, ficou a cargo do cura a leitura da *Novela* em voz alta para todos: Palomeque e sua família, Maritornes, Sancho Pança, o maese Nicolás, Dorotea e Cardenio. Nota-se que o episódio dá uma reviravolta: o cura que veio censurar a leitura (mesmo que fosse dos livros de cavalaria, e a narrativa intercalada em questão é outro gênero) acaba lendo uma história de ficção e à maneira da tradição oral, hábito da família do taberneiro. Com a movimentação da leitura da *Novela*, o debate entre o cura

⁴⁴⁵ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, op.cit., p. 326.

⁴⁴⁶ Ver nota 31 de Francisco Rico, do capítulo XXXII, *Quixote* (Iª parte): «Novela tiene aquí el sentido, regular en la época, de relato corto (la acepción moderna de ‘relato extenso’ no se generalizo hasta el siglo XIX), y en particular [El Curioso Impertinente] según el modelo de Boccaccio y de la narrativa italiana. (...). En el Quijote, la presencia de una novela busca acentuar la variedad de los “cuentos y episodios” que se alternan con los lances del protagonista (véase I, 28, pág.274)».

e Palomeque termina sem, afinal, que saibamos o destino dos livros de cavalaria da maleta do vendeiro. Mais um dos casos no romance, entre tantos, em que Cervantes resolve deixar indefinida a discussão em torno dos livros de cavalaria e o leitor. Contudo, entendemos que há uma ligeira tendência do pêndulo cervantino pela ficção, isto é, a favor do gênero cavalheiresco nessas situações ambíguas disseminadas no *Quixote*, quando, de uma forma ou de outra, o extermínio absoluto dos livros de cavalaria fica apenas na ameaça.

Este episódio da venda de Palomeque é muito significativo por duas razões: a primeira é que durante o evento da leitura da *Novela* (que engloba três capítulos), Dom Quixote esteve dormindo; a segunda é que a taberna de Palomeque é o espaço onde ocorrem diversos acontecimentos cruciais, inclusive o encontro com um grupo de quadrilheiros que termina no retorno de Dom Quixote à sua aldeia, encerrando as aventuras da segunda saída do cavaleiro, e finalizando a primeira parte do romance (a de 1605). Antes disso do término deste ciclo, é preciso dizer que a venda é cenário de várias ocorrências importantes na história: a batalha de Dom Quixote com os *cueros* de vinho tinto, a aventura com a infanta Micomicona, o famoso discurso do cavaleiro sobre as armas e as letras, a história do cativo e do moço das mulas, a dúvida sobre o *yelmo de Mambrino* e, por fim, a aventura dos quadrilheiros que, com a ajuda do cura e de Palomeque, armam um estratagema para envolver Dom Quixote num suposto encanto e o enredam numa jaula, para levá-lo de volta a casa:

Dos días eran ya pasados los que había que toda aquella ilustre compañía estaba en la venta; y pareciéndoles que ya era tiempo de partirse, dieron orden para que, sin ponerse al trabajo de volver Dorotea y don Fernando con don Quijote a su aldea, con la invención de la libertad de la reina Micomicona pudiesen el cura y el barbero llevarsele como deseaban y procurar la cura de su locura en su tierra. [...]. Don Quijote iba sentado en la jaula, las manos atadas, tendidos los pies y arrimado a las verjas, con tanto silencio y tanta paciencia como si no fuera hombre de carne, sino estatua de piedra.⁴⁴⁷

No caminho para a aldeia do cavaleiro de La Mancha, a expedição deparou-se com o *Canónigo de Toledo*, que enleou um expansivo e proeminente diálogo com o cura, e depois com Dom Quixote, sobre os livros de cavalaria. O *Canónigo*, que antes tinha se declarado um exímio leitor do gênero («... sé más de libros de caballerías que de las Sùmulas de Villapando»),⁴⁴⁸ ao saber pelo cura que o homem que ali ia preso,

⁴⁴⁷ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, op.cit., pp. 379-485.

⁴⁴⁸ Ibidem, p. 487.

acreditando-se ser um cavaleiro andante, tinha ficado louco por causa da leitura desses livros, revela sua opinião sobre o gênero:

–Verdaderamente, señor cura, yo hallo por mi cuenta que son perjudiciales en la república estos que llaman libros de caballerías; y aunque he leído, llevado de un ocioso y falso gusto, casi el principio de todos los más que hay impresos, jamás me he podido acomodar a leer ninguno del principio al cabo, porque me parece que, cual más, cual menos, todos ellos son una misma cosa, y no tiene más éste que aquél, ni estotro que el otro. Y según a mí me parece, este género de escritura y composición cae debajo de aquel de las fábulas que llaman milesias, que son cuentos disparatados que atienden solamente a deleitar, y a no enseñar, al contrario de lo que hacen las fábulas apólogas, que deleitan y enseñan justamente. Y puesto que el principal intento de semejantes libros sea el deleitar, no sé yo cómo puedan conseguirle, yendo llenos de tantos y tan desaforados disparates: que el deleite que en el alma se concibe ha de ser de la hermosura y concordancia que ve o contempla en las cosas que la vista o la imaginación le ponen delante, y toda cosa que tiene en sí fealdad y descompostura no nos puede causar contento alguno.⁴⁴⁹

Através do discurso do *Canónigo*, na refração da voz da personagem, Cervantes, como autor suposto, assenta as bases de sua poética, fundamentada na junção entre a teoria literária e a prática ficcional, sendo esta a parte em que exercita e experimenta o que foi exposto na parte teórica. Tomando como modelo os livros de cavalaria, o autor analisa a estrutura do gênero, através do olhar crítico do leitor, nesse primeiro momento. Francisco Rico não tem dúvida de que esse é o fundamento da literatura cervantina: fomentar o interesse do leitor através da articulação equilibrada da ficção e do engenho criativo com o aspecto racional e verossímil na tessitura do texto.⁴⁵⁰

A reprovação do *Canónigo* aos livros de cavalaria origina-se na primeira situação do leitor de não conseguir ler esses livros até o final, porque todos têm um enredo muito semelhante, de modo que se torna desinteressante a leitura de diversos desses livros quando um seria igual ao outro, sem inovação alguma que surpreendesse o leitor. É preciso dizer que, para chegar a essa conclusão, o *Canónigo* deve ter iniciado a leitura de inúmeros títulos do gênero. A sua repreensão, contudo, recai principalmente na composição estrutural dos livros de cavalaria, que exageram no aspecto deleitoso, despreocupando-se totalmente com as perspectivas de verossimilhança. Essa discussão

⁴⁴⁹ Ibidem, p. 489.

⁴⁵⁰ Nota 41 de Rico, capítulo XLVII (1ª parte): «El canónigo sin duda expresa aquí uno de los fundamentos de toda la teoría y la práctica literaria de Cervantes: la literatura busca provocar el interés del lector con ficciones sorprendentes e incluso maravillosas, pero manteniéndolas sin embargo en el terreno de lo razonable, de modo que vayan de la mano la fantasía y la verosimilitud», p. 491.

teórica inserida no texto do *Quixote* configura os princípios da literatura de Cervantes alicerçados nos preceitos poéticos de Horácio e Aristóteles.

Em *A arte poética*,⁴⁵¹ Horácio (Quintus Horatius Flaccus, 65 a.C. – 8 a.C.) escreve à família dos Pisões sobre os problemas da arte de escrever, advertindo que “Tem todos os votos quem misturou o útil ao agradável, deleitando e, ao mesmo tempo, instruindo o leitor. É esse o livro que dá dinheiro aos Sócios, é também esse o livro que atravessa os mares e que prolonga, tempo em fora, o renome do escritor”.⁴⁵² O conselho de Horácio (343 *Omne tulit punctum qui miscuit uitle dulci*) foi levado muito a sério por Cervantes, que conjugou na história do cavaleiro a engenhosidade quixotesca oriunda do *Amadís de Gaula* com os eventos verossímeis do *Tirante el Blanco*. Por isso, já está mais que aclarado que o *Quixote* não é um livro ou novela de cavalaria, e sim uma narrativa do gênero romanesco, que oferece ao leitor (com intenção de incitá-lo) uma trama diferente do gênero cavalheiresco. Maria Augusta da Costa Vieira já havia abordado o caráter da inovação cervantina, na aliança do modelo dos livros de cavalaria aos preceitos aristotélicos:

O procedimento que rege esses momentos é a *admiratio*, uma das funções básicas da narrativa cervantina que trata de despertar no leitor um grande estímulo por algo excepcional. Cria-se um vínculo acirrado entre o leitor e a obra por meio da função fundamental de surpreender. (...). Esse procedimento, (...), é tão antigo quanto a própria arte de narrar; no entanto, nos tempos de Cervantes, ele apresentava um complicador que incidia justamente no fato de ter de conciliar a admiração com a verossimilhança, ou, em outros termos, combinar o maravilhoso com o plausível. Seguramente, as ideias estéticas de Pinciano⁴⁵³ influenciaram de maneira decisiva as criações cervantinas. [...]. A mentalidade medieval desconfiava da literatura quando ela corria o risco de mostrar-se como fictícia e conseqüentemente seduzida pelos prazeres mundanos. Esses temores se mantiveram de alguma forma durante o Século de Ouro, só que a adoção do conceito aristotélico de verossimilhança compensava, em alguma medida, os perigos provenientes da ficção, ao mesmo tempo, que viabilizava uma literatura imaginativa.⁴⁵⁴

Alonso López Pinciano, em *Philosophía Antigua Poética* (1596), acolhe a *Poética* (300 a.C.) de Aristóteles em primeiro plano, e a *Arte poética* de Horácio, em segundo plano, num texto teórico escrito à maneira epistolar. A seu correspondente, Don Gabriel, escreve as transcrições das conversas entre três protagonistas: o próprio Pinciano,

⁴⁵¹ Não foi possível a decisão sobre a data em que Horácio escreveu *A arte poética*, ver tradução de Dante Tringali, p. 50.

⁴⁵² TRINGALI, Dante. **A arte poética de Horácio**. São Paulo: Musa, 1993. p. 35. (Ler os clássicos; v.1)

⁴⁵³ LÓPEZ PINCIANO, Alonso. **Philosophía Antigua Poética** (1596). Madrid: Biblioteca Castro/ Fundación José Antonio de Castro/ Editorial Tuner Libros, 1998. (Obras Completas, v.1)

⁴⁵⁴ VIEIRA, Maria Augusta da Costa. A narrativa do paradoxo. In: _____. **O dito pelo não-dito: paradoxos de Dom Quixote**. São Paulo: EDUSP, 1998. p. 153-154. (Ensaio de Cultura; 14).

Fradique y Hugo. Na *Epístola undécima, De la heroica*, por exemplo, Pinciano expõe as concepções de Fradique sobre a admiração relacionada à verossimilhança:

(...) a lo de la admiración mayor, digo que por ahí se suele perder más la heroica, faltando más en el verosímil; (...); y a la cuarta respondo que, por esa misma razón, es mejor la acción trágica, porque se ayuda para enseñar mejor y deleitar de otras artes; (...), según de Aristóteles antes ya referido ; porque tiene, allende el lenguaje, (...) mucha importancia para el fin de la poética; (...) y, por eso más perfección que la épica...⁴⁵⁵

Seguindo as diretrizes pincianas, portanto aristotélicas e horacianas, de quanto menos verosímil menos admiração, Cervantes, no Prólogo (através da refração da voz de seu amigo), expusera o seguinte conselho teórico: «Sólo tiene que aprovecharse de la imitación en lo que fuere escribiendo, que, cuando ella fuere más perfecta, tanto mejor será lo que se escribiere».⁴⁵⁶ Entretanto, dando continuidade ao raciocínio explanado no Prólogo, o autor espanhol indicara que combinaría ficção à verossimilhança, na busca por alcançar os diversos tipos de leitores: «Procurad también que, leyendo vuestra historia, el melancólico se mueva de risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade, el discreto se admire de la invención, el grave no la desprecie, ni el prudente deje de alabarla».⁴⁵⁷ Dessa forma, Cervantes alinhavou a liberdade ficcional tomada do modelo dos livros de cavalaria com a verossimilhança colhida do modelo das novelas de cavalaria, visando a chegar ao leitor, fosse ele discreto ou simples, grave ou prudente, melancólico ou risonho.

Uma vez iniciada a discussão sobre o leitor como componente estrutural da narrativa nas obras que estamos analisando (vide Capítulo 1), vimos, neste capítulo, que o leitor é um elemento de composição estética no texto do *Quixote*. Por isso, retomamos a teoria do leitor implícito de Wolfgang Iser, para fundamentar e corroborar que a escritura do romance de Cervantes está alicerçada na figura do leitor. Já falamos anteriormente que a teoria do leitor implícito de Iser se aproxima da teoria do Leitor-Modelo de Umberto Eco, porque ambas reconhecem o leitor como integrante da estrutura da narrativa.

⁴⁵⁵ LÓPEZ PINCIANO, Alonso, op.cit., p. 481.

⁴⁵⁶ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **Don Quijote de La Mancha**. Madrid: Alfaguara, 2004, p. 13.

⁴⁵⁷ *Ibidem*, p. 14.

Entretanto, devido à particularidade da teoria de Eco, que reconhece o autor como hipótese interpretativa (Autor-Modelo) e que, por isso, pode em alguns aspectos coincidir com o autor empírico, optamos por aprofundá-la em outro momento mais oportuno. Por ora, deter-nos-emos no leitor implícito de Iser, que entende que é no ato de leitura que a configuração da obra literária se consolida como arte. Isto é, o efeito estético dos textos literários consiste na estrutura de realização de sentido que promovem, ou seja, o nível estético de um texto depende dos mecanismos que conferem a participação do leitor na sua constituição de sentido, como dito anteriormente.

Em *O ato de leitura* (1976), Iser esclarece que “O texto ficcional não se reduz nem à denotação do empírico previamente dado, nem aos valores e expectativas de seu possível leitor. (...), o sentido deve ser constituído pelos elementos que traz consigo”.⁴⁵⁸ Assim, o teórico alemão distingue três elementos fundamentais na composição de um texto literário: 1) “convenções” – produção de uma situação; 2) “procedimentos aceitos” – as estratégias; e 3) “participação do leitor” – a realização. As estratégias do texto, que organizam o material textual e suas condições comunicativas, têm por tarefa desvendar o que há de inesperado no aspecto familiar dos procedimentos aceitos. Então, a participação do leitor é crucial em todo o processo, uma vez que a decifração desse elemento codificado ou cifrado é que causa o prazer estético ao leitor no ato de leitura.⁴⁵⁹

As relações internas das estratégias implicam a disposição entre o primeiro e o segundo plano da matéria textual, que, de forma dialética, gera “uma tensão que se matiza em uma série cada vez mais diferenciada de interações para, por fim, emergir em uma terceira dimensão – a produção do objeto estético”.⁴⁶⁰ A conformação do objeto estético se atualiza no ato de leitura, através de um sistema perspectivístico integral, composto por quatro perspectivas: a do narrador, a dos personagens, a da ação ou enredo e a da ficção marcada pelo leitor. O ponto central dessa teoria de Iser é que o leitor é uma perspectiva da ficção, produzida pelos próprios mecanismos textuais. Nesse sentido, Iser conclui:

O objeto estético do texto se constitui através dessas visões diferenciadas, oferecidas pelas perspectivas do texto. O objeto estético emerge da interação

⁴⁵⁸ ISER, Wolfgang. *O ato de leitura*. V. 1. Trad. de Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996. p. 129.

⁴⁵⁹ *Ibidem*, p. 171.

⁴⁶⁰ *Ibidem*, p. 178.

dessas “perspectivas internas” do texto; ele é um objeto estético à medida que o leitor tem de produzi-lo por meio da orientação que a constelação dos diversos pontos de vista oferece.⁴⁶¹

O sistema perspectivístico, salienta Iser, estabelece um padrão, que ele chama de “estrutura de tema e horizonte”; sendo que essa estrutura cumpre a função de regular as atitudes do leitor em relação ao texto:

Por isso, o leitor não é capaz de abarcar todas as perspectivas ao mesmo tempo (...). Tudo o que vê, ou seja, em que “se fixa” em um determinado momento, converte-se em tema. Esse tema, no entanto, sempre se põe perante o horizonte dos outros segmentos nos quais antes se situava. “O horizonte é tudo que vê, o qual abarca e encerra o que é visível a partir de certo ponto”. Se o leitor se concentra, por exemplo, em uma determinada conduta do herói, que para ele se torna tema, o horizonte, que provoca sua reação, sempre é condicionado por um segmento da perspectiva do narrador ou dos personagens secundários, da ação do herói e da ficção do leitor.⁴⁶²

A “estrutura de tema e horizonte” se configura, pois, como uma atividade da imaginação, mas que, ao mesmo tempo, regula a racionalidade do leitor. Entretanto, o mais importante desse padrão perspectivístico é sua função de organizar a interação entre as perspectivas textuais, criando, assim, um pressuposto para que o leitor seja capaz de compor o contexto dos diversos pontos de vista a ele apresentados.

Retomando o discurso do *Canónigo de Toledo*, como leitor dos livros de cavalaria, num primeiro momento ele desaprova sua leitura por questões morais e estruturais do gênero. Entretanto, na fala anterior a essa sua visão negativa, como já mencionamos, o *canónigo* mostra certo entusiasmo ao dizer que sabe mais de livros de cavalaria que das *Súmulas de Villapando*. Podemos entender esse entusiasmo, que seria um aspecto positivo relacionado à sua censura ao gênero, como uma estratégia interna do texto, em que a reprovação estaria no primeiro plano, e o entusiasmo, no segundo. Iser lembra-nos que o segundo plano tem apenas um caráter virtual,⁴⁶³ por isso salientamos que o entusiasmo é algo que deduzimos de sua primeira fala, mas que não aparece verbalmente no texto como uma marca do narrador, por exemplo. Vale recordar que o discurso condenatório do *canónigo* aos livros de cavalaria é manifestado somente depois que o cura relatou o caso da loucura de Dom Quixote.

⁴⁶¹ Ibidem, p. 180.

⁴⁶² Ibidem, pp. 180-181.

⁴⁶³ Ibidem, p. 175.

A relação dialética que configura a organização do primeiro plano (discurso negativo) em relação ao segundo plano (entusiasmo da primeira fala) evidencia o caráter do padrão da estrutura de tema e horizonte, que regula a racionalidade do leitor. Isto é, o leitor empírico, à primeira vista, entende o *canónigo* como apreciador dos livros de cavalaria, porém o relato do cura muda a perspectiva daquela personagem, que se transfigura num censor do gênero. Porém, observando esse episódio do *Quixote* sob a ótica da estrutura de tema e horizonte da teoria de Iser, a relação dialética entre primeiro e segundo planos se esvanece quando o *canónigo*, no segundo momento de sua fala, expõe o prazer da imaginação livre que o estilo dos livros de cavalaria proporciona ao escritor. Nesse sentido, o entusiasmo não verbalizado no texto do segundo plano se alinha a esse novo horizonte, em primeiro plano exposto verbalmente, do discurso do *canónigo*. Novamente, a mudança de horizonte no discurso da personagem ocorreu logo após o cura ter-lhe contado sobre o escrutínio que fez na biblioteca de Dom Quixote:

(...) no poco se rió el canónigo, y dijo que, con todo cuanto mal había dicho de tales libros, hallaba en ellos una cosa buena, que era el sujeto que ofrecían para que un buen entendimiento pudiese mostrarse en ellos, porque daban largo y espacioso campo por donde sin empacho alguno pudiese correr la pluma, describiendo naufragios, tormentas, rencuentros y batallas, (...). –Y siendo esto hecho con apacibilidad de estilo y con ingeniosa invención, que tire lo más que fuere posible a la verdad, sin duda compondrá una tela de varios y hermosos lizos tejida, que después tal perfección y hermosura muestre, que consiga el fin mejor que se pretende en los escritos, que es enseñar y deleitar juntamente, como ya tengo dicho. Porque la escritura desatada de estos libros da lugar a que el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico, cómico, con todas aquellas partes que encierran en sí las dulcíssimas y agradables ciencias de la poesía y de la oratoria: que la épica tan bien puede escribirse en prosa como en verso.⁴⁶⁴

O objeto estético, que é produzido pelo leitor na atualização da interação constelar de diversos pontos de vista, pode ser entendido aqui, na análise da estrutura de tema e horizonte do episódio do diálogo entre o *canónigo* e o cura, como a construção de sentido atribuída aos livros de cavalaria de um gênero fértil ao exercício da escrita ficcional. A personagem do *canónigo* passa de leitor-crítico (negativo) a teórico-favorável e, depois, a escritor de livros de cavalaria:

– Yo, a lo menos – replicó el canónigo –, he tenido cierta tentación de hacer libros de caballerías, guardando en él todos los puntos que he significado; y si he de confesar la verdad, tengo escritas más de cien hojas, y para hacer la experiencia de si correspondían a mi estimación, las he comunicado con hombres apasionados de esta leyenda, doctos y discretos, y con otros

⁴⁶⁴ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **Don Quijote de La Mancha**. Madrid: Alfaguara, 2004, pp. 491-492.

ignorantes, que sólo atienden al gusto de oír disparates, y de todos he hallado una agradable aprobación.⁴⁶⁵

A visão de Dom Quixote como leitor de livros de cavalaria é muito próxima ao entendimento do leitor Palomeque. Em diálogo com o *canónigo*, o cavaleiro lhe responde: «Los libros de caballerías están impresos con licencia de los reyes y con aprobación de aquellos a quien se remitieron, y que con gusto general son leídos y celebrados de los grandes y de los chicos, de los pobres y de los ricos, de los letrados e ignorantes...».⁴⁶⁶ Vale pontuar, inclusive, que após a conversa com o *canónigo*, a caravana que trazia o cavaleiro seguiu viagem, finalizando, assim, as aventuras quixotescas da segunda saída. A volta de Dom Quixote à sua aldeia pela segunda vez foi mais dramática que a primeira. O Cavaleiro da Triste Figura, como o identificou Sancho, retornou à sua casa num domingo, quando havia muita gente na praça, que presenciou a cena patética de Dom Quixote preso numa jaula, sendo levado em cima de um carro de boi, regressando como um louco desbaratado.

A constelação perspectivística que nós, leitores empíricos, apreendemos na produção do objeto estético atualizado no nosso ato de leitura é que esse episódio do *Quixote* contempla a leitura e a escritura como um processo contíguo e derivado. Dessa forma, entendemos que o leitor implícito do romance se constitui como o elenco da diversidade perspectivística das vozes discursivas nas configurações dos tipos de leitores que a estrutura do texto apresenta. Mas, sobretudo, o leitor implícito marcado na perspectiva interna do texto do *Quixote* é o leitor que se torna escritor no ato de duplo prazer de leitura e escritura, a exemplo do *canónigo*. O alvo das estratégias textuais do romance cervantino é esse leitor que se deseja escritor, participativo no exercício aventuroso de alinhavo entre engenho criativo e racionalidade na escritura e que, por isso, também se torna concomitantemente crítico e teórico do seu ofício. Finalizando a segunda saída de Dom Quixote e a primeira parte do romance, de 1605, as marcas discursivas do tradutor da história de autoria de Cide Hamete Benengeli evocam o retorno crítico a essa história pelo leitor-escritor:

Y a los que se pudieron leer y sacar en limpio fueron los que aquí pone el fidedigno autor de esta nueva y jamás vista historia. El cual autor pide a los que la leyeren, en premio del inmenso trabajo que le costó inquirir y buscar todos los archivos manchegos por sacarla a luz, sino que le den el mismo

⁴⁶⁵ Ibidem, p. 493.

⁴⁶⁶ Ibidem, p. 509.

crédito que suelen dar los discretos a los libros de caballerías, (...), que con esto se tendrá por bien pagado y satisfecho y se animará a sacar y buscar otras, si no tan verdaderas, a lo menos de tanta invención y pasatiempo.⁴⁶⁷

O comunicado de Cide Hamete Benengeli que o tradutor “fiel” – criterioso em traduzir verdadeiramente a história do cavaleiro manchego – fez questão de evidenciar na tradução do original árabe à língua espanhola, conclama ao leitor dessa história que lhe dê um crédito de confiança à maneira que o leitor discreto costuma apreciar os livros de cavalaria. Ou seja, o autor Cide Hamete incita que um leitor que seja crítico do gênero, que declare suas carências morais e estruturais, mas que também reconheça a sua força estilística de liberdade ficcional, que esse leitor lhe dê um retorno de como recebeu a sua história.

A solicitação do historiador árabe tem algo de semelhante à convocação feita por Cervantes aos escritores espanhóis, no prólogo das *Novelas Ejemplares*, a favor da eloquência da língua espanhola: «(...) la pasión del escritor (...) traen consigo más que medianos provechos, como son: enriquecer el poeta considerando su propia lengua, y enseñar del artificio de la elocuencia que en ella cabe...».⁴⁶⁸ Assim também, como se aproxima ao procedimento do *canónigo* quando compartilhou as suas cem folhas escritas de histórias cavalleirescas com os leitores doutos, discretos e ignorantes para que eles avaliassem os seus escritos. O método cervantino de invocar a participação do leitor, através do exercício do escritor como crítico de sua matéria, tem base nos conselhos de Horácio aos Pisões:

Se, contudo, algum dia escreveres algo, submete-o aos ouvidos do crítico Mécio e aos de teu pai e aos meus e que, encerrado em pergaminhos, seja guardado até ao nono ano; o que não tenhas editado, te será permitido destruir. As palavras soltas não podem tornar.⁴⁶⁹

A primeira parte do romance termina com os versos de *Orlando furioso*, de Ariosto, *Forse altro canterà con miglior plectro*, que já foram mencionados em outro momento deste capítulo. E embora Francisco Rico tenha garantido que os versos não incentivaram a continuação apócrifa da história do cavaleiro por Alonso Fernández de Avellaneda, todos os indícios marcados no texto cervantino apontam para o sentido contrário. Tanto os versos de Ariosto como a solicitação de Cide Hamete pelo

⁴⁶⁷ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, op.cit., p. 529.

⁴⁶⁸ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel. *Prólogo*. In: _____. *Novelas ejemplares*. Barcelona: Crítica, 2001.

⁴⁶⁹ TRINGALI, Dante. *A arte poética de Horácio*. São Paulo: Musa, 1993. p. 36. (Ler os clássicos; v.1)

indicativo de recepção da sua obra fomentam a contrapartida e a réplica. Está mais do que claro que Avellaneda foi leitor do *Quixote* e que sua leitura gerou outra escritura.

Reportando-se intencionalmente ao *Quixote* de Cervantes, o romance de Avellaneda, intitulado *Segundo tomo del Ingenioso Hidalgo Don Quijote de La Mancha* (editado atualmente com o título de *El Quijote apócrifo*), se inicia com a declaração de que seu prólogo será “menos fanfarronesco e agressivo que o [prólogo] escrito por Miguel de Cervantes Saavedra em sua primeira parte”.⁴⁷⁰ Tranquiliza o leitor para não se espantar de que a segunda parte da história teria um autor diferente do da primeira, posto que era prática costumeira que outras pessoas continuassem histórias iniciadas por outrem. Contudo, o fragmento mais importante do prólogo de Avellaneda para a nossa discussão é quando ele revela que seu romance tem o mesmo propósito que o de Cervantes em relação aos livros de cavalaria:

(...) mas que se queixe de meu trabalho pelo ganho que lhe tiro de sua segunda parte; pois não poderá, pelo menos, deixar de confessar termos ambos o mesmo fim, qual seja o de desterrar a perniciosa lição dos vãos livros de cavalaria, tão encontradiça em gente rústica e ociosa.⁴⁷¹

É preciso dizer que a primeira providência tomada por Avellaneda, já no primeiro capítulo de seu romance, foi desbancar a participação, mas sem lhe negar a autoria da história, do autor árabe Cide Hamete Benengeli, imprimindo as seguintes considerações:

O sábio Alissolão, historiador não menos moderno que verdadeiro, diz que, sendo expulsos os mouros agarenos de Aragão, de cuja nação ele descendia, entre certos anais de história achou, escrita em caracteres arábigos, a terceira saída empreendida pelo invicto fidalgo Dom Quixote de la Mancha.⁴⁷²

Embora a autoria da “primeira” história do cavaleiro não tenha sido negada ao historiador árabe, Avellaneda põe em suspeita a credibilidade histórica de Cide Hamete ao afirmar, também no primeiro capítulo, que o verdadeiro nome de Dom Quixote é *Senhor Martín Quijada*. Ora, tais intervenções de Avellaneda significam uma resposta negativa à solicitação do autor árabe pelo indicativo de recepção da sua obra. Já

⁴⁷⁰ FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, Alonso. **O livro apócrifo de Dom Quixote de La Mancha (1614)**. Trad. de Eugênio Amado. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989, p. 12. (Grandes obras da cultura universal; v. 12).

⁴⁷¹ Loc.cit.

⁴⁷² Ibidem, p. 17.

mencionamos antes que, de certa forma, Cervantes imortalizou Avellaneda na segunda parte do seu *Quixote* e que para isso serviu o artilho que Avellaneda lançou contra Cervantes: tornar ainda mais artificiosa a escrita cervantina.

Porém, nesse momento de nossa discussão, percebemos o deslocamento contrário, pois foi Cervantes quem projetou um artilho, que foi fisgado por Avellaneda. Nesse sentido, não seria ilícito admitir que Cervantes, como autor suposto, forjou Avellaneda como uma personagem futura de seu romance por vir. Dessa forma, as estratégias textuais do romance cervantino (primeira parte), na elaboração perspectivística do leitor como integrante da estrutura narrativa, o leitor implícito, geraram um leitor empírico, que se tornou escritor. Em outras palavras, o leitor implícito do *Quixote* é o leitor que se projeta escritor, o que será mais contundente e flagrante na segunda parte do romance.

2.3 ASPECTOS ESTRUTURAIS DA NARRATIVA DO *QUIXOTE* (IIª PARTE): ENCONTRO DA PERSONAGEM DO CAVALEIRO COM OS LIVROS DE SUAS AVENTURAS: UM VERDADEIRO; OUTRO APÓCRIFO

Na segunda parte do romance, a presença da metalinguagem – literatura que discute literatura no seio do texto literário – se configurará de modo mais intenso no jogo narrativo cervantino que estabelece as ligações internas do texto, alinhavando as ações participativas das personagens na total integração da atividade leitora, através do encontro dessas personagens com a concretização livresca de suas façanhas.

Dom Quixote ainda se recuperava do constrangedor retorno à sua aldeia, sob os cuidados da sobrinha e da ama e da vigilância, meio a distância do cura e do barbeiro, que decidiram apenas visitá-lo quase um mês depois. O cavaleiro dava mostras de ter recobrado seu juízo, pois discursava com discrição e proferia palavras elegantes e bem colocadas. Porém, o cura e o barbeiro, para se assegurarem de que a sanidade de Dom Quixote era verdadeira e não falsa, resolveram tocar no tema da cavalaria, quando constataram que o cavaleiro seguia inalterável em sua insanidade: «Apenas oyó esto el cura, cuando dijo entre sí: «¡Dios te tenga de su mano, pobre don Quijote, que me

parece que te despeñas de la alta cumbre de tu locura hasta el profundo abismo de tu simplicidad!».⁴⁷³

Desanimados e sem perspectivas da cura de Dom Quixote, o núcleo opositor (sobrinha, ama, babeiro e *cura*) deparou-se com uma inesperada possibilidade: o retorno à aldeia de um bacharel da Universidade de Salamanca: Sansão Carrasco. Contudo, essa nova expectativa ocorreu de forma reveladora. Sancho Pança lutou bravamente para conseguir falar com seu amo, à revelia da ama e da sobrinha, visto que ele trazia notícias estimulantes ao cavaleiro:

(...) anoche llegó el hijo de Bartolomé Carrasco, que viene de estudiar de Salamanca, hecho bachiller, y yéndole yo a dar la bienvenida me dijo que andaba ya en libros la historia de vuestra merced, con nombre del Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha; y dice que me mientan a mí en ella con mi mismo nombre de Sancho Panza, y a la señora Dulcinea del Toboso, con otras cosas que pasamos nosotros a solas, que me hice cruces de espantado como las pudo saber el historiador que las escribió.⁴⁷⁴

A revelação de que já circulava um livro escrito sobre suas façanhas deixou Dom Quixote excitado, e logo decifrou que o autor seria algum sábio ou encantador, já que sabia de coisas que somente a ele e a Sancho Pança se passaram. Nesse ínterim da discussão, Sancho revela o nome do autor, Cide Hamete Berejena, a que seu amo o contesta, dizendo que deveria ser um mal-entendido do escudeiro, pois a palavra *Cide* é árabe e significa *señor* em castelhano. A notícia da existência deste livro foi o estopim necessário para a terceira saída de Dom Quixote e Sancho Pança.

Sancho combinou o encontro de Dom Quixote com Sansão Carrasco. Mas, antes do encontro se efetivar, o cavaleiro ficou pensativo, alegrando-se de haver um livro escrito sobre ele, mas logo tomou um ar de aflição: «(...) desconsolole pensar que su autor era moro, según aquel nombre de Cide, y de los moros no se podía esperar verdad alguna, porque todos son embelecadores, falsarios y quimeristas».⁴⁷⁵ Esta visão do cavaleiro sobre o autor de sua história é contraposta à de Sansão Carrasco, que, ao encontrar Dom Quixote, se ajoelha diante dele, reconhecendo-o como «uno de los más famosos caballeros andantes que ha habido...»⁴⁷⁶. E ainda o bacharel agradece ao autor essa escrita e ao tradutor por ter vertido ao espanhol a história originalmente em árabe:

⁴⁷³ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **Don Quijote de La Mancha**. Madrid: Alfaguara, 2004, p. 550.

⁴⁷⁴ Ibidem, p. 565.

⁴⁷⁵ Ibidem, p. 566.

⁴⁷⁶ Loc.cit.

«Bien haya sido Cide Hamete Benengeli, que la historia de vuestras grandezas dejó escritas, y rebíen haya el curioso que tuvo cuidado de hacerlas traducir de arábigo en nuestro vulgar castellano, para universal entretenimiento de las gentes».⁴⁷⁷ A postura do bacharel é irônica, o que já havia sido advertido pelo próprio Cide Hamete, quando no parágrafo anterior descreveu Carrasco como malicioso, chistoso e astuto:

Era el bachiller, aunque se llamaba Sansão, no muy grande de cuerpo, aunque muy gran socarrón; de color macilenta, pero de muy bien entendimiento; tendría hasta veinte y cuatro años, carirredondo, de nariz chata y de boca grande, señales todas de ser de condición maliciosa y amigo de donaires y de burlas...

Mas Sansão Carrasco tem um papel fundamental na engrenagem, digamos assim, da circunstância literária que o romance de Cervantes discute. É o bacharel manchego quem traz as notícias da recepção da história de Dom Quixote. Veja que na sua fala, que citamos mais acima, Carrasco não se congratula com a escrita de Cide Hamete como leitor, ele a felicita em nome do “entretenimento das gentes”. Ele se torna uma espécie de crítico da história de Cide Hamete, assim como este tinha solicitado no final da segunda saída do cavaleiro. À continuação, Carrasco confirma a pergunta de Dom Quixote que era fato que circulava o livro de suas histórias e que o autor era um mouro:

– Es tan verdad, señor – dijo Sansão –, que tengo para mí que el día de hoy están impresos más de doce mil libros de la tal historia: si no, dígalo Portugal, Barcelona y Valencia, donde se han impreso, y aun hay fama que se está imprimiendo en Amberes; y a mí se me trasluce que no ha de haber nación ni lengua donde no se traduzga.⁴⁷⁸

Cervantes, mais uma vez, se utiliza do espaço literário de seu romance para divulgar o seu próprio romance. As informações de Carrasco não são totalmente inverídicas, mas trazem alguma confusão. Segundo Francisco Rico, em 1615 ainda não havia nenhuma edição publicada da primeira parte do *Quixote* em Barcelona e nem em Amberes, no entanto, já haviam saído impressões em Bruxelas, Madrid, Lisboa, Valência, Milão e também a tradução já das duas partes em inglês e francês.⁴⁷⁹ O mais curioso dessa notícia da recepção da história de Dom Quixote é a previsão que Carrasco

⁴⁷⁷ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, op.cit., p. 567.

⁴⁷⁸ Loc.cit.

⁴⁷⁹ Ver RICO, Francisco, nota 8, capítulo III (2ª parte), in: CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **Don Quijote de La Mancha**. Madrid: Alfaguara, 2004. p. 567-568.

faz sobre sua expansão fronteiriça internacional. Vale lembrar que, desde o Prólogo da 1ª parte, Cervantes já pedia ao leitor que não se esquecesse dele. E também nessa segunda parte do romance, ele põe mais uma previsão do alcance de sua obra em uma fala de Sancho Pança.

No capítulo LXXI, Sancho profetiza a Dom Quixote em uma venda as seguintes palavras: «Yo apostaré que antes de mucho tiempo no ha de haber bodegón, venta ni mesón o tienda de barbero donde no ande pintada la historia de nuestras hazañas...»⁴⁸⁰. Um dos procedimentos narrativos da técnica cervantina é justamente imprimir ou fixar na memória do leitor o conteúdo que deseja em intervalos de momentos diferentes e espaçosos da narração. É uma técnica de gravação a conta-gotas na memória do leitor. Em três momentos distintos e por vozes diferentes, inclusive de status literários variados (autor e personagens), Cervantes difunde a ideia de perenidade de seu romance: a sua própria voz no Prólogo, a do bacharel Sansão Carrasco no capítulo III e a do camponês-escudeiro Sancho Pança no capítulo LXXI. Numa clara coerência do discurso com o seu anunciador, Cervantes apresenta o autor que se dirige ao leitor, o letrado e culto bacharel que prevê a expansão fronteiriça da história, através da tradução, assim, evidenciando sua condição de erudito e, por fim, a voz de um modesto senhor, um popular, que visiona a expansão da história nos espaços de seu domínio: taberna, bodega e barbearia.

A conversa de Dom Quixote com Sansão Carrasco progride para outros aspectos da narrativa de Cide Hamete. O cavaleiro se mostra preocupado com a possível carência de talento literário do cronista árabe, quando Carrasco lhe diz que o autor intercalou uma narrativa alheia às suas andanças no meio de sua história, a que Dom Quixote lhe fala: «(…) no ha sido sabio el autor de mi historia, sino algún ignorante hablador, que a tienta y sin algún discurso se puso a escribirla, salga lo que saliere, (...). Y así debe de ser de mi historia, que tendrá necesidad de comento para entenderla»⁴⁸¹. A inquietação de Dom Quixote foi desfeita por Carrasco que lhe garantiu que a narração era tão clara e simples que abrangia uma diversidade de leitores:

... los niños la manosean, los mozos la leen, los hombres la entienden y los viejos la celebran; y finalmente, es tan trillada y tan leída de todo género de gentes, que apenas han visto algún rocín flaco, cuando dicen: «Allí va Rocinante». (...). Finalmente, la tal historia es del más gustoso y menos perjudicial entretenimiento que hasta ahora se haya visto, porque en toda ella

⁴⁸⁰ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, op.cit., p. 1087.

⁴⁸¹ Ibidem, p. 571.

no se descubre ni por semejanzas una palabra deshonesto ni un pensamiento menos católico.⁴⁸²

O leitor-crítico da escrita de Cide Hamete, Sansão Carrasco, encontra em Dom Quixote um interlocutor perspicaz em assuntos literários, que se sente no direito de tecer comentários sobre os métodos narrativos do autor, uma vez que ele é o protagonista desta narrativa, muito embora não tenha lido propriamente a história de suas façanhas, apenas tem notícia dela. Mas Dom Quixote não se intimida pelo fato de não ter lido realmente o livro, e contentando-se com as notícias que o bacharel lhe traz, responde-lhe o seguinte:

(...) y no sé yo qué le movió al autor a valerse de novelas y cuentos ajenos, habiendo tanto que escribir en los míos: (...). En efecto, lo que yo alcanzo, señor bachiller, es que para componer historias y libros, de cualquier suerte que sea, es menester un gran juicio y un maduro entendimiento. Decir gracias y escribir donaires es de grandes ingenios: la más discreta figura de la comedia es la del bobo, porque no lo ha de ser el que quiere dar a entender que es simple.⁴⁸³

Carrasco, por sua vez, contesta o cavaleiro que «*No hay libro tan malo, que no tenga algo bueno*». Esta frase, com alguma variante, aparece novamente no capítulo LIX, na fala do leitor Don Juan, que defende, assim, a leitura do livro apócrifo de Avellaneda. Novamente aparece a técnica narrativa de Cervantes de imprimir determinada ideia na memória do leitor a conta-gotas. Na sequência, a fala de Carrasco censura, de forma geral, a prática dos críticos, entretanto, o mais significativo é que parece sugerir desde já um velado ataque a Avellaneda: «Los hombres famosos por sus ingenios, los grandes poetas, los ilustres historiadores, siempre o las más veces son envidiados de aquellos que tienen por gusto y por particular entretenimiento juzgar los escritos ajenos sin haber dado algunos propios a la luz del mundo».⁴⁸⁴

O cervantista brasileiro supracitado, Franklin de Matos, observa que Dom Quixote realmente não poderia ter lido Cide Hamete, porque o sistema de leitura do cavaleiro implica uma integração absoluta ao mundo ficcional, gerando o elo perigoso da loucura quixotesca com a prática leitora.⁴⁸⁵ Os livros lidos por Dom Quixote, sejam

⁴⁸² Ibidem, p. 572.

⁴⁸³ Ibidem, p. 572.

⁴⁸⁴ Ibidem, p. 573.

⁴⁸⁵ MATOS, L. F. Franklin. **De como e por que D. Quixote não leu Cide Hamete, autor de D. Quixote**. 1977. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/df/site/publicacoes/discursos/pdf/D08_D_Quixote.pdf>. Acesso em: 27 mar. 2013.

eles de cavalaria, do gênero pastoril ou de poesia, todos eles foram absorvidos de maneira totalizadora pelo cavaleiro, sem o devido distanciamento crítico. Vale lembrar que a sobrinha de Dom Quixote já tinha manifestado seu temor de que seu tio poderia ficar obcecado por tornar-se poeta ou pastor, simplesmente pelo fato de que os livros de poesia e de novela pastoril foram preservados pelo cura no escrutínio da biblioteca.

A escrita de Cide Hamete tornou Dom Quixote um cavaleiro historiado, que agora é lido e reconhecido por aqueles com os quais interage (Sansão Carrasco) ou venha a interagir (os Duques, mais adiante). A leitura, então, da escrita de Cide Hamete por Dom Quixote “consistiria numa cura violenta, sua conversão”,⁴⁸⁶ uma vez que o cavaleiro se depararia com a escrita inflexível e dialética de Cide Hamete, que, segundo corrobora Franklin de Matos, se configura como uma voz que fala a partir do humor. O humorismo do cronista árabe, então, nos apresenta “um herói de dimensões contrárias”,⁴⁸⁷ devido ao distanciamento da escrita humorística, que expõe toda a fragilidade das insanas façanhas de Dom Quixote:

O célebre entretenimento entre D. Quixote, Sancho Pança e Sansão Carrasco (...), testemunha o cuidado com que Cervantes evita o confronto direto entre o livro e seus protagonistas maiores. Os comentários de D. Quixote e Sancho estão assentados na visão mediadora do Bacharel: criticam ou elogiam por ouvir dizer.⁴⁸⁸

Passadas essas conversações proíficas entre o bacharel, o escudeiro e o cavaleiro, o desejo manifesto de Sancho, em que seu amo os pusesse novamente a campo para oferecer matéria à pluma de Cide Hamete («Atienda ese señor moro, o lo que es, a mirar lo que hace, que yo y mi señor le daremos tanto ripio a la mano en materia de aventuras y de sucesos diferentes, que pueda componer no sólo segunda parte, sino ciento»)⁴⁸⁹, foi atendido. Então, cavaleiro e escudeiro se puseram a organizar a terceira saída, com o malicioso e astuto apoio de Sansão Carrasco, com quem Dom Quixote se sentiu tão familiarizado a ponto de pedir o conselho do bacharel «*Por qué parte comenzaría su jornada*». Carrasco lhe indicou o reino de Aragão, na cidade de Zaragoza, onde haveria as justas da festa de São Jorge, «(...), en las cuales [Dom Quixote] podría ganar fama sobre todos los caballeros aragoneses, que sería ganarla

⁴⁸⁶ Ibidem, p. 110.

⁴⁸⁷ Loc.cit.

⁴⁸⁸ Ibidem, p. 108.

⁴⁸⁹ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **Don Quijote de La Mancha**. Madrid: Alfaguara, 2004, p. 577.

sobre todos los del mundo».⁴⁹⁰ E assim, são postas em marcha as novas aventuras de Dom Quixote e Sancho Pança.

2.3.1 Terceira saída de Dom Quixote

O cavaleiro e o seu escudeiro brindam novas aventuras à pluma do seu cronista: a escrita inscrevendo-se...

A terceira saída efetivamente começa no capítulo VIII, quando a caminho do reino de Aragão para participar das justas de Zaragoza, Dom Quixote e Sancho Pança se dirigem a Toboso para pedir as bênçãos protetoras de Dulcineia e, assim, dedicar-lhe a provável vitória de seu cavaleiro. O início do capítulo é marcado pelo registro do tradutor que informa ao leitor da língua espanhola o entusiasmo e alegria de Cide Hamete Benengeli ao pressentir ou saber – «como cronista sábio e mago que é» – que os seus dois grandes protagonistas estavam já em campo:

¡Bendito sea el poderoso Alá!», dice Hamete Benengeli al comienzo de este octavo capítulo. «¡Bendito sea Alá!», repite tres veces, y dice que da estas bendiciones por ver que tiene ya en campaña a don Quijote y a Sancho, y que los lectores de su agradable historia pueden hacer cuenta que desde este punto comienzan las hazañas y donaires de don Quijote y de su escudero; persuádeles que se les olviden las pasadas caballerías del ingenioso hidalgo y pongan los ojos en las que están por venir, que desde ahora en el camino de Toboso comienzan, como las otras comenzaron en los campos de Montiel...⁴⁹¹

Uma questão curiosa que essa marca discursiva de Cide Hamete nos traz é a confirmação de sua condição de cronista mago. Edward C. Riley (2001) já assinalou que o historiador árabe «en conjunto es un narrador serio, tiene poderes excepcionales que en la vida real sólo adquieren historiadores menos escrupulosos: lee el pensamiento. (...). Se trata del privilegio que tiene como mago».⁴⁹² Mais ainda, esse comentário do autor árabe revela que ele espera que as duas personagens saiam a campo para poder escrever suas façanhas. Ou seja, primeiro é preciso que a ação ocorra, para depois ser registrada; e o cronista de poderes encantadores não perde nenhum detalhe. Neste caso, poderíamos inferir que o cronista mago escreve uma *Acta notorial del Caballero del la Triste Figura*, lembrando a classificação dos gêneros cavaleirescos feita por Martín de

⁴⁹⁰ Ibidem, p. 578.

⁴⁹¹ Ibidem, p. 601.

⁴⁹² RILEY, Edward C. *Tres versiones de la historia de Don Quijote*. In: _____. **La rara invención: estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria** (2001). Trad. de Mari Carmen Llerena. Barcelona: Editorial Crítica, 2001. p. 134-135.

Riquer. Então, tudo o que está escrito desta terceira saída é concomitante à ação dos protagonistas. Em outras palavras: à medida que as aventuras acontecem, elas são automaticamente registradas pela pluma de Cide Hamete: a escrita inscrevendo-se.

Outro comentário, agora com as marcas discursivas mais contundentes do tradutor, pois que acrescenta observações particulares à escrita do historiador árabe, indica que Cide Hamete escreveu uma espécie de diário em terceira pessoa, que, na verdade, se configura como notas registradas em seu manuscrito ao lado da narração propriamente dita, na intenção de cobrir-se e guarnecer-se de uma escrita que talvez fosse malograda pelos demais, devido à extravagância dos feitos de seus biografados:

Llegando el autor de esta grande historia a contar lo que en este capítulo cuenta, dice que quisiera pasarle en silencio, temeroso de que no había de ser creído, porque las locuras de don Quijote llegaron aquí al término y raya de las mayores que pueden imaginarse, y aun pasaron dos tiros de ballesta más allá de las mayores. Finalmente, aunque con este miedo y recelo, las escribí de la misma manera que él las hizo, sin añadir ni quitar a la historia un átomo de verdad, sin dársele nada por las objeciones que podían ponerle de mentiroso; y tuvo razón, porque la verdad adelgaza y no quiebra, y siempre anda sobre la mentira, como el aceite sobre el agua.⁴⁹³

A conformação dessa escrita, alicerçada por anotações do autor, propõe o seu entendimento como a concepção de um livro por vir, de uma escritura inacabada. Edward Riley compreende a história de Dom Quixote como a abrangência das duas partes escritas por Cervantes, a de 1605 e a de 1615, associadas à intromissão do romance de Avellaneda (1614) entre elas. Ele chama essas narrativas de “*Tres versiones de la historia de Don Quijote*” (2001), em que cada versão tem características singulares, porém relacionadas umas às outras:

Las tres versiones del Quijote que me propongo a discutir aquí están contenidas en El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, publicado por Cervantes en dos partes, en 1605 y 1615. Es cierto que una de ellas no la escribió Cervantes, sino otro autor; sin embargo no creo que nadie le niegue a Cervantes el derecho de hacer con ella lo que le placiera. (...). Así, encontramos aquí tres versiones de la historia de don Quijote: la primera presentada por Cervantes como un documento histórico, la segunda como un libelo infamatorio y la tercera como una novela de caballerías contemporánea que no llegó a escribirse.⁴⁹⁴

A perspicaz compreensão de Riley da história de Dom Quixote como versões impressas nas distintas narrativas mencionadas também decodifica a segunda parte do

⁴⁹³ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **Don Quijote de La Mancha**. Madrid: Alfaguara, 2004, p. 614.

⁴⁹⁴ RILEY, Edward C., op.cit., pp. 131-132.

Quixote de Cervantes como a proposta de um livro não escrito. A ideia de uma escrita anunciada parece, inclusive, a avaliação que o cura faz sobre outra obra de Cervantes, *La Galatea*: «Su libro tiene algo de buena invención: propone algo, y no concluye nada: es menester esperar la segunda parte que promete...». ⁴⁹⁵ Riley, finalmente, afirma que esta terceira versão da história do cavaleiro «bien podría parecer que esta tercera versión del relato, que no existe como obra escrita, sino en forma de unos cuantos fragmentos de segunda mano, no desempeñaba más que un papel teórico en la novela...». ⁴⁹⁶ O relato que lemos na segunda parte do *Quixote* de Cervantes, na verdade, são anotações de um cronista (acompanhadas dos comentários do tradutor) que prenunciam outras aventuras de Dom Quixote de la Mancha.

As notas do narrador, do autor e do tradutor perpassarão ainda alguns momentos de nossa discussão. Por ora, voltamos a nos debruçar sobre as façanhas quixotescas desta terceira saída do cavaleiro. Como Cide Hamete já sinalizou, Sansão Carrasco é um astuto burlador que incentivou, chegando mesmo a promover, a saída a campo de Dom Quixote e Sancho, com intensa revelia da ama e da sobrinha, que depois foram acalmadas e persuadidas pelo cura a aceitar a partida do cavaleiro de la Mancha. O bacharel tinha arquitetado um plano, junto com o cura e o barbeiro, que consistia em acompanhar o cavaleiro e seu escudeiro a distância. Mas que, em determinado momento da jornada, ele, o próprio Carrasco, se disfarçaria de cavaleiro, desafiaria Dom Quixote a combater com ele, o venceria, submetendo-o a seus desígnios e resoluções, que tinham por fundamento ordenar que Dom Quixote permanecesse dois anos longe das aventuras como cavaleiro andante, tempo que lhes pareceu suficiente para que o fidalgo Alonso Quijano tivesse a chance de recobrar o juízo:

Dice, pues, la historia que cuando el bachiller Sansão Carrasco aconsejó a don Quijote que volviese a proseguir sus dejadas caballerías, fue por haber entrado primero en bureo con el cura y el barbero sobre qué medio se podría tomar para reducir a don Quijote a que se estuviese en su casa quieto y sosegado, (...); de cuyo consejo salió, por voto común todos y parecer particular de Carrasco, que dejasen salir a don Quijote, pues el detenerse parecía imposible, y que Sansão le saliese al camino como caballero andante y trabase batalla con él, (...), y le venciese, teniéndolo por cosa fácil, y que fuese pacto y concierto que el vencido quedase a merced del vencedor, y así vencido don Quijote, le había de mandar el bachiller caballero se volviese a su pueblo y casa y no saliese por dos años o hasta tanto que por él le fuese mandado otra cosa, lo cual era claro que don Quijote vencido cumpliría indubitablemente, por no contravenir y faltar a las leyes de la caballería, y

⁴⁹⁵ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, op.cit., p. 68.

⁴⁹⁶ RILEY, Edward C., op.cit., p. 144.

podría ser que en el tiempo de su reclusión se le olvidasen sus vanidades o se diese lugar de buscar a su locura algún conveniente remedio.⁴⁹⁷

Sansão Carrasco se disfarça de cavaleiro duas vezes: a primeira vez como *Caballero del Bosque* ou *Caballero de los Espejos*, porém é derrotado por Dom Quixote, para espanto e surpresa do bacharel e, segundo Martín de Riquer, com maior surpresa do leitor.⁴⁹⁸ Por esta razão, Carrasco se vê obrigado novamente a se disfarçar de cavaleiro andante, agora com o título de *Caballero de la Blanca Luna*, na retomada de sua intenção. Contudo, um elemento novo surgiu no propósito do bacharel: ele voltou a se disfarçar de cavaleiro não mais apenas com fins de curar Dom Quixote da loucura, mas agora, sobretudo, para se vingar dele. As causas que levaram à derrota na primeira investida de Carrasco e à sua vitória na segunda tentativa estão configuradas nos elementos simbólicos que o bacharel empregou nas suas diferentes construções de cavaleiro: o espelho e a lua.

A indumentária do *Caballero de los Espejos* era composta por armas e por «una sobrevista o casaca de una tela al parecer de oro finísimo, sembrada por ella muchas lunas pequeñas de resplandecientes espejos...»⁴⁹⁹. Maria Augusta Vieira nos aclara que os fragmentos de espelhos permitiram a Dom Quixote que sua própria imagem fosse refletida em seus olhos no momento do combate.⁵⁰⁰ Além disso, Dom Quixote percebeu a fragilidade de seu antagonista já nos preparativos para a batalha e, com fúria, investiu contra ele: «(...) halló don Quijote a su contrario, embarazado con su caballo y ocupado con su lanza, que nunca o no acerto o no tuvo lugar de ponerla en ristre. Don Quijote, (...), sin peligro alguno encontró al de los Espejos, con tanta fuerza, que (...) le hizo venir al suelo...».⁵⁰¹

A surpreendente vitória do cavaleiro de La Mancha tem duas implicações: a primeira é que o jogo empreendido por Carrasco confirmou para Dom Quixote que ainda existiam cavaleiros andantes em terras espanholas, legitimando, assim, sua identidade de cavaleiro, acirrando ainda mais sua loucura, um efeito contrário, no qual

⁴⁹⁷ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **Don Quijote de La Mancha**. Madrid: Alfaguara, 2004, p. 657.

⁴⁹⁸ RIQUER, Martín. **Para leer a Cervantes**. Barcelona: Acantilado, 2010. p. 183.

⁴⁹⁹ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, op.cit., p. 651.

⁵⁰⁰ VIEIRA, Maria Augusta da Costa. A narrativa do paradoxo. In: _____. **O dito pelo não-dito**, op.cit., p. 153: “Em outros termos, os espelhos que recobrem seu manto fazem com que seu adversário – Dom Quixote – lute contra a própria imagem fragmentada nas inúmeras pequenas luas reluzentes espalhadas pela veste de Sansão”.

⁵⁰¹ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, op.cit., pp. 653-654.

o burlador se viu burlado; a segunda implicação diz respeito às novas intenções de Sansão Carrasco, que empreenderá uma luta contra Dom Quixote bem mais articulada no êxito da vitória, que se tornara uma questão de honra para o bacharel. A vitória do *Caballero de la Banca Luna* sobre o cavaleiro manchego determina, pois, a morte do herói.

A postura de Sansão Carrasco, dissimulado na pele do *Caballero de la Blanca Luna*, foi totalmente contrária àquela de quando estava disfarçado de *Caballero de los Espejos*. Mais seguro e confiante, foi o bacharel, nesse momento, quem abordou Dom Quixote de maneira inesperada, embora este não estivesse totalmente despreparado: «(..) saliendo don Quijote a pasearse por la playa armado de todas sus armas, porque, ellas eran sus arreos (...), vio venir hacia él un caballero, armado asimismo de punta en blanco, que en el escudo traía pintada una luna resplandeciente...»⁵⁰². Aprendida a lição da cavalaria quixotesca, de surpreender o adversário, e com os fragmentos de espelhos concentrados no símbolo da lua gravado em seu escudo, Carrasco investiu com toda força contra Dom Quixote, que caiu em terra, vencido.

Entretanto, embora derrotado, o *Caballero de la Triste Figura* (como o intitulou Sancho) não acatou as ordens do *Caballero de la Blanca Luna* de que o derrotado deveria confessar que sua dama era de beleza inferior à dama do cavaleiro vencedor, no caso *Dulcinea del Toboso*. Escolheu, então, morrer dignamente pela ponta da espada de seu rival, ao declarar que «–Dulcinea del Toboso es la más hermosa mujer del mundo (...). Aprieta, caballero, la lanza y quítame la vida, pues me has quitado la honra».⁵⁰³ Não aceitando Carrasco as condições de Dom Quixote, apenas ordenou a ele que se retirasse das atividades cavalleirescas por um ano, mudando o plano inicial que contemplava dois anos de afastamento.

A distância entre os dois episódios dos combates entre os cavaleiros é de quarenta e nove capítulos de narração do *Quixote*. Nesse entremeio, algumas situações e ocorrências com o cavaleiro de La Mancha merecem destaque. Estamos falando principalmente do encontro do cavaleiro com os Duques, pois tal encontro marca na narrativa os indícios do paulatino desencanto de Dom Quixote como cavaleiro andante, através da confrontação da engenhosa imaginação da loucura quixotesca com as

⁵⁰² CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, op.cit., p. 1045.

⁵⁰³ Ibidem, p. 1047.

circunstâncias de seu universo tornadas verossímeis, na teatralização produzida pelas demais personagens, assim como o fez Sansão Carrasco em seus disfarces cavalheirescos.

Como salienta Maria Augusta Vieira: “Assim como os Duques, Sansão Carrasco utiliza a estratégia que respeita as próprias regras da cavalaria na tentativa de conduzir a loucura quixotesca a um ponto crítico”.⁵⁰⁴ Esse jogo das semelhanças levará Dom Quixote à conversão no cristão *Alonso Quijano el Bueno* e, por fim, à sua morte. Outro evento que merece destaque é o encontro de Dom Quixote e Sancho Pança com o romance de Avellaneda, na observância da contundente e decisiva resposta que Cervantes dirige a Avellaneda pela sua escrita do *Quixote* apócrifo. Entretanto, alguns episódios (antes mesmo da aparição do *Caballero de los Espejos*), que tratam de como Sancho Pança se relacionou com a imaginária *Dulcinea del Toboso*, são já indicativos da curva do declínio da loucura quixotesca.

Além do cavalo, o escudeiro e a dama conformam dois elementos fundamentais na composição do cavaleiro. Segundo os preceitos da cavalaria do manual quixotesco, um cavaleiro andante só o é quando está salvaguardado por essas duas entidades primordialmente cavalheirescas: o escudeiro, um fiel acompanhante do cavaleiro em suas andanças, e a dama, um porto seguro para onde o cavaleiro deve sempre retornar. Por esta razão, *Dulcinea del Toboso* é parte estrutural da loucura de Dom Quixote, principalmente porque é um ente totalmente inventado por sua mente engenhosa, embora sua construção no imaginário quixotesco tenha tido por matriz humana a aldeã Aldonza Lorenzo, com a qual o cavaleiro nunca sequer trocou uma palavra.

Por isso, uma das primeiras resoluções de Avellaneda para aplacar gradativamente a loucura de Dom Quixote em seu romance foi fazer com que ele se desapaixonasse de sua Dulcineia. O autor do *Quixote apócrifo* usou o mesmo recurso da escrita de cartas empregado por Cervantes para deflagrar uma situação real de rejeição da dama ao cavaleiro. Em resposta a uma carta extremamente adocicada e romântica de Dom Quixote, Dulcineia é grosseiramente direta em sua negativa:

Sobrescrito: “– A Martín Quijada, o mentecapto”.

“O portador desta bem poderia ser um dos meus irmãos, para lhe dar a resposta nas costelas com um porrete. Não entende o que lhe digo, senhor Quijada? Pois juro pela vida de minha mãe, que, se de outra vez me chamar

⁵⁰⁴ VIEIRA, Maria Augusta da Costa. A narrativa do paradoxo, op.cit., p. 153.

de imperatriz ou rainha, pondo-me nomes burlescos como Infanta Manchega Dulcineia del Toboso, ou outros que tais, conforme é de seu costume, hei de fazê-lo recordar que meu nome verdadeiro é Aldonza Lorenzo ou Nogales, por mar e por terra”.⁵⁰⁵

Diante dessa resposta rude e clara, Dom Quixote apócrifo, nutrido de um consciente amor próprio, decide de uma vez por todas proteger-se do sentimento do amor, não apenas por Dulcineia, mas por toda e qualquer donzela. Por isso dá as seguintes instruções a seu Sancho Pança:

– (...), é mister, Sancho, que neste escudo que trago – (...) – colocar algum dístico ou divisa, expondo a paixão que leva no coração o cavaleiro que o porta no braço. Assim, quero que, (...), um pintor nele desenhe duas formosíssimas donzelas que estejam enamoradas de meu brio, encimadas pelo deus Cupido, o qual me assesta uma flecha que eu consigo defender com o escudo, rindo-me dele e olhando as jovens com desdém; e tudo isto encimado pelo dístico O CAVALEIRO DESAMORADO...⁵⁰⁶

No *Quixote* de Cervantes, o componente “a carta à Dulcineia” aparece de uma maneira bem mais elaborada, porque a Dulcineia de carne e osso não existe. Nos capítulos XXX e XXXI da 1ª parte, Sancho Pança teve a incumbência de levar uma carta escrita por Dom Quixote à sua dama imaginária. O escudeiro, então, se viu enredado por uma situação complicada: entregar uma carta escrita (de certa forma, um documento material) a uma destinatária irreal. Vale salientar que a suposta ida de Sancho Pança a Toboso para cumprir com sua tarefa causou uma momentânea separação entre cavaleiro e escudeiro.

A primeira resolução de Sancho foi eliminar a prova material, a carta escrita; a segunda providência foi inventar uma Dulcineia. Ou seja, Sancho Pança mentiu e enganou Dom Quixote, que, no retorno do escudeiro, atirou-lhe inúmeras indagações acerca de seu encontro com a tão ‘discreta senhora’ quixotesca. Sancho esqueceu propositalmente a carta em poder de seu amo, dizendo a Dom Quixote que a tinha de memória, por isso a ditou a um sacristão, que a transcreveu «*punto por punto*». Para dar cabo definitivamente da carta, Sancho Pança forja o seguinte evento:

– La carta – dijo Sancho – no la leyó (Dulcineia), porque dijo que no sabía leer ni escribir, antes la rasgó y la hizo menudas piezas, diciendo que no la quería dar a leer a nadie, porque no se supiesen en el lugar sus secretos, y que bastaba lo que yo le había dicho de palabra acerca del amor que vuestra

⁵⁰⁵ FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, Alonso. **O livro apócrifo de Dom Quixote de La Mancha (1614)**. Trad. de Eugênio Amado. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989, p. 33. (Grandes obras da cultura universal; v. 12)

⁵⁰⁶ *Ibidem*, pp. 48-49.

merced le tenía y de la penitencia extraordinaria que por su causa quedaba haciendo. Y, finalmente, me dijo que dijese a vuestra merced que le besaba las manos, y que allí quedaba con más deseo de verle que de escribirle...⁵⁰⁷

Mas a carta “original” escrita por Dom Quixote ainda se encontrava em suas mãos, então a saída encontrada por Sancho é mostrar a seu amo (talvez com intenção de persuadi-lo a destruir a sua carta) que Dulcineia não queria correr o risco de que seus segredos fossem divulgados, por isso a rasgou. Além de dizer ao cavaleiro que sua dama não desejava escrever-lhe, mas sim vê-lo pessoalmente. Mas Dom Quixote insistia em ter uma prova material do encontro de sua senhora com seu escudeiro e perguntou a Sancho «¿qué joya fue la que te dio al despedirte, por las nuevas que de mí llevaste?»⁵⁰⁸. A resposta do escudeiro, sabiamente, foi «un pedazo de pan y queso, que esto fue lo que me dio mi señora Dulcinea...»⁵⁰⁹; então, o que poderia comprovar o emblemático encontro se tornou comida para Sancho Pança.

A Dulcineia inventada pelo escudeiro foi delineada de forma grosseira, mas em nenhum momento Dom Quixote se deixou levar pelas rústicas descrições que Sancho fazia de sua dama; ao contrário, sempre as justificava como um engano de seu escudeiro:

(...) – replicó Don Quijote – (...) Sancho, cuando llegaste junto a ella, ¿no sentiste un olor sabeo, una fragancia aromática...?/ (...) dijo Sancho – sentí un olorcillo algo hombruno, y debía de ser que ella, con el mucho ejercicio, estaba sudada y algo correosa./ – respondió don Quijote – te debiste oler a ti mismo, porque sé bien a lo que huele aquella rosa entre espinas...⁵¹⁰

Nesse episódio, as burlas de Sancho para com Dom Quixote em relação a Dulcineia não foram suficientes para abalar o insano engenho criativo do cavaleiro. Muito menos era a intenção do escudeiro que seu amo desistisse de sua empreitada na cavalaria andante, o que Sancho desejava era contornar essa ideia obsessiva de Dom Quixote para com sua dama, e arremata seu ardil com um conselho salutar a seu senhor: «Y vuestra merced no se cure de ir por ahora a ver a mi señora Dulcinea, sino váyase a matar gigante, y concluyamos este negocio...»⁵¹¹.

⁵⁰⁷ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **Don Quijote de La Mancha**. Madrid: Alfaguara, 2004, p. 312.

⁵⁰⁸ Loc.cit.

⁵⁰⁹ Ibidem, p. 313.

⁵¹⁰ Loc.cit.

⁵¹¹ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, op.cit., p. 315.

Entretanto, no capítulo X da segunda parte, mesmo sem a intenção de desencantar Dom Quixote de suas temeridades cavalheirescas, Sancho novamente se deparou com uma situação delicada em relação a Dulcineia, obrigando-a a criar novos embustes, desta vez com o incômodo comprometimento da presença do cavaleiro, que decidiu ir a Toboso pedir a bênção de Dulcineia para a festa das Justas de São Jorge em Zaragoza. Sancho, então, ficou receoso de que Dom Quixote descobrisse sua mentira anterior, pois não houve nenhum encontro entre ele e Dulcineia, ele sequer tinha ideia de como seriam suas feições. Ao chegarem a Toboso, procuraram em vão, óbvio, o castelo onde moraria a senhora “sem par”, foi então que o escudeiro conseguiu convencer seu amo a ficar descansando nas imediações da cidade, enquanto ele mesmo, Sancho Pança, continuaria a busca. Hilariante, engenhoso e consciente é o solilóquio de Sancho na busca por uma solução:

– Sepamos ahora, Sancho Hermano, adónde va vuesa merced. (...). –Pues ¿qué va a buscar? –Voy a buscar, como quien no dice nada, a una princesa, (...). –¿Y adónde pensáis hallar eso que decís, Sancho? –¿Adónde? En la gran ciudad del Toboso. –Y bien, ¿y de parte de quién la vais buscar? –De parte del famoso caballero don Quijote de la Mancha, que desfaze los tuertos y da de comer al que ha sed y de beber al que ha hambre. (...). –Ahora bien, todas las cosas tienen remedio, si no es la muerte, (...). Este mi amo por mil señales he visto que es un loco de atar, y aun también yo no le quedo en zaga, pues soy más mentecato que él, pues le sigo y le sirvo, (...). Siendo, pues, loco, como lo es, y de locura que las más veces toma unas cosas por otras y juzga lo blanco por negro y lo negro por blanco, como se pareció cuando dijo que los molinos de viento eran gigantes, (...), no será muy difícil hacerle creer que una labradora, la primera que me topare por aquí, es la señora Dulcinea; y cuando él no lo crea, juraré yo, y si él jurare, tornaré yo a jurar, y si porfiare, porfiaré yo más, y de manera que tengo de tener la mía siempre sobre el hito, venga lo que viniere.⁵¹²

Sancho, nas falas primeiras, procura ordenar suas ideias para, em seguida, encontrar a solução na própria loucura de Dom Quixote. Aparecem, então, três lavradoras, e o escudeiro tenta convencer Dom Quixote de que uma delas é a sua Dulcineia, porém o cavaleiro não reconhece a beleza de sua dama em nenhuma das mulheres e diz: «Yo no veo, Sancho, sino a tres labradoras sobre tres borricos»⁵¹³. Sancho persiste em sua fraude, como havia planejado, e se dirige a uma delas, intitulado-a de ‘princesa e senhora universal de Toboso’. A que a lavradora reage de

⁵¹² Ibidem, pp. 616-617.

⁵¹³ Ibidem, p. 620.

maneira impetuosa: «¡Mirad con qué se vienen los señoritos ahora a hacer burla de las aldeanas, como si aquí no supiésemos echar pullas como ellos!».⁵¹⁴

A tudo isso assistia atônito Dom Quixote, que, imediatamente, interpretou o evento como uma terrível feitiçaria de algum perverso encantador: «–Sancho, ¿qué te parece cuán mal quisto soy de encantadores? Y mira hasta dónde se extiende su malicia y la ojeriza que me tienen, pues me han querido privar del contento que pudiera darme ver en su ser a mi señora».⁵¹⁵ E, dessa maneira, com sua Dulcineia encantada, seguirá o cavaleiro até o fim de sua jornada.

No início do capítulo IX, vale ressaltar, Cide Hamete narra um preâmbulo de como foi a noite quando cavaleiro e escudeiro adentraram Toboso: «Media noche era por filo, poco más o menos, (...). Era la noche entreclara, (...). No se oía en todo el lugar sino ladridos de perro, que atronaban en los oídos de don Quijote y turbaban el corazón de Sancho».⁵¹⁶ O autor nos conta que, diante desse cenário um tanto assustador, Dom Quixote manifestou, em determinado momento, um mau presságio do que estava por vir: «todo lo cual tuvo el enamorado caballero a mal agüero»⁵¹⁷. Este sentimento do cavaleiro é uma indicação de que as coisas não funcionariam tão bem para ele na empreitada de ver sua senhora Dulcineia, como assim o foi. Maria Augusta Vieira afirmou que a transfiguração da dama princesa em aldeã lavradora “chegou a abalar a conexão de dom Quixote com o universo da cavalaria e, a partir desse momento, sua missão primordial, ao longo da segunda parte, será a luta para tratar de desencantar sua senhora”.⁵¹⁸ Nesse mesmo sentido, Francisco Rico observa que o episódio da ‘Dulcineia encantada’ determina uma mudança comportamental na loucura quixotesca:

Este episodio señala decididamente una nueva fase de la locura de don Quijote insinuada en algunos episodios de la Primera parte... Don Quijote siempre verá la realidad tal cual es (el episodio de la cueva de Montesinos es un sueño), y serán los que le circundan (Sancho, los Duques) quienes le crearán un mundo de fantasía.⁵¹⁹

⁵¹⁴ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, op.cit., p.620

⁵¹⁵ Ibidem, p. 621.

⁵¹⁶ Ibidem, p. 609.

⁵¹⁷ Loc.cit.

⁵¹⁸ VIEIRA, Maria Augusta da Costa. O ser e o estar de Dulcineia. In: _____. **A narrativa engenhosa de Miguel de Cervantes: estudos cervantinos e recepção do Quixote no Brasil.** São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2012. p. 236. (Ensaios de Cultura; 48).

⁵¹⁹ Ver RICO, Francisco (citando Martín de Riquer), nota 70, capítulo X, in: CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **Don Quijote de La Mancha.** Madrid: Alfaguara, 2004. p. 623.

Outro momento da narração do romance de Cervantes que assinala a curva da desilusão de Dom Quixote como cavaleiro andante é o significativo encontro com os Duques, que são leitores, assim como nós, da primeira parte do romance. Os Duques funcionam como antagonistas de Dom Quixote, na intenção de pôr o cavaleiro à prova, através de conversas que questionam a legitimidade de suas ações cavalleirescas e da promoção teatral de situações que inserem tanto cavaleiro como escudeiro em cenas que protagonizam os princípios da cavalaria e as etiquetas da corte. A efetivação da leitura da história de Dom Quixote dá vantagem aos Duques nesse jogo das semelhanças, uma vez que nem cavaleiro, nem escudeiro leram, de fato, os registros de Cide Hamete.

Vale ressaltar que tanto cavaleiro como escudeiro vinham de circunstâncias desfavoráveis em suas aventuras, por isso ambos estavam melancólicos: Dom Quixote, absorto nos pensamentos por seu amor encantado, e Sancho Pança, abatido e descontente com seu posto de escudeiro, que não lhe dava dinheiro, começando a descreer na oferta de seu amo insano que lhe prometera o governo de uma ilha, pensando já em abandonar seu ofício sem causar maiores danos a seu senhor. Foi nessa atmosfera de pesar que, surpreendentemente, os dois se encontraram com os Duques que estavam no exercício da caça. Encontro este que reverteria todo o ânimo melancólico dos dois em um jovial contentamento na expectativa de novas aventuras:

Asaz melancólicos y de mal talante llegaron a sus animales caballero y escudero, especialmente Sancho, a quien llegaba al alma llegar al caudal del dinero, (...). Finalmente, sin hablarse palabra, se pusieron a caballo y se apartaron del famoso río, don Quijote sepultado en los pensamientos de sus amores y Sancho en los de su acrecentamiento, que por entonces estaba bien lejos de tenerle, porque, manguer era tonto, bien se le alcanzaba que las acciones de su amo, todas o las más eran disparates, y buscaba ocasión de que, sin entrar en cuentas ni en despedimientos con su señor, un día se desgarrarse y se fuese a su casa; pero la fortuna ordenó las cosas muy al revés de lo que él temía. Sucedió, pues, que otro día, al poner del sol y al salir de una selva, tendió don Quijote la vista por un verde prado, y en lo último de él vio gente, (...), conoció que eran cazadores de altanería.⁵²⁰

Formalizadas as apresentações de Dom Quixote e Sancho Pança aos Duques, os nobres identificaram imediatamente que se tratava dos dois protagonistas da história que tinham lido e, focando na comicidade da loucura do cavaleiro, resolveram montar uma farsa ambientada na época da cavalaria, objetivando burlar e divertir-se com seus novos hóspedes: «(...) los dos [os Duques] por haber leído la primera parte de esta historia y haber entendido por ella el disparatado humor de don Quijote, (...), con presupuesto de

⁵²⁰ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, op.cit., pp. 778-779.

seguirle el humor y conceder con él (...), tratándole como caballero andante los días que con ellos se detuviese...».⁵²¹ Diversas situações cômicas e também trágicas, de certa forma, foram vivenciadas por Dom Quixote e Sancho, que, de uma maneira ou de outra, viram renovadas suas crenças na cavalaria.

As pantomimas promovidas pelos Duques abrangem os episódios do desencantamento da condessa Trifaldi e suas damas barbudas, a aventura do *Clavileño*, o incidente de Dom Quixote com os gatos, a crença real de *Doña Rodríguez* no *Caballero de la Triste Figura*, clamando-lhe que resgatasse a honra de sua filha, a princesa Altisidora, na batalha com Tosilos (Dom Quixote ganha o combate), sendo Sancho nomeado governador da falsa ilha de Baratária. Maria Augusta Vieira, em ‘Sinopse do episódio dos Duques’,⁵²² observa que o núcleo espacial do episódio é predominantemente interno e que o núcleo temporal totaliza vinte e um dias da permanência de Dom Quixote no palácio. Sancho se separa de seu amo quando toma posse de sua ilha espúria.

A cervantista brasileira assinala, ainda, que o episódio dos Duques se orienta na oscilação reveladora do público e privado, do exterior e interior, na medida em que Dom Quixote estava a todo tempo preocupado com o comportamento espontâneo de Sancho, porém “é ele próprio que cai do cavalo num momento tão solene quanto o da saudação aos Duques”.⁵²³ Mesmo que a intenção do cavaleiro, durante toda a convivência com os nobres, tenha sido a de ser digno e merecedor da hospitalidade e do reconhecimento dos Duques, todo o teatro montado por eles, entretanto, teve o propósito de fazer com que Dom Quixote se deparasse com a obliquidade de sua própria loucura, ou seja, “virar pelo avesso os matizes mais recônditos do personagem”.⁵²⁴

Por esta razão, foram as diversas farsas ducais que sutilmente contribuíram para minar a identidade de Dom Quixote como cavaleiro andante. Porém o ataque mais certo dos Duques foi justamente a primeira farsa, a do desencantamento de Ducineia pelo mago Merlín, condicionado à punição de três mil açoites a Sancho Pança, que tinha sido o responsável pelo falso encantamento da dama de seu amo. Somente depois de

⁵²¹ Ibidem, p. 781.

⁵²² VIEIRA, Maria Augusta da Costa. “O episódio dos Duques”. In: _____. **A narrativa engenhosa de Miguel de Cervantes: estudos cervantinos e recepção do Quixote no Brasil**. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2012. pp. 94-107. (Ensaio de Cultura; 48)

⁵²³ Ibidem, p. 103.

⁵²⁴ Ibidem, p. 107.

aceita a condição de sua penitência, Sancho poderia se tornar governador da ilha que desejava. Nesse sentido, Maria Augusta Vieira afirma que:

A intenção dos Duques é declaradamente corrosiva pois busca estilhaçar a tríade Dom Quixote/Sancho/Dulcineia por intermédio do afastamento entre cavaleiro e escudeiro e, ao mesmo tempo, estabelecer a discórdia entre eles por meio da solução dada ao desencantamento de Dulcineia.⁵²⁵

Assim, os Duques conseguiram atingir a alma do *Caballero de la Triste Figura*, na sua mais fundamental composição: seu escudeiro e sua dama. Vale lembrar que esses eventos com os Duques ocorreram no intervalo dos combates de Dom Quixote com os cavaleiros *Del Espejo* e *De La Blanca Luna*, que eram disfarces de Sansão Carrasco na intenção de submeter ao protagonista a se ausentar de suas atividades insanas da cavalaria, como já fora dito. Mas se no *Quixote apócrifo* de Avellaneda, a personagem de Dulcineia é, logo nos primeiros capítulos, retirada da história; no *Quixote* de Cervantes, Dulcineia se converte na espinha dorsal do enredo, orientado na conversão de Dom Quixote de La Mancha em *Alonso Quijano el Bueno*, que nega a antiga e extinta instituição cavaleiresca e amaldiçoa os livros de cavalaria.

Cervantes, que na narração de seu romance só responde à Avellaneda diretamente no capítulo LIX (59)⁵²⁶ (quando cavaleiro e escudeiro encontram leitores do segundo livro sobre as façanhas de Dom Quixote), trabalhou a narrativa para desconstruir a trama do *Quixote apócrifo* desde o início da segunda parte do *Quixote*, apresentando ao leitor uma verdadeira saga de encantamento e desencantamento enganosos da personagem de *Dulcinea del Toboso*. Afinal, o próprio Dom Quixote bradou em alto e bom tom:

– Quienquiera que dijere que don Quijote de la Mancha ha olvidado ni puede olvidar a Dulcinea del Toboso, yo le haré entender con armas iguales que va muy lejos de la verdad; porque la sin par Dulcinea del Toboso ni puede ser olvidada, ni en don Quijote puede caber olvido: su blasón es la firmeza, y su profesión, el guardarla con suavidad y sin hacerse fuerza alguna.⁵²⁷

Ou seja, a fala empolada de Dom Quixote é uma resposta precisa ao vacilante amor do cavaleiro de La Mancha apócrifo, que desistiu do amor por sua Dulcineia, estendendo sua desistência a qualquer outra donzela, na primeira negativa da dama à sua

⁵²⁵ Loc.cit.

⁵²⁶ Miguel de Cervantes, no prólogo da segunda parte, se dirige a Avellaneda por intermédio do leitor, como foi mostrado em momento anterior deste capítulo.

⁵²⁷ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **Don Quijote de La Mancha**. Madrid: Alfaguara, 2004. p. 1000.

investida. O cavaleiro de La Mancha cervantino promete que fará entender ao seu opositor com armas iguais às usadas por ele, que o que está dizendo é uma inverdade, tão incoerente com seu caráter e com sua alma. Desse modo, através da refração da fala e das ações da personagem de Dom Quixote, o suposto autor Miguel de Cervantes, com a escrita de seu romance, invalida os critérios e as escolhas do enredo do *Quixote* apócrifo.

Quando analisamos o prólogo da segunda parte do *Quixote* de Cervantes, avançamos no tema «Avellaneda» e discutimos o encontro de Dom Quixote e Sancho Pança com os leitores do livro da história falsa do cavaleiro. Ressaltamos as reprimendas que o *Caballero de la Triste Figura* fez a Avellaneda, que foram três, referentes às palavras do autor no prólogo, à linguagem dialetal em aragonês e ao erro do nome da mulher de Sancho. Abordamos também o remate de Cervantes, na refração da personagem de Dom Quixote, da nulificação do *Quixote* apócrifo, quando o cavaleiro cervantino encontra a personagem do romance de Avellaneda, Dom Álvaro Tarfe, e a obriga a desmentir, através de um documento escrito, a existência e as aventuras do falso Dom Quixote, acompanhado de seu falso escudeiro Sancho Pança. E Dom Álvaro Tarfe declara as emblemáticas palavras: «(...) me afirmo que no he visto lo que he visto, ni ha pasado por mí lo que ha pasado».⁵²⁸ Contudo, apesar de todas as reprimendas do cavaleiro cervantino à falsa história de suas aventuras, será o historiador árabe, Cide Hamete Benengeli, quem sepultará definitivamente qualquer possibilidade de um outro Dom Quixote, que não seja o engendrado por Cervantes.

No capítulo LIX (59), depois da descoberta da falsa história escrita, usando sua identidade, Dom Quixote decidiu partir para Barcelona e não mais para Zaragoza, pois seu falso duplo de tinta e papel teria participado das também falsas justas de São Jorge, sendo o próximo destino do cavaleiro, assim como tinha sugerido o autor Cide Hamete no final da primeira história. O combate com o *Caballero de la Blanca Luna* acontece justamente na praia de *La Barceloneta*, na capital da Catalunha. A derrota de Dom Quixote foi pronunciada pelo cronista árabe como um presságio de sua morte: «Don Quijote, molido y aturdido, sin alzarse la visera, como si hablara dentro de una tumba, con voz debilitada y enferma, dijo: –Dulcinea del Toboso es la más hermosa mujer del mundo y yo el más desdichado caballero...»⁵²⁹. O *Caballero de la Triste Figura*,

⁵²⁸ Ibidem, p. 1092.

⁵²⁹ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, op.cit., p. 1047.

honrando as normas da cavalaria, obedece ao cavaleiro vencedor e retorna para sua aldeia.

Quando chegaram à aldeia, Dom Quixote e Sancho Pança passaram por dois meninos que discutiam entre si, quando um deles falou ao outro «—No te canses, Periquillo, que no la has de ver en todos los días de tu vida».⁵³⁰ O cavaleiro imediatamente associou aquelas palavras à sua esperança de um dia voltar ver a sua Dulcineia (já desencantada), interpretando o evento como um mau presságio. Sancho, por sua vez, procurou dissuadir seu amo daqueles pensamentos, mas foi mal-sucedido por ter sido estorvado por uma lebre que fugia. Este acontecimento também foi interpretado por Dom Quixote como um mau presságio, confirmando, pois, suas associações intuitivas, quando gritou: «—¡Malum signum! ¡Malum signum! Liebre huye, galgos la siguen: ¡Dulcinea no parece!».⁵³¹ Este foi o desenlace definitivo do cavaleiro com sua dama, embora Sancho tenha tentado com todas as suas forças demover seu senhor dessas suas más sensações.

É preciso dizer que Dom Quixote ainda procurou um refúgio para suas fantasias, planejando transformar-se em pastor e, nesse momento, não apenas inseriu Sancho nos seus planos, mas também o cura e Sansão Carrasco, atribuindo-lhes nomes pastoris: ele próprio seria o pastor Quijótiz; o bacharel, o pastor Carrascón; o Cura, o pastor Curiambro; e Sancho seria o pastor Pancino. Então, nesse resguardo fantasioso no pastoril, o cavaleiro ainda sente um vislumbre de sua Dulcineia ao dizer a Carrasco que estava livre para buscar «nombre de pastora fingida, pues está ahí la sin par Dulcinea del Toboso, gloria de las riberas, adorno de estos prados, sustento de la hermosura, nata de los donaires...». Entretanto, não chega realmente a dar nome pastoril para Dulcineia, que, na imaginação da mente quixotesca, permanece como a dama do Cavaleiro Dom Quixote de La Mancha. É assim que Dulcineia termina e se extingue, à medida que também vão se expirando as forças vitais da identidade cavalheiresca do protagonista cervantino.

Ao fim desse capítulo, o cavaleiro adoece, e após seis dias de convalescência, veio a falecer. A morte de Dom Quixote foi contada por Cide Hamete Benengeli sem maiores apelos sentimentais, até mesmo a conversão do cavaleiro em *Alonso Quijano el*

⁵³⁰ Ibidem, p. 1094.

⁵³¹ Loc.cit.

Bueno foi narrada de forma muito direta. Após um sonho profundo, o fidalgo despertou e declarou: «—Yo fui loco ya soy cuerdo; fui don Quijote de la Mancha y soy ahora, como he dicho, Alonso Quijano el Bueno». ⁵³² Dessa mesma forma, direta e sem volteios, foi narrado o momento da morte do cavaleiro e, conseqüentemente, do fidalgo Quijano: «En fin, llegó el último de don Quijote, (...); el cual, entre compasiones y lágrimas de lo que allí se hallaron, dio su espíritu, quiero decir que se murió». ⁵³³ Contudo, o mais interessante foi a preocupação e os cuidados para que esta morte seja definitiva.

O cura pediu ao escrivão que registrasse o testemunho de Alonso Quijano que, ainda em vida, recobrou a consciência e negou sua identidade de cavaleiro andante, de modo que «el tal testimonio pedía para quitar la ocasión de que algún outro autor que [não fosse] Cide Hamete Benengeli le resucitase falsamente y hiciese inacabables historias de sus hazañas». ⁵³⁴ Então, o pedido do cura do registro do testemunho indica que, permaneceria, então, a primeira história de Dom Quixote escrita por Cide Hamete Benengeli e uma outra história escrita por um tal de Avellaneda. Seria preciso, dessa forma, que as novas aventuras do cavaleiro até a sua morte, escritas numa espécie de diário de Cide Hamete, fossem traduzidas e recompiladas em livro, assim como aquele que nós leitores lemos há mais de quatrocentos anos, como foi feito por Miguel de Cervantes Saavedra que, segundo Francisco Rico, se descobriu como editor e comentarista da obra de Cide Hamete. ⁵³⁵

O “prudentíssimo” cronista árabe (como o identificou o tradutor), seguindo a recomendação do cura, deixou então registrada através de sua pluma a morte definitiva do cavaleiro de La Mancha, descartando qualquer oportunidade de que algum outro autor, por meio de alguma magia que fosse, fizesse que tal cavaleiro se levantasse de sua tumba em um falso depoimento de suas irreais aventuras. Vale ressaltar que Alonso Fernández de Avellaneda, no final de seu romance, sugeriu mais lugares por onde seu

⁵³² CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **Don Quijote de La Mancha**. Madrid: Alfaguara, 2004, p. 1103.

⁵³³ *Ibidem*, p. 1104.

⁵³⁴ *Loc.cit.*

⁵³⁵ Ver nota 14, capítulo IX, Primeira parte, in: CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *op.cit.*, p. 87: «Cervantes, el narrador que empezaba el relato con un ‘no quiero acordarme’ y continuaba investigando los ‘anales de la Mancha’ y ponderando las discrepancias entre ‘los autores que de este caso escriben’, se descubre ahora como una especie de editor y comentarista».

Dom Quixote apócrifo haveria passado: Salamanca, Ávila e Valladolid, chamando-o de Cavaleiro dos Trabalhos: “Os quais, não faltará melhor pena que os celebre”.⁵³⁶

Dessa forma, as últimas palavras de Cide Hamete foram direcionadas a Avellaneda, na intenção de eliminar qualquer vestígio de possibilidade para uma nova jornada quixotesca. As últimas palavras do cronista árabe coincidem com o discurso de Miguel de Cervantes no prólogo da segunda parte do *Quixote*, quando Cide Hamete se dirige ao leitor para intervir junto a Avellaneda, a fim de dissuadi-lo da empreitada de novas escritas sobre o Cavaleiro Dom Quixote de La Mancha, a quem o historiador árabe reivindica exclusividade de autoria, finalizando com a palavra cervantina *Vale*:

Para mí sola nació don Quijote, y yo para él: él supo obrar y yo escribir, solos los dos somos para en uno, a despecho y pesar del escritor fingido y tordessillesco que se atrevió o se ha de atrever a escribir con pluma de avestruz grosera y mal deliñada las hazañas de mi valeroso caballero, porque no es carga de sus hombros, ni asunto de su resfriado ingenio, a quien advertirás, si acaso llegas a conocerle, que deje reposar en la sepultura los cansados y ya podridos huesos de don Quijote, y no le quiera llevar, contra todos los fueros, a Castilla la Vieja, haciéndole salir de la fuesa donde real y verdaderamente yace de largo a largo, imposibilitado de hacer tercera jornada y salida nueva: (...). –Y con esto cumplirás con tu cristiana profesión, aconsejando bien a quien mal te quiere, y yo quedaré satisfecho y ufano de haber sido el primero que gozó el fruto de sus escritos enteramente, como deseaba, pues no ha sido otro mi deseo que poner en aborrecimiento de los hombres las fingidas y disparatadas historias de los libros de caballerías, que por las de mi verdadero don Quijote van ya tropezando y han de caer del todo sin duda alguna. Vale.

Pensando em *Dom Quixote* (o romance, principalmente, mas em favor da personagem) como uma escritura biográfica, observamos que a declaração afetiva de Cide Hamete de que ele nasceu para registrar as façanhas de Dom Quixote, que, por sua vez, nasceu destinado a que este cronista árabe pudesse entalhá-lo em livro revela o aspecto fundamental do romance de Cervantes em sua estrutura composicional. Tal revelação de Cide Hamete é tida como verdadeira por Edward Riley, que confirma a ideia de que o historiador árabe nasceu no romance porque assim necessitou Dom Quixote: «Puesto que se puede llegar a decir que don Quijote engendra el autor de su historia (...). Lo cierto es que casi todo lo que hay de sustancia en la novela puede

⁵³⁶ FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, Alonso. **O livro apócrifo de Dom Quixote de La Mancha (1614)**. Trad. de Eugênio Amado. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989, p. 395. (Grandes obras da cultura universal; v. 12)

remontarse al personaje de don Quijote. Incluso el narrador». ⁵³⁷ Riley assinala, ainda, que, em diversos momentos da narração, o cavaleiro faz poses ou profere discursos bem mais retóricos, com a clara intenção de que seu cronista os registre:

En pocas palabras, si don Quijote no tuviera en mente esta versión idealizada de sus actos, no sería el don Quijote que conocemos, y el relato de Cide Hamete resultaría algo muy distinto a lo que es. De hecho, como ya he sugerido, incluso el propio Cide Hamete podría no existir. ⁵³⁸

A concepção do romance em torno da figura do cavaleiro torna exequível nossa abordagem da “Teoria do romance” (1965) de Georg Lukács, quando o teórico especifica que a forma interna do romance é essencialmente biográfica, pois, na forma biográfica, “o equilíbrio entre ambas as esferas da vida, irrealizadas e irrealizáveis em seu isolamento, faz surgir uma vida nova e autônoma, dotada – embora paradoxalmente – de sentido imanente e perfeita em si mesma: a vida do indivíduo problemático”. ⁵³⁹ Dom Quixote, na plenitude de suas vivências, é esse indivíduo problemático. Lukács pontua que «mundo contingente» e «indivíduo problemático» são realidades mutuamente condicionantes e que a concepção da forma interna do romance é justamente a peregrinação desse indivíduo problemático em direção a si mesmo que, no caso da personagem de Dom Quixote, significa, mais que um autoconhecimento, a confirmação de sua identidade como cavaleiro andante.

O indivíduo problemático tem uma alma mais estreita ou mais ampla que o mundo exterior que o circunda. E o cavaleiro de La Mancha, por ter sua estrutura composicional respaldada em suas ações, além de seus discursos, tem a alma mais estreita, localizando-se no idealismo abstrato, como tipologia da forma romanesca da teoria de Lukács. Dom Quixote, então, se configura como o tipo do herói destituído de problemática interna, uma vez que “A absoluta ausência de uma problemática internamente vivida transforma a alma em pura atividade. (...). A vida de semelhante homem, portanto, tem de se tornar uma série ininterrupta de aventuras escolhidas por

⁵³⁷ RILEY, Edward C. *Tres versiones de la historia de Don Quijote*. In: _____. **La rara invención: estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria** (2001). Trad. de Mari Carmen Llerena. Barcelona: Editorial Crítica, 2001, p.134.

⁵³⁸ *Ibidem*, p. 145.

⁵³⁹ LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. Trad. de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000. p. 79. (Coleção Espírito Crítico).

ele próprio”.⁵⁴⁰ Nesse sentido, Lukács – partindo da construção perspectivística do protagonista – analisa o romance de Cervantes como o “primeiro grande romance da literatura mundial”, porque o autor espanhol conseguiu superar o caráter de entretenimento das formas dos livros de cavalaria,⁵⁴¹ através da abordagem de fontes histórico-filosóficas atuais de seu texto:

E não é apenas o tato genial de Cervantes, cuja obra é a objetivação eterna dessa estrutura [*a alma estreita do indivíduo problemático*], (...), mas também o momento histórico-filosófico em que sua obra foi criada. (...) É mais que um acaso histórico que o *Dom Quixote* tenha sido concebido como paródia aos romances de cavalaria, e sua relação com eles é mais do que ensaística. O romance de cavalaria sucumbiu ao destino de toda épica que quis manter e perpetuar uma forma puramente a partir do formal, (...); ele perdeu suas raízes na existência transcendental, e as formas, que nada mais tinham de imanes, tiveram de estiolar, tornar-se abstratas, (...); em lugar de uma grande épica, surgiu uma literatura de entretenimento. (...) Eis o curioso caso da possibilidade de uma forma romanesca numa era cuja segurança divina possibilitava e requeria uma epopeia. (...) Os romances de cavalaria, contra os quais investe o *Dom Quixote* como polêmica e paródia, perderam essa relação transcendente, e uma vez perdida essa mentalidade – (...) –, a superfície misteriosa e feérica teve de converter-se em algo banalmente superficial. A crítica configuradora de Cervantes dessa trivialidade reencontra o caminho para as fontes histórico-filosóficas desse tipo formal (...). Assim, esse primeiro grande romance da literatura mundial situa-se no início da época em que o deus do cristianismo começa a deixar o mundo; em que o homem se torna solitário e é capaz de encontrar o sentido e a substância apenas em sua alma, nunca aclimatada em pátria alguma; em que o mundo, liberto de suas amarras paradoxais no além presente, é abandonado à sua falta de sentido imanente; em que o poder do que subsiste – (...) – assume proporções inauditas e move uma guerra encarniçada e aparentemente sem propósito contra forças insurgentes...⁵⁴²

Os livros de cavalaria, debatidos sob fontes histórico-filosóficas atuais ao texto cervantino, unem, pois, os autores da história de Dom Quixote ao seu protagonista. As palavras finais de Cide Hamete contêm as mesmas ideias e os mesmos objetivos de Miguel de Cervantes, expostos desde o prólogo da primeira parte do *Quixote*: uma escrita que exterminasse os livros de cavalaria, tendo como foco o leitor. O discurso do cronista árabe e o discurso do autor suposto Miguel de Cervantes se confundem, culminado num ponto em que se tornam uno: «*Quien habla ahora es el autor, y no ya la pluma, aunque todavía, dirigiéndose al mismo lector indeterminado*».⁵⁴³ Rico faz essa observação, quando ao leitor está direcionada a ideia do ato cristão de oferecer um bom

⁵⁴⁰ Ibidem. p. 102.

⁵⁴¹ A tradução da “Teoria do romance” de Lukács optou pelo termo “romance de cavalaria”. Nosso texto mantém a distinção das modalidades do gênero cavalheiresco feita por Martín de Riquer, apresentada no início do capítulo.

⁵⁴² LUKÁCS, Georg, op.cit., pp. 103-106.

⁵⁴³ Ver nota 40, capítulo LXXIV, Segunda parte, in: CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **Don Quijote de La Mancha**. Madrid: Alfaguara, 2004 p. 1106.

conselho, mesmo àquele que não o quer bem. Essa voz ao mesmo tempo se diz satisfeita de ter sido o primeiro quem desfrutou dos ‘seus’ escritos, os de Cide Hamete, claro. Desse modo, Cervantes se declara o primeiro leitor da história de Dom Quixote.

Jorge Luis Borges, em «*Magias parciales del Quijote*» (1952), também considera Cervantes o primeiro leitor da história do cavaleiro de La Mancha, e quando da leitura do livro, ele foi surpreendido que, no nono capítulo, o romance inteiro era uma tradução do árabe para o castelhano, pois «Cervantes adquirió el manuscrito en el mercado de Toledo, y lo hizo traducir por un morisco, a quien alojó más de un mes y medio en su casa, mientras concluía la tarea».⁵⁴⁴ Borges trata Cervantes, aqui, como uma personagem do próprio romance. E por ser leitor da história que engendra, o autor espanhol não foi capaz totalmente de se desprender do deleite que as narrativas dos livros de cavalaria dispunham, muito pelo contrário, pois também como escritor, evidenciou na figura do *Canónigo de Toledo* o prazer da liberdade ficcional que tal gênero cavalheiresco provoca.

Então, como leitor-escritor da história de Dom Quixote, Cervantes, como autor suposto, deve ser compreendido como uma voz discursiva (Bakhtin) e não como autor de uma verdade pura e incontestável. Desse modo, Borges entendeu que «El Quijote es menos un antídoto de esas ficciones (romance pastoril e livros de cavalaria) que una secreta despedida nostálgica».⁵⁴⁵ Cervantes, então, se configura como uma personagem chave de seu próprio romance, o primeiro leitor de uma história que encontra aleatoriamente; ao mesmo tempo em que é o escritor desse romance que discute a estrutura narrativa de um gênero literário, que, ao contrário do que declara, não deseja exterminar, e sim aproveitá-lo na escritura de novas bases para a prosa romanesca, nas quais procurou alicerçar o seu *Quijote*, tendo como bastião o leitor: tudo para o leitor.

⁵⁴⁴ BORGES, Jorge, Luis. *Magias parciales del Quijote. Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Sudamericana, 2011. p. 49. (Obras Completas, v.2)

⁵⁴⁵ Ibidem, p. 48.

3 A ESCRITURA, TUDO COM O LEITOR: TÉCNICA NARRATIVA DE JULIO CORTÁZAR EM *O JOGO DA AMARELINHA*. JOGO ROMANESCO DA «CONTRA-NOVELA»

Escribo mucho, pero revuelto. No sé lo que va a salir (...). No es una novela, pero sí un relato muy largo que en definitiva terminará siendo la crónica de una locura. Lo he empezado por varias partes a la vez, y soy a la vez lector y autor de lo que va saliendo.

(Julio Cortázar)

(...) hacer del lector un cómplice, un camarada de camino. Simultaneizarlo, puesto que la lectura abolirá el tiempo del lector y lo trasladará al del autor. (...). Lo que el autor de esa novela haya logrado para sí mismo se repetirá (agigantándose, quizá, y eso sería maravilloso) en el lector cómplice.

(Morelli)

Rayuela, (...), es una especie de libro infinito (en el sentido de que uno puede seguir y seguir añadiendo partes nuevas hasta morir) pienso que es mejor separarme brutalmente de él.

(Julio Cortázar)

Pensado e composto como um volumoso tomo do tipo almanaque,⁵⁴⁶ *O jogo da amarelinha* traz em seu corpo discursivo romanesco, sobretudo, a abordagem em torno da figura do leitor. Vimos no capítulo 1 que Julio Cortázar se dirigiu diretamente ao leitor, substituindo o tradicional prólogo – que inseria a figura do leitor, quando dialogava com ele, explicando-lhe o que ia encontrar pela frente – pelo “Tabuleiro de Dirección”. Na liberdade das inúmeras possibilidades de leitura («A su manera este libro es muchos libros»)⁵⁴⁷ que uma estrutura tipo almanaque proporciona, Cortázar convidou o leitor a escolher somente uma de apenas duas possibilidades: «El lector queda invitado ‘a elegir’ una de las dos posibilidades siguientes».⁵⁴⁸ A palavra ‘*elegir*’ está em

⁵⁴⁶ Foram cogitados diversos títulos para o romance; ver os pré-textos d’*O jogo* em BARRENECHEA, Ana María. «Estudio preliminar», in: CORTÁZAR, Julio. **Cuaderno de Bitácora de Rayuela**. Buenos Aires: Sudamericana, 1983, p. 113: «En C, 43 vuelve [Cortázar] a anotar en la esquina de la página el género “Novela” y en la derecha la primera propuesta de título “LOS JUEGOS”. La interpretación de la página siguiente no es totalmente clara por el doble sentido de la palabra “llamar”: “Log book/ De ningún modo admitir que esto pueda llamarse una novela. Llamarle (subtítulo) _____ . ALMANAQUE”. [...] Em C, 61 se dice: “C’EST ÇA UN ALMANAC”. [...] Más tarde en C, 117, ocurre el bautismo definitivo: “Creo que esto debe llamarse RAYUELA (Mandala es pedante)”».

⁵⁴⁷ CORTÁZAR, Julio. «Tablero de Dirección», in: _____. **Rayuela**. Buenos Aires: Alfaguara, 1995.

⁵⁴⁸ Loc.cit.

cursiva, porque nesse convite que o autor faz ao leitor, configura-se também uma advertência de leitura restrita. Reside aí, então, a primeira ironia desta narrativa.

O jogo começa já nessas instruções do tabuleiro, em que o leitor pode aceitar se guiar inteiramente por elas, como também se rebelar contra todo e qualquer direcionamento que o autor intenta prescrever-lhe. A ironia consiste em o autor instituir algo como essas propostas de leitura, justamente, para que o leitor possa ser capaz de recusá-lo. É, como diria Cortázar, “uma piscadela de cumplicidade ao leitor”.⁵⁴⁹ Entretanto, em uma de suas últimas entrevistas, talvez a última, Cortázar relatou a Omar Prego que seus escritos não estão direcionados a um eventual leitor, porque pensar na orientação do leitor significaria admitir um tipo de paternalismo que hierarquizaria a relação escritor/ leitor:

La noción de lector no está nunca ausente en mi caso. Pero en lo absoluto, en la batalla de la escritura, ahí está ausente. [...], vacilar al escribir una frase planteándose el problema: «¿Pero es que esto se va a entender?» Porque plantearse esa pregunta es ya aceptar al lector que está del otro lado y si cedés a esa cuestión de si se va a comprender o no se va a comprender, estás ya haciendo una concesión, hay un cierto paternalismo respecto al lector. Y le vas a escribir la frase para que la entienda.⁵⁵⁰

No Capítulo 116 d’*O jogo da amarelinha*, Morelli se questiona como contar sem as piscadelas de olho ao leitor: «¿Cómo contar sin cocina, sin maquillaje, sin guiñadas de ojo al lector?». ⁵⁵¹ Para Morelli, essa piscadela de olho ao leitor significa, como em Cortázar, certo paternalismo, pois a devolução à sua pergunta é: «Tal vez renunciando al supuesto de que una narración es una obra de arte». ⁵⁵² Dessa mesma forma, também foi entendido pelos leitores de Morelli do Clube da Serpente, que veem na orientação ao leitor indícios de subordinação. No Capítulo 95, Etienne comenta uma nota de Morelli, que discute o anacronismo e o budismo *Zen*: «De ninguna manera Morelli [...] se proponía actitudes magistrales desde las cuales guiar al lector hacia nuevas y verdes praderas. [...], y hubiera sido un absurdo y de mala fe sospechar que esas páginas estaban orientadas a un lector». ⁵⁵³

⁵⁴⁹ “Quando Borges intitula uma coleção de conto Ficcões ou artifícios, está nos enganando ao mesmo tempo que nos dá uma piscadela de cumplicidade...” Ver CORTÁZAR, Julio. **O estado atual da narrativa na América Hispânica**. Org. de Saúl Sosnowski, trad. de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, p. 95. (Obra Crítica, v.3)

⁵⁵⁰ PREGO, Omar. **Julio Cortázar**: la fascinación de las palabras. Montevideo: Trilce, 1990. pp. 46-47.

⁵⁵¹ CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Buenos Aires: Alfaguara, 1995, p. 511.

⁵⁵² Loc.cit.

⁵⁵³ CORTÁZAR, Julio, op.cit., pp. 462-463.

Em 1963, no mesmo ano de publicação d'*O jogo*, Cortázar ofertou a Ana María Barrenechea o *Cuaderno de Bitácora de Rayuela*, o roteiro de escritura d'*O jogo*. A análise crítica do *Cuaderno*, realizada pela especialista argentina, somente veio a público vinte anos depois. No *Cuaderno*, Barrenechea observa que Morelli é um duplo gêmeo de Horacio Oliveira no plano do ofício literário e na experiência intelectual. Como discutimos no capítulo 1, a relação entre Morelli e Horacio configura-se como autor e coautor (porque leitor), na manipulação da escritura, promovendo uma correspondência de identidade entre autor e leitor. Contudo, o que nos interessa abordar no momento é a figura de Morelli solapada na voz discursiva de Julio Cortázar. Barrenechea destaca a página 128 do *Cuaderno*, na qual Julio Cortázar confere a Morelli uma sentença esclarecedora: «C, 128 atribuye a Morelli unas frases ambiguas: “Nota de Morelli: Nada tengo que enseñar a mi lector. Mi lector soy yo mismo, en el acto de tomar conciencia o inconsciencia”». ⁵⁵⁴

Assentimos com a concepção de Ana María Barrenechea que, sem dúvida, «Morelli es el arquetipo del escritor, la máscara que se construye Cortázar para exponer su “poética”, la voz con que cuenta la novela para autosignificarse y producir su metatexto». ⁵⁵⁵ A escritura de Morelli compõe o enredo da narrativa d'*O jogo*, que também conforma a narração dos atos de leituras pelos membros do Clube da Serpente, projetando-se, dessa mesma maneira, ao leitor empírico. É como se percorrêssemos os mesmos caminhos que os leitores do Clube da Serpente traçaram: «En realidad, ‘El cuaderno’ ofrece en su conducta con respecto a Morelli, un paralelo en escala reducida, de la conducta expositiva de Rayuela tal como fue impresa». ⁵⁵⁶

A crítica literária argentina Beatriz Sarlo tem uma perspectiva bastante pontual sobre a publicação do *Cuaderno de Bitácora de Rayuela*. Em 1985, escreveu «*Releer Rayuela desde El cuaderno de Bitácora*». Neste ensaio, Sarlo discute uma nova possibilidade de leitura d'*O jogo* em razão do surgimento e divulgação do *Cuaderno*. A visão contemporânea incidida sobre o romance, segundo Sarlo, primava pela singularidade de Cortázar ter exposto sua condição de leitor e crítico de sua própria escritura enquanto a escrevia, tornando-se elemento constitutivo e participativo do texto,

⁵⁵⁴ BARRENECHEA, Ana María. «Estudio preliminar», in: CORTÁZAR, Julio. **Cuaderno de Bitácora de Rayuela**. Buenos Aires: Sudamericana, 1983, p. 112.

⁵⁵⁵ Ibidem, p. 85.

⁵⁵⁶ Loc.cit.

um coautor de sua linguagem inventiva. Nesse sentido, Sarlo nos enumera o itinerário de leitura para «Leer a Cortázar leyendo a Cortázar»:

1. Cuaderno de bitácora es el itinerario de una lectura. Se trata de la primera lectura de Rayuela, es decir, la que practica Cortázar mismo mientras va escribiendo su texto.[...]; 2. Cuaderno de bitácora es un espacio libre donde Cortázar le explica a Cortázar el sentido del text in progress: [...]; 3. Cuaderno de bitácora es un depósito de materiales: citas, reflexiones, nombres, sueños, mapas, itinerarios, planos.[...]; 4. Cuaderno de bitácora puede describirse como una máquina de leer y de escribir Rayuela. Es un documento de la arqueología de la producción novelística.⁵⁵⁷

Beatriz Sarlo finaliza o ensaio dizendo que a publicação do *Cuaderno de bitácora de Rayuela*, incidindo a perspectiva de um autor sobre seu livro, mostra a pertinência e a legitimidade do *log book* do romance de Cortázar para a crítica literária: «El Cuaderno de bitácora es la perspectiva de un autor sobre su libro. La publicación de este texto permite demostrar su pertinencia para la crítica y su legitimidad».⁵⁵⁸ O curioso de Cortázar expor-se como leitor de seu próprio texto (coautor de sua escritura) é que podemos associá-lo a uma personagem, através do jogo literário, na pluralidade das vozes discursivas. Vale ressaltar, contudo, que o recurso ficcional do autor que se insere como personagem de sua narrativa não está presente nos textos literários de Cortázar, como ocorre em Cervantes, Borges, Bryce Echenique, entre outros.

O artifício, porém, de entregar seu *log book* a uma crítica literária, para utilizá-lo da maneira que lhe aprouvesse, abriu essa perspectiva de Cortázar como personagem, uma vez que o texto objeto do *text in progress* do *Cuaderno*, *O jogo da amarelinha*, põe o duo escritor/leitor como personagem central de sua narrativa. Então, podemos considerar que Cortázar/Morelli constituem uma voz discursiva que elaborou uma narrativa que teoriza a escritura, considerando-a também ato de leitura, rechaçando a orientação paternalista do leitor. Cortázar e seu duplo não escreveram para o leitor, mas sim instituíram suas escrituras com o leitor: «un cómplice, un camarada de camino. [...], mon semblable, mon frère».⁵⁵⁹ Nessa perspectiva, vale esquadrihar um pouco mais o pensamento de Julio Cortázar sobre o leitor. Afinal, Morelli já esclareceu, «... el verdadero y único personaje que me interesa es el lector...».⁵⁶⁰

⁵⁵⁷ SARLO, Beatriz. **Escritos sobre literatura argentina**. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2007, pp. 246-249.

⁵⁵⁸ Ibidem, p. 259.

⁵⁵⁹ CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Buenos Aires: Alfaguara, 1995, p. 427.

⁵⁶⁰ Ibidem, p. 468.

Quando, em 1947, Cortázar lançou o ensaio “Teoria do túnel”, mencionado no capítulo 1, já havia ali o embrião da teoria do romance que o escritor fundara n’*O jogo da amarelinha*. Nessa teoria do romance, aliada ao enredo d’*O jogo*, encontra-se delineada a poética de escritura de Morelli, que também é uma poética da leitura. Em Cortázar, a discussão sobre o romance alia o ato de escritura ao ato leitura, uma vez que a atitude do romancista é determinante ao comportamento do leitor. Por isso, em “Teoria do túnel”, sua primeira abordagem é a crise do culto ao “Livro”, na condição de objeto espiritual, como resultado de uma formulação esteticamente artística: uma resolução formal da obra literária. Esta concepção formal do livro, que vem desde 1870, segundo Cortázar, começou a ser vista com desconfiança pelo aparecimento do tipo ‘escritor de 1910’:

Em sua forma mais imediata e agressiva, tal concepção do livro como produto de uma experiência nunca dissociada do homem – autor e leitor – se manifesta em forma de desprezo aberto pelo Livro, coluna imanente da literatura tradicional. [...]. Se o livro é sempre símbolo, a irreverência para com ele acaba sendo igualmente simbólica. [...]. A década de 1910, [...], como síndrome geral, podemos notar o aparecimento de um tipo de escritor – [...] – para o qual a noção de gêneros, de toda a estrutura genérica, se impõe com a estrutura visual de grades, cárcere, sujeição. Esse escritor contempla com profunda desconfiança e admirativo ressentimento a profunda penetração que continuam tendo no século os escritores de filiação tradicional, os escolares da literatura.⁵⁶¹

A partir dessa concepção de crise ao culto do ‘Livro’, identificada em 1910, quando “nosso escritor percebe em si mesmo, na problematidade que seu tempo lhe impõe, que sua condição humana *não é redutível esteticamente* e que, portanto, a literatura falseia o homem que ela pretendeu manifestar em sua multiplicidade...”;⁵⁶² a partir desse entendimento, Julio Cortázar esboça um panorama das etapas do romance. A primeira etapa, abrangendo os séculos XVIII e XIX, em que o narrativo estava marcado pela objetividade, foi o despertar psicológico do romancista: época de tendência classicista dos arquétipos.

A segunda etapa configura-se como dialética, na qual o romancista se autobiografa com deliberação, “aberta ou dissimuladamente, de frente ou criando multidões de *doppelgängers*”.⁵⁶³ Nesta etapa do século XX, surgem os estímulos

⁵⁶¹ CORTÁZAR, Julio. **Teoria do túnel**: notas para uma localização do surrealismo e do existencialismo. Organização de Saúl Yurkievich. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998. pp. 33-37. (Obra Crítica, v.1)

⁵⁶² Ibidem, p. 47.

⁵⁶³ CORTÁZAR, Julio. **Teoria do túnel**, op.cit., p. 53.

extraliterários também na poesia: “É a época dos *calligrammes*, da onomatopeia, da introdução de elementos plásticos no verso”.⁵⁶⁴ Para Cortázar, nas primeiras quatro décadas do século XX, a história do romance corresponde a algumas particularidades. Demarca as décadas de 1900 a 1910 [Dadaísmo] como o declínio da literatura com exclusivo fim estético. Nesse decênio, a obra de Joyce marca a primeira grande criação de uma ordem diferente.

De 1920 a 1930, o domínio de Joyce segue por toda a Europa, porém a corrente tradicional avançada prolonga um itinerário de intenção psicológica. Entre 1930 e 1940, ainda permanece o esforço extraestético, embora tenha acontecido uma recaída geral nos moldes literários. Mas Cortázar identifica que a agressão ao ‘Livro’, ao literário se mantém subversivamente nos escritores *best-sellers*:

O leitor da primeira metade do século XIX dirigia-se ao livro com uma atitude talvez ingênua, mas harmoniosamente articulada com seu âmbito espiritual, no qual o estético primava. O realismo e suas formas seguintes exigiram uma presença mais estreita do leitor na obra; quando se falou da literatura como uma ‘fatia de vida’, a diminuição de compromisso estético coincidiu com o aumento do compromisso ético, deslocando bruscamente a ênfase das formas aos ‘fundos’, do verbo às situações. O ataque ao literário começava ali, [...]. Se voltarmos agora para os nossos escritores *best-sellers*, notaremos como é errado considerá-los continuadores da linha tradicional da literatura. Todos eles perceberam sagazmente que sua literatura (a estética) deixou de cumprir no século sua ação de compromisso, sua influência catártica sobre as massas leitoras...⁵⁶⁵

Nesse breve panorama da história do romance, a visão de Cortázar põe o leitor como produto da própria engrenagem literária, oriunda da atitude e pensamento do romancista. Mais interessante ainda é que, neste ensaio, uma elaboração teórica de Cortázar mostra-se exatamente a mesma que Horacio Oliveira, como leitor/crítico, analisa a poética de Morelli. Em “Teoria do túnel”, Cortázar escreveu: “Por baixo de uma maquiagem verbal invariável (...), o escritor *best-seller* colabora, à sua triste maneira, com talento, bom gosto e até generosidade, no esforço de liquidar a literatura”.⁵⁶⁶ Em *O jogo da amarelinha*, no capítulo 99, quando os membros do Clube da Serpente estavam discutindo a literatura de Morelli, Horacio Oliveira expôs o seguinte comentário:

Intuir – dijo Oliveira – es una de esas palabras que lo mismo sirven para un barrido que para un fregado. [...]. Lo único claro en todo lo que ha escrito el viejo es que si seguimos utilizando el lenguaje en su clave corriente, con sus

⁵⁶⁴ Loc.cit.

⁵⁶⁵ Ibidem, p. 61.

⁵⁶⁶ Loc.cit.

finalidades corrientes, nos moriremos sin haber sabido el verdadero nombre del día. [...]. También Morelli es casi tonto en insistir en eso, pero Etienne acierta en el clavo: por la práctica el viejo se muestra y nos muestra la salida. ¿Para qué sirve un escritor si no para destruir la literatura? Y nosotros, que no queremos ser lectores-hembra, ¿para qué servimos si no para ayudar en lo posible a esa destrucción?⁵⁶⁷

Entender o que significa essa ‘destruição’ da literatura é já traspasar para a análise da poética da escritura de Morelli. E, no delineio das concepções de Julio Cortázar sobre o gênero romance e sua formulação de novas bases para o gênero, destacamos um fragmento da nota que Morelli escrevera (cap. 79 d’*O jogo*): «Provocar, asumir un texto desaliñado, desanudado, incongruente, minuciosamente antinovelístico (aunque no antinovelesco)».⁵⁶⁸ A diferença entre o “antirromanístico” e o “antir-romanesco” está na postura defendida por Cortázar no ensaio “Teoria do túnel”, quando o escritor argentino evidencia que não objetiva formular uma teoria antir-romanesca, ao contrário, visa a usar o próprio gênero romance, ‘forma de manifestação verbal’ para examinar o procedimento dessas novas bases:

Leva muito tempo ver que o escritor não se suicida como tal, que quando perfura o flanco verbal cumpre – rimbaudianamente – uma necessária e lustral tarefa de restituição. [...], e esse avanço em túnel, que se volta contra o verbal a partir do próprio verbo, mas já em plano extraverbal, denuncia a literatura como condicionante da realidade e avança na instauração de uma atividade em que o estético é substituído pelo poético, a formulação mediatizadora pela formulação aderente, a representação pela apresentação. [...]. A *Literatura* se manterá invariável como atividade estética do homem, custodiada, acrescida pelos escritores vocacionais. *Continuará sendo uma das artes, e mesmo das belas-artes*; [...]. Deixemo-la em seu reino bem ganho e bem mantido, e avancemos para as novas terras cuja conquista extraliterária parece ser um fenômeno significativo dentro do século. Uma forma de manifestação verbal, o romance, servirá para examinarmos o método...⁵⁶⁹

A escritura d’*O jogo da amarelinha* é o experimento que examina esse método cortazariano, não um antirromance, mas sim um lançamento de novas bases para o gênero, que se valeu desta formulação romanesca como verificação: *O jogo* configura-se, pois, como *la contra-novela*. As bases morellianas para o romance foram já mencionadas inicialmente no capítulo 1: uma escritura na qual a ‘ironia, a autocrítica incessante, a incongruência e a imaginação a serviço de nada ou ninguém’⁵⁷⁰ devem prevalecer. Esses fundamentos romanescos morellianos estão arraigados nos usos estilísticos dos escritores impressionistas:

⁵⁶⁷ CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Buenos Aires: Alfaguara, 1995, p. 473.

⁵⁶⁸ Ibidem, p. 426.

⁵⁶⁹ CORTÁZAR, Julio. **Teoria do túnel**, op.cit., pp. 50-51.

⁵⁷⁰ CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**, op.cit., cap. 79.

(os Goncourt, por exemplo) que já buscam – valendo-se em geral da imagem – aludir, enviesar, dizer extraetimologicamente. Em argúcias como a aliteração, a imagem, o ritmo da frase (seguindo o desenho daquilo que alude) e nos truques de efeito – finais de capítulo, ruptura de tensões, tão bem empregados pelos românticos – já se anuncia a rebelião contra o verbo enunciativo em si.⁵⁷¹

Cortázar afirma em “Teoria do túnel” que o romance é um monstro e que a linguagem romanesca pura é inexistente, coincidindo com a tese do plurilinguismo no romance de Mikhail Bakhtin. A imagem que o escritor argentino outorga ao romance é a de “grifo convertido em animal doméstico”, posto que, em sua potência de heterogeneidades, o “homem o acolhe e o aceita”. Nesse sentido, todo romance confedera uma linguagem enunciativa e poética em seu corpo: “Toda narração comporta o uso de uma linguagem científica, nominativa, com a qual se alterna, imbricando-se inextricavelmente, uma linguagem poética, simbólica...”.⁵⁷² Sendo assim, no romance, esse monstro-almanaque, como fora experimentado em *O jogo da amarelinha*, o leitor será rendido na dilatação do discurso romanesco por um arrebatamento de veio poético enlaçado à forma verbal enunciativa;

Así habían empezado a andar por un París fabuloso, dejándose llevar por los signos de la noche, acatando itinerarios nacidos de una frase de clochard, de una bohardilla iluminada en el fondo de una calle negra, deteniéndose en las placitas confidenciales para besarse en los bancos o mirar las rayuelas, los ritos infantiles del guijarro y el salto sobre un pie para entrar en el Cielo.⁵⁷³

A escritura realiza-se, sobretudo, no ato de leitura, em que o escritor é o leitor de seu próprio texto. Nesse construto romanesco de formulação verbal, aliado à linguagem simbólica da poesia – do modo como foram testados em experimento o romance de Cortázar e a formulação de romance de Morelli – autor e leitor regem a composição dessa escritura concatenada por diversos segmentos, principalmente porque ela se apresenta através do olhar crítico do leitor. Vale salientar que a obra de Morelli nos é revelada ensaisticamente por seus leitores, um “olho sensível”:

Facetas de Morelli, su lado Bouvard et Pécuchet, su lado compilador de almanaque literario (en algún momento llama “Almanaque” a la suma de su obra). Le gustaría dibujar ciertas ideas, pero es incapaz de hacerlo. [...]. Proyecta uno de los muchos finales de su libro inconcluso, y deja una maqueta. La página contiene una sola frase: [...]. La frase se repite a lo largo

⁵⁷¹ CORTÁZAR, Julio. **Teoria do túnel**, op.cit., p. 54.

⁵⁷² Ibidem, p. 63.

⁵⁷³ CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Buenos Aires: Alfaguara, 1995, p. 39.

de toda la página, dando la impresión de un muro, de un impedimento. [...]. De hecho un muro de palabras ilustrando el sentido de la frase, [...]. Pero hacia abajo y a la derecha, en una de las frases falta la palabra lo. Un ojo sensible descubre el hueco entre los ladrillos, la luz que pasa.⁵⁷⁴

3.1 MENARD/ MORELLI NA TEIA DAS CITAÇÕES – AUTORES PORQUE LEITORES.

Da configuração dos leitores já abordados neste estudo, capítulo 1, discutiremos com mais profundidade as convergências e divergências existentes entre Menard (personagem do conto de Borges) e Morelli (personagem do romance de Cortázar), na articulação da ponte que se edifica entre *O jogo da amarelinha* e o *Quixote* de Cervantes. As coincidências entre as duas personagens são observadas desde a procedência e a contemporaneidade, são escritores franceses do século XX, até a similaridade de ambos em seus métodos de trabalho literário: apreciam copiar, introduzir e citar em sua literatura fragmentos de outros autores (recortes de jornal, trechos de músicas, fragmentos de almanaques, no caso de Morelli). Suas leituras, portanto, conformam a estrutura composicional de suas escrituras, constituindo-se numa teia de citações que cada escritor-personagem manipula à sua singularidade o texto seu, tecido de outros: «anacronismo deliberado y atribuciones erróneas»,⁵⁷⁵ em Menard e «La manía de las citas en Morelli»,⁵⁷⁶ procedimento que torna sua poética mais legível: «Los del Club, con dos excepciones, sostenían que era más fácil entender a Morelli por sus citas que por sus meandros personales».⁵⁷⁷

3.1.1 Pierre Menard – «*La nómina de escritos, un diagrama de su historia mental...*»

Quando delineamos o mapa do método de escritura de Menard, capítulo 1, tomamos por modelo sua obra monumental, seguindo, portanto, as indicações do narrador inominado, amigo do escritor francês. Ocupamos-nos da obra menardiana, que seria a ‘mais significativa de nosso tempo’: «la subterránea, la interminablemente

⁵⁷⁴ Ibidem, p. 400.

⁵⁷⁵ BORGES, Jorge Luis. «Pierre Menard, autor del Quijote». **Ficciones** (1944). Buenos Aires: Sudamericana, 2011. p. 744. (Obras Completas, v.1)

⁵⁷⁶ CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Buenos Aires: Alfaguara, 1995, p. 559.

⁵⁷⁷ Ibidem, p. 440.

heroica, la impar, [...], la inconclusa»,⁵⁷⁸ fragmentos do *Quixote* de Cervantes. Naquela ocasião, estabelecemos algumas semelhanças composicionais do conto de Borges com o romance de Cervantes, como, por exemplo, a alegre ‘fogatá’ que Pierre Menard tinha por hábito promover aos seus escritos, nos entardeceres dos arrabaldes de Nîmes, vendo certa associação dessa prática menardiana com a fogueira dos livros de cavalarias, produzida pelo cura, pelo barbeiro, ama e sobrinha de Dom Quixote, no capítulo VI, da primeira parte do romance de Cervantes.

Outra semelhança composicional entre as narrativas de Borges e Cervantes se nos ocorre no momento: no “Prólogo” da primeira parte do *Quixote*, Cervantes relaciona uma caterva de nomes consagrados – da filosofia, da literatura, enfim, do intelecto mundial – que costumavam autorizar, apenas citando tais referências, a nova publicação que aparecia no cenário editorial e literário da época. Cervantes se queixa, na verdade, dessa prática: «De todo esto ha de carecer mi libro, porque no tengo qué acotar en el margen, ni qué anotar en el fin, ni menos sé qué autores sigo en él, [...], como hacen todos, por las letras del abecé, comenzando en Aristóteles y acabando en Xenofonte y en Zoílo o Zeuxis...».⁵⁷⁹

O curioso, como já vimos, é que a solução para tal descontentamento cervantino quem traz é o amigo imaginário do autor (de certa maneira, análogo à inventiva borgiana do amigo de Pierre Menard), que o aconselha a mencionar sentenças de certos autores para que seu livro seja aceito e autorizado no âmbito literário, dando-lhe a seguinte receita: «En lo de citar en las márgenes los libros y autores de donde sacáredes las sentencias y dichos que pusiéredes en vuestra historia, no hay más sino hacer de manera que venga [...] que vos sepáis de memoria, [...]. Y luego, en el margen citar a Horacio...».⁵⁸⁰

A ironia cervantina faz-se presente pelo jogo discursivo que entremeia e justapõe as vozes do autor e de seu amigo. Cervantes dissera não saber em quais autores se fundamenta seu livro, e seu amigo imaginário lhe oferecera o nome de Horacio como base, porém, antes mesmo desta intervenção de seu amigo imaginário, Cervantes havia aludido ao nome de Aristóteles, na crítica ao procedimento editorial de endossar a obra

⁵⁷⁸ BORGES, Jorge Luis, op.cit., p. 739.

⁵⁷⁹ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **Don Quijote de la Mancha**. Madrid: Real Academia Española, Alfaguara, 2004, p. 9. (Edición Conmemorativa del IV Centenario).

⁵⁸⁰ Ibidem, pp. 10-11.

pelas referências de nomes consagrados. A ironia, nesse caso, é contundente, porque, como sabemos, Cervantes assentou as bases da estrutura narrativa do *Quixote* na *Retórica* de Aristóteles e na *Arte Poética* de Horácio.

Uma observação, ainda, faz-se oportuna: o método cervantino, sugerido por seu amigo, do trabalho da citação relacionado à liberdade de sua reconstituição pelo simples acesso à memória é o que fomenta a técnica menardiana do “anacronismo deliberado e das atribuições errôneas”. Não há maior liberdade e probabilidade de margem de equívocos que a reconstituição de fatos e sentenças acessados pela simples ativação da memória. Nada mais natural que a técnica de Menard tenha sido oriunda da preferência particular por seu texto matriz, o *Quixote*.

Na famosa entrevista que concedeu a Georges Charbonnier, na década de 60 do século XX, Jorge Luis Borges declarou que Pierre Menard descobriu quais eram as leis secretas da prosa. E, quando seu interlocutor afirmou que a técnica de Menard consistia em «un hombre copia un capítulo y lo da por suyo», Borges retrucou: «No copia, en realidad. lo olvida y lo reencuentra en sí mismo. Ahí habría un poco la idea de que no inventamos nada, de que se trabaja con la memoria o, para hablar de forma más precisa, de que se trabaja con el olvido».⁵⁸¹ A defesa de Borges por sua personagem não dista muito da própria justificativa que Menard confere, privilegiadamente, ao seu amigo:

El Quijote», aclara Menard, «me interesa profundamente, pero no me parece ¿cómo diré? Inevitable. [...]. El Quijote es un libro contingente, el Quijote es un libro innecesario. [...]. Mi recuerdo general del Quijote, simplificado por el olvido y la indiferencia, puede muy bien equivaler a la imprecisa imagen anterior de un libro no escrito. Postulada esa imagen [...] es indiscutible que mi problema es harto más difícil que el de Cervantes. Mi complaciente precursor no rehusó la colaboración del azar: iba componiendo la obra inmortal un poco à la diable, llevado por inercias del lenguaje y de la invención. Yo he contraído el misterioso deber de reconstruir literalmente su obra espontánea...⁵⁸²

A justificativa de Menard elucida a declaração de Borges em duas situações: a primeira é o distintivo da subjetividade do escritor, que é quase um produto do azar, do acaso, e não uma escolha consciente e racional do livro que está na iminência de ser escrito; a segunda situação é a experiência da leitura do *Quixote*, por Menard, que

⁵⁸¹ BORGES, Jorge Luis. **El escritor y su obra: entrevistas de George Charbonnier con Jorge Luis Borges**. Trad. de Martí Soler. México: Siglo XXI, 1967, p. 77.

⁵⁸² BORGES, Jorge Luis. «Pierre Menard, autor del Quijote». **Ficciones** (1944). Buenos Aires: Sudamericana, 2011. p. 741. (Obras Completas, v.1)

consiste no jogo do vago recordar e esquecer o que leu, e assim reencontra em si mesmo esse livro, que vagamente parece ser seu. A questão crucial, o ponto central da fala de Borges que coincide com a de Menard é que, em se tratando de escritura, nada é inventado, nada é novo. O reencontro é reformulado da matéria do esquecimento e da lembrança, além da insígnia da subjetividade, diga-se de passagem, por isso a impressão, às vezes, do novo, como ato impulsivo da novidade. Vale dizer que se na matéria da escritura tudo já haveria sido feito, então, seria uma mera circunstância do acaso ou azar ou destino Cervantes ter escrito o *Quixote* antes de Menard.

No «Prólogo» de *Ficciones*, do volume de 1941, *El jardín de senderos que se bifurcan*, Jorge Luis Borges esclareceu a seus leitores a natureza dessas narrativas, dizendo inicialmente que «Las siete piezas de este libro no requieren mayor elucidación».⁵⁸³ Contudo, prossegue seu generoso diálogo com o leitor, informando-o que o sétimo conto, «*El jardín de senderos que se bifurcan*», é policial, e os demais são contos fantásticos. Sobre «*La lotería en babilonia*», Borges menciona que o conto não é de todo inocente de simbolismo, declarando não ser o primeiro autor da narração «*La biblioteca de Babel*», indicando aos curiosos da narrativa o número 59 da Revista Sur, «que registra los nombres heterogéneos de Leucipo y de Lasswitz, de Lewis Carroll y de Aristóteles».⁵⁸⁴

Os breves esclarecimentos dos dois contos fantásticos acima revelam uma relação com «*Pierre Menard, autor del Quijote*»: a presença do simbolismo e a caterva de nomes citados, apontando para o desvanecimento da autoria. Este Prólogo é ainda mais esclarecedor porque indica um caminho a seguir na leitura do conto, que é o desenho da “história mental” do escritor francês: «En ‘Las ruinas circulares’ todo es irreal; en ‘Pierre Menard, autor del Quijote’ lo es el destino que su protagonista se impone. La nómina de escritos que le atribuyo no es demasiado divertida pero no es arbitraria; es un diagrama de su historia mental».⁵⁸⁵

Segundo a indicação de Borges, a escritura do *Quixote* por Pierre Menard tem uma conotação de aplicação fantástica. Contudo, essa tarefa ‘fantástica’ de escritura, de certa forma, é como a efetivação prática do projeto literário do escritor francês,

⁵⁸³ BORGES, Jorge Luis, «Prólogo». **Ficciones** (1944). Buenos Aires: Sudamericana, 2011, p. 720. (Obras Completas, v1)

⁵⁸⁴ Loc.cit.

⁵⁸⁵ Loc.cit.

esboçado em todas as suas demais produções. Um exame, então, de algumas das dezenove peças legíveis elencadas pelo narrador – amigo “autêntico” de Menard – faz-se pertinente para uma compreensão mais abrangente, ao mesmo tempo minuciosa, de sua poética. A relação de «fácil y breve enumeración» da obra visível de Pierre Menard está prefigurada cronologicamente pelas letras do alfabeto de “a” a “s”, através de parcial recorte, inventariado por seu amigo, o narrador-crítico.

O índice das peças revela que a produção menardiana é composta por ensaios monográficos em sua maioria, traduções, sonetos (um é simbolista), prefácios, inventivas contra autores (Valéry), rascunhos e listas manuscritas. A obra visível de Pierre Menard, portanto, configura-se como uma reunião enleada de produções soltas, indicando até mesmo anotações em cadernos ou diários de intimidade do escritor, como descrevem as letras **k** e **s**, respectivamente: «k) *Una traducción manuscrita de la Aguja de navegar cultos de Quevedo, intitulada La boussole des précieux*; s) *una lista manuscrita de versos que deben su eficacia a la puntuación*». ⁵⁸⁶

Da enumeração do exame da obra visível de Menard, destacaremos três aspectos que se relacionam entre si: o gênio simbolista de Pierre Menard; a caterva de nomes citados e discutidos nas produções menardianas e a relação de Pierre Menard com a obra de Paul Valéry. A partir dessas diretrizes, procuraremos reconhecer o «*diagrama de su historia mental...*», sinalizado por Borges.

O aspecto do gênio simbolista de Pierre Menard aparece já na primeira *pieza* enumerada da obra visível do escritor francês foi «Un soneto simbolista que apareció dos veces (con variaciones) en la revista La conque (números de marzo y octubre de 1899)». ⁵⁸⁷ Duas informações, logo de início, nos alertam: uma é a data de publicação do soneto, que coincide com o ano de nascimento de Borges; a segunda se centraliza nas variações das publicações do soneto, indicando ou sugerindo a intervenção de outro, digamos, autor. A identificação imediata de Pierre Menard como um escritor simbolista deverá relacionar-se diretamente com a escolha, aparentemente, arbitrária do *Quixote*, como obra a ser escrita:

¿Por qué precisamente el Quijote? dirá nuestro lector. Esa preferencia, en un español, no hubiera sido inexplicable; pero sin duda lo es en un simbolista de

⁵⁸⁶ BORGES, Jorge Luis. «Pierre Menard, autor del Quijote». **Ficciones** (1944). Buenos Aires: Sudamericana, 2011. pp. 738-739. (Obras Completas, v.1)

⁵⁸⁷ *Ibidem*, p. 737.

Nîmes, devoto essencialmente de Poe, que engendró a Baudelaire, que engendró a Mallarmé, que engendró a Valéry, que engendró a Edmond Teste.⁵⁸⁸

É amplamente conhecido que Charles Baudelaire traduziu Edgar Allan Poe. Os nomes icônicos do simbolismo são o próprio Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, todos oriundos do país em que teria surgido o simbolismo, a França. Em linhas gerais, os simbolistas rejeitaram o sentimentalismo dos românticos, criaram a poesia pura, a despersonalização da lírica, trabalharam o mistério, renovaram as formas, valorizaram a musicalidade. Por isso o esmero com uma linguagem excepcional, em que o fundamental é exprimir o “símbolo das coisas e suas essências inerentes”.⁵⁸⁹

Mas Paul Valéry indica que a designação do termo *Simbolismo*⁵⁹⁰ era um enigma para muitas pessoas. Os poetas e escritores da época debruçaram-se na busca pela definição da palavra. Ele próprio empreendeu a tarefa: “aconteceu a mim mesmo, confesso, definir esse termo (e talvez o tenha feito muitas vezes e de diversas maneiras)”⁵⁹¹. O escritor francês mostra que era tentador para o escritor e poeta o esforço para resolver, o que ele chamou de, a ‘nebulosa’ do sentido de cada palavra abstrata. Dessa forma, Valéry expôs a multiplicidade de significações que a palavra *Simbolismo* vinha preconizando nos artistas:

A palavra simbolismo evoca em alguns a obscuridade, a singularidade, o esmero excessivo nas artes; outros descobrem nela não sei que espiritualismo estético, ou que correspondência entre as coisas visíveis e as que não o são; e outros pensam em liberdades, em excessos que ameaçam a linguagem, a prosódia, a forma e o bom senso.⁵⁹²

No simbolismo buscava-se a ‘poesia pura’, que surgisse do espírito irracional, não conceitual da linguagem, opositivo a interpretações lógicas, encontrando o sentido da literatura em si mesma. Por isso, o simbolismo não compreende uma caracterização precisa, não apresenta propósitos ou coerência metodológica. Por outro lado, “o simbolismo é pródigo em teorias e apologistas”.⁵⁹³ Não subestimando os dados acima, em relacioná-los a Menard, mas é no *Manifesto Literário* publicado por Jean Moréas, na

⁵⁸⁸ Ibidem, p. 741.

⁵⁸⁹ COUTINHO *apud* PROENÇA FILHO, Domício. “O simbolismo”, in: _____. **Estilos de época na literatura**. São Paulo: Ática, 1994, pp. 261-285.

⁵⁹⁰ Valéry apresenta a palavra *Simbolismo* com maiúscula e em itálico. Ver: VALÉRY, Paul. “Existência do *Simbolismo*”, in: _____. **Variedades**. Organização e introdução João Alexandre Barbosa; Trad de Maiza Martins de Siqueira; posfácio Aguinaldo Gonçalves. São Paulo: Iluminuras, 2007, pp. 63-76.

⁵⁹¹ VALÉRY, Paul. “Existência do *Simbolismo*”, op.cit., p. 63.

⁵⁹² Loc.cit.

⁵⁹³ Loc.cit.

revista *Figaro Littéraire*, em 18 de setembro de 1886, que identificamos a cristalina índole simbolista da poética do escritor francês:

Inimiga do ensino, da declamação, da falsa sensibilidade, da descrição objetiva, a poesia simbolista busca vestir a Ideia de uma forma sensível, que, entretanto, não teria seu fim em si mesma, mas que em servindo para exprimir a Ideia, a ela se torna sujeita. A Ideia, por sua vez, não deve deixar-se ver privada das suntuosas vestes das analogias exteriores, pois o caráter essencial da arte simbólica consiste em jamais ir até a concentração da Ideia em si. Assim, nesta arte, os quadros da natureza, as ações dos homens, todos os fenômenos concretos não saberiam manifestar-se; aí estão as aparências sensíveis destinadas a representar suas afinidades esotéricas com as Ideias primordiais.⁵⁹⁴

O âmago do gênio simbolista de Pierre Menard está no caráter da Ideia que não busca o propósito em si mesma, mas na sua transmissão através da obra, que se volta subordinada a ela. A Ideia, no caso de Menard, torna-se a monumental tarefa da escritura do *Quixote*. A enunciação de Moréas sobre a característica da poesia simbolista das “vestes das analogias exteriores” remete à interessante sentença do narrador-crítico, quando menciona a engrenagem cíclica de um autor, que engendra outro autor, que engendra outro autor, que engendra outro autor, levando-nos diretamente aos espelhamentos da caterva de nomes com os quais e a partir dos quais a obra ‘visível’ de Menard se constitui. E, ainda, “as aparências sensíveis” afinando-se com o esotérico das “ideias primordiais” revelam o caráter da ideia original, por isso uma empreitada magnífica e gigantesca.

Atendo-nos ao espírito simbolista de Pierre Menard, começamos a vislumbrar a correspondência entre seu projeto literário e sua inconcebível tarefa da obra-prima, a escritura do *Quixote* no século XX. Se voltarmos à fala do narrador, quando diz que a preferência pelo *Quixote* de Cervantes seria coerente para um espanhol, mas inexplicável para um simbolista de Nîmes, entrevemos, no entanto, uma explicação que pode ser plausível: estaria de algum modo interiorizado na alma do escritor francês um reflexo do projeto original, extravagante e insensato que o cavaleiro de La Mancha, herói do romance cervantino, se impôs. Dom Quixote lançar-se na aventura irracional do restauro da instituição da cavalaria andante na Espanha do século XVII em algo coincide com o ‘fantástico’ destino literário que Menard deliberou para si.

⁵⁹⁴ MICHAUD apud PROENÇA FILHO, op.cit., p. 275.

Esta sina que as duas personagens se impuseram traz em suas ações e práticas o desatino de uma empreitada grandiosa e, por isso, original, uma árdua tarefa nova, tendo este encargo ‘quixotescomenardiano’ uma relação interna com o nome de Charles Baudelaire. Antoine Compagnon, que apresentou em um estudo *Os cinco paradoxos da modernidade* (1990), estabeleceu que o primeiro paradoxo é “O prestígio do novo”, relacionando Baudelaire, junto a Bernard de Chartres e Manet como os primeiros modernos que imprimiram ambivalência ao valor novo. Segundo Compagnon, o novo para Baudelaire foi mais uma sentença que uma escolha: “O novo em Baudelaire é desesperado – justamente o sentido do *spleen*, em francês – ele é arrancado da catástrofe, do desastre de amanhã. ‘O mundo vai acabar’⁵⁹⁵, assim começa o fragmento mais longo dos diários íntimos de Baudelaire”.⁵⁹⁶

No aspecto ‘a caterva de nomes’, a ambivalência do novo, sugerindo certa contradição de ideias e a originalidade, que gera uma empreitada monumental: essas duas colunas conformam a base de sustentação do núcleo das Ideias de quase todas as produções menardianas. A caterva de nomes da obra visível de Menard se fundamenta justamente nesses pilares, de modo que parte do conjunto dessa obra (*La nomina de escritos*) é composto das seguintes produções: *c*) monografia sobre afinidades do pensamento de Descartes, Leibniz e John Wilkins; *f*) monografia sobre a *Ars magna generalis*, de Ramón Llull; *g*) tradução, prólogo e notas de *Libro de la invención liberal y arte del juego de ajedrez*, de Ruy López de Segura; *h*) rascunho de monografia sobre a lógica simbólica, de George Boole; *j*) réplica a Luc Durtain, ilustrada com exemplos de Luc Durtain; *k*) tradução manuscrita de *Aguja de navegar cultos* de Quevedo; *l*) prefácio ao catálogo da exposição de Carolus Hourcade; *n*) “obstinada” análise dos “hábitos sintático” de Toulet; *o*) uma transposição em versos alexandrinos do poema *Cemitière marin* de Paul Valéry; e *p*) uma inventiva contra Valéry, nas *Hojas para la supresión de la realidad*, de Jacques Reboul.

Começando com as possíveis afinidades, percebidas por Pierre Menard, do pensamento de Descartes, Leibniz e John Wilkins, e anunciando que não se pretende aqui esquadrihar profundamente o pensamento desses filósofos, salientamos, de início, que os três se dedicaram a projetos monumentais e audaciosos. René Descartes foi um

⁵⁹⁵ Ver BAUDELAIRE, Charles. **Fusées** (1851). (Publicado postumamente em 1897). Consultar <http://charles.baudelaire.perso.sfr.fr/Telechargements/Fusee.pdf>. Acesso em 20 de maio de 2014.

⁵⁹⁶ COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: EDFMG, 2010, p.17.

leitor estudioso e dedicado na juventude, mas após passar pela escola dos jesuítas decepcionou-se com a filosofia, principalmente a escolástica e a aristotélica. Desse modo, Descartes iniciou um projeto filosófico audaz e arriscado: fez *Tabula rasa* da filosofia anterior, zerou o que tinha aprendido em filosofia e decidiu buscar o conhecimento em si mesmo e no mundo, a partir do recorte de sua subjetividade:

Da Filosofia não direi nada, senão que, [...] nela não se encontra ainda uma só coisa sobre a qual não se dispute e, por conseguinte, que não seja duvidosa, eu não alimentava qualquer presunção de acertar melhor que os outros. Eu sempre tive um imenso desejo de aprender a distinguir o verdadeiro do falso, para ver claro nas minhas ações e caminhar com segurança nesta vida. Eis por que, tão logo a idade me permitiu sair da sujeição de meus preceptores, deixei inteiramente o estudo das letras. E, resolvendo-me a não procurar outra ciência, além daquela que se poderia achar em mim próprio, ou então, no grande livro do mundo, empreguei o resto da minha mocidade em viajar...⁵⁹⁷

Destino solitário de negação do velho para instauração do novo (atitude também simbolista, vide insígnia de Rimbaud “liberdade para os novos! De execrar os ancestrais...”).⁵⁹⁸ O desejo de Descartes o levou à gigantesca e inconcebível empreitada da busca da verdade: gigantesca porque se propõe a fundar uma filosofia (a sua própria); e inconcebível porque, na sua ruptura com a filosofia, foi percebida justamente a impossibilidade de encontrar a verdade absoluta, a não ser a verdade única do indivíduo. Descartes se deparou, ainda, com as incertezas não apenas aquelas identificadas nas querelas filosóficas.

Dedicando-se à ciência, ele via com apreensão que as incertezas de sua época nada ajudaram na legitimidade da própria ciência. Porém, encontrou suporte para sua teoria filosófica através da percepção de que objetos utilizados pela matemática, como figuras e números, apresentavam grande estabilidade e nitidez. Desse modo, a grande empreitada de Descartes tornou-se a busca pela construção de uma ‘matemática universal’:

Desde os 23 anos, Descartes havia aplicado a álgebra à geometria, encontrando um método matemático geral e abstrato que fornecia simultaneamente as leis dos números e das figuras. Mas sua ambição é maior, como maior era o âmbito da tarefa intelectual de que se julgara investido, [...]. Tratava-se de unificar, com o auxílio do instrumento matemático, *todo* o vasto campo dos conhecimentos, até então dispersos em débeis construções

⁵⁹⁷ DESCARTES, René. **O discurso do método**. Prefácio e notas de Gérard Lebrun, tradução de J. Guinburg e Bento Prado Júnior. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1962, p. 43-47. (Os pensadores)

⁵⁹⁸ Trecho de uma carta de Rimbaud a Paul Demeny, em Charleville, 15 de maio de 1871.

isoladas. Mas, para isso, era necessário que, antes, o terreno fosse preparado de modo a que nele não medrasse qualquer dúvida. [...]. Descartes aceita o desafio da dúvida, [...], aceita-a para combatê-la com suas próprias armas. Eis por que duvida metodicamente de tudo. Adota em princípio a sugestão de Montaigne: o decisivo campo de batalha entre a certeza e a incerteza é o próprio eu.⁵⁹⁹

Gottfried Wilhelm Leibniz também se dedicou a uma árdua tarefa, a de criar uma linguagem universal, ideográfica, em que os signos fossem capazes de representar as coisas, com a finalidade de ser compreendido absolutamente por todos, superando os idiomas, devido à proposta de supressão da palavra. A historiadora e filósofa brasileira Marilena de Souza Chauí apresenta-nos algumas nuances da obra de Leibniz, que se aproximam em algo da obra de Pierre Menard: muitos dos escritos do filósofo alemão permaneceram inconclusos, devido à natureza dual de seu trabalho, ora circunstancial e público, ora confessional e particular. Chauí destaca que o caráter universal do pensamento leibniziano tem em uma das fontes o entendimento matemático do mundo fundamentado em Descartes:

Parte considerável da obra de Leibniz é constituída por escritos de circunstância, com os quais – segundo muitos historiadores – tentava apenas obter favores dos governantes, fazendo todas as conciliações possíveis. Dilthey, ao contrário, considera que Leibniz perseguia um sincero ideal de síntese de todos os conhecimentos e das diferentes confissões religiosas de seu tempo. Outra parte [...] revela – segundo Russell e outros – um pensador bastante diferente do Leibniz público. Acrescentando-se a essa dupla face de seus escritos o fato de que muitos deles sequer foram concluídos, torna-se bastante difícil uma interpretação da filosofia leibniziana [...] que não suscite polêmica. De qualquer modo, pode-se tomar para ponto de partida da compreensão de sua filosofia dois temas provenientes de fontes distintas: um da filosofia de Descartes, outro de Aristóteles e da escolástica medieval. Descartes forneceu-lhe o ideal de uma explicação matemática do mundo; a partir dessa ideia, Leibniz pretendia lançar as bases de uma combinatória universal, espécie de cálculo filosófico que lhe permitiria encontrar o verdadeiro conhecimento e desvendar a natureza das coisas. De Aristóteles e da escolástica, Leibniz conservou a concepção segundo a qual o universo está organizado de maneira teológica...⁶⁰⁰

Curioso é que uma das bases na constituição do pensamento de Leibniz vem justamente do ramo da filosofia que Descartes rechaçou. Entretanto, o caráter universal e gigantesco de seu projeto filosófico vem da concepção matemática do mundo de Descartes: “lançar as bases de uma combinatória universal” para “encontrar o verdadeiro conhecimento e desvendar a natureza das coisas”. Marilena Chauí aponta,

⁵⁹⁹ MOTTA, José Américo Pessanha. “Descartes, vida e obra”, in: **Descartes**. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda, 1999, pp. 17-18. (Coleção Os pensadores).

⁶⁰⁰ CHAUI, Marilena de Souza, “Leibniz: vida e obra”, in: **GOTTFRIED WILHELM LEIBNIZ: novos ensaios sobre o entendimento humano**. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda. 1999, p. 8. (Coleção Os pensadores).

entretanto, para uma diferença entre o pensamento de Descartes e o de Leibniz: “A noção de ordem, em Leibniz, assume feição diferente da que tinha em Descartes: desliga-se da de nexos linear e passa a se vincular à noção de ‘situação’ [...]. O sistema todo, assim estruturado, conduz à possibilidade da tradução de uma ordem em outra”.⁶⁰¹

A pesquisadora argentina María Isabel Ackerley conjecturou aproximações da filosofia de Leibniz com a obra de Borges, destacando que o filósofo alemão foi considerado o último pensador barroco e «tal vez isto permita aproximarnos a su filosofía desde una perspectiva estrictamente literaria».⁶⁰² Ackerley encontra semelhanças entre a literatura borgeana e o pensamento leibniziano no solipsismo ou no isolamento do excesso. Segundo a investigadora, alguns contos de Borges («*El Zahir*», «*El espejo de los enigmas*», «*El Aleph*») reflexionam que o outro é uma imagem esfumada do eu, que, por sua vez, é um reflexo do universo. E Leibniz defendia que «las mónadas son únicas, reflejan el resto del universo pero de manera particular».⁶⁰³ No entanto, Ackerley observa que o ponto de convergência mais significativo entre o pensamento do filósofo alemão e a literatura do escritor argentino é a ética impressa em suas obras, preponderando a técnica de que o ‘maior efeito se produz com mínimos recursos’:

Tal vez uno de los puntos más relevantes de encuentro entre Borges y Leibniz sea la ética que ambos dejan entrever. En Leibniz podemos percibir como ‘lo mejor’ es aquel sistema en donde la menor cantidad de leyes dan lugar a mayor diversidad. En otras palabras mayor variedad usando leyes simples. [...]. O también aquel que brinde máximos efectos con mínimos gastos. [...]. Para Leibniz la ética es el pensamiento que se convierte en una acción que define al mejor mundo. Para Borges también la ética está relacionada a la acción, en su caso particular, a la literatura como ética de la acción para que el mundo se enriquezca. Finalmente, podríamos considerar la producción literaria de Borges como la máxima expresión de aquella premisa de Leibniz donde los mayores efectos se producen con mínimos recursos. Leibniz compara a dios: «[...] a un excelente geómetra, que sabe encontrar las mejores soluciones de un problema; a un buen arquitecto que maneja el lugar y los fondos destinados a la construcción de la manera más ventajosa, [...]; y a un sabio autor, que recopile el mayor número de realidad en el menor volumen que pueda».⁶⁰⁴

⁶⁰¹ Ibidem, p. 11.

⁶⁰² ACKERLEY, María Isabel. «J.L. Borges y G.W. Leibniz», in: **Eikasia. Revista de Filosofía**, II, 8 (enero 2007). Disponível em <http://www.revistadefilosofia.org/2borgesy Leibniz.pdf>. Acesso em 22 de março de 2014, p. 45: “... cuando se trata de la filosofía de Leibniz no podemos dejar de olvidar que este pensador suele ser considerado el último filósofo barroco y tal vez esto permita aproximarnos a su filosofía desde una perspectiva estrictamente literaria”.

⁶⁰³ Ibidem, p. 50.

⁶⁰⁴ Ibidem, p. 53.

Pensamos que tal divergência não tenha interessado muito a nosso querido Pierre Menard. Mas, ainda assim, esse sistema leibniziano nos remonta à ideia de seu amigo “autêntico”, o narrador-crítico, quando reflete sobre o efeito ‘engendrational’ de autores: «Poe, que engendrou a Baudelaire, que engendrou a Mallarmé, que engendrou a Valéry, que engendrou a Edmond Teste»⁶⁰⁵. Vale mencionar aqui que Leibniz questionou, em certa medida, o novo sistema linguístico de J. Wilkins, que também se havia imposto o projeto grandioso: o de aperfeiçoar o método de J. Dalgarno de uma linguagem universal:

Talvez existam algumas línguas artificiais, que são todas devidas à escolha convencional e inteiramente arbitrária, como se acredita ter sido a língua chinesa, ou como são as línguas de Jorge Dalgarno e do falecido Sr. Wilkins, Bispo de Chester. Todavia, as línguas das quais consta que foram derivadas de línguas já conhecidas se devem à escolha convencional juntamente com aquilo que existe da natureza e do acaso nas línguas das quais derivam. É o que acontece com as línguas que os ladrões inventaram para só serem entendidos pelos componentes de seu grupo, o que os alemães denominam *Rothwelsch*, os italianos *lingua zerga*, os franceses *narquois*...⁶⁰⁶

Entretanto, a crítica de Leibniz pode também ser vista de outra maneira, na medida em que suas propostas filosóficas podem ter tido um incentivo, mesmo que em contraposição, a partir do projeto de John Wilkins. Isto porque, segundo nota do editor Garnier-Flammarion, as obras de Jorge Dalgarno (*Arte dos sinais, Característica Universal e Língua Filosófica*) exerceram “uma influência indiscutível sobre os projetos análogos de Leibniz”.⁶⁰⁷ Entrevemos, então, que Pierre Menard talvez tenha percebido essas conexões que estabelecemos aqui: os projetos monumentais e, em certa medida, inaugurais desses filósofos. Remonta-nos, novamente, à ideia do amigo de Pierre Menard de ‘engendramento’ autoral: Descartes, que engendrou Leibniz, que foi influenciado por Jorge Dalgarno, que engendrou John Wilkins.

Borges escreveu dois ensaios sobre J. Wilkins: «*John Wilkins, previsor*», fazendo parte de uma série de textos publicados pelo escritor na revista *El Hogar*, entre 1936 a 1940, tendo esses escritos sido compilados em *Textos cautivos* (1986). O outro ensaio se intitula «*El idioma analítico de John Wilkins*» de *Otras inquisiciones* (1952).

⁶⁰⁵ BORGES, Jorge Luis. «Pierre Menard, autor del Quijote». **Ficciones** (1944). Buenos Aires: Sudamericana, 2011. p. 741. (Obras Completas, v.1)

⁶⁰⁶ LEIBNIZ, G.W. “A significação das palavras”, in: _____. **GOTTFRIED WILHELM LEIBNIZ: novos ensaios sobre o entendimento humano**. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda. 1999, p. 267. (Coleção Os pensadores).

⁶⁰⁷ Loc.cit.

Nos dois ensaios, Borges procura resgatar os feitos e a figura de J. Wilkins, que lhe pareceu imerecidamente terem sido ofuscados ou preteridos na modernidade. Ou seja, os dois ensaios têm praticamente o mesmo conteúdo. Em «*John Wilkins, previsor*», o escritor argentino abriu o ensaio da seguinte forma:

La prensa de Inglaterra anuncia sin mayor comentario la ampliación del Aeródromo Militar de Heston y la consiguiente demolición del vecino pueblo de Granford, cuya rectoría [...] vivió hacia 1640 John Wilkins, uno de los prefiguradores o precursores del vuelo mecánico. Pocos hombres merecen la curiosidad que merece Wilkins.⁶⁰⁸

Em «*El idioma analítico de John Wilkins*», Borges observou que a décima quarta edição da *Encyclopaedia Britannica* suprimiu o artigo de J. Wilkins e, numa escrita de compensação, descreveu o caráter diverso e engenhoso da obra do pensador: «Éste abundó en felices curiosidades: le interesaron la teología, la criptografía, la música, la fabricación de colmenas transparentes, el curso de un planeta invisible, la posibilidad de un viaje a la luna, la posibilidad y los principios de un lenguaje mundial».⁶⁰⁹

O entendimento de Borges das produções wilkinianas, principalmente do livro *An Essay towards a Real Character and a Philosophical Language*, é que essas obras não são mais nem menos arbitrárias que outras que procuraram classificar o universo, e isto se deve ao fato de que «no sabemos qué cosa es el universo».⁶¹⁰ Mas a importância deste ensaio está na possibilidade de compreender mais profundamente a conexão vista por Pierre Menard entre Descartes, Leibniz e John Wilkins, porque nele o escritor argentino, em um parágrafo, concatena a similaridade dos projetos dos três filósofos:

En el idioma universal que ideó Wilkins al promediar el siglo XVII, cada palabra se define a sí misma. Descartes, en una epístola fechada en noviembre de 1629, ya había anotado que mediante el sistema decimal de numeración, podemos aprender en un solo día a nombrar todas las cantidades hasta el infinito y a escribirlas en un idioma nuevo que es el de los guarismos¹; también había propuesto la formación de un idioma análogo, general, que organizara y abarcara todos los pensamientos humanos. John Wilkins, hacia 1664, acometió esa empresa.⁶¹¹

A referência a Leibniz aparece no parágrafo acima, em forma de nota; *guarismo*¹:

⁶⁰⁸ BORGES, Jorge Luis. «John Wilkins, previsor». **Textos cautivos** (1986). Buenos Aires: Sudamericana, 2011, p. 450. (Obras Completas, v.4)

⁶⁰⁹ BORGES, Jorge Luis. «El idioma analítico de John Wilkins». **Otras inquisiciones** (1952). Buenos Aires: Sudamericana, 2011, p. 89. (Obras Completas, v.2)

⁶¹⁰ Ibidem, p. 91.

⁶¹¹ Ibidem, p. 90.

Teóricamente, el número de sistemas de numeración es ilimitado. El más complejo (para uso de las divinidades y de los ángeles) registraría un número infinito de símbolos, uno para cada número entero; el más simple sólo requiere dos. Cero se escribe 0, uno 1, dos 10, tres 11, cuatro 100, cinco 101, seis 110, siete 111, ocho 1000... Es invención de Leibniz, a quien estimularon (parece) los hexagramas enigmáticos de I King.⁶¹²

O interessante artigo “A reflexão do inverso” (1998), de Maria Tereza de Souza Mendes Brites, registra um curioso percurso do conto “Pierre Menard, autor do Quixote”, evidenciando a relação entre literatura e filosofia da narração borgiana. Em suas investigações, Brites percorreu os fichários da biblioteca da Faculdade de Filosofia da USP e encontrou uma personagem ‘de carne e osso’, que, segundo ela, pode ter sido um dado inspirador ao conto de Borges. Trata-se de Pierre Mesnard, “nascido em 1900 e morto em 1969, [...], ensinava filosofia na *Faculté de Lettres* de Argel à época da publicação do conto de Borges, 1939”.⁶¹³ Brites, contudo, percebeu que caíra numa ‘armadilha banal’, em tais comparações. Mas uma aproximação auferida pela investigadora entre as personagens ficcional e empírica vale destacar.

Além da óbvia similaridade dos nomes e do envolvimento com a filosofia e com a literatura (Pierre Mesnard, “além de professor foi um escritor prolífico”) que conformam as duas personagens, Maria Tereza Brites procurou estabelecer uma relação entre o conto de Borges e o ensaio «*Qu’est-ce qu’une Méditation?*», de Pierre Mesnard, cujo tema é a filosofia cartesiana de Descartes. Brites entendeu que há pontos convergentes entre a empreitada de escritura do *Quixote* por Menard e a filosofia cartesiana de Descartes:

O que torna necessário notar é que este texto de Pierre Mesnard se reveste de um caráter de comentário, de glosa a uma doutrina filosófica: no texto objeto de estudo, Pierre Menard atua não como um filósofo, mas como comentador (reescritor...) da obra cartesiana. Identificada mais essa duplicidade, é chegada a hora de abrir espaço ao autor da obra comentada – René Descartes. [...] Não tentarei descobrir o que acontece no espírito de Pierre Menard, nem de que maneira René Descartes fez seu percurso interior. [...]. Contento-me em tentar mostrar como, a meu ver, existem pontos em comum entre o projeto ‘invisível’ de Pierre Menard e a empreitada cartesiana.⁶¹⁴

No entanto, o que realmente nos interessa no artigo de Brites é que, embora ela tenha privilegiado estabelecer relação entre a empreitada cartesiana e o projeto

⁶¹² Ibidem, p. 90.

⁶¹³ BRITES, Maria Tereza de Souza Mendes. “A reflexão do inverso”, in: **Revista USP**. Nº 38, pp. 94-101. São Paulo, junho-agosto, 1998, p. 96. Disponível em <http://www.usp.br/revistausp/38/11-mariatereza.pdf>. Acesso em 13 de março de 2014.

⁶¹⁴ Ibidem, p. 97.

‘invisível’ de Pierre Menard, antes disso, ela observou o caráter contraditório do espírito menardiano, presente em sua obra ‘visível’, nosso foco de análise neste momento do estudo. Procuramos evidenciar que a obra ‘visível’ de Menard corrobora o seu projeto literário monumental de escritura do *Quixote*, como antes sinalizado. Duas questões acenadas pela pesquisadora nos importam: uma é a relação entre filosofia e literatura, já indicada; a outra é a atenção ao detalhe do “Prólogo” de Borges, (1941), quando este revela que «La nómina de escritos que le [a Menard] atribuyo no es demasiado divertida pero no es arbitraria...».⁶¹⁵ O detalhe em que Brites se deteve é na palavra «*nómina*», a qual ela relacionou às duas únicas obras de Pierre Menard que receberam título.

A relação entre filosofia e literatura no conto é manifestada em quase todas as obras de Menard. Flagrante também é a evidência da supremacia da ficção em relação à filosofia, como também em relação à crítica. Emir Rodríguez Monegal disse que o enfoque de Borges no conto “Pierre Menard, autor do *Quixote*” é demonstrar que “todo julgamento é relativo, sendo crítica também uma atividade tão imaginária quanto a ficção ou a poesia. Aqui está a semente de ‘Pierre Menard’”.⁶¹⁶ Eneida Maria de Souza destacou o caráter impositivo e ilimitado da hegemonia da ficção, frente aos demais discursos na obra de Borges.⁶¹⁷ Luiz Costa Lima, por sua vez, anunciou que o filósofo, na modernidade, teria de verter-se ficcionista, após decisiva contribuição da obra de Borges nas questões de legitimação dos discursos em distintas áreas do conhecimento: “Se, no século passado, o romance tinha de imitar a História para se legitimar, Borges contribuiu decisivamente para o modo inverso: o historiador, senão o filósofo hão de se tornar ficcionistas”.⁶¹⁸

Os argumentos da supremacia da ficção diante dos demais discursos, na obra de Borges, remetem-nos à letra *f* da obra ‘visível’ de Pierre Menard: «*Una monografía sobre el Ars magna generalis de Ramón Llull*».⁶¹⁹ No ensaio «*La máquina de pensar de Raimundo Lulio*»,⁶²⁰ Borges relata que, embora a empresa de Llull tenha sido admirável

⁶¹⁵ BORGES, Jorge Luis. «Prólogo». **Ficciones** (1944). Buenos Aires: Sudamericana, 2011, p. 721. (Obras Completas, v.1)

⁶¹⁶ MONEGAL, Emir Rodríguez. **Borges: uma poética da leitura**. São Paulo: Perspectiva, 1980, p. 80. (Coleção Debates).

⁶¹⁷ SOUZA, Maria Eneida de. **O século de Borges**. Belo Horizonte: Autêntica/ Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 1999, p. 32.

⁶¹⁸ LIMA *apud* SOUZA, Maria Eneida de, *op.cit.*, p. 33.

⁶¹⁹ BORGES, Jorge Luis. «Pierre Menard, autor del Quijote». **Ficciones** (1944). Buenos Aires: Sudamericana, 2011. p. 738. (Obras Completas, v.1)

⁶²⁰ Assim consta o nome de Llull no título da edição que trabalhamos da Sudamericana.

e incentivadora de outras invenções, como a lanterna mágica de Atanasius Kircher, a máquina de pensar não funciona para o pensamento filosófico. Pondera, entretanto, que seria perfeitamente plausível como ferramenta literária ou poética: «Como instrumento de investigación filosófica, la máquina de pensar es absurda, no lo sería, en cambio, como instrumento literario y poético».⁶²¹ Julio Prieto concorda com Floyd Merrell, que analisa as inserções de outros campos do conhecimento na obra de Borges, como ponto de partida de enriquecimento e paradoxal na discussão das inquietudes estéticas do escritor: ficção mesclada com reflexões críticas sobre o gênero romance, que nunca efetivou, mas que sempre retorna de forma espectral em sua escritura.⁶²²

Quando lemos o “Prólogo” de *Ficciones* (1941), identificamos «*nómina*» relacionada à caterva de nomes que sustentam a obra de Menard. Não está equivocado ver dessa maneira, acreditamos. Porém, Maria Tereza Brites observou que «*nómina*» pode se relacionar às obras de Menard que têm como título *La boussole des précieux* (manuscrito) e *Les problèmes d'un problème* (1917). Essas obras correspondem respectivamente às letras *k* e *m* da obra ‘visível’ do escritor francês.

Em *La boussole des précieux*, Menard traduz o poema de Francisco de Quevedo *La aguja de navegar cultos con la receta para hacer Soledades en un día* (1631), que é uma investida satírica contra poetas (Luis de Góngora, principalmente) que utilizam o estilo culterano. Brites argumenta que o título da tradução manuscrita da sátira de Quevedo ao poema *Soledades* de Góngora sugere a transfiguração da brincadeira e troça quevedesca em discussão séria, “bússula dos refinados e elegantes salões ‘preciosos’ da França do século XVII. *Broma mal escuchada*, muito provavelmente. E parece oscilar entre literatura e filosofia”.⁶²³ Ou seja, o que está em foco é o caráter irônico e contraditório do manuscrito menardiano.

Em *Les problèmes d'un problème*, o escritor francês discute em ordem cronológica as soluções «del ilustre problema de Aquiles y la tortuga. Dos ediciones de este libro han aparecido hasta ahora; la segunda trae como epígrafe el consejo de Leibniz Ne craignez point, monsieur, la tortue, y renueva los capítulos dedicados a

⁶²¹ BORGES, Jorge Luis. «La máquina de pensar de Raimundo Lulio». **Textos cautivos** (1986). Buenos Aires: Sudamericana, 2011, p. 331. (Obras Completas, v.4)

⁶²² PRIETO, Julio. «Pierre Menard, traductor de Valéry: entre muertes del autor», in: Revista **Variaciones Borges**, n° 29, 2010, p. 57. Disponível em <http://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/4%20Prieto.pdf>. Acesso em 13 de março de 2014.

⁶²³ BRITES, Maria Tereza de Souza Mendes, op.cit., p. 97.

Russell y a Descartes». ⁶²⁴ Tal discussão e menção aos nomes dos filósofos citados, assim como o título da obra de Menard, indicam que a solução de um problema leva a outro problema. Mais uma vez o caráter irônico e contraditório da escritura menardiana. Maria Tereza Brites infere que Menard procede em sua obra ‘visível’ de maneira análoga ao projeto árduo de sua escritura do *Quixote*: “Então, também em sua fase ‘visível’, a personagem Pierre Menard se debruça sobre texto de outros, discutindo-os ou traduzindo-os”. ⁶²⁵ Nesse sentido, «*la nómina*», a que Borges se refere no «Prólogo» (1941) de *Ficciones*, discute fundamentalmente a questão da autoria na literatura por meio da caterva de nomes, ⁶²⁶ que delineiam o percurso da história mental de Pierre Menard, tendo por base o jogo que privilegia e defende a supremacia ficcional frente aos demais discursos, na intenção de evidenciar a natureza vã de tais discursos, inclusive o teórico-crítico:

No hay ejercicio intelectual que no sea finalmente inútil. Una doctrina filosófica es al principio una descripción verosímil del universo; giran los años y es un mero capítulo – [...] – de la historia de la filosofía. En literatura, esa caducidad final es aun más notoria. «El Quijote» me dijo Menard «fue ante todo un libro agradable; ahora es una ocasión de brindis patrióticos, de soberbia gramatical, de obscenas ediciones de lujo. La gloria es una incomprensión y quizá la peor». ⁶²⁷

Na relação de Pierre Menard com a obra de Paul Valéry, identificamos que as contradições presentes no âmago da obra de Menard aparecem também no exercício crítico da nota do narrador (seu amigo ‘autêntico’) sobre seu método. Uma citação do escritor francês lembrada por seu amigo e uma análise, também de seu amigo, sobre uma característica do escritor Menard, aponta para incongruências que são transferidas, assim, ao seu leitor.

A citação de Menard:

Pensar, analizar, inventar (me escribió también) no son actos anómalos, son la respiración de la inteligencia. Glorificar el ocasional cumplimiento de esa función, [...], recordar con incrédulo estupor lo que el doctor universalis pensó, es confesar nuestra languidez o nuestra barbarie. ⁶²⁸

⁶²⁴ BORGES, Jorge Luis. «Pierre Menard, autor del Quijote». *Ficciones* (1944). Buenos Aires: Sudamericana, 2011. p. 738. (Obras Completas, v.1)

⁶²⁵ BRITES, Maria Tereza de Souza Mendes, op.cit., p.97.

⁶²⁶ *La nomina* da obra visível de Pierre Menard conta com outros nomes, além dos referenciados que abordamos nesse momento de nosso estudo: Ruy López de Segura (*Libro de la invención liberal y arte del juego del axedrez*); George Boole; Saint –Simon; Luc Durtain; Carolus Houcard; Toulet (*Costumbres sintácticas*); Condessa de Bagnoregio; Baronesa de Bacourt e Gabriele d’Annunzio.

⁶²⁷ BORGES, Jorge Luis, op.cit., p. 743.

⁶²⁸ *Ibidem*, p. 744.

A análise de seu amigo:

[...] la casi divina modestia de Pierre Menard: su hábito resignado o irónico de propagar ideas que eran el estricto reverso de las preferidas por él. (Rememoremos otra vez su diatriba contra Paul Valéry en la efímera hoja surrealista de Jacques Reboul).⁶²⁹

O fragmento do escritor francês e a análise de seu amigo (leitor, portanto) são ambas contraditórias, tanto em relação à própria obra de Menard, como em relação à nota do narrador-crítico. E no centro da contradição está a figura de Paul Valéry. Já sabemos que a nota do amigo de Menard é o conto de Borges, mescla de exercício ficcional e crítico, e que o narrador-crítico teve uma identificação total com seu amigo autor. A obra de Pierre Menard, pois, se configura também como um exercício crítico, dado o significativo número de monografias e traduções que a compõem. Além disso, ‘pensar’ e ‘analisar’ são tarefas equivalentes à de criar. Então, o ofício de escritor é tão vão e trivial (um ato natural da inteligência) para o desenvolvimento intelectual como o ofício de crítico ou de filósofo. Neste caso, tanto Menard como seu amigo “autêntico” exerceram a atividade crítica e ainda citaram nomes, que, ao analisarem as obras, de certa forma, enobreceram e honraram seu autores.

Enaltecer esta atividade ou divinizar quem a executa denuncia uma atitude rude e incivilizada. Essa concepção menardiana é paradoxal até certo ponto, porque ele mesmo, Pierre Menard, realiza a tarefa de pensar e analisar, a partir da obra de outros, como dissemos. Entretanto, o paradoxo se desfaz quando a verdadeira intenção menardiana se torna explícita: “advertir e até censurar a glorificação do nome daquele que efetua a tarefa de pensar, analisar e inventar (o autor), porque testemunharia ‘nossa languidez’ ou ‘nossa barbárie’”. Essa premissa intenciona destituir ou desvanecer os traços de marca autoral, propondo, assim, um espaço textual sempre aberto a novas intervenções.

Vale lembrar o fragmento de Paul Valéry, que abre o ensaio de Borges, citado no “Capítulo Um”, *La flor de Coleridge*: «La Historia de la literatura no debería ser la historia de los autores y de los accidentes de su carrera o de la carrera de sus obras sino la Historia del Espíritu como productor y consumidor de literatura. Esa historia podría llevarse sin mencionar un solo escritor».⁶³⁰ Ainda no início do texto, Borges esfumaça o

⁶²⁹ Ibidem, p. 742.

⁶³⁰ BORGES, Jorge Luis. «La flor de Coleridge». **Otras inquisiciones** (1952). Buenos Aires: Sudamericana, 2011, p. 19. (Obras Completas, v.2)

pensamento de Valéry mencionando outros autores que já haviam declarado algo semelhante antes: Emerson, em 1844, e Shelley, em 1821. Valéry o enunciara em 1938. Como se vê, a concepção de Pierre Menard do desvanecimento da marca autoral coincide com o pensamento de Borges, reverberado em muitos outros textos borgianos.

Como dissemos, no centro das contradições menardianas, está a figura de Paul Valéry. É interessante, pois, esboçar um desenho da relação que Borges (espelhado em Menard) manteve com Valéry e sua obra. Entre os anos de 1936 e 1940, Borges escreveu para a revista **El Hogar** uma série de ensaios, biografias, resenhas e comentários sobre autores. Esses escritos foram compilados na antologia *Textos cautivos*, em 1986. Entre eles, estão três textos sobre Paul Valéry: *PAUL VALÉRY* (1937), *Un libro sobre Paul Valéry* (1937), e *Introduction à la Poétique, de Paul Valéry* (1938). O primeiro texto é uma pequena biografia do autor francês, da qual destacaremos algumas informações relacionadas a Pierre Menard.

Borges relata que, em 1888, Valéry se encontrou com Pierre Louÿs e que este, um ano depois, fundou a revista **La Conque**.⁶³¹ Vemos a sugestão borgiana de que essa revista nascera devido à influência direta desse encontro. Conta Borges, nessa pequena biografia, que em 1891 Valéry foi a Paris, e que a cidade significou para ele duas paixões: a conversa com Mallarmé e o estudo infinito da geometria e da álgebra. Para Borges, «en las costumbres tipográficas de Valéry quedan algunos rastros de ese comercio juvenil con los simbolistas: alguna charlatanería de puntos suspensivos, de cursivas, de letras mayúsculas».⁶³² Lembremos que Menard foi um simbolista de Nîmes e publicou duas vezes um soneto simbolista (*con variaciones*) na revista **La Conque**. Porém, o mais interessante dessa biografia vem a seguir, a recepção de Borges da personagem Edmond Teste, criada por Valéry:

⁶³¹ A data de fundação da revista **La Conque** no texto de Borges não é a mesma que se apresenta na biografia do escritor, fundador da revista. Ver **Pierre Louÿs**, pseudônimo de **Pierre Louis** (nascido em 10 de dezembro de 1870, Ghent, Bélgica, morreu 04 de junho de 1925, Paris, França), romancista e poeta francês cujo mérito e limitação foram para expressar sensualidade pagã com perfeição estilística. Louÿs frequentou círculos parnasianos e simbolistas e era um amigo do compositor Claude Debussy. Ele fundou revistas literárias de curta duração, nomeadamente **La Conque** (1891). Sua *Chansons de Bilitis* (1894), poemas em prosa sobre o amor sáfico, que pretendem ser traduções do grego, enganados até mesmo os especialistas. *Afrodite* (1896), um romance que descreve a vida cortesã em Alexandria antiga, tornou-o famoso. Seu melhor romance é *La Femme et le Pantin ...* Em <http://global.britannica.com/EBchecked/topic/349430/Pierre-Louys>. Acesso em 2 de abril de 2014.

⁶³² BORGES, Jorge Luis. «PAUL VALÉRY». **Textos cautivos** (1986). Buenos Aires: Sudamericana, 2011, p. 254. (Obras Completas, v.4)

Publicó en 1895 su primer volumen: Introducción al método de Leonard da Vinci. En ese libro, de carácter adivinatorio o simbólico, Leonardo es un pretexto eminente para la descripción ejemplar de un tipo creador. Leonardo es un bosquejo de “Edmond Teste”, límite o semidiós al que tiende Paul Valéry. Ese personaje – héroe tranquilo y entrevistado de la breve *Soirée avec Monsieur Teste* – es quizá la invención más extraordinaria de las letras actuales.⁶³³

Primeiro, cabe destacar a aproximação da obra de Pierre Menard com essa escritura valeryniana: um preâmbulo do método de outro inventor. Outra observação pertinente é que Borges canoniza a personagem Edmond Teste de Valéry, glorificando, pois, autor e criação. Muitos estudiosos já sinalizaram a intrínseca relação entre Borges e Valéry, destacando a proximidade entre suas personagens – Pierre Menard e Edmond Teste. O artigo «*Pierre Menard, traductor de Valéry: entre muertes del autor*», de Julio Prieto, aborda afinidades e analogias entre essas personagens e seus autores, divisando entre eles pontos explícitos e outros não tão evidentes:

El primer aspecto no inmediato del parecido entre Borges y Valéry, o entre Pierre Menard y Edmond Teste, figuras autoriales que en gran medida se solapan con las de sus respectivos creadores, concierne al paratexto de esas figuras y de las narraciones que protagonizan.⁶³⁴

Emir Rodríguez Monegal observa que a junção Borges-Valéry-Menard-Teste é uma espécie de ‘retrato cifrado’ do próprio Borges e de seu pai, que o invocou a ser seu substituto no ofício de escritor, fato que deságua num dos eixos da poética borgiana: um autor que engendra outro, que engendra outro, e nesse curso a marca autoral se desvanece. Vale salientar que esse processo ‘*engendrational*’ ocorre, sobretudo, pela leitura:

Na figura de Menard, Borges não só aperfeiçoou o “mais-que-perfeito” Edmond Teste, dotando-o de um poder cômico ausente nas tênues ironias de Valéry; não só levou a extremos o retrato intelectual de Mallarmé, obcecado pela perfeição, cortejador da brancura do papel, da ausência, do nada. Deu também um retrato cifrado de seu pai, e dele próprio. Mas, sobretudo, deu um modelo de arte de escrever que (para Menard, como para Borges) é inseparável da arte de ler.⁶³⁵

Os outros dois textos de Borges sobre Valéry publicados em **El Hogar** também têm, como esse, tom entusiasta pelo escritor francês. Em *Un libro sobre Paul Valéry*,

⁶³³ Loc.cit.

⁶³⁴ PRIETO, Julio. «Pierre Menard, traductor de Valéry: entre muertes del autor», in: Revista **Variaciones Borges**, n° 29, 2010, p. 55. Disponível em <http://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/4%20Prieto.pdf>. Acesso em 13 de março de 2014.

⁶³⁵ MONEGAL, Emir Rodríguez. **Borges**: uma poética da leitura. São Paulo: Perspectiva, 1980, p. 122. (Coleção Debates).

Borges reprova a monografia de Hubert Fabureau sobre Valéry, dizendo que tal exame crítico fora motivado «por una infatigable pululación de chicanas inútiles y de malevolencias minúsculas».⁶³⁶ Borges denuncia a ignorância do autor, que desconhece a natureza do símbolo, da alegoria e da metáfora, pois quando o senhor Fabureau “deplorou” que certa “imagem carinhosa” de Valéry se referira à inspiração e não à mulher, Borges teceu o seguinte comentário: «Ello es desconocer la naturaleza de las alegorías y de los símbolos que nos proponen verdaderamente una doble intuición, [...]. Fabureau no comprende las alegorías; tampoco las metáforas».⁶³⁷

Em *Introduction à la Poétique, de Paul Valéry*, Borges analisa as bases sobre as quais os posicionamentos teóricos sobre literatura delineiam a poética de Valéry. Observando o caráter técnico e essencialmente clássico da definição de literatura de Valéry («La literatura es y no puede ser otra cosa que una especie de extensión y de aplicación de ciertas propiedades del lenguaje»),⁶³⁸ Borges identifica uma contradição quando o escritor francês assinala que ‘as reais obras do espírito só existem em ato, e que este ato pressupõe um leitor ou um espectador’:

Si no me engaño, esa observación modifica muchísimo la primera y hasta la contradice. Una parece reducir la literatura a las combinaciones que permite un vocabulario determinado; la otra declara que el efecto de esas combinaciones varía según cada nuevo lector. La primera establece un número elevado pero finito de obras posibles; la segunda, un número de obras indeterminado, creciente. La segunda admite que el tiempo y sus incomprendiones y distracciones colaboran con el poeta muerto. (No sé de un ejemplo mejor que el erguido verso de Cervantes: ¡Vive Dios, que me espanta esta grandeza! Cuando lo redactaron, vive Dios era una interjección tan barata como caramba, y espantar valía asombrar. Yo sospecho que sus contemporáneos lo sentirán así: ¡Vieran lo que me asombra este aparato! O cosa vecina. Nosotros lo vemos firme y garifo. El tiempo – amigo de Cervantes – ha sabido corregirles las pruebas.)⁶³⁹

No fragmento desta nota, Borges, ele próprio, corrige um verso de Cervantes. Assim vemos que nesse texto de 1938 já havia o germen do conto «*Pierre Menard, autor del Quijote*». Na contradição da teoria da literatura produzida por Valéry, podemos dizer, encontra-se a origem da discussão e do processo de escritura de Pierre Menard. O leitor é quem detém todo o poder modificador de reescritura do escritor

⁶³⁶ BORGES, Jorge Luis. «Un libro sobre Paul Valéry». **Textos cautivos** (1986). Buenos Aires: Sudamericana, 2011, p. 310. (Obras Completas, v.4)

⁶³⁷ Loc.cit.

⁶³⁸ BORGES, Jorge Luis. «Introduction à la Poétique, de Paul Valéry». **Textos cautivos** (1986). Buenos Aires: Sudamericana, 2011, p. 379. (Obras Completas, v.4)

⁶³⁹ Ibidem, pp. 379-380

morto, por isso a nota do amigo ‘autêntico’ de Menard é que direciona a narrativa do conto de Borges.

Conhecemos a obra (visível e invisível) e as ideias do escritor francês através do recorte de seu amigo. A primeira condição do escritor é, pois, ser leitor. Por isso Borges, como leitor de Cervantes, manipula a linguagem (e justifica sua manipulação na língua espanhola contemporânea de acento hispano-americano, portenho) para borrar o nome de Cervantes e imprimir o seu, produzindo a correção do verso escrito no século XVII, através de sua reescritura no século XX.

Após identificar e reconhecer que os versos são de Cervantes, Borges, no procedimento de palimpsesto, lança uma espécie de neblina e esfumaça essa autoria («*Cuando lo redactaron...*»), na intenção de gravar o seu nome, fixado pelo ‘Yo’, sequenciado pela publicação de seus versos («*Yo sospecho que sus contemporáneos lo sentirán así: ¡Vieran lo que me asombra este aparato!*»). Esse é o olhar do leitor que modifica o que lê, reescrevendo-o. Borges, então, se coloca no lugar de representante do leitor contemporâneo hispano-americano: «*Nosotros lo vemos firme y garifo*».

O processo de desvanecimento da autoria que ocorre pela alteração linguística na identificação dos pronomes e desinência (primeiro no sujeito indeterminado, depois um ‘Yo’ e a seguir ‘Nosotros’) é sustentado também pelos fundamentos de outro famoso ensaio de Borges, *Kafka y sus precursores*: «El hecho es que cada escritor crea a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro. En esta correlación nada importa la identidad o la pluralidad de los hombres».⁶⁴⁰

Os paradoxos identificados por Borges na poética de Valéry ainda não haviam envidraçado totalmente sua identificação com a obra do escritor francês, mas já traziam um gérmen de uma relação oscilante entre admiração e censura. No ensaio «*Valéry como símbolo*», de 1945, Borges aproxima o nome de Walt Whitman ao de Paul Valéry, numa «operación arbitraria y (...) inepta».⁶⁴¹ Contudo, nesse ensaio, Borges revela as incongruências de seu próprio pensamento, ou melhor, confessa (à revelia de Menard) a inconveniência no centro de sua poética de desvanecimento autoral ou da diluição do nome do autor: para borrar um nome, antes é preciso citá-lo. Borges, ‘com devoção’,

⁶⁴⁰ BORGES, Jorge Luis. «Kafka y sus precursores». **Otras inquisiciones** (1986). Buenos Aires: Sudamericana, 2011, p. 95. (Obras Completas, v.2)

⁶⁴¹ BORGES, Jorge Luis. «Valéry como símbolo». **Otras inquisiciones** (1986). Buenos Aires: Sudamericana, 2011, p. 68. (Obras Completas, v.2)

sombreira Valéry em sua personagem, Edmond Teste. Esse ensaio, então, configura-se como o inerente paradoxo da poética borgiana, porque glorificar “Valéry como símbolo” não significa «confesar nuestra languidez o nuestra barbarie»?⁶⁴² Nesse sentido:

Valéry ha creado a Edmond Teste; ese personaje sería uno de los mitos de nuestro siglo si todos, íntimamente, no lo jugáramos un mero Doppelgänger de Valéry. Para nosotros, Valéry es Edmond Teste. Es decir, Valéry es una derivación del Chevalier Dupin de Edgar Allan Poe y del inconcebible Dios de los teólogos. Lo cual, verosíblemente, no es cierto. [...]. Paul Valéry nos deja, al morir, un símbolo de un hombre infinitamente sensible a todo hecho y para el cual todo hecho es un estímulo que puede suscitar una infinita serie de pensamientos. [...]. De un hombre que, en un siglo que adora los caóticos ídolos de la sangre, de la tierra y de la pasión, prefirió siempre los lúcidos placeres del pensamiento y las secretas aventuras del orden.⁶⁴³

Desta forma, a figura de Paul Valéry está no centro das contradições enleadas no conto «*Pierre Menard, autor del Quijote*» apontando para outras aproximações que sondam a poética borgiana. Julio Prieto considera a relação de Borges com Paul Valéry muito parecida ao vínculo que o escritor argentino manteve com Macedonio Fernández, admiração, mas com certa dose incômoda de similitude:

Cuando Borges habla de Macedonio suele ser para hablar de sí mismo: [...]. Bien es cierto que en este caso la molestia provocada por el parecido, más que a una falta de simpatía, podría atribuirse a lo contrario: a la intimidad con un autor tan frecuentado y asimilado en la propia obra que despierta el incómodo sentimiento de lo demasiado parecido – lo que en el caso de Borges podría afirmarse tanto en relación a Macedonio como a Valéry.⁶⁴⁴

O tom entusiasta por Valéry nos textos de Borges não permaneceu em outros momentos em que ele se referiu ao autor do *Cimetière marin*. Na década de 50, em conversas com Adolfo Bioy Casares, Borges, marcado também por esta influência, começa a criticar as posições teóricas e literárias de Valéry.⁶⁴⁵ Na entrevista a Georges Charbonnier, em 1967, Borges parece ter se afastado daquela admiração pela construção da personagem Edmond Teste, que sentia na década de 30. A Borges pareceu-lhe incompatível que Valéry tivesse criado uma personagem que não estivesse rodeado de circunstâncias e apetites e coisas (como um homem comum) e que depois tivesse dado à

⁶⁴² BORGES, Jorge Luis. «Pierre Menard, autor del Quijote». **Ficciones** (1944). Buenos Aires: Sudamericana, 2011. p. 744. (Obras Completas, v.1)

⁶⁴³ BORGES, Jorge Luis. «Valéry como símbolo», op. cit., pp. 68-69.

⁶⁴⁴ PRIETO, Julio. «Pierre Menard, traductor de Valéry: entre muertes del autor», in: Revista **Variaciones Borges**, n° 29, 2010, p. 55. Disponível em <http://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/4%20Prieto.pdf>. Acesso em 13 de março de 2014.

⁶⁴⁵ Ver MARTINO, Daniel. **Adolfo Bioy Casares/ Borges**. Barcelona: Emecé, 2010.

personagem um carácter de personalidade, pela faculdade de elaborar frases e pensamentos:

G.C.: Si Monsieur Teste existe, podemos decir que no existe: si conseguimos hacerlo existir, entra, en efecto, en la inexistencia pura. **J.L.B.:** Monsieur Teste, en realidad, estaría rodeado de circunstancias, [...]; sería un hombre como los demás. [...]. Lo que me sorprendió de este texto, La soirée avec Monsieur Teste, es que Valéry haya dado ejemplos de textos escritos por el héroe. No habría debido hacer esto, ¿no lo creéis así? Tengo la impresión de que, desde el punto de vista literario, era necesario que no mostrara ningún ejemplo: los ejemplos debilitan la idea de una inteligencia abstracta total y demasiado pura. [...]. Cuando Valéry añadió a su libro el log-book de Monsieur Teste, vemos que Monsieur Teste no era realmente extraordinario. Es una pequeña torpeza literaria de Valéry, que era muy joven en la época en que escribió ese libro. Más tarde habría comprendido que no había que citar ni una línea de Monsieur Teste. [...]. Pero soy demasiado estricto, porque La soirée avec Monsieur Teste es un libro muy bello.⁶⁴⁶

Na terceira parte da entrevista a Charbonnier, capítulo «LITERATURA [I]», o escritor francês que entrevista Borges formula a discussão em torno da entrada da experimentação da linguagem e de sua organização no próprio tecido literário, ou seja, a experimentação é já literatura. Charbonnier pergunta a Borges se seria possível revelar e/ou reconhecer a literatura, descartando a emoção, confiando no espírito analítico do escritor. A que Borges lhe responde com a seguinte interjeição: «¡Ah! ¡ Es muy francesa esta idea de tener una consciencia literaria! [...]. Para mí, esta idea de una consciencia intelectual, para saber si tengo el derecho de admirar...». ⁶⁴⁷ O escritor francês refuta o argumento de Borges, esclarecendo que não se trata da concepção de ter direito ou se é necessário uma consciência intelectual para reconhecer a literatura.

Trata-se da possibilidade de produzir literatura com a ajuda de critérios que utilizem a lógica, a matemática, a linguística etc. E então Borges dá uma resposta ainda mais provocadora: «Bien. Os responderé de una manera no muy francesa, que sería una manera demasiado artificial de actuar. Creo que la emoción es más natural...». ⁶⁴⁸ Essa tertúlia seguiu ainda por um bom pedaço da conversa, até que Charbonnier encontrou uma maneira mais simples de formular a pergunta. Borges, então, respondeu que sim, seria possível “fabricar” literatura, mas que seria muito fastidioso para o escritor. E, desta forma, finalizam este pequeno interlúdio:

G.C.: ¡Pero la fabricación de la literatura podría llegar a ser apasionante!/
J.L.B.: ¿Para quién? **G.C.:** Para el propio escritor. El descubrimiento de los

⁶⁴⁶ BORGES, Jorge Luis. **El escritor y su obra: entrevistas de George Charbonnier con Jorge Luis Borges**. Trad. de Martí Soler. México: Siglo XXI, 1967, pp. 44-45.

⁶⁴⁷ Ibidem, p. 28.

⁶⁴⁸ Ibidem, p. 29.

secretos de fabricación podría ser apasionante./ **J.L.B.:** Ah, sí. Quizá estemos equivocados al separar dos cosas que coexisten.⁶⁴⁹

Toda essa provocação borgiana para com os franceses vem da predileção de Borges pela literatura inglesa em detrimento da francesa. Nessa mesma entrevista a Charbonnier, Borges declara que a naturalidade de Pierre Menard só poderia ser francesa: «Pensé que era necesario que el héroe de esta historia fuera francés, ya que se trataba de una historia que sólo era verosímil en una cultura como la francesa».⁶⁵⁰ Vale salientar também que em *Un ensayo autobiográfico*, Borges revelou que leu o *Quixote* pela primeira vez em inglês: «La primera novela que leí completa fue Huckleberry Finn. [...]. También leí los libros de [...] Well, Poe, [...]. Dickens, Don Quijote, [...]. Todos estos libros que he mencionado los leí en inglés. Cuando después leí Don Quijote en su lengua original, me sonó como una mala traducción».⁶⁵¹

La nómina, que prefigura a história mental de Pierre Menard, recheada de citações, então sustentada por esses nomes e suas criações, confirma seu projeto monumental de reescritura do *Quixote*. Paul Valéry, também engendrado por outros (autores e personagens), identifica-se e segue reconhecido em sua personagem Edmond Teste. O mesmo ocorre entre Borges e Menard, que se veem idênticos na prática de uma poética: «Así, Pierre Menard (o Borges) escribe o lee – traduce – entre muertes del autor. Como Edmond Teste (o como Valéry), [...], sabe que para lograr una obra perfecta debe obliterar el yo, aspirar un desvanecimiento de su figura autorial».⁶⁵²

3.1.2 Morelli – «*La mejor cualidad de mis antepasados es la de estar muertos...*»

A obra de Morelli configura-se como um tecido de citações, articulado com notas sobre o exercício da escritura (que engloba o ato da leitura), no entremeio do enredo romanesco. Julio Ortega observou que a atividade literária de Morelli desdobra a formulação do próprio romance pela confluência das transgressões, digamos, do modelo do gênero, tomado do romance realista. De maneira que a escritura morelliana evoca novas *leituraescrituras*, a partir de sua leitura: «los personajes leen sus notas, la misma

⁶⁴⁹ Ibidem, pp. 34-35.

⁶⁵⁰ Ibidem, p. 75.

⁶⁵¹ BORGES, Jorge Luis. **Un ensayo autobiográfico**. Trad. de Aníbal González, Buenos Aires: Emecé, 1999. p. 16.

⁶⁵² PRIETO, Julio, op.cit., pp. 74-75.

novela que lo escribe, asistiendo así – [...] – al núcleo de una operación crítica cuyo signo es la posibilidad de otra novela, de otro lector».⁶⁵³ Buscaremos, de modo semelhante ao procedimento com Pierre Menard, esboçar o desenho da poética de Morelli, no entendimento da parecença de um com o outro.

Beatriz Sarlo, no ensaio supracitado «*Reller Rayuela desde el cuaderno de Bitácora*», assegura que o romance de Cortázar inicia seus leitores em uma teoria da leitura. E que, nesta teoria, o manuseio e a gerência das citações figuram como uma das formas inventivas das diferentes táticas de manipulação das funções narrativas. Sarlo chama de *cita confirmatoria* o procedimento que ajusta (validando) uma citação a situações vivenciadas pelas personagens. A crítica argentina vê os solilóquios de Horacio Oliveira e as morellianas (teorias de Morelli) como um método narrativo de trabalho da citação, pois demarcam os espaços de enunciação intertextual.⁶⁵⁴

Nesse sentido, e lembrando a prática da *escrituraleitura* de Julio Cortázar no *Cuaderno de Bitácora*, Beatriz Sarlo associa essa atividade cortazariana ao exercício literário de Pierre Menard (reescritura pela cópia do texto de outro): «Las citas funcionan como en un banco de pruebas: [...]. Como Ménard, Cortázar vuelve a escribir los párrafos de Eliade, de Venturi, de Eckhardt o de Anaïs Nin. Con su propia letra, esos enunciados ajenos comienzan a cambiar de dueño».⁶⁵⁵ E mais, sendo *O jogo* um manancial de citações, a personagem Morelli configura-se como o núcleo catalisador que propulsiona distribuição das citações na articulação com o enredo do romance. Nessa perspectiva, a crítica argentina concatena o autor Julio Cortázar à sua personagem, com filiação ao escritor argentino Macedonio Fernández:

Rayuela es un texto sumamente preocupado por inventar lugares donde se puedan disparar citas, [...]. De allí la invención del personaje Morelli, que es la forma intertextual por excelencia bajo la que se colocan, en momentos diferentes, Cortázar como autor, un hipotético Oliveira futuro y una remisión al pasado: Morelli como una especie de Macedonio.⁶⁵⁶

O procedimento da *cita confirmatoria*, podemos averiguar já na primeira citação dos “Capítulos prescindíveis” d’*O jogo da amarelinha* (cap. 59). Trata-se de um

⁶⁵³ ORTEGA, Julio. «Prólogo», in: CORTÁZAR, Julio. **La casilla de los Morelli** (1973). Buenos Aires: 1988, p. 7.

⁶⁵⁴ SARLO, Beatriz. **Escritos sobre literatura argentina**. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2007, p. 251.

⁶⁵⁵ Ibidem, p. 248.

⁶⁵⁶ Ibidem, p. 252.

fragmento de *Tristes tropiques*, de Claude Lévi-Strauss: «Entonces, para pasar el tiempo, se pescan peces no comestibles; para impedir que se pudran, a lo largo de las playas se han distribuido carteles en los cuales se ordena a los pescadores que los entierren en la arena apenas sacados del agua»⁶⁵⁷. Esta citação orienta e direciona o leitor para uma melhor compreensão no que esta citação compõe entre a poética morelliana e o enredo romanesco. Devemos, assim, percorrer os capítulos que precedem e sucedem o capítulo 59: o capítulo 40 e o capítulo 41.

O capítulo 40 aborda a readaptação de Oliveira a Buenos Aires. A narração da prática cultural dos autóctones brasileiros, por Lévy-Strauss, parece configurar como metáfora da prática cultural portenha, representada pelo casal Traveler, Manolo e Talita, que haviam recepcionado Horacio Oliveira, no seu retorno a Buenos Aires, após ter sido deportado de Paris («Los tres andaban mucho por la ciudad, [...], y Traveler espiaba en Oliveira los signos del pacto ciudadano, [...]. Pero Talita era más intransigente...»)⁶⁵⁸.

No seu retorno ao país de origem e à cidade natural, Oliveira sentira-se um estrangeiro («Oliveira no podía reconciliarse hipócritamente con Buenos Aires, y que ahora estaba mucho más lejos del país que cuando andaba por Europa»)⁶⁵⁹. E o seu forçado regresso também o obrigara a retornar a antigas práticas de sua vida («Se Dio cuenta de que la vuelta era realmente la ida en más de un sentido. Ya vegetaba con la pobre y abnegada Gekrepten en una pieza de hotel frente a la pensión “Sobrales” donde revisaban los Traveler»)⁶⁶⁰.

O capítulo 41 é um dos mais emblemáticos do romance de Cortázar, junto com o 23 (Oliveira assiste ao concerto de Mme. Berthe Trépat) e o 28 (morte de Rocamadour). Nele está narrada a famosa cena na qual Traveler e Oliveira armam uma ponte de madeira entre as altas janelas de seus apartamentos e incitam Talita para que ela atravesse a ponte levando pregos novos a Horacio, que estava martelando pregos velhos na tentativa de desentortá-los. A insígnia deste capítulo (de poética morelliana) é que Cortázar havia elaborado em “Teoría do túnel” uma discussão em torno dessa imagem do martelo e do prego, para justificar por que o escritor jovem pretende atacar o verbo, usando uma linguagem extraverbal, mas a partir do próprio verbo:

⁶⁵⁷ CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Buenos Aires: Alfaguara, 1995, p. 386.

⁶⁵⁸ CORTÁZAR, Julio, op.cit., p. 254.

⁶⁵⁹ Loc.cit.

⁶⁶⁰ Loc.cit.

Se perguntarmos a esse escritor por que incide e age numa ordem de atividade espiritual que o repele por sua filiação hedonista; se quisermos saber seu motivo para empunhar o mesmo martelo tradicional e se lançar á construção da sua cidade sol, ele nos responderá descaradamente que em primeiro lugar é preferível lançar mão de uma ferramenta pronta antes que forjar um utensílio novo e, depois, que essa ferramenta continua sendo a mais eficiente para bater um prego, se realmente for usada para isso; e que, de mais a mais, ela é a mais cômoda.⁶⁶¹

O método da *cita confirmatoria* corresponde ao capítulo 41 no enlace do quase imperceptível enunciado do fragmento de *Tristes tropiques* «Entonces, para pasar el tiempo, se pescan peces no comestibles...». Em uma perspectiva civilizatória, não há sentido pescar peixes se não vão comê-los. No entanto, essa atividade sem propósito pragmático desencadeia outra tarefa extremamente necessária «para impedir que se pudran, a lo largo de las playas se han distribuido carteles en los cuales se ordena a los pescadores que los entierren en la arena apenas sacados del agua». Essa atividade *non sense* de pescar peixe não comestível para passar o tempo é análoga à tarefa de Horacio Oliveira em desentortar pregos velhos, mas leva à necessidade da construção da ponte para que pregos novos lhe sejam levados pela mão de Talita.

Lembrando o fragmento de Sarlo, que aglutina Julio Cortázar às suas personagens («De allí la invención del personaje Morelli, que es la forma intertextual por excelencia bajo la que se colocan, en momentos diferentes, Cortázar como autor, un hipotético Oliveira futuro...»), deparamo-nos com a problemática da voz narrativa no romance, que será determinante na identificação da personagem que faz o recorte da citação, em momentos distintos do texto cortazariano. Dois narradores são facilmente identificáveis: Horacio Oliveira, narrador em primeira pessoa (*homodiegético*), que começa narrando os capítulos 1 («¿Encontraría a la Maga? Tantas veces me había bastado asomarme...»)⁶⁶² e 2 («No quiero escribir sobre Rocamadour, por lo menos hoy, necesitaría tanto acercarme mejor a mí mismo...»)⁶⁶³.

Um dado importante é que o fragmento recortado do capítulo 2 serve como indício de que Horacio estava escrevendo e que seus solilóquios são justamente sua escritura, a que compõe os capítulos d'*O jogo da amarelinha* narrados em primeira pessoa. A outra voz narrativa é a de um narrador onisciente, na terceira pessoa, que

⁶⁶¹ CORTÁZAR, Julio. **Teoria do túnel**: notas para uma localização do surrealismo e do existencialismo. Organização de Saúl Yurkievich. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 42. (Obra Crítica, v.1)

⁶⁶² CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Buenos Aires: Alfaguara, 1995, p. 21.

⁶⁶³ *Ibidem*, p. 33.

intercala sua narração com a de Horacio Oliveira. Esse narrador aparece já no capítulo 3 («El tercer cigarrillo del insomnio se quemaba en la boca de Horacio.../ Oliveira pensó que podría comprar unos libros que andaba queriendo leer...»).⁶⁶⁴ Porém, a problemática da voz narrativa se instala nos “Capítulos prescindíveis”, quando certa mistura de vozes confunde os espaços de leitura e de autorias da escritura, na fusão da prática de *leituraescritura*.

Relembremos que no capítulo 154, discutido no “Capítulo Um” desse estudo, Morelli incube Horacio da (re)organização de seu livro, para depois ser entregue a Pakú, editor de vanguarda. A tarefa de Horacio, que incluiu os membros do Clube da Serpente, o tornou coautor do livro de Morelli, como vimos. Vale ressaltar a importância do leitor para a escritura de Morelli: «Por lo que me toca, mi pregunto si alguna vez conseguiré hacer sentir que el verdadero y único personaje que me interesa es el lector, en la medida en que algo de lo que escribo debería contribuir a mutarlo, a desplazarlo, a extrañarlo, a enajenarlo».⁶⁶⁵ Na tarefa de reorganização do livro de Morelli, Horacio é o seu leitor por excelência.

Nesse sentido, a obra de Morelli se apresenta já com o filtro do olhar desse leitor, mas não apenas isso, o livro de Morelli já se apresenta como reescritura desse leitor-escritor. Por isso, o registro da variedade de vozes e de modalidades textuais que compõem os “Capítulos prescindíveis”. Neles, encontram-se desde os solilóquios de Horacio Oliveira, como os capítulos 73, 78, 83, 97, 98, 124 (outros possíveis); as resenhas das leituras do livro de Morelli pelo Clube da Serpente (cap. 79: «Nota pedantísima de Morelli...»/ cap. 61: «Nota inconclusa de Morelli...»/ cap. 107: «Escrito por Morelli en el hospital...»/ cap. 136 «La manía de las citas en Morelli...»); as citações que atribuímos a Morelli são devidas a indícios no capítulo 136, mas que estão sem indicar assertivamente que são de Morelli, capítulos 59, 70, 81, 110, 118 126, 128, 148, 149, 152; as citações de estrofes de músicas que atribuímos a Oliveira por sua característica de amante de jazz e tango, como também recortes de jornais, almanaques e trechos de cartas, os capítulos 69, 86, 87, 106, 111, 114, 121, 132, 153; as morellianas, capítulos 71, 82, 94, 105, 112, 115, 137, 145, 151; e até um modelo de ficha de inscrição no Clube da Serpente, no capítulo 65. Há ainda os capítulos mais nebulosos

⁶⁶⁴ Ibidem, pp. 34.

⁶⁶⁵ Ibidem, p. 468.

em relação à subjetividade que fez o recorte da citação, se Morelli ou se Horacio, os capítulos 119, 130, 134, 139, 146, 150.

A mescla de vozes discursivas nos “Capítulos prescindíveis” interfere, ou melhor, atua também na narração do primeiro livro, uma vez que a técnica da *cita confirmatoria* permite a interação imediata entre o ato de leitura e o processo de escritura. Exemplo disso é a reciprocidade entre a personagem de Morelli e Horacio Oliveira. No capítulo 74, temos a leitura de uma nota de Morelli que esboça as características de sua personagem, o inconformista: «En un plano de hechos cotidianos, la actitud de mi inconformista se traduce por su rechazo de todo lo que huele a idea recibida, a tradición, a estructura gregaria basada en el miedo y en las ventajas falsamente recíprocas».⁶⁶⁶ Horacio mesmo já havia identificado que a influência de Morelli estava agindo em seu comportamento («... pero esta tarde me pasa eso, debe ser la influencia de Morelli»),⁶⁶⁷ mas foi em uma das tertúlias entre os membros do Clube da Serpente que se delineou a ‘feição inconformista’ de Horacio:

–En el fondo – dijo Ronald – lo que a vos te molesta es la legalidad en todas sus formas. En cuanto una cosa empieza a funcionar bien te sentís encarcelado. Pero todos nosotros somos un poco así, una banda de lo que llaman fracasados porque no tenemos una carrera hecha, títulos y el resto. [...] / –Tenés tanta, tanta razón – dijo Oliveira –.⁶⁶⁸

A leitura do segundo livro, intercalada e salteada de acordo com o “Tabuleiro de direção”, sugere que a leitura do livro de Morelli por Horacio seja concomitante à escritura (tecida no ato de leitura) desses solilóquios ‘*horacioliveirianos*’ e também à escritura da narração do romance em terceira pessoa, que instila que seja de autoria de Morelli. Por esta perspectiva, é ímprobo e duvidoso pensar na escritura de Horacio vinda depois de sua leitura do livro de Morelli. E mais, podemos inclusive levantar a hipótese, um tanto esdrúxula, mas não de todo improvável, de Horacio, como leitor coautor de Morelli, ter escrito também as narrações em terceira pessoa.

Nessa perspectiva, Horacio Oliveira seria coautor d’*O jogo da amarelinha*. Lembremos que a personagem que realmente importa a Morelli é o leitor. Lembremos também que Cortázar se expôs como leitor/autor d’*O jogo* quando tornou público o *log book* do romance, o *Cuaderno de Bitácora de Rayuela*, ao o regalá-lo à crítica literária

⁶⁶⁶ CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*, op. cit., p. 417.

⁶⁶⁷ Ibidem, p. 385.

⁶⁶⁸ Ibidem, p. 189.

argentina Ana María Barrenechea, que observou os desdobramentos no texto de Cortázar entre narrador, personagem, leitor e autor como abertura para o desenvolvimento de perspectivas interpretativas, no convite ao leitor empírico por *llenar blancos*:

La fluctuación de las relaciones autor-narrador-personaje o autor-narrador-narratario-lector; la formulación sintáctica poco trabada, que privilegia la sintaxis extrema (...); la variedad de propuestas en lo que se refiere a los caminos seguidos por la fábula y al ordenamiento de la cadena narrativa; las transformaciones que van sufriendo los episodios mismos; todo mantiene El cuaderno en un estado de disponibilidad en el que se ofrecen otras perspectivas de desarrollo y casi se invita al lector a disparar su imaginación por esos mundos posibles e a llenar los blancos.⁶⁶⁹

Diferentemente de Miguel de Cervantes que, na publicação de um dos textos introdutórios do *Quixote*, assina seu nome (dedicatória «*Al Duque de Béjar*»), levando-nos diretamente a identificar a escrita do «Prólogo» como de sua autoria, Julio Cortázar não firma seu nome nos textos introdutórios d'*O jogo*. A escritura começa de supetão, repentinamente, com o “Tabuleiro de direção”, seguido de duas citações: a primeira, um fragmento da bíblia («Y animado de la esperanza de ser particularmente útil a la juventud, y de contribuir a la reforma de las costumbres en general, he formado la presente colección de máximas, consejos y preceptos...»);⁶⁷⁰ a segunda citação é um fragmento de um texto do escritor argentino César Bruto: «Siempre que viene el tiempo fresco, o sea al medio del otonio, a mí me da la loca de pensar ideas de tipo eséntrico y esótico, como ser por egenplo que me gustaría venirme golondrina para agarrar y volar a los paíx adonde haiga calor...».⁶⁷¹

As citações prescrevem as diretrizes da poética de Morelli no romance, que coincidem com as bases do gênero romanesco assentadas por Cortázar em “Teoria do túnel”, uma coleção de máximas sobre a literatura (“o romance é um monstro”) na intenção de reformar, reformulando o gênero romanesco («contribuir a la reforma de las costumbres en general»), e uma escritura que pretende destruir a literatura esteticamente articulada na tradição clássica. Destruição esta efetuada na citação de César Bruto pelo

⁶⁶⁹ BARRENECHEA, Ana María. «Estudio preliminar», in: CORTÁZAR, Julio. **Cuaderno de Bitácora de Rayuela**. Buenos Aires: Sudamericana, 1983, pp. 11-12.

⁶⁷⁰ Ver «Espíritu de la Biblia y Moral Universal, sacada del Antiguo y Nuevo Testamento. Escrita en toscano por el abad Martini con las citas al pie: Traducida al castellano por un Clérigo Reglar de la Congregación de San Cayetano de esta Corte. Con licencia. Madrid: Por Aznar, 1797», in: CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**, op.cit. s/p.

⁶⁷¹ Ver CÉSAR BRUTO, «Lo que me gustaría ser a mí si no fuera lo que soy (capítulo: Perro de San Bernaldo)», in: CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**, op.cit. s/p.

emprego de mudança ortográfica nas palavras ‘otoño’, ‘excêntrico’, ‘exótico’, ‘ejemplo’, ‘país’, ‘haya’ do idioma espanhol. As seções d’*O jogo da amarelinha* trazem epígrafes que localizam algumas marcas da sua poética de escritura através das citações: um fragmento de carta de Jacques Vaché a André Breton abre “Do lado de lá” e uma epígrafe de *Les mamelles de Tirésias* de Apollinaire dá início a “Do lado de cá”. Vale reiterar que os “Capítulos prescindíveis” dispõem citação.

A assimilação de Cortázar como personagem leitor/autor d’*O jogo* no *Cuaderno de Bitácora de Rayuela* e a alternância da voz narrativa em primeira e terceira pessoa na narração do romance proporcionam tanto o desvanecimento da origem de autoria da escritura como esfumaçam o ente ficcional, que recorta e se apropria da citação de outros textos. O entendimento de Horacio Oliveira como coautor d’*O jogo* justifica-se nos indícios do pré-texto do romance *Cuaderno de Bitácora de Rayuela*, evidenciados por Ana María Barrenechea que – assim, como Sarlo, identificou o romance cortazariano como uma teoria da leitura – leu o *Cuaderno* como uma poética do leitor («[...] los problemas específicos de teoría literaria, la poética que propone Cortázar es, desde el comienzo, una poética del lector»)⁶⁷² Barrenechea assinala, ainda, a evidente unidade discursiva entre Cortázar, Horacio e Morelli («Cualquier de las tres fuentes de la voz y aun su superposición se justifican por la unidad Cortázar-Oliveira-Morelli que predicán texto e pretexto»)⁶⁷³.

Davi Arrigucci Jr. observou que, nas narrativas de Cortázar, o narrador tende a assumir a perspectiva da personagem, situando-se no centro do relato, ao lançar-se na própria busca ficcional, havendo, dessa forma, uma espécie de dissipação entre a primeira e a terceira pessoa na voz narrativa. Assim infere Arrigucci: “Daí o predomínio marcante, em toda a obra cortazariana, da narração em primeira pessoa, ainda quando esta se faça, aparentemente, em terceira”⁶⁷⁴. O próprio Cortázar, em «*Del cuento breve y sus alrededores*», esclarece que a narração em primeira pessoa, ainda que pareça contraditória, traz uma melhor solução ao relato, «... porque narración y acción son ahí una y la misma cosa. Incluso cuando se habla de terceros, quien lo hace es parte de la

⁶⁷² Ibidem, p. 29.

⁶⁷³ Ibidem, p. 62.

⁶⁷⁴ ARRIGUCCI JR., Davi. **O escorpião encalacrado**: a poética da destruição em Julio Cortázar. São Paulo: Perspectiva, 1973, p. 201. (Coleção Debates; 78)

acción, está en la burbuja y no en la pipa».⁶⁷⁵ Cortázar estava discorrendo sobre a concisão e autonomia do conto, mas esse deslocamento de narradores em primeira e terceira pessoa acontece também no romance, como ele mesmo anunciou - «*Rayuela* es de alguna manera la filosofía de mis cuentos...».⁶⁷⁶

A técnica, portanto, usada no conto e no romance é similar, pois a imagem usada para dizer que o narrador está dentro do relato é a da bolha de sabão, contrastando com o artefato que a sopra e a produz. Ainda sobre o tema, mais elucidativa é a anedota que Cortázar relatou nesse ensaio, quando, justamente com Ana María Barrenechea, entrou em discussão sobre a escolha do foco narrador da maioria de suas narrativas:

Hace muchos años, en Buenos Aires, Ana María Barrenechea me reprochó amistosamente un exceso en el uso de la primera persona, creo que con referencia a los relatos de «Las armas secretas», aunque quizá se trataba de «Final de juego». Cuando le señalé que había varios en tercera persona, insistió en que no era así y tuve que probárselo libro en mano. Llegamos a la hipótesis de que quizá la tercera actuaba como una primera persona disfrazada, y que por eso la memoria tendía a homogeneizar la serie de relatos del libro.⁶⁷⁷

Adotando essa conjectura do próprio Cortázar da dissimulação de vozes narrativas de seus relatos, antevemos não ser tão esdrúxula nossa hipótese de ser Horacio Oliveira (narrador em primeira pessoa) o autor disfarçado (em foco narrativo em terceira pessoa) da narração que havíamos atribuído a Morelli. Uma observação aguda de Jaime Alazraki expõe a diferença desse procedimento técnico narrativo d'*O jogo* em relação a outros textos e autores em que a metalinguagem compõe as produções literárias. O teórico observa que a ideia de um texto que se autodiscute não é novidade (Valmiki com *Ramayana*; Moisés de León com *Zohar*; Borges em parte de suas ficções; Lawrence Durrell com *El cuarteto de Alejandría*; García Márquez com *Cien años de soledad*; *Niebla* de Unamuno; Cervantes e Shakespeare). Nessas produções dos autores mencionados, os textos fazem referência ao próprio texto,

Pero en *Rayuela* no hay alusiones a *Rayuela*, ni a un autor apócrifo o desdoblado en narrador-personaje, ni a una novela paralela trenzada con la novela que la contiene. *Rayuela* se refleja sobre sí misma solamente de manera indirecta mediante los comentarios de Morelli que describen algunas coordenadas de la novela. A su vez, ninguno de los casos anteriores ofrece

⁶⁷⁵ CORTÁZAR, Julio. «Del cuento breve y sus alrededores». **Último round**. Tomo I. México, Colombia, España, Argentina: Siglo XXI, 1984, p. 65.

⁶⁷⁶ CORTÁZAR, Julio. «Del sentimiento de no estar de todo». **La vuelta al día en ochenta mundos**. Tomo I. México, Colombia, España, Argentina: Siglo XXI, 1986, p. 41.

⁶⁷⁷ CORTÁZAR, Julio. «Del cuento breve y sus alrededores», op. cit., p. 64.

ejemplos de un texto que se repliega sobre sí mismo, no gracias a un autor-personaje (Ramayana, Niebla) o un autor ficticio (Zohar, Sartor Resartus) o de una repetición especular, literal o metafórica (Hamlet, Justine, Cien años de soledad), sino por medio de la maquinaria que lo pone en movimiento. [...]. Lo nuevo en Rayuela es que el texto se autocomenta respecto a su propia estrategia y ese autocomentario o retórica del género deviene parte integral de la novela. La implicación es clara: la materia de Rayuela es, en igual medida, la búsqueda de Horacio Oliveira y la búsqueda de Cortázar escritor.⁶⁷⁸

Acrescentamos a essa assertiva de Alazraki que a matéria d'*O jogo* é, em igual medida, a busca de Cortázar (escritor), a busca de Horacio Oliveira, mas também é a busca do escritor Morelli. Essa técnica cortazariana, que chamaremos de “alusão indireta”, ocorre também em outros níveis da função narrativa, como em outros textos de Cortázar, por exemplo, no desenvolvimento discursivo de uma personagem. Havíamos nos referido à “alusão indireta”, não explicitamente no capítulo 1, quando abordamos a referência a Borges em “Diário para um conto”, de Cortázar. Na escrita do diário, o narrador-personagem do conto discute os procedimentos estéticos literários a serem superados, tomando como base autores cujo modelo de escritura deveria ser suplantado. Borges não é citado como autor modelo pelo escritor-tradutor (narrador-personagem), mas sim um de seus pares, o escritor Adolfo Bioy Casares.

Além da “alusão indireta” a Borges feita por Bioy, Cortázar empregou o artifício de atribuir também a Bioy o poema «*Annabel Lee*», de Edgar Allan Poe, numa dupla “alusão indireta”: (“Bioy [...] uniria em uma citação literária as referências de tempo, lugar e nome [...]. E assim, no seu perfeito inglês, *It was many and many years ago\ In a Kingdom by the sea\ That a maiden there lived whom you may know by the name of Annabel Lee*”).⁶⁷⁹ O método de “alusão indireta” nos remonta àquela ‘quase divina modesta’ de Pierre Menard: «su hábito resignado o irônico de propagar ideas que eram el restricto reverso de las proferidas por él».⁶⁸⁰

Somente no final do relato, o escritor-tradutor (narrador-personagem) revela ser leitor de Borges, evidenciando a intrínseca relação da literatura de Bioy com Borges: “Eu também comprei novos livros no caminho para casa, me lembro que era algo de

⁶⁷⁸ ALAZRAKI, Jaime. **Hacia Cortázar**: aproximaciones a su obra. Barcelona: Anthropos, 1994, p. 204 (Contemporáneos, Literatura y Teoría Literaria; 47).

⁶⁷⁹ Ibidem, p. 148.

⁶⁸⁰ BORGES, Jorge Luis. «Pierre Menard, autor del Quijote». **Ficciones** (1944). Buenos Aires: Sudamericana, 2011, p. 742. (Obras Completas, v.1)

Borges e/ou de Bioy”.⁶⁸¹ Julio Cortázar, nesse conto, confirmou a imagem do túnel, “destruir para construir”, abordada no ensaio supracitado de igual nome, pela substituição dos procedimentos estéticos da tradição literária – representada por Borges e Bioy – e pela estética da nova escritura do escritor-tradutor, num exercício de palimpsesto.

No conto “Diário para um conto”, o narrador menciona, como dito, dois nomes consagrados da literatura (de espaços e tempos distintos) – Adolfo Bioy Casares (nacional) e Edgar Allan Poe (estrangeiro) – para discutir sua escolha estética, elegendo o método de escrita desses modelos literários. Devemos considerar nessa escolha do escritor do diário, três segmentos metodológicos para a discussão sobre o fazer literário: a primeira, a imagem de uma teoria do túnel, que é título de um texto crítico de Cortázar, em que o escritor argentino expõe o seu projeto literário; a construção da literatura sobre novas bases da estética literária, partindo da destruição da própria literatura: destruir para construir; a segunda, o embate do escritor novo com a figura do escritor consagrado, também pauta do ensaio *Teoria do túnel: notas para uma localização do surrealismo e do existencialismo* (1947); e a terceira é a eleição do modelo de narração ser um poema, *Annabel Lee*, de Poe: poesia como modelo de narrativa⁶⁸².

Vemos o túnel, do ensaio cortazariano como um signo, uma imagem, que serve que encadeia as duas pontas da concepção de Julio Cortázar sobre a sua literatura: um construto que deve ser destruído para a instituição de uma passagem. A escrita do diário, espaço íntimo e subjetivo, indica essa escrita subterrânea, forjada sobre uma escrita do tipo ‘platô’: “uma região contínua de intensidades, vibrando sobre ela mesma...”⁶⁸³. É como um palimpsesto, como dissemos; essa escrita nova sobre a escrita platô entalhada nas pedras, evidenciando, contudo, a marca da nova escritura do presente. Esse movimento de intensa vibração da escrita tipo ‘platô’ solicita a abertura para mais uma nova escrita por cima desta ainda recente. A imagem do túnel sugere

⁶⁸¹ CORTÁZAR, Julio. **Fora de hora**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 177.

⁶⁸² BORGES, Adriana de. “Diário de um escritor rizomático”, in: **Anais** do XVIII Seminário Brasileiro de Crítica Literária e do XVII Seminário de Crítica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2012, p. 16.

⁶⁸³ DELEUZE, Guilles, GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia** v1. Trad. de Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Editora 34, 1995, p. 15.

que o escritor novo deixa um vão, uma galeria, onde as possibilidades são inúmeras, não mais uma nova edificação⁶⁸⁴.

A imagem do túnel associada à literatura cortazariana nos remete à imagem do rizoma, usada por Deleuze e Guattari na sua proposição da multiplicidade; das linhas do rizoma, que se opõe a relações binárias. Os modelos aparentes do escritor do diário não estabelecem com a sua escrita a relação de “lineamentos com linhagens de tipo arborescente, que são somente ligações localizáveis entre pontos e posições”⁶⁸⁵, uma vez que o narrador (escritor do diário) atua em sua escrita com uma técnica análoga ao rizoma, por “variação, captura, expansão e conquista”, na relação das linhas segmentárias da ponta Edgar Poe com a ponta Bioy Casares, na citação de “mapa desmontável” do poema de Poe (e também não mais de Poe) na escrita em perfeito inglês do argentino Bioy. Nesse mapa cortazariano, vemos o *princípio de Ruptura a-significante* do rizoma: a referência de Edgar Allan Poe o sugere como linha de segmentaridade, que teria um significado territorializado e organizado; mas que, no entanto, é desterritorializado ao explodir na linha de fuga da escrita de seus versos atribuída a Bioy Casares⁶⁸⁶.

O escritor do diário, então, monta essa facécia desmontável, produzindo sua nova escrita no sistema de tipo “túnel-rizoma”: partindo da linha segmentar da ‘Annabel Lee’ de Poe e Bioy – que numa única estrofe condensam três elementos primordiais da narrativa: referências de tempo, lugar e nome –, o novo escritor instaura a sua Anabel, agora com um só ene, de sobrenome Flores e não Lee, não mais num reino há muito e muito tempo e sim numa república (Buenos Aires), nos anos 40. Também, não mais num verso e sim numa proposição. E dessa forma, o escritor, no diário, começa a escrever sobre Anabel; picando, expandindo, montando e desmontando o método de distanciamento estético entre narrador e personagens, refazendo esse procedimento na restauração da tradição através de sua nova escrita, com múltiplas entradas e saídas⁶⁸⁷. Esse procedimento do escritor do conto é todo articulado no desenvolvimento da técnica da “alusão indireta”, com objetivo de esfumaçar o modelo da escritura borgiana, através de Poe e de Bioy.

⁶⁸⁴ BORGES, Adriana de. “Diário de um escritor rizomático”, op.cit., p. 17.

⁶⁸⁵ DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, op.cit., p. 14.

⁶⁸⁶ BORGES, Adriana de. “Diário de um escritor rizomático”, op.cit., p. 17.

⁶⁸⁷ Loc.cit.

Retomando o conto “Pierre Menard, autor do *Quixote*”, a prática menardiana de proferir ideias contrárias do que realmente pensa é, de certa forma, uma “alusão indireta”, significa, de alguma maneira, tomar um caminho para chegar a outro. A “alusão indireta” cortazariana não configura exatamente se remeter ao oposto do que se quer dizer, mas sim a um método para insinuar uma imagem ou à concepção de uma ideia de maneira não tão direta, mas que revele um plausível caminho trilhado pelo escritor para chegar a essa ideia ou à concepção de uma imagem. Nesse sentido, “alusão indireta” é um dos procedimentos de Morelli para tornar seu leitor um cúmplice, um companheiro de jornada.

A personagem de Horacio Oliveira, cúmplice e companheiro de Morelli, seu leitor «*mon semblable, mon frère*», configura-se como o efeito alcançado da poética morelliana por tornar o leitor participante ativo da escritura que se constrói no ato de leitura. Por esta razão, há certa limitação no entendimento de o romance de Cortázar procurar identificar separadamente os entes ficcionais que fazem os recortes das citações: se Morelli ou se Horacio. Cortázar-Morelli-Horacio configuram uma só voz discursiva em *O jogo da amarelinha*, voz que irá compor a pluralidade discursiva de vozes pela interação com as demais personagens: Maga, Etienne, Gregorovius, Wong, Perico, Ronald, Babs, Pola, Gekrepten, Talita e Traveler.

Por isso, ao delinear as modalidades textuais dos “Capítulos prescindíveis”, evidenciamos nosso critério da não exata diferenciação das vozes dos entes ficcionais Morelli e Horacio Oliveira. Passemos, então, à eleição de nosso fio condutor das citações de Morelli, que nos ajudarão a esboçar o mapa de sua poética. Sendo assim, o percurso que traçaremos será iniciado com a caterva de nomes **(a)**, na circunscrição das confluências que compõem o estatuto romanesco d’*O jogo da amarelinha*, seguindo por incursões das ‘morellianas’ **(b)**, até chegar à abordagem do projeto de escritura de Morelli **(c)** – *...te hace entrever una vuelta al paraíso perdido, pobre preadamita de snack-bar...*

(a) Caterva de nomes de Morelli – Se por um lado identificamos o recurso da “alusão indireta” nas narrativas cortazarianas; por outro, o escritor argentino expõe direta e abertamente as influências de suas escrituras («Fíjate vos en qué clase de estupidez caería yo si negara la doble influencia, muy específica cada una, de Borges y

de Roberto Arlt. A los que he citado siempre». ⁶⁸⁸ Dessa forma, como a obra ‘visível’ de Pierre Menard, Morelli também elaborou sua caterva de nomes. O capítulo 60 d’*O jogo* é uma escritura resultante da leitura de uma nota solta de Morelli, que se resume em uma lista na qual o escritor reúne personalidades variadas:

Morelli había pensado una lista de acknowledgments que nunca llegó a incorporar a su obra publicada. Dejó varios nombres: Jelly Roll Morton, Robert Musil, Dasetz Teitaro Suzuki, Raymond Roussel, Kart Scwitters, Vieira da Silva, Akutagawa, Antón Webern, Greta Garbo, José Lezama Lima, Buñuel, Louis Armstrong, Borges, Michaux, Dino Buzzati, Max Ernst, Pevsner, Gilgamesh (¿), Garcilaso, Arcimboldo, René Clair, Piero di Cosimo, Wallace Stevens, Izak Dinesen. Los nombres de Rimbaud, Picasso, Chaplin, Alban Berg y otros habían sido tachados con un trazo muy fino, como si fueran demasiado obvios para citarlos. Pero todos debían serlo al fin y al cabo, porque Morelli no se decidió a incluir la lista en ninguno de los volúmenes. ⁶⁸⁹

Notam-se a diversidade e a multiplicidade dos nomes da lista de Morelli: o que Greta Garbo teria em comum com Gilgamesh? E em que Buñuel e Louis Armstrong se assemelham? Os nomes aí expostos compõem e, de certa forma, resumem os temas que contornam a poética de Morelli. Tanto Greta Garbo como Gilgamesh (este embora com um enigmático ponto de interrogação) são figuras icônicas: ela é um mito do cinema; ele, um mito da história e da literatura. Luis Buñuel, um cineasta espanhol surrealista (uma das bases do romance de Cortázar), Armstrong, músico de jazz (outra base estrutural da narrativa d’*O jogo*), e Musil e Akutagawa são também ícones: Musil, como Morelli, é um importante romancista moderno, autor de um romance inacabado, *O homem sem qualidades*, e Akutagawa é considerado o pai do conto japonês.

A pintora Maria Helena Vieira da Silva, por exemplo, é citada em outros capítulos, nas tertúlias do Clube da Serpente, assim como o jazz de Armstrong e de outros jazzistas também preenchem de música e discussão sobre a música as reuniões do Clube. O nome Vieira da Silva não apenas compõe o texto d’*O jogo*, como apreciação de suas obras, mas também a história de vida da pintora é significativa, tanto para Cortázar, que recebeu a nacionalidade francesa, como para a identificação constitutiva da personagem de Horacio Oliveira. Vieira da Silva perdeu sua nacionalidade portuguesa, sendo considerada por um tempo apátrida, somente em 1956

⁶⁸⁸ PREGO, Omar. **Julio Cortázar: la fascinación de las palabras**. Montevideo: Trilce, 1990. pp. 62-63.

⁶⁸⁹ CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Buenos Aires: Alfaguara, 1995, p. 388.

obteve nacionalidade francesa, chegando a tornar-se Cavaleira da Legião de Honra Francesa, em 1979.

A condição de apátrida, sabemos, rondava Horacio Oliveira, pois, embora ele não tenha perdido sua nacionalidade argentina, sentira-se um estrangeiro em seu país de origem e, por outro lado, se movia muito mal em Paris («Sé que un día llegué a París, sé que estuve un tiempo viviendo de prestado [...]. Esa tarde todo anduvo mal, porque mis costumbres argentinas me prohibían cruzar constantemente de una vereda a otra...»).⁶⁹⁰ Horacio Oliveira, então, permaneceu no limiar de duas culturas, dois continentes, duas cidades («En París todo le era Buenos Aires y viceversa; en lo más ahincado del amor padecía y acataba la pérdida y el olvido»).⁶⁹¹ Notório também, para nós, é o nome de Borges assomar-se a tantos outros, diluindo-se no acúmulo de personalidades apinhadas na lista de Morelli.

A caterva de nomes da lista de Morelli engloba tanto filiações e conexões, como negações e rupturas, que conformam sua poética. O crítico, especialista na obra de Cortázar, Saúl Yurkievich, depreendeu que a técnica narrativa como toda a composição romanesca d'*O jogo* é uma 'Collage' literária. Entendendo o "Tabuleiro de direção" uma confirmação rotunda da estrutura de *collage* que compõe o romance, Yurkievich observa que a exteriorização multiforme é inerente ao discurso narrativo «tan polimorfo, tan polifónico y poligloto como lo es la conformación general de la novela». ⁶⁹²

A estrutura de *collage* proporciona ao romance cortazariano um manuseio simultaneamente variado de toda sorte de fontes e citações, um *delirio anexionista* (Yurkievich), pois essa *omnipotencia sincronizadora* elimina as distâncias temporais e espaciais entre os textos, atualizando-os nessa mistura:

Rayuela consuma la aclimatación del collage a la narrativa en lengua española. [...]. La contextura heterogénea del collage pone de inmediato en evidencia su carácter de ensambladura intertextual inconclusa, de provisório patchwork. [...]. Con sus trasplantes incompletos, sus préstamos que mantienen la doble permanencia, [...], el collage pone en evidencia la verdad íntima de todo lenguaje: la disparidad y rivalidad básicas. El collage testimonia acerca de las condiciones de constitución de toda palabra viva, tire y afloje, pacto precario entre ligazón y ruptura. ⁶⁹³

⁶⁹⁰ Ibidem, p. 23.

⁶⁹¹ Ibidem, p. 36.

⁶⁹² YURKIEVICH, Saúl. **Julio Cortázar**: mundos y modos. Buenos Aires: Edhasa, 2004, p. 142.

⁶⁹³ Ibidem, pp. 143-144.

Chama-nos a atenção na lista de Morelli o destaque aos nomes de Picasso e Rimbaud, «tachados con un trazo muy fino, como si fueran demasiado obvios para citarlos». Esses nomes configuram um elo que consolida ainda mais Cortázar e Morelli em uma única voz discursiva, quando associamos a lista de Morelli ao supracitado ensaio “Teoria do túnel”, de Cortázar, cujo subtítulo é ‘notas para uma localização do surrealismo e do existencialismo’. No ensaio de 1947, Cortázar assenta, posiciona e circunscreve os fundamentos de seu projeto literário no surrealismo como concepção do universo e não como sistema verbal, afastando-se do surrealismo como movimento.

O surrealismo, ao modo cortazariano, sustenta uma “higiene prévia a toda redução classificatória”,⁶⁹⁴ pois sua essência é exclusivamente poética: “Surrealista é o homem para quem *certa* realidade existe, e sua missão consiste em encontrá-la; nas pegadas de Rimbaud, não vê outro meio de atingir a suprarrealidade senão a restituição, o reencontro com a inocência”.⁶⁹⁵ O nome de Rimbaud é vinculado ao surrealismo em sua essência poética, o que também, em termos cortazarianos, compreende o existencialismo, uma vez que o *cogito, ergo sum* inalienável tem uma adesão no veio poético: “Cada escritor [...] atinge, à sua maneira, ‘o lugar e a fórmula’. Cada desenvolvimento na poesia, nas artes, no romance e na filosofia de raízes e *aceitação* existenciais propõe algum itinerário pessoal (...)”.⁶⁹⁶

É exatamente nessa condição, de curso pessoal, que Julio Cortázar concatena as duas pontas de sua poética na figura de Rimbaud: “Precisamente por isto, por ter jogado a Poesia como a carta mais alta em sua luta contra a realidade, a obra de Rimbaud nos chega inundada de existencialismo...”.⁶⁹⁷ No ensaio de 1941, cujo título é o próprio nome do poeta francês, “Rimbaud”, Cortázar (que ainda usava o pseudônimo Julio Denis) iniciou dizendo que “Arthur Rimbaud é um ponto de partida”. E, mostrando que Rimbaud é sobretudo um homem, o diferencia de Mallarmé, que concentrou seu ser na conquista da poesia, na busca da “pura flor do poema”: “Mallarmé despenca sobre a

⁶⁹⁴ CORTÁZAR, Julio. **Teoria do túnel**: notas para uma localização do surrealismo e do existencialismo. Organização de Saúl Yurkievich. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 78. (Obra Crítica, v.1)

⁶⁹⁵ Loc.cit.

⁶⁹⁶ Ibidem, p. 91.

⁶⁹⁷ CORTÁZAR, Julio. **Rimbaud** (1941). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, p.19. (Obra Crítica, v. 2)

poesia; Rimbaud volta para esta existência. O primeiro nos deixa uma obra; o segundo, a história de um sangue”.⁶⁹⁸

Por outro lado, Cortázar reconhece que existiu nos dois poetas um propósito monumental de ruptura com os limites da lógica aceitável por meio de suas poesias, pois ambos procuraram “recriar o mundo para se descobrirem integralmente nele”.⁶⁹⁹ O desígnio magnífico de Rimbaud (e de Mallarmé) nos remonta ao caráter monumental da inconclusa obra de Pierre Menard que, apesar de reconhecer que sua árdua tarefa lhe exigia a imortalidade, executou-a com resolução, em sua morredição humanidade: “Do Rimbaud [...] adolescente que se esvaiu em sangue sobre o fio de um impossível resta a obra mais viva e mais funda da poesia moderna”.⁷⁰⁰

As bases do projeto cortazariano centram-se no homem, e o que são consideradas produções artísticas e movimentos literários só têm força se partirem do próprio homem e voltarem para o homem, por isso a poesia de Rimbaud tem uma conexão com a obra de Morelli. Cortázar mostrou-se pontual na elucidação de sua poética ao dizer que “nesse empreendimento do homem, surrealismo e existencialismo registraram até agora as sondagens mais profundas”.⁷⁰¹

Davi Arrigucci Jr. concebeu essas confluências alusivas da obra cortazariana como uma “linhagem da destruição”, por identificar nela um vínculo com uma tradição da rebelião e crítica da linguagem. Essa “linhagem da destruição”, segundo o teórico brasileiro, insinuou-se no pré-romantismo, tornou-se explícita no romantismo, atingiu o auge com o dadaísmo e o surrealismo. Na análise de Arrigucci, ainda o simbolismo surge a meio caminho entre o romantismo e o surrealismo pela crença no ‘mito do poder das palavras’. E Rimbaud seria o “vate visionário” que acreditava na “alquimia do verbo”.

Arrigucci observou que a quebra da sintaxe da pintura trazida pelo cubismo também compõe essa “linhagem da destruição” da obra cortazariana, assim como o futurismo, que “estilhaça a sintaxe da frase”. Porém, uma advertência crucial de Arrigucci mostra que, mesmo ligada a uma linhagem de rebeldia, a obra de Cortázar

⁶⁹⁸ Ibidem, p. 20.

⁶⁹⁹ Ibidem, p. 16.

⁷⁰⁰ Ibidem, p. 20.

⁷⁰¹ CORTÁZAR, Julio. Teoria do túnel, op.cit., p. 100.

prima por uma clareza e eficácia de sua proposta, pois nem sempre a ruptura significa renovação:

Embora a posição rebelde se revele sempre mais fértil que o conformismo redundante, nem sempre o que se propõe como ruptura é, de fato, invenção fecunda, crítica efetiva ou renovação da linguagem criadora. [...]. O próprio Cortázar demonstra ter consciência desse fato, ao realizar a sua seleção de autores em função da atitude rebelde, em seus ensaios. [...], a seleção de autores surrealistas, feita por Cortázar, serve de exemplo: nela figuram sobretudo aqueles que permaneceram na periferia do movimento ou os anteciparam, mantendo-se, no entanto, fiéis ao seu aspecto mais radical.⁷⁰²

Nesse sentido, chegamos à menção do nome de Picasso associado ao cubismo, no romance cortazariano, como “linhagem da destruição”. Em suas incursões no “Teoria do túnel”, Cortázar esclareceu mais eficazmente essas referências, evidenciando que esses “ismos” discutidos em seu ensaio se configuram sobretudo como revisão ou conferência dos ícones, a fim de questioná-los:

Se o cubismo (crítica dos ícones) surge de um aluvião espanhol, se o dadaísmo (liquidação de ícones) é produto cosmopolita, se o futurismo (euforia dos novos ícones) retumba ocamente na Itália, será a França a examinar tais costuras para empregá-las depois em sua forma purgativa e revolucionária, [...], surrealismo.⁷⁰³

No surrealismo, então, deságua a poética cortazariana, pois que “Num sentido último, [...], atitudes como cubismo, futurismo, ultraísmo, [...], o freudismo e essa velha criança, o existencialismo, *são surrealismo*”.⁷⁰⁴ Vemos, então, a filiação da obra cortazariana ao surrealismo como uma destruição e/ou revisão dos ícones (“o surrealismo costuma se mostrar mais ativo e eficaz em mãos dos não surrealistas”).⁷⁰⁵ Lembremos que muitos dos nomes da lista de Morelli, senão todos, são mitos, ícones em suas artes.

Lembremos também da velha máxima de Morelli de “liquidar a literatura”, sendo que para isso sua proposta de romance se integra a uma paráfrase de Cortázar no “Teoria do túnel” (“Não há existencialismo: há existencialistas”),⁷⁰⁶ em que demarca o homem como centro no desenvolvimento da arte, da poesia, do romance: «Una narrativa que no sea pretexto para la transmisión de un mensaje (no hay mensaje, hay mensajeros

⁷⁰² ARRIGUCCI JR., Davi. **O escorpião encalacrado**: a poética da destruição em Julio Cortázar. São Paulo: Perspectiva, 1973, p. 82. (Coleção Debates; 78)

⁷⁰³ CORTÁZAR, Julio. Teoria do túnel, op.cit., p. 78.

⁷⁰⁴ Ibidem, p. 81.

⁷⁰⁵ Ibidem, p. 82.

⁷⁰⁶ Ibidem, p. 91.

y eso es el mensaje, así como el amor es el que ama)...».⁷⁰⁷ Morelli, então, na intenção genuína de se entranhar e se infiltrar profundamente na personagem do leitor, estabelece Horacio Oliveira como esse mensageiro da vez: «No es por Horacio, amor, no es solamente por Horacio aunque él haya llegado como una especie de mensajero».⁷⁰⁸

Os “Capítulos prescindíveis” d’*O jogo da amarelinha* compõem, ainda, nos recortes das citações de Morelli, os seguintes nomes: Meister Eckhardt, Anais Nin, Georges Bataille, Clarence Darrow, Malcolm Lowry, Ferlinghetti, Achim Von Arnim, Artaud, Octavio Paz, Ferdydurke Gombrowicz e Jean Tardieu. Esperamos que nenhum nome nos tenha passado despercebido. Bataille aparece destacado em dois capítulos: 116 e 136. No capítulo 116, Morelli toma uma epígrafe do *L’Abbé C* («Il souffrait d’avoir introduit des figures décharnées, qui se déplaçaient dans un monde dément, qui jamais ne pourraient convaincre»)⁷⁰⁹ para assentar as bases do romance que pretendia realizar: um romance sem psicologias pré-mastigadas, que resgatasse as imagens. Nessa nota, Morelli uniu o pensamento de Bataille à poesia de Rimbaud, na concepção de seus próprios fundamentos para o gênero romanesco: «Hay que tenderse al máximo, ser voyant como quería Rimbaud. El novelista hedónico no es más que un voyeur, por otro lado, basta de técnicas meramente descriptivas, [...], meros guiones de cine sin el rescate de las imágenes».⁷¹⁰ O resgate das imagens é uma importante resolução romanesca adotada por Cortázar na conformação do enredo e construção das personagens d’*O jogo*.

Esse procedimento, sobretudo, compõe a estrutura narrativa do romance *62/Modelo para arma*, de Cortázar, sugerido no capítulo 68 d’*O jogo* como o romance que Morelli pretendia escrever. O capítulo 136 é a escritura interventiva do leitor de Morelli («La manía de las citas en Morelli»), que se resume simplesmente na citação de um fragmento de *Haine de la poésie*, de Bataille: «Me costaría explicar la publicación, en un mismo libro, de poemas y de una denegación de la poesía, del diario de un muerto y de las notas de un prelado amigo mío...».⁷¹¹ Pode-se dizer que esta citação, associada ao romance, condensa a concepção d’*O jogo da amarelinha*: uma narrativa que se auto-questiona (*contranovela*), sapilcada de fragmentos de texto variados, inclusive diários e notas eclesiásticas.

⁷⁰⁷ CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Buenos Aires: Alfaguara, 1995, p. 427.

⁷⁰⁸ Ibidem, p. 299.

⁷⁰⁹ Ibidem, p. 511.

⁷¹⁰ Loc.cit.

⁷¹¹ CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**, op.cit., p. 559.

(b) As ‘morellianas’ – Em *La vuelta al día en ochenta mundos*, tomo II, Cortázar escreveu o texto «*Morelliana, siempre*», no qual cita Novalis e a imagem do homem como «*el gran conciliado*». Segundo Cortázar, Novalis pressentiu que o ‘mundo’ interior era o caminho inevitável para chegar verdadeiramente ao mundo exterior; e a descoberta de que os dois mundos eram apenas um aconteceria quando a alquimia desse deslocamento gerasse um homem novo reconciliado.⁷¹²

Nesse texto, o escritor argentino discute o procedimento do que ele chama de ‘figuras’ em sua poética. Na entrevista a Omar Prego, Cortázar esclareceu que concebia ‘figura’ como um elemento misterioso que, geralmente, se conhece como casualidade ou coincidência. As figuras cortazarianas obedecem a leis misteriosas que sempre produzem uma forma enigmática de triângulo:

Tenían para mí la fuerza de las leyes del día. [...]. Especie de noción triangular de lo que luego yo llamaría figura. Yo sentía que cuando se producía un elemento A, seguido de un elemento B [...] había un tercer elemento C, que podía ser un elemento alcanzable, comprensible o no; pero de todas maneras yo sentía que el triángulo, que la figura, se cerraba. Nunca había A y B, siempre había A y B que despertaban, o creaban la noción de C.⁷¹³

A relação entre esse movimento triangular que conforma a figura cortazariana e o homem conciliado de Novalis é que a percepção dessa dinâmica, que é exterior ao homem, é reconhecida pela absorção e assimilação através do sentimento humano que lhe imprime sentido, como uma forma de reconciliar o homem ao mundo: «tenían para mí la fuerza de las leyes del día; yo sentía...». Por isso, no ensaio «*Morelliana, siempre*», ao citar os versos de Attâr («y buscamos una vez más el mar para mojarnos en él, sin ver/ que nuestros labios son las playas y nosotros el mar»),⁷¹⁴ Cortázar compreende que os vestígios desse encontro são provas da reconciliação. Um dos eixos da poética de Morelli é a aderência do homem (elemento A) à obra (elemento B), justamente esse encontro, resultando na cumplicidade do leitor (elemento C). Dessa forma, o capítulo 71, a primeira morelliana, começa empreendendo a seguinte pergunta:

⁷¹² CORTÁZAR, Julio. «Morelliana, siempre», in: _____. *La vuelta al día en ochenta mundos*. Tomo II. México, Colombia, España, Argentina: Siglo XXI, 1986, p. 181.

⁷¹³ PREGO, Omar. **Julio Cortázar**: la fascinación de las palabras. Montevideo: Trilce, 1990. pp.123-124.

⁷¹⁴ CORTÁZAR, Julio. «Morelliana, siempre», op. cit., p. 182.

«¿Qué es en el fondo esa historia de encontrar un reino milenario, un éden, un otro mundo?». ⁷¹⁵

A resposta a essa pergunta, que tem seu remate no final do capítulo, é discutida por Morelli durante toda a explanação que aborda a questão da visão do homem que agrega valor ao mundo («Digamos que el mundo es una figura, hay que leerla. Por leerla entendamos generarla»). ⁷¹⁶ Mas como agregar valor a um mundo já plenamente significado? («Hasta no quitarle al tiempo su látigo de historia, [...], seguiremos tomando la belleza como un fin»). ⁷¹⁷ Será preciso, então, ressignificá-lo, olhá-lo de maneira nova, recriando-o, de forma a retirar, ao máximo, desse olhar o nevoeiro da história. O que é legitimamente possível, porque em cada homem vivo e a cada evento reside a unicidade da ação:

En algún Rincón, un vestigio del reino olvidado. En alguna muerte violenta, el castigo por haberse acordado del reino. En alguna risa, en alguna lágrima, la sobrevivencia del reino. En el fondo no parece que el hombre acabe por matar al hombre. [...]. Se puede matar todo menos la nostalgia del reino, la llevamos en el color de los ojos, en cada amor, en todo lo que profundamente atormenta y desata y engaña. Wishful thinking, quizá; pero ésa es otra definición posible del bípodo implume. ⁷¹⁸

A expressão em inglês, que significa ‘pensamento ansioso’, fica mais evidente no capítulo 73, que, embora não seja classificado como uma morelliana, ratifica a ideia de Morelli de que o homem do presente com suas ações pode reinventar o mundo. Para o ‘pensamento ansioso’, surge a imagem do fogo que queima desde o interior do Ser, espelhado no mundo exterior («Sí, pero quién nos curará del fuego sordo, del fuego sin color que corre al anochecer por la rue de la Huchette...»). ⁷¹⁹ Neste capítulo, conta-se a história de que Morelli tinha pensado para seu livro uma personagem (o napolitano) que resignificaria um parafuso, como metáfora da impressão de novos sentidos a um mundo pré-acabado: «A lo mejor el napolitano era un idiota pero también pudo ser el inventor de un mundo». ⁷²⁰

Rejeitando a hipótese de que vivemos num mundo já terminado, Morelli denuncia que todos os valores, então, convencionalmente estabelecidos, inicialmente,

⁷¹⁵ CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**, op.cit., p. 407.

⁷¹⁶ Ibidem, p. 409.

⁷¹⁷ Ibidem, p. 410.

⁷¹⁸ Ibidem, p. 411.

⁷¹⁹ Ibidem, p. 413.

⁷²⁰ CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**, op.cit., p. 414.

foram inventados («Nuestra verdad posible tiene que ser *invención*, es decir escritura, literatura, pintura, escultura, [...], todas las turas de este mundo»).⁷²¹ Desse modo, o *bípedo implume*, movido pela inquietude do *Wishful thinking*, não será aterrado, assim como ninguém será curado do fogo surdo que corre ao anoitecer pela *rue de la Huchette*, sobretudo as personagens d’*O jogo da amarelinha* quando incursionam por Paris, ‘uma cidade que é o grande parafuso’, na visão de Horacio, Morelli e Cortázar:

Incurable, perfectamente incurable, elegimos por tura el Gran Tornillo, nos inclinamos sobre él, entramos en él, volvemos a inventarlo cada día, a cada mancha de vino en el mantel, a cada beso del moho en las madrugadas de la Cour de Rohan, inventamos nuestro incendio, ardemos de dentro afuera, quizá eso sea la elección, quizá las palabras envuelvan esto como la servilleta el pan y dentro esté la fragancia, la harina esponjándose, el sí sin el no; o el no sin el sí, el día sin Manes, sin Ormuz o Arimán, de una vez por todas y en paz y basta.⁷²²

A literatura, como vimos, não só está inclusa na concepção de invenção de Morelli, como é o núcleo das conjecturas morellianas («Si no puede decir hay que tratar de inventarle su palabra...»).⁷²³ No capítulo 116, que também não está classificado como morelliana, mas é uma leitura da obra de Morelli, o tema da ‘figura’ volta com maior ênfase e clareza («Morelli añade: “Acostumbarse a emplear la expresión figura en vez de imagen, para evitar confusiones. Sí todo coincide. Pero no se trata de una vuelta a la Edad Media ni cosa parecida»).⁷²⁴ Para Morelli, na figura confluem elementos heterogêneos que não obedecem a critérios convencionais de aproximação ou analogia. Por isso, ‘tudo assente à condição de figura’, em que tudo opera e tem valor como signo, de modo que nada sirva como descrição.

A figura que Morelli concebe é de natureza insólita, de encontros entre elementos díspares e até inconciliáveis, formando um amálgama híbrido e complexo. Davi Arriguicci Jr. observou a diferença entre o que se entendia como figura na Idade Média e a concepção de figura de Morelli, lembrando a abordagem do tema no trabalho *Mímesis* de Auerbach. Este escrito expôs que a relação entre dois elementos se dava de forma que um se voltava para o outro, tornando-se uno, condição que não forma, portanto, um terceiro elemento, como a figura cortazariana. Auerbach ainda assinalou que “Os polos da figura, [...], embora separados no tempo, são formas reais e estão

⁷²¹ Loc.cit.

⁷²² Ibidem, p. 415.

⁷²³ CORTÁZAR, Julio. «Morelliana, siempre», op. cit., p. 182.

⁷²⁴ CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**, op.cit., p. 512.

mergulhados na corrente da História, e a conexão entre eles é, porém, um ato espiritual, uma ‘intuição figural’⁷²⁵.

Não somente formas reais, nem mesmo ato espiritual compreende a constelação heterogênea das figuras de Morelli, tampouco se deve associá-las à obra da Retórica, pois em 1966, Gérard Genette já apontara para o desinteresse em seu conteúdo histórico, subestimado nos textos modernos: “A literalidade da linguagem aparece hoje como o ser mesmo da poesia e nada mais antipático a essa ideia que a de uma tradução possível, de um espaço qualquer entre a letra e o sentido”.⁷²⁶ A literalidade é cativante em Morelli, que busca cada vez uma escritura *subtração* (morelliana, capítulo 137), porque o uso decorativo da linguagem lhe é repulsivo, «me repele el lenguaje literario, [...], esta repulsión a la retórica se debe a un desecamiento verbal [...] sería preferible renunciar de raíz a toda escritura»⁷²⁷ (morelliana, capítulo 112). Essa linguagem seca, que beira a renúncia da escritura, Morelli a empreendeu em seu processo vertiginoso de apodrecimento: «Mi prosa se pudre sintácticamente y avanza – con tanto trabajo – hacia la simplicidad. [...]. El poema está para eso, y ciertas situaciones de novela o cuento o teatro»⁷²⁸ (morelliana, capítulo 94).

Vale acrescentar ainda que o surgimento das figuras, que acontece no encontro de A mais B que concebe C, não significa que ela seja um todo completo de sentido, ao contrário, é algo incompreensível de mutação constante, aberto ao devir, como bem indicou Arrigucci: “A concepção de Morelli, [...], exclui, [...], qualquer divindade unificadora, deixando sem consumação a figura, como uma potencialidade aberta à busca do elo final, que jamais se encontra...”.⁷²⁹ Por isso, ao voltarmos ao capítulo 116, verificaremos que as últimas palavras da nota de Morelli sobre a condição da figura indicam uma transcendência, mas uma transcendência que o homem ainda espera, por isso a busca segue seu curso infinito: «... intentan una obra que [...] en último término los orienta hacia una trascendencia en cuyo término está esperando el hombre»⁷³⁰.

⁷²⁵ AUERBACH apud ARRIGUCCI JR., Davi. **O escorpião enalacrado**, op.cit., p. 308.

⁷²⁶ Ver GENETTE, Gérard. **Figuras** (1966). Trad. de Ivonne Floripes Mantoanelli. São Paulo: Perspectiva, 1972, pp. 197-212. (Coleção Debates).

⁷²⁷ CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**, op.cit., p. 506.

⁷²⁸ Ibidem, p.460.

⁷²⁹ ARRIGUCCI JR., Davi. **O escorpião enalacrado**, op.cit., p. 309.

⁷³⁰ CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**, op.cit., p. 512.

Nessas palavras de Morelli, estão dois signos que conformam o centro de sua poética: obra e homem. O triângulo figural se fecha na configuração de que a obra, inextricável ao homem, em si já comporta três elementos essenciais - autor, obra e leitor - homem então bipartido. O autor, sendo ele mesmo leitor de sua própria obra, tem por alcance agregar mais um elemento ao seu amálgama: o leitor coautor. Lembremos que a intenção morelliana de narrativa é a da espiral que não se fecha, mas que parte de um ponto sempre reiterado: o homem como destino («no hay mensaje, hay mensajeros y eso es el mensaje, así como el amor es el que ama...») ⁷³¹. A obra, então, parte do homem para o homem, que é a figura incompreensível, constelação heterogênea de elementos inconciliáveis logicamente.

O capítulo 109, que não é uma morelliana, mas uma leitura dos escritos de Morelli, delineia toda essa discussão sobre a constituição da figura máxima de Morelli, que é o seu livro em gestação. Para o leitor dessa nota, o escritor francês procurou de alguma maneira justificar sua narrativa incongruente, ao explicitar que a vida dos demais chega ele como fotografia, não como cinema, ou seja, «no podemos aprehender la acción sino tan sólo sus fragmentos eleáticamente recortados». ⁷³²

Além do mais, essas fotos, por vezes, estão fora dos contornos de uma narração coerente, como «una espalda, una mano apoyada en la puerta, [...], la boca que se abre para gritar, unos zapatos en el ropero, [...], una estapilla usada...». ⁷³³ São esses traços fragmentários da presença do homem que realmente interessam a Morelli, porque as fotos assim dispostas proporcionavam que sua escritura sobre a vida dos outros transcorresse com analógica agudeza, visando à participação ativa do leitor como coautor de seu livro:

Morelli pensaba que la vivencia de esas fotos, que procuraba presentar con toda la acuidad posible, debía poner al lector en condiciones de aventurarse, de participar casi en el destino de sus personajes. Lo que él iba sabiendo de ellos por vía imaginativa, se concretaba inmediatamente en acción, sin ningún artificio destinado a integrarlo en lo ya escrito o por escribir. Los puentes entre una y otra instancia de esas vidas tan vagas y poco caracterizadas, debería presumirlos o inventarlos el lector... ⁷³⁴

⁷³¹ Ibidem, p. 427.

⁷³² Ibidem, p. 500.

⁷³³ Loc.cit.

⁷³⁴ CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Buenos Aires: Alfaguara, 1995, p. 500.

Por isso o destino não informado da Maga; por isso a indefinição do salto ou não de Horacio; por isso não nos é informado o paradeiro de nenhuma das personagens adjuvantes, após a passagem de Oliveira por suas imprecisas vidas; por isso, inclusive, a narração não tem fim, ficando à escolha do leitor onde e quando findá-la: se em uma frase aleatória, se no final de algum capítulo, impensado por Julio Cortázar. Essa técnica de «llenar blancos» que Wolfgang Iser discute em seu livro *Ato de leitura*, como já vimos, configura a estrutura da narrativa d'*O jogo da amarelinha* orientada para *TUDO COM O LEITOR*. Nesse caso, o livro de Morelli seria a concepção da figura em devir, através da imaginação do leitor, que participaria da realização da narrativa no ato de leitura.

Desse modo, o leitor coautor prescinde até mesmo da ação da escritura, que, por seu turno, ficaria a cargo de uma segunda operação desse leitor coautor, que, ao estampar suas impressões, seus comentários nos rascunhos dos escritos que lê, tornar-se-ia já o autor do livro que fora lido, transpondo-se da ação imaginativa para a ação da escritura. O método cortázariano, através da poética de escritura de Morelli, vai de encontro à proposta do conto de Borges “Pierre Menard, autor do *Quixote*”, no qual o leitor se torna autor do livro que lê, quando o copia, como Mernard procedeu em sua reescritura do *Quixote*, copiando-o. Assim, em Morelli, a condição de que o emaranhado incoerente de sua narração «cristalizara bruscamente en una realidad total» e que seu livro proporcionaria essa experiência aventureira do leitor, Morelli «el autor» deveria ser «el primer espectador maravillado de ese mundo que ingresaba en la coherencia».⁷³⁵

Contudo, a coerência almejada por Morelli logo se dissiparia pois a desconfiança lhe chegava de imediato, «porque coherencia quería decir en el fondo asimilación al espacio y al tiempo, ordenación a gusto del lector-hembra. Morelli no hubiera consentido en eso...».⁷³⁶ A acumulação de fragmentos que compõe sua obra não tem compatibilidade com uma narração ordenada, na estrutura clássica de princípio, meio e fim. O leitor dessa nota morelliana entendeu a cristalização do amálgama desses escritos como «una cristalización en la que nada quedara subsumido, pero donde un ojo lúcido pudiese asomarse al calidoscopio y entender la gran rosa policroma, entenderla como

⁷³⁵ Ibidem, p. 501.

⁷³⁶ Loc.cit.

una figura, *imago mundi...*».⁷³⁷ Ou seja, como um ponto do universo (‘pequeno sistema planetário de Morelli’), onde tudo estivesse disposto inextricavelmente, mas que nada ficasse escondido ou subtendido. A figura morelliana, portanto, infunde-nos a imagem de outra narrativa borgiana, «*El Aleph*», que aborda justamente um ponto no universo no qual é possível ver todas as coisas simultaneamente e dotado de um olho lúcido.

(c) A poética de Morelli – «...*te hace entrever una vuelta al paraíso perdido, pobre preadamita de snack-bar...*». Ao longo de toda nossa discussão, neste capítulo apresentamos a poética de Morelli, na qual prepondera uma narrativa elaborada estruturalmente visando à participação ativa do leitor, transformando-o em coautor da narração. E para isso, a concepção do livro de Morelli como figura – assim como ele próprio o concebeu – é fundamental, porque cada composição que se forma no sistema figural como um todo se configura como uma nova formação, ou melhor, uma formação em constante mutação. Davi Arrigucci Jr. observou que a atualização figural ocorre na confluência de épocas diversas dispersas no “devir fragmentário”. Dessa forma, Morelli almeja, com a participação imaginativa do leitor, que seja concebida, ao menos, uma visão total dessa realidade *in progress*: “A linguagem correspondente à visão figural tornou-se, (...), cheia de lacunas e de saltos, exigindo a interpretação para revelar sua coerência integral, sua última unidade”.⁷³⁸

A configuração figural ser única a cada coautoria imaginativa (de modo a preencher as lacunas da narrativa de Morelli) tem motivação na instauração de uma nova ordem a cada parceria com do autor com o leitor. Para Arrigucci, é “... um modo mítico de se estabelecer, pela destruição da linguagem, o caos inicial, a potencialidade primeira e indeterminada, de onde, magicamente, se pode apostar uma nova forma, que é também um novo mundo”.⁷³⁹ As notas e as citações de Morelli postulam sua escritura como decifração ao primordial, num projeto audacioso e quimérico de reencontro do paraíso perdido. O capítulo 70, por exemplo, é um fragmento do sermão *Beati pauperes spiritu*, do Meister Eckhardt, que rege:

Cuando estaba yo en mi causa primera, no tenía a Dios...; me quería a mí mismo y no quería nada más; era lo que quería, y quería lo que era, y estaba libre de Dios y de todas las cosas... Por eso suplicamos a Dios que nos libre de Dios, y que concibamos la verdad y gocemos eternamente de ella, allí

⁷³⁷ Loc.cit.

⁷³⁸ ARRIGUCCI JR., Davi. **O escorpião encalacrado**: a poética da destruição em Julio Cortázar. São Paulo: Perspectiva, 1973, pp. 308-309. (Coleção Debates; 78)

⁷³⁹ Ibidem, p. 310.

donde los ángeles supremos, la mosca y el alma son semejantes, allí donde yo estaba y quería eso que era y era eso que quería...⁷⁴⁰

No capítulo 61, Morelli fala do movimento de irrupção do eu no outro e do outro no eu, como algo infinitamente cristalino, transformando-se na luz total sem tempo nem espaço, considerando que não existe «Ninguna novedad en esa sed y esa sospecha».⁷⁴¹ Essa irrupção para fora de si em direção ao outro é, na concepção de Morelli, o verdadeiro acesso ao ser, que se dá pela consciência da paulatina da morte física. O corpo representa um eu limitado, circunscrito, restrito, por isso, indesejado e rechaçado («Ese cuerpo que soy yo [...] al negarse a sí mismo como tal, y al negarse el correlato objetivo como tal [...] sería el verdadero acceso al ser»)⁷⁴² Morelli, então, depreende que o corpo, negado já o eu, caminha em direção à luz atrás da porta, onde o ser será outra coisa, ainda não racionalizada ou objetivada, um ser destituído de significações, um Adão:

Mi cuerpo será, no el mío Morelli, no yo que en mil novecientos cincuenta ya estoy podrido en mil novecientos ochenta, mi cuerpo será porque detrás de la puerta de luz [...] el ser será otra cosa que cuerpos y, que cuerpos y almas y, como yo y lo otro, que ayer y mañana. Todo depende de... (una frase tachada). Final melancólico: Un satori⁷⁴³ es instantáneo y todo lo resuelve. Pero para llegar a él habría que desandar la historia de fuera y la de dentro.⁷⁴⁴

A palavra ‘Adão’ aparece uma única vez em todo *O jogo da amarelinha*, no capítulo 132, quando Horacio Oliveira está refletindo sobre a recordação de uns sonhos que teve («... me acuerdo de que debí soñar algo maravilloso y que al final sentía como expulsado del sueño [...]. No sé si incluso se cerraba una puerta detrás de mí, creo que sí...»)⁷⁴⁵ Horacio entendeu que a porta fechada estabelecia uma separação entre o sonhado (perfeito e concluído) e o momento presente, como se houvesse um esquecimento irrevogável e definitivo, impulsionado-o à obrigatoriedade do agora, de fundar toda a maravilha de novo, mas essa tarefa lhe causava certa angústia: «esa expulsión comportaba el olvido total de la maravilla previa [...] ese sueño tenía que ser olvidado (yo expulsado de su esfera concluida)». E, assim, reconhece a raiz edênica de

⁷⁴⁰ CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**, op.cit., p. 406.

⁷⁴¹ Ibidem, p. 389.

⁷⁴² Loc.cit.

⁷⁴³ **Satori** é um termo japonês budista para **iluminação**. Segundo **D. T. Suzuki**, "**Satori** é a **raison d'être** (Razão de ser) do **Zen**, sem o qual o Zen não é Zen. Portanto todo o esforço, disciplinário ou doutrinal, é dirigido ao **satori**." (Suzuki, Daisetz Teitaro: *An Introduction to Zen Buddhism*, Rider & Co., 1948). Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Satori>, em 13 de maio de 2014.

⁷⁴⁴ CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Buenos Aires: Alfaguara, 1995, pp. 389-390.

⁷⁴⁵ Ibidem, p. 544.

toda sua reflexão, ponderando que talvez o Éden seja uma projeção *mitopoética* dos momentos fetais alojados no inconsciente:

De golpe comprendo mejor el espantoso gesto del Adán de Masaccio. Se cubre el rostro para proteger su visión, lo que fue suyo; guarda en esa pequeña noche manual el último paisaje de su paraíso. Y llora [...] cuando se da cuenta de que es inútil, que la verdadera condena es eso que ya empieza...⁷⁴⁶

O salto proposto ao leitor do capítulo 132 ao capítulo 61, que discutimos anteriormente, enlaça e sublinha Morelli como um Adão que deseja voltar ao paraíso perdido e, com sua escritura, projeto de romance, instala sua personagem numa busca por habitar um mundo vazio de significado, um périplo do impossível. A nostálgica angústia de Horacio Oliveira reside justo na obrigatoriedade do presente, em habitar um mundo já imbuído de significações diversas, portanto, fragmentárias. Arrigucci assinala que Oliveira parte “rumo ao tempo primordial, que implica a abolição do tempo escoado e a possibilidade de recomeço de uma existência real, autêntica e intacta”.⁷⁴⁷

Assim como sua personagem que entabula uma existência a partir do zero,⁷⁴⁸ Morelli empreende uma escritura que ambiciona limpar-se de todo o acúmulo já institucionalizado de literatura: «Si el volumen o el tono de la obra pueden llevar a creer que el autor intentó una suma, apresurarse a señalarle que está ante la tentativa contraria, la de una resta implacable».⁷⁴⁹ Localizada essa abstração da poética «*preadamita*» de Morelli, uma escritura que se subtrai e que apodrece, porque almeja retornar ao ponto original da linguagem, Morelli elabora, então, um método de escritura, no qual pusesse em prática sua ideia.

Assim, no capítulo 62, no qual o leitor coautor comenta «En un tiempo Morelli había pensado un libro que se quedó en notas sueltas»,⁷⁵⁰ Morelli inova na ação comportamental das personagens, capturando numa nota saída no jornal a teoria

⁷⁴⁶ Loc.cit.

⁷⁴⁷ ARRIGUCCI JR., Davi. **O escorpião enlacrado**, op.cit., p. 311.

⁷⁴⁸ Ver Ana María Barrenechea, «*Rayuela*», *una búsqueda a partir de cero*. Revista **Sur**, Buenos Aires, mayo-junio, nº 288, 1964, pp. 69-73: «El protagonista Horacio Oliveira va destruyendo sistemáticamente sus ligaduras y preservando su libertad hasta llegar a una disponibilidad total que le pone en el borde de la vida listo para el salto final, [...]. La ‘novela-almanaque’ traduce en su calculada organización aparentemente surgida del azar el absurdo de este mundo que se empeña en ahogar la angustia central con la rutina y los convencionalismos, borrando las momentáneas intuiciones del misterio».

⁷⁴⁹ CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Buenos Aires: Alfaguara, 1995, p. 560.

⁷⁵⁰ Ibidem, p. 391.

química do pensamento do sueco Holger Hyden. No capítulo 1 deste estudo, esboçamos inicialmente a idealização comportamental de Morelli para suas personagens: condutas *standart* inexplicáveis; ‘tudo seria um desassossego; um desarranjo contínuo’. A teoria química de Hyden sustentava que

El hecho de pensar, de recordar, de sentir o de adoptar una decisión se manifiesta por la aparición en el cerebro y en los nervios que vinculan a éste con los otros órganos, de ciertas moléculas particulares que las células nerviosas elaboran en función de la excitación. [...]. Una de las funciones esenciales de las neuronas es la de transmitir los impulsos nerviosos. Esa transmisión se opera por medio de reacciones electroquímicas casi instantáneas...⁷⁵¹

Essa teoria química do pensamento oferece dois princípios fundamentais para Morelli: primeiro, a reação tanto racional como emocional humana está diretamente vinculada a estímulos eletromagnéticos cerebrais; segundo, essas reações humanas são respostas quase instantâneas a tais estímulos. Morelli, então, viu na teoria do sueco um potencial para sua escritura, de como ele entendia o verdadeiro procedimento das relações humanas sem a racionalização de uma compreensão ou explicação psicológica - a reação química instantânea. “Psicologismo” era uma palavra velha e contaminada que postulava que todas as reações humanas, como desejos, simpatias, vontades ou convicções, fossem redutíveis à razão, portanto, passíveis de descrição numa narrativa. Então Morelli procurou assentar nesta nota as bases de sua nova concepção de romance pela elaboração comportamental das personagens:

Fuerzas habitantes, extranjeras, que avanzan en procura de su derecho de ciudad; una búsqueda superior a nosotros mismos como individuos y que nos usa para sus fines, una oscura necesidad de evadir el estado de homo sapiens hacia... ¿qué homo? [...]. Si escribiera ese libro, las conductas standart [...] serían inexplicables con el instrumental psicológico al uso. [...], y esos fanteches se destrozaban o se amaban o se reconocían sin sospechar demasiado que la vida trata de cambiar la clave en y a través y por ellos, que una tentativa apenas concebible nace en el hombre como en otro tiempo fueron naciendo la clave-razón, la clave-sentimiento, la clave-pragmatismo. Que a cada sucesiva derrota hay un acercamiento a la mutación final, y que el hombre no es sino que busca ser, proyecta ser, manoteando entre palabras y conducta y alegría salpicada de sangre y otras retóricas como esta.⁷⁵²

Em outra narrativa, “Queremos tanto a Glenda”, Julio Cortázar, na voz do narrador *homodiegético* do conto, elabora uma sentença que nos parece coincidente com a abstração *morelliana* de conformação de personagens em relação à mutação no, do e

⁷⁵¹ Loc.cit.

⁷⁵² Ibidem, p. 393.

para o homem: “... até a obra parcial é história, que algo tão imenso como a invenção da imprensa nascera do mais individual e parcial dos desejos...”. A percepção de que as chaves razão, sentimento e pragmatismo atravessam o homem e se transmutam nele próprio, conjecturando que o mundo inventado e imbuído de valor existe porque nasce dele, por ele e para ele, sempre, no devir fragmentário.

Então, estando o homem vivo e no presente, ele tem o direito de reclamar sua condição *preadamita*, como Morelli e como Horacio Oliveira, embora suspeitem da impossibilidade de que tal direito jamais lhes seja devidamente atendido. Porém o indeferimento não é razão suficiente para recuarem dessa descomunal e árdua tarefa de exigência atávica, visto que Morelli, assim como Pierre Menard, que sabia de sua impossível realização da reescritura do *Quixote*, não abdicaram do direito de exercê-la.

Não foi gratuitamente que lembramos o conto «*El Aleph*», de Borges, quando associamos o sistema figural de Morelli (*imago mundi*) ao ponto do espaço que «contiene todos los puntos. [...], el lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos». ⁷⁵³ O relato borgiano contém circunstâncias interessantes à nossa abordagem sobre a poética de Morelli. A primeira delas é que há uma descrição da vida da musa Beatriz Viterbo através de fotografias dispostas numa sala. Beatriz morreu em fevereiro, e “Borges” (aspado quando narrador *homodiegético*) elegera uma data para visitar sua casa em busca de resgatá-la através da recordação:

[...]; muerta yo podía consagrarme a su memoria, sin esperanza, pero también sin humillación. Consideré que el 30 de abril era su cumpleaños; visitar ese día la casa de la calle Garay para saludar a su padre y a Carlos Argentino Daneri, su primo hermano, era un acto cortés, irreprochable, tal vez ineludible. De nuevo aguardaría en el crepúsculo de la abarrotada salita, de nuevo estudiaría las circunstancias de sus muchos retratos. Beatriz Viterbo, de perfil, en colores; Beatriz, con antifaz, en los carnavales de 1921; la primera comunión de Beatriz; Beatriz, el día de su boda con Roberto Alessandri; Beatriz, poco después del divorcio, en un almuerzo del Club Hípico; Beatriz, en Quilmes, con Delia San Marco Porcel y Carlos Argentino; Beatriz, con el pekinés que le regaló Villegas Haedo; Beatriz, de frente y de tres cuartos, sonriendo, la mano en el mentón... ⁷⁵⁴

Nesse caso, as minudências do relato borgiano no estudo das fotografias da vida de Beatriz são descritas de forma linear, contrastando com a concepção da poética de Morelli, que se devota a cenas estilhaçadas, que favorecem o preenchimento de sentido

⁷⁵³ BORGES, Jorge Luis. «*El Aleph*»: **El Aleph** (1949). Buenos Aires: Sudamericana, 2011. p. 927. (Obras Completas, v.1)

⁷⁵⁴ Ibidem, pp. 921-922.

pelo espectador. Nota-se que se fizermos aquela atividade de reunir as fotos e passá-las rapidamente, elas tornar-se-iam um filme, cinema, uma narrativa contrária à ideia de Morelli. A vida de Beatriz é contada minuciosamente por fotografias, não bastando saber, por exemplo, que ela estava de máscara e deixar que o leitor imagine tudo o mais: a circunstância, o tipo de máscara, o tempo. Tudo nos é informado, até que era Carnaval de 1921. Em sua narrativa, Borges não deixa espaço vazio a ser preenchido, sua técnica prioriza a linearidade e a ordem.

«*El Aleph*» foi publicado em 1949, uma década depois de «*Pierre Menard, autor del Quijote*», e aborda, sobretudo, a relação de Borges com a tradição literária, na qual estava inserido nos primórdios de sua vivência com a literatura. A tradição literária problematizada em «*El Aleph*» estaria composta pela família e amigos próximos do escritor argentino, como Macedonio Fernández («Quizás el mayor acontecimiento de mi regreso [a Buenos Aires] haya sido Macedonio Fernández. [...], llegué a heredar su amistad con mi padre»).⁷⁵⁵ Borges cita dois nomes que conformaram sua tradição literária familiar: Juan Crisóstomo Lafinur e Álvaro Melián Lafinur. Vale retomar, então, o fragmento mencionado no capítulo 1 de *Un ensayo autobiográfico de Jorge Luis Borges* (1970), no qual Borges revelou que seu destino literário já havia sido traçado desde cedo:

Había una tradición de literatura en la familia de mi padre. Su tío abuelo Juan Crisóstomo Lafinur fue uno de los primeros poetas argentinos y escribió en 1820 una oda a la muerte de su amigo el general Manuel Belgrano. Uno de los primos de mi padre, Álvaro Melián Lafinur, a quien conocí desde la infancia, fue un poeta menor, aunque llegó a ingresar en la Academia Argentina de Letras [...]. Mi padre escribió una novela, publicada en Mallorca en 1921, acerca de la historia de Entre Ríos. Se titulaba El caudillo. [...]. Desde la época en que yo era niño, cuando le llegó la ceguera, quedó tácitamente entendido que yo debía cumplir el destino literario que las circunstancias habían negado a mi padre. [...]. Se esperaba que yo fuera escritor.⁷⁵⁶

Em «*El Aleph*», há um duelo de escritores, portanto, de estéticas, que aparece em dois planos: a disputa pelo amor de Beatriz Viterbo e a contenda sobre qual estilo literário apresentaria mais fielmente a linguagem. O confronto é protagonizado por “Borges” (a personagem sempre virá espada) e Carlos Argentino Daneri, cuja descrição sugere um *doppelgänger* de seu rival:

⁷⁵⁵ BORGES, Jorge Luis. *Un ensayo autobiográfico*. Trad. de Aníbal González, Buenos Aires: Emecé, 1999, p. 58.

⁷⁵⁶ *Ibidem*, p. 16.

Carlos Argentino es rosado, considerable, canoso, de rasgos finos. Ejerce no sé qué cargo subalterno en una biblioteca ilegible de los arrabales del Sur; es autoritario, pero también ineficaz; aprovechaba, hasta hace muy poco, las noches y las fiestas para no salir de su casa. A dos generaciones de distancia, la ese italiana y la copiosa gesticulación italiana sobreviven en él. Su actividad mental es continua, apasionada, versátil y del todo insignificante. Abunda en inservibles analogías y en ociosos escrúpulos. Tiene (como Beatriz) grandes y afiladas manos hermosas.⁷⁵⁷

Muitos detalhes dessa descrição remetem a Borges (*considerable* significa corpulento; houve época na qual preferia ficar em casa lendo e escrevendo; as mãos finas...). María Esther Vázquez observou que Borges “foi um desses raros homens a quem a velhice favorece”, acrescentou que “o tempo poliu-lhe as feições robustas e o corpo algo gordo... [...]. Como me confirmara o próprio Borges, [...] ‘Quando jovem, a intolerância era uma das minhas características básicas; [...], a grande timidez levava-me a ser orgulhoso, desdenhoso e ríspido’”.⁷⁵⁸ Algo de prepotente tem nessas características de Borges que o aproxima do caráter autoritário de Carlos Argentino Daneri.

Dois atributos, contudo, são-nos mais significativos no desdobramento de Borges em Carlos Argentino: o cargo na biblioteca nos arrabaldes do Sul e a atividade mental de Daneri, que coincide com algumas particularidades da poética borgiana: ‘inúteis analogias’ e ‘escrúpulos ociosos’. María Esther Vázquez revelou ainda que, “Em ‘O Aleph’, Borges se ri apaixonadamente de Daneri, que também é um pouco ele mesmo”.⁷⁵⁹ Mais adiante, a estudiosa argentina, sugerindo certa afinidade com a poética borgiana, cita justamente o fragmento do conto em que “Borges” analisa a ‘atividade mental de Daneri’. O cargo de Carlos Argentino tem uma relação com um dos nomes da tradição literária borgiana citados no conto («Abrió [Daneri] el cajón del escritorio, saco un alto legado de hojas de block estampadas con el membrete de la Biblioteca Juan Crisóstomo Lafinur...»).⁷⁶⁰ Em outro momento do conto, Borges (na duplicação do narrador) deixa ainda mais patente e manifesta a investida contra a tradição literária que compunha sua trajetória de escritor:

Carlos Argentino observó, con admiración rencorosa, que no creía errar el epíteto al calificar de sólido el prestigio logrado en todos los círculos por

⁷⁵⁷ BORGES, Jorge Luis. «El Aleph», op.cit., p. 922.

⁷⁵⁸ VÁZQUEZ, María Esther. **Jorge Luis Borges**: esplendor e derrota (1996). Trad. de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Record, 1999, p. 19.

⁷⁵⁹ Ibidem, p. 187.

⁷⁶⁰ BORGES, Jorge Luis, «El Aleph», op.cit., p. 923.

Álvaro Melián Lafinur, hombre de letras, que, si yo me empeñaba, prologaría con embeleso el poema. Para evitar el más imperdonable de los fracasos, yo tenía que hacerme portavoz de dos méritos inconcusos: la perfección formal y el rigor científico: [...]. Agregó que Beatriz siempre se había distraído con Álvaro.⁷⁶¹

Essa contenda de “Borges” com Carlos Argentino e Beatriz no meio nos remete ao capítulo 41 d’*O jogo*, que narra a simbólica cena de Talita na ponte entre Traveler e Oliveira. A conformação desse trio simboliza a imagem da literatura como uma mulher que transita entre dois escritores: um tradicional, fincado predominantemente em solos nacionais – Traveler («Le daba rabia llamarse Traveler, él que nunca se había movido de la Argentina como no fuera para cruzar a Montevideo y una vez a Asunción del Paraguay, metrópolis recordadas con soberana indiferencia»⁷⁶²), condição que nos faz recordar também de Macedonio Fernández (“Ocorre-me outra piada de Macedonio. Ele nunca saiu da Argentina. Foi ao Uruguai, mas dá no mesmo, não é? Também estive no Paraguai”).⁷⁶³ O outro é o escritor moderno Horacio Oliveira, que se move em favor da ruptura com a tradição.

Neste ponto reside a contradição e a tensão do conto borgiano. Carlos Argentino nos é apresentado como um escritor moderno, mas que, ao mesmo tempo, dialoga com a tradição. E “Borges” critica essas suas duas feições C. A. Daneri. Carlos Argentino, a certa altura do relato, empreende uma defesa do homem moderno («Lo evoco – [...] – en su gabinete de estudio, como si dijéramos en la torre albarrana de una ciudad, provisto de teléfonos, de telégrafos, de cinematógrafos, de linternas mágicas...»).⁷⁶⁴ Essa, digamos, ‘modernice’ de Daneri, “Borges” a repudiou com veemência («Tan ineptas me parecieron esas ideas, tan pomposas y tan vasta su exposición, que las relacioné inmediatamente con la literatura...»).⁷⁶⁵

Na sentença de “Borges” acima há uma coincidência com a poética de Morelli, quando ambos identificam a literatura como uma linguagem estética, censurando tal associação. Morelli dedica-se à liquidação desse tipo de linguagem, porém não estamos certos de que Borges tenha seguido essa mesma direção, mesmo que suas palavras

⁷⁶¹ Ibidem, p. 926.

⁷⁶² CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Buenos Aires: Alfaguara, 1995, p. 247.

⁷⁶³ “Depoimento [de Borges] a Sueli Barros Cassal e Maria Tereza Marzilla, 18 de maio de 1979, em Paris”. Ver: FERNÁNDEZ, Macedonio. **Tudo e nada**: pequena antologia dos papéis de um recém-chegado. Org. e Trad. de Sueli Barros Cassal. Rio de Janeiro: Imago, 1998. p. 193.

⁷⁶⁴ BORGES, Jorge Luis, «El Aleph», op.cit., p. 922.

⁷⁶⁵ Ibidem, p. 923.

guardem certa repreensão à literatura de forma estetizada. Podemos, inclusive, conjecturar que “Borges” tenha seguido a contrapelo de Cortázar nessa questão, uma vez que identifica, no conto, essa linguagem estetizada da literatura no escritor moderno que admoesta – Carlos Argentino Daneri. No avanço do relato, Borges persiste em reconhecer Daneri como um escritor catedrático, acadêmico, helenista, como o próprio C. A. qualifica seus versos. No aspecto devotado à tradição literária, Carlos Argentino admira os antepassados paternos de “Borges”.

As poucas conversas entre os dois escritores argentinos – “Borges” e Daneri – foram sempre nutridas de matérias literárias, mais por Daneri que por “Borges”, como se Daneri estivesse a todo instante justificando para “Borges” suas preferências, explicando continuamente seus procedimentos técnicos. Daneri é depositário de longas exposições sobre sua estética, enquanto “Borges” limita-se a se colocar na condição de oposto às ideias de seu interlocutor. É dessa forma que a urdidura narrativa sobre teoria literária e procedimentos poéticos vai sendo tecida, na apresentação de uma poética que unifica “Borges” e seu revés, configurando a atividade mental de Jorge Luis Borges no que contém de tensão e contradição.

Com o timbre da Biblioteca Juan Crisóstomo Lafinur, Daneri toma em suas mãos o papel onde escrevera o colossal poema «*La Tierra*» e recita alguns versos para “Borges”. Logo após, empreende uma longa explicação:

–Estrofa a todas luces interesante [...]. El primer verso granjea el aplauso del catedrático, del académico, del helenista, [...]; el segundo pasa de Homero a Hesíodo [...]; el tercero – ¿barroquismo, decadentismo, culto depurado y fanático de la forma? [...]; el cuarto, francamente bilingüe, me asegura el apoyo incondicional de todo espíritu sensible a los desenfadados envites de la facecia. Nada diré de la rima rara [...] ¡sin pedantismo! Acumular en cuatro versos tres alusiones eruditas que abarcan treinta siglos de apretada literatura: [...]. Comprendo cada vez más que El arte moderno exige El bálsamo de la risa, el scherzo. ¡Decididamente, tiene la palabra Goldoni!⁷⁶⁶

O monumental poema de Daneri não apenas ambiciona abranger tudo o que há na terra, mas também concatenar todas as gamas, matizes e tendências estéticas da literatura. Essa árdua tarefa de Daneri é similar à monumental atividade de Reescritura do *Quixote* por Pierre Menard: conto borgiano que é, entre outras coisas, uma profunda discussão irônica ao gênero romance, como uma grave arrogância das intenções do

⁷⁶⁶ Loc.cit.

escritor. Por isso, “Borges” é sarcástico em suas inferências às pretensões gigantescas de Daneri:

En su escritura habían colaborado la aplicación la resignación y el azar; las virtudes que Daneri les atribuía eran posteriores. Comprendí que el trabajo del poeta no estaba en la poesía; estaba en la invención de razones para que la poesía fuera admirable; naturalmente ese ulterior trabajo modificaba la obra para él, pero no para otros. La dicción oral de Daneri era extravagante; su torpeza métrica le vedó, salvo contadas veces, transmitir esa extravagancia al poema.⁷⁶⁷

Em outras palavras, o talento de Daneri, se é que tivesse algum, estava mais na atividade da oratória do que no ofício da escritura. A enunciação borgiana denuncia que o trabalho do poeta moderno é inventar razões para tornar a poesia admirável e não mais a poesia em si mesma, sendo tal procedimento moderno condenável a “Borges”. Segundo ele, essa exposição só modificaria a obra para o próprio poeta, não para o leitor. No entanto, a poesia moderna, por vezes, descortina sua técnica e se questiona, o que tem uma implicação para o leitor, e Borges sabia disso, por isso a escrita do conto. Além disso, a inclinação por abarcar todas as tendências, até mesmo inconciliáveis, não contribui em nada para a estima borgiana.

Há algumas leituras sobre esse duelo de escritores do conto de Borges. Emir Rodríguez Monegal, por exemplo, leu «*El Aleph*» como uma reprodução paródica da Divina Comédia, tendo associado Carlos Argentino a uma combinação de Dante Alighieri e Virgílio: “A paródia é tão sutil que muitos leitores de Borges e de Dante não a identificaram”.⁷⁶⁸ Harold Bloom destacou que Borges havia desautorizado a ligação de Daneri a Dante, e, assim, corroborou a tese de Enrico Mario Santi de que «*El Aleph*» é uma sátira profética contra Pablo Neruda, uma vez que o poeta chileno tinha lançado o poema *Canto General* em 1967, e «*El Aleph*» foi escrito em 1945 e publicado em 1949.

Para Bloom, Carlos Argentino é “um poeta de inacreditável mediocridade e óbvio imitador de Whitman”, acrescentando que “os versos citados [no conto] parodiam Neruda e imitadores menores de Whitman”.⁷⁶⁹ Ou seja, Harold Bloom considera Pablo Neruda um grande imitador de Walt Whitman e vê Daneri como uma sátira desse destacamento de imitação. Bloom busca provar sua tese com as palavras de Borges

⁷⁶⁷ BORGES, Jorge Luis. «El Aleph»: **El Aleph** (1949). Buenos Aires: Sudamericana, 2011. p. 924. (Obras Completas, v.1)

⁷⁶⁸ RODRÍGUEZ MONEGAL apud VÁZQUEZ, María Esther, in: _____. **Jorge Luis Borges: esplendor e derrota** (1996). Trad. de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Record, 1999, p. 186.

⁷⁶⁹ BLOOM, Harold. **O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo**. Trad. de The Western Canon. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 458.

sobre «*El Aleph*»: “Meu principal problema ao escrever a história estava no que Walt Whitman muito bem-sucedidamente realizara – a anotação de um catálogo finito de coisas infinitas. A tarefa, como é evidente, é impossível...”⁷⁷⁰ Reiteramos que, nas palavras de Borges, a tarefa de Whitman, como a de Daneri, é similar à árdua missão que Pierre Menard se impôs.

Harold Bloom ainda relaciona a imitação e o desdobramento de Neruda em Whitman, como um pai idealizado, e que tanto Neruda como Whitman só começaram realmente a escrever depois da morte do pai.⁷⁷¹ A tese de Bloom preconiza que o duelo entre Borges e Carlos Argentino Daneri não apenas tem uma relação com a influência paterna, mas que, sobretudo, tal influência orienta a poética borgiana:

Ninguém mais na tradição ocidental subverteu a ideia da imortalidade literária tão implacavelmente quanto Borges. Ele leva seus leitores de volta a seu motivo inicial para metáfora, desejar ser diferente, encontrar um outro lugar, escolher a profissão de escritor. Uma carreira militar perdida é substituída pela vocação da literatura e, no entanto, Borges, como um cavaleiro argentino, jamais conseguiu reconciliar-se com quaisquer verdades antagônicas sobre a natureza da autonomia poética e originalidade. Personalidade e individualidade só podiam ser expressas por liderança militar e heroísmo, sobretudo por seus ancestrais, vários dos quais morreram por causas perdidas.⁷⁷²

Nossa leitura do conto «*El Aleph*» não rechaça nenhuma das teorias apresentadas: nem a de Rodríguez Monegal, nem a Harold Bloom. Acreditamos existir alguma relação entre «*El Aleph*» e a Divina Comédia, basta ler nos *Nueve ensayos dantescos* (1982) de Borges, o ensaio «*La última sonrisa de Beatriz*»,

Dante apenas acierta a preguntar dónde está Beatriz. [...]. El anciano muestra uno de los círculos de la altísima Rosa. Ahí aureolada, está Beatriz; Beatriz cuya mirada solía colmarlo de intolerable beatitud, Beatriz que solía vestirse de rojo, Beatriz en la que había pensado tanto [...], Beatriz, que una vez le negó el saludo, Beatriz, que murió a los veinticuatro años, Beatriz de Folco Portinari, que se casó con Bardi.⁷⁷³

Este fragmento é similar ao estudo das circunstâncias dos retratos de Beatriz feito por “Borges”. No “Prólogo” desse livro, Borges faz o seguinte comentário sobre a

⁷⁷⁰ BORGES apud BLOOM, op.cit., p. 458.

⁷⁷¹ BLOOM, Harold, op.cit., p. 459.

⁷⁷² Ibidem, p. 453.

⁷⁷³ BORGES, Jorge Luis. «La última sonrisa de Beatriz». **Nueve ensayos dantescos** (1982). Buenos Aires: Sudamericana, 2011. p. 407. (Obras Completas, v.3)

técnica de Dante: «en su libro no hay palabra injustificada»,⁷⁷⁴ um contraste com a feição italiana de Daneri, que é identificada pelo exagero de sua dicção oral.

A relação de Daneri com Neruda e Whitman é evidente, contudo, a proposição de Harold Bloom que alinhava a relação dos poetas com a influência paterna nos é mais sedutora, “Para Neruda, Whitman era um pai idealizado, [...]. Do mesmo modo como Whitman não pôde escrever *Leaves of Grass* até saber que seu pai, [...], estava morrendo, também Neruda não pode começar a escrever *Canto general* até livrar-se de ‘Meu pobre e duro pai’”.⁷⁷⁵

Pelas considerações acima expostas, antevemos que o duelo entre escritores no conto «*El Aleph*» tem implicação inextricável da relação de Borges com seu pai, Jorge Guillermo Borges. A perspectiva assinalada por Bloom da não conciliação de ‘verdades antagônicas sobre a natureza da autonomia poética e originalidade’ na poética de Borges nos persuade a vislumbrar a figura de Macedonio Fernández como desdobramento de Carlos Argentino Daneri, e vários indícios no conto nos levam a considerar essa hipótese.

A astúcia fabulística de Borges em «*El Aleph*» nós interpretamos em ser Carlos Argentino Daneri um duplo do próprio Borges como dissemos, porém num jogo de espelhismo no qual se relaciona de maneira contraditória, através dos seus ancestrais literários:

Cuando en la tarde evoco la azarosa/ procesión de mis sombras, veo espadas públicas y batallas desgarradas;/ con usted, Lafinur, es otra cosa. Lo veo discutiendo largamente/ con mi padre sobre filosofía,/ y conjurando esa falaz teoría/ de unas eternas formas en la mente./ Lo veo corriendo este bosquejo,/ del otro lado del incierto espejo.⁷⁷⁶

Antevemos “Borges” e Carlos Argentino como um desdobramento da história conflitante da poética borgiana: o Borges fictício, um Borges meio Bioy Casares; e Daneri, um Borges meio Macedonio Fernández:

[...], el personaje central que es Borges aparece rodeado no sólo de su familia inmediata, sino de una serie de personajes que le sirven de maestros: Rafael Cansinos Asséns [...], Macedonio Fernández («De toda la gente que he conocido – y he conocido algunos hombres verdaderamente notables – nadie me produjo una impresión tan profunda y perdurable como Macedonio») y, pese a ser más joven que Borges, Adolfo Bioy Casares («Oponiéndose a mi

⁷⁷⁴ Ibidem, p. 374.

⁷⁷⁵ BLOOM, Harold, op.cit., p. 459.

⁷⁷⁶ BORGES, Jorge Luis. «Juan Crisóstomo Lafinur». **La moneda de hierro** (1976). Buenos Aires: Sudamericana, 2011. p. 171. (Obras Completas, v.3)

gusto por lo patético, lo sentencioso y lo barroco, Bioy me hizo entender que la quietud y la medida son más deseables.⁷⁷⁷

A presença de Macedonio Fernández na obra de Borges é manifesta e evidente, chegando a orientar, inclusive, a poética borgiana no que ela concebe de tensão em sua incongruência estilística. Julio Prieto observa que «Cuando Borges habla de Macedonio suele hablar de sí mismo»,⁷⁷⁸ porque Macedonio é um escritor frequentado e assimilado na obra de Borges não exatamente de modo tranquilo e apaziguado, mas como «el incómodo sentimiento de lo demasiado parecido».⁷⁷⁹ Prieto assinala, ainda, que depois de «*Pierre Menard, autor del Quijote*», que não tem propriamente um enredo, Borges dedicou-se a uma narração de anedota ‘bem construída’, de acordo com os preceitos clássicos, porém sua predileção pelas formas breves, irônicas ou hipotéticas sinaliza um eco da crise da narrativa da estética moderna, mesmo estando em certa medida superada em sua obra,

[...] no deja de retornar espectralmente en su escritura. Por lo demás, la ambigüedad en cuanto a una estética moderna que a la vez se critica en sus presupuestos básicos – [...] – y se plasma en la innegable originalidad (pese a sus ‘parecidos’) de los textos que proponen esa crítica...⁷⁸⁰

Vale relatar a ligeira comparação que Borges fez entre Macedonio Fernández e Rafael Cansinos-Asséns, nos quais se encontravam “todas as literaturas, todos os ontens da Europa”:

En Macedonio hallé otra cosa. Era como si Adán, el primeir hombre, pensara y resolviera en el Paraíso los problemas fundamentales. Cansinos era la suma del tiempo; Macedonio, la joven eternidad. La erudición le parecía una cosa vana, un modo aparatoso de no pensar.⁷⁸¹

A descrição de Macedonio feita por Borges lembra aquela máxima de Menard:

Pensar, analizar, inventar (me escribió también) no son actos anómalos, son la normal respiración de la inteligencia. Glorificar el ocasional cumplimiento de esa función, [...], es confesar nuestra languidez o nuestra barbarie. Todo

⁷⁷⁷ BORGES, Jorge Luis. **Un ensayo autobiográfico**. Trad. de Aníbal González, Buenos Aires: Emecé, 1999. p. 10.

⁷⁷⁸ PRIETO, Julio. «Pierre Menard, traductor de Valéry: entre muertes del autor», in: **Revista Variaciones Borges**, n° 29, 2010, p. 53. Disponível em <http://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/4%20Prieto.pdf>. Acesso em 13 de março de 2014.

⁷⁷⁹ Loc.cit.

⁷⁸⁰ Ibidem, p. 54.

⁷⁸¹ BORGES, Jorge Luis. «Macedonio Fernández» **Prólogos, con un prólogo de prólogos** (1975). Buenos Aires: Sudamericana, 2011. p. 56. (Obras Completas IV)

hombre debe ser capaz de todas las ideas y entiendo que en el porvenir lo será.⁷⁸²

As palavras que Menard escrevera ao seu amigo coincidem com a reconhecida generosidade de Macedonio, que atribuía sua inteligência a todos os homens, o que era um equívoco para Borges: «La indolencia nos mueve a presuponer que los otros están hechos a nuestra imagen; Macedonio Fernández cometía el error generoso de atribuir su inteligencia a todos los hombres».⁷⁸³

Em «*El Aleph*», os indícios do desdobramento de Carlos Argentino com Macedonio Fernández são nítidos. Quando Daneri censura a “prologomania”, «de la que hizo mofa, en la donosa prefación del **Quijote**, el Príncipe de los Ingenios»,⁷⁸⁴ lembramos imediatamente a reprimenda de Macedonio da ‘prologuice cervantina’: “O que me entristece é ver Cervantes alegar excusas com a profunda matreirice de saber que fizera uma obra imortal”.⁷⁸⁵ Noé Jitrik delineou a trajetória da palavra “*ingenio*”, em uma acepção menos voltada à criatividade imaginativa, desde sua associação com genialidade até o seu menoscabo, que ele atribuiu justamente a Macedonio Fernández: «hoy, después de Macedonio Fernández – [...] – a quien se le ocurrió llamar a un personaje ‘Quizá-Genio?’ porque atribuirle ser un genio haría suponer que el autor que así lo hacía también lo era por elevación...».⁷⁸⁶

Outra mostra do desdobramento de Carlos Argentino em Macedonio é a característica de oralidade da personagem borgiana: «La dicción oral de Daneri era extravagante; su torpeza métrica le vedó, salvo contadas veces, transmitir esa extravagancia al poema»⁷⁸⁷. Em vários depoimentos, Borges destacou a característica predominantemente oral de Macedonio, ao mesmo tempo anunciava sua falta de habilidade na escritura: «Si como escritor [Macedonio] era mediocre, porque empleaba un lenguaje confuso y de lectura difícil, como conversador era genial»⁷⁸⁸. Ainda mais esclarecedora é a declaração que Borges deu em seu ensaio autobiográfico:

⁷⁸² BORGES, Jorge Luis. «Pierre Menard, autor del Quijote». **Ficciones** (1944). Buenos Aires: Sudamericana, 2011. p. 744. (Obras Completas, v.1)

⁷⁸³ BORGES, Jorge Luis, «Macedonio Fernández», op.cit., p. 57.

⁷⁸⁴ BORGES, Jorge Luis, «El Aleph», op.cit., p. 926.

⁷⁸⁵ FERNÁNDEZ, Macedonio. **Tudo e nada**: pequena antologia dos papéis de um recém-chegado. Trad. de Sueli Barros Cassal. Rio de Janeiro: Imago, 1998, p. 78.

⁷⁸⁶ JITRIK, Noé. **Vertiginosas textualidades**. México: Difusión Cultural, 1999, pp. 153-154. Disponível em: books.google.com.br. Acesso em 05 de maio de 2014.

⁷⁸⁷ BORGES, Jorge Luis, «El Aleph», op.cit., p. 924.

⁷⁸⁸ GARCÍA, Carlos. **Macedonio Fernández-Jorge Luis Borges Correspondencia (1922-1939)**:

Como escritor, Macedonio publicó varios volúmenes un tanto extraños, [...]. Macedonio también escribió novelas y poemas, todos sorprendentes, pero apenas legible. Una novela de veinte capítulos lleva cincuenta y seis prefacios diferentes. A pesar de su brillantez, no creo que Macedonio sobreviva a sus escritos. El verdadero Macedonio estaba en su conversación.⁷⁸⁹

Borges critica justamente *Museo de la novela de la Eterna*, o romance mais relevante de Macedonio, duvidando que ele fosse realmente um escritor cuja escritura poderia ter o valor do reconhecimento do âmbito literário, porque sua essência estava na palavra oral, na discussão conversacional. Seus escritos não teriam a força de perpetuar na história. No entanto, a história mostrou que Borges estava equivocado, porquanto ele mesmo teve de reconhecer a imortalidade de Macedonio, porém coloca-se como o responsável dessa perpetuação: “Quer dizer que ele é importante?, [Borges] pergunta surpreso a Fernández Moreno”/ “Eu falava de Macedonio como se ele estivesse vivo e ele ganhava imortalidade. Só me dei conta disso muito tempo mais tarde”.⁷⁹⁰

Por outro lado, Borges sempre apreciara as tertúlias com Macedonio, porque foi uma forma de ele recuperar na Argentina o hábito das frequentes reuniões que costumava fazer amigos na Europa: «Macedonio era un extraordinario conversador [...]. Solíamos reunirnos los sábados en un café – La Perla, en la Plaza del Once. Con Macedonio presidiendo, allí hablábamos hasta el amanecer». ⁷⁹¹ Essa descrição da vivência com Macedonio lembra as antigas assembleias filosóficas.

Os nomes de Macedonio e Borges foram associados a Sócrates e a Platão, respectivamente. Natalício González, crítico mexicano, compara Macedonio a Sócrates e Borges a Platão.⁷⁹² Aníbal González também identificou essa semelhança na relação dos escritores argentinos visto ter escrito no “Prólogo” de *Un ensayo* (1970): «El ejemplo de Macedonio es significativo, pues a pesar de la extensa (aunque algo ilegible) obra escrita de éste, Borges lo considera sobre todo un maestro oral, una figura socrática»⁷⁹³.

crónica de una amistad. Buenos Aires: Corregidor, 2003, p. 248.

⁷⁸⁹ BORGES, Jorge Luis. *Un ensayo autobiográfico*, op.cit., p. 59.

⁷⁹⁰ FERNÁNDEZ, Macedonio. *Tudo e nada*, op.cit., p. 22; p. 202.

⁷⁹¹ BORGES, Jorge Luis. *Un ensayo autobiográfico*, op.cit., p. 58.

⁷⁹² Ver FERNÁNDEZ, Macedonio. *Tudo e nada*, op.cit., p. 23.

⁷⁹³ BORGES, Jorge Luis. *Un ensayo autobiográfico*. Trad. de Aníbal González, Buenos Aires: Emecé, 1999, p. 11.

Os dois escritores argentinos coincidiram em diversos temas de suas literaturas: um deles é a abordagem que instala a técnica da obra na obra, que, para Macedonio, provocaria no leitor um abalo de sua certeza de ser. Borges, por sua vez, formula em um de seus ensaios o seguinte questionamento: «¿Por qué nos inquieta que don Quijote sea lector del Quijote, y Hamlet, espectador de Hamlet? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que [...] podemos ser ficticios».⁷⁹⁴ Borges também acentuava a generosidade de Macedonio em atribuir sua própria inteligência a todos os homens («Macedonio Fernández cometía el error generoso de atribuir su inteligencia a todos los hombres. En primer término la atribuía a los argentinos, [...], sus más frecuentes interlocutores»)⁷⁹⁵.

Talvez por isso não tenha havido uma preocupação de Borges em dar deferência a Macedônio pela reflexão sobre o leitor ou espectador que se depara na obra ficcional. Nesse benevolente intercâmbio reside o gérmen da concepção borgiana, proferida por Pierre Menard: «Todo hombre debe ser capaz de todas las ideas y entiendo que en el porvenir lo será»⁷⁹⁶. Como vimos, esse é o procedimento do desvanecimento da marca autoral, perseverante na obra de Borges. O próprio Macedonio revelou ter usurpado a obra de Borges na formulação de suas teorias filosóficas e literárias:

Nasci em Buenos Aires e numa época muito 1874. Não nesse preciso momento, claro, mas logo depois Jorge Luis Borges resolveu citar-me, [...], eu parecia inclusive como o autor de tudo de bom que ele escrevera. Na realidade, meu talento é o resultado da usurpação de sua obra e de uma confusão com ela.⁷⁹⁷

Outra idiossincrasia de Macedonio era conferir suas ideias a seus interlocutores. Alberto Manguel, que leu para Borges por um período, devido à cegueira do escritor argentino, pontuou:

Con una cortesía digna de Sócrates, Macedonio ortogaba a sus oyentes la paternidad de sus propias ideas. Solía decir: ‘Usted habrá notado, Borges...’ o ‘Usted se habrá dado cuenta, Fulano...’, para luego atribuirles a Fulano o a Borges el hallazgo que él acababa de hacer.⁷⁹⁸

⁷⁹⁴ BORGES, Jorge Luis. «Magias parciales del Quijote». **Otras inquisiciones** (1952). Buenos Aires: Sudamericana, 2011. p. 50. (Obras Completas, v.2)

⁷⁹⁵ BORGES, Jorge Luis, «Macedonio Fernández», op.cit., p. 57.

⁷⁹⁶ BORGES, Jorge Luis. «Pierre Menard, autor del *Quijote*», op.cit., p. 744.

⁷⁹⁷ FERNÁNDEZ, Macedonio. **Tudo e nada**, op.cit., p. 13.

⁷⁹⁸ MANGUEL, Alberto. **Con Borges**. Madrid: Alianza, 2004, p. 63.

Há ainda uma evidência mais contundente que nos leva a congregar Carlos Argentino Daneri como um desdobramento de Macedonio Fernández: Borges via em Macedonio o típico portenho («Borges siempre recordaba a Macedonio como el porteño arquetípico»⁷⁹⁹). No livro *Continuación de la nada*, no capítulo “Autobiografía de encomenda – pose nº 2”, Macedonio Fernández escreveu: “Sou argentino há muito tempo: pais, avós, bisavós...”⁸⁰⁰

No conto «*El Aleph*», dois momentos apresentam falas de Daneri em que uma se diferencia muito da outra, como uma demonstração da incongruência na estética do escritor rival de Borges. A primeira fala mostra uma linguagem mais arcaica e cheia de ‘literatura’: «–La almohada es humildosa – explicó –, pero si la levanto un sólo centímetro, no verás ni una pizca y te quedas corrido y avergonzado. Repatinga en el suelo ese corpachón y cuenta diecinueve escalones»⁸⁰¹. A outra fala tem uma linguagem totalmente prosaica, imbuída de gíria e da interjeição, que identifica a nacionalidade do argentino: «–Tarumba habrás quedado de tanto curiosear donde no te llaman – dijo una voz aborrecida y jovial –. Aunque te devanes los sesos, no me pagarás en un siglo esta revelación. ¡Qué observatorio formidable, che Borges!»⁸⁰². A interjeição *Che* aparece em alguns momentos quando Borges (agora o escritor e não o narrador do conto) relata alguma anedota de Macedonio:

En cada mudanza [Macedonio] olvidaba en los armarios y cajones todos sus manuscritos, acaso porque se iba sin pagar. Así, mucho de lo que escribió se ha perdido, irrevocablemente. Cierta vez le censuré el descuido, y él me replicó: ‘¿Te parece que yo puedo perder algo, che? ¡Si estoy siempre diciendo las mismas cosas! ¿Creés que soy lo bastante rico como para que algo me pertenezca?’⁸⁰³

Macedonio disse-me certa vez: ‘Che, por que Lugones, que tem tanto talento, não decide a escrever?’ Ao autor mais famoso e profícuo da Argentina, Macedonio perguntava por que não começava a escrever. Espirituoso, não é? [...]. Em Buenos Aires havia uma coleção que se chamava A novela semanal, que a cada semana publicava um conto. [...]. Um dia Macedonio me disse: ‘Sou como Cervantes, Che, estou escrevendo uma novela imortal, quero dizer semanal’.⁸⁰⁴

⁷⁹⁹ Ibidem, p. 64.

⁸⁰⁰ FERNÁNDEZ, Macedonio. **Tudo e nada**: pequena antologia dos papéis de um recém-chegado. Trad. de Sueli Barros Cassal. Rio de Janeiro: Imago, 1998, p. 107.

⁸⁰¹ BORGES, Jorge Luis. «El Aleph»: **El Aleph** (1949). Buenos Aires: Sudamericana, 2011. p. 928. (Obras Completas, v.1)

⁸⁰² Ibidem, p. 930.

⁸⁰³ BORGES, Jorge Luis. «Lugones-Macedonio: testimonio de Borges». **Textos recobrados (1956-1986)**. Buenos Aires: Sudamericana, 2011. p. 156.

⁸⁰⁴ FERNÁNDEZ, Macedonio. **Tudo e nada**, op.cit, pp.199-200.

Borges, ao reproduzir essas falas de Macedonio, usa o mesmo distintivo da interjeição ‘Che’, característico da fala de Daneri. Esse é mais um indicativo de que Carlos Argentino se configura como um desdobramento do próprio Borges e de Macedonio Fernández, que representa o centro conflitante da poética borgiana. O núcleo conflitante da poética de Borges resulta primeiro dessa devoção e depois do rechaço ao estilo de escritura de Macedonio. O que Borges admirava em Macedonio foi o que justamente passou a rejeitar: o maneirismo, o fragmentário, a não conclusão dos escritos «lo patético, lo sentencioso, lo barroco».⁸⁰⁵ Lembremos que essa mesma ambiguidade Borges vivenciou com o *Quixote*, também inspirado em Macedonio: “Para Macedonio, o livro era *Dom Quixote*, livro capital, que lia e relia continuamente e ao qual dedicava um verdadeiro culto. Culto que herdei e depois abandonei”.⁸⁰⁶ Macedonio Fernández, inclusive, modificou o leitor Borges, tornando-o menos ingênuo na forma de relacionar-se com o jogo ficcional. Talvez, por isso, Borges tenha confessado que Macedonio chegara muito perto de ser seu ídolo:

Antes de Macedonio yo había sido siempre un lector crédulo. Su principal don fue hacerme leer escépticamente. Al comienzo, lo plagué con devoción, recogiendo algunos amaneramientos estilísticos suyos que después llegué a lamentar. Ahora lo veo, sin embargo, como vería a un Adán confundido por el Jardín del Éden. Su genio sobrevive en sólo unas pocas de sus páginas; su influencia era de naturaleza socrática. Realmente amé a ese hombre, casi hasta la idolatría.⁸⁰⁷

Até mesmo no discurso que fez no enterro de Macedonio, em 1952, Borges ratificou esse amargor por Macedonio tê-lo posto neste artil literário de eleição estética, que tremulou em toda a sua literatura:

Macedonio, pienso, pudo haber escrito un Quijote cuyo protagonista diera con aventuras reales más portentosas que las que prometieron sus libros. Fue novelista, porque sintió que cada yo es único, como lo es cada rostro, aunque razones metafísicas lo indujeron a negar el yo.⁸⁰⁸

É necessário que pontuemos duas coisas dessas falas de Borges: 1) sua visão de Macedonio como um Adão perdido no Jardim do Éden; e 2) o destaque dado por Borges ao Macedonio romancista.

⁸⁰⁵ BORGES, Jorge Luis. *Un ensayo autobiográfico*, op.cit., p. 10.

⁸⁰⁶ FERNÁNDEZ, Macedonio, op.cit., p. 197.

⁸⁰⁷ BORGES, Jorge Luis, op.cit, p. 60.

⁸⁰⁸ Ver <http://www.Poesiaargentina.8k.com/otrosdoc/docMFernanporBorges.htm>, aceso en 08/05/2014.

No primeiro item, a imagem de Macedonio como um Adão nos remete imediatamente a Horacio e a Morelli, personagens cortazarianas, que, respectivamente, se caracterizam pelo périplo errante em Paris e Buenos Aires e pela postura do escritor como um Adão, que busca incessantemente uma escritura a ‘partir do zero’. No capítulo 93 d’*O jogo*, Horacio fala que Morelli é um preadamita: «Del amor a la filosofía, estás lúcido, Horacio. La culpa la tiene Morelli que te obsesiona, su insensata tentativa de hacer entrever una vuelta al paraíso perdido, pobre preadamita de sanck-bar, de edad de oro vuelta en celofán»⁸⁰⁹. Vale lembrar o capítulo 70 d’*O jogo*, que é um fragmento do sermão *Beati pauperes spiritu*, de Meister Eckhardt:

Cuando estaba yo en mi causa primera, no tenía a Dios...; me quería a mí mismo y no quería nada más; era lo que quería, y quería lo que era, y estaba libre de Dios y de todas las cosas... Por eso suplicamos a Dios que nos libre de Dios, y que concibamos la verdad y gocemos eternamente de ella...⁸¹⁰

Em Morelli, o leitor é o outro para quem o autor se desloca. E é também para o outro em busca de si que se dirige Oliveira, visto que, afinal, ‘ele busca uma chave e nem imagina que a leva no bolso’, como observou Gregorovius. Morelli, então, é um escritor no sentido descrito por Merleau-Ponty:

O escritor fala aos homens e alcança a verdade através deles. Só compreenderemos esse salto sobre as coisas em direção a seu sentido, essa descontinuidade do saber que está em seu mais alto ponto da fala, se o compreendemos como invasão de mim sobre o outro e do outro sobre mim...⁸¹¹

Lembremos a “Teoria do túnel” que propõe e entende a prosa romanesca, principiando do próprio homem e findando no homem, sendo a origem e o destino de uma obra sempre o homem na visão cortazariana: «Tomar de la literatura eso que es puente vivo de hombre a hombre, [...]. Una narrativa que no sea pretexto para la transmisión de un mensaje (no hay mensaje, hay mensajeros y eso es el mensaje...»⁸¹². Morelli pretendia modificar o leitor, que era a personagem que mais lhe importava de fato. Algo de similar existe na pretensão de Morelli com a confissão de Borges de sua passagem de leitor crédulo a leitor cético, justamente por interferência direta de Macedonio Fernández, que modificou o leitor Borges (“Não seria Borges a obra

⁸⁰⁹ CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Buenos Aires: Alfaguara, 1995, p. 458.

⁸¹⁰ *Ibidem*, p. 406.

⁸¹¹ MERLEAU-PONTY, Maurice. **A prosa do mundo**. Trad. de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 218. (Coleção Portátil; 12).

⁸¹² CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**, op.cit, p. 427.

principal de Macedonio?’, indaga Tomás Guido Lavalle”).⁸¹³ Macedonio Fernández escreveu a Germán Arciniegas, em 1940, uma reflexão sobre o leitor como personagem:

Descobri, [...], que o ‘Personagem’ dramático ou romanesco ou o autor que é personagem no poema efusivo [...], só nestes três casos (e em todo outro imaginável, se houver) é elemento de arte se for utilizado como a única função de transformar o leitor em ‘personagem’. O ‘personagem’ sintetiza toda a Literatura que, provavelmente, é a única Belarte. O leitor ‘personagem’, o leitor lido, provoca uma comoção consciencial única: nenhuma das chamadas belas-artes pode conceber ao vivente o não-ser em vida e nenhuma comoção, exceto esta, é artística.⁸¹⁴

Encontramos certa reverberação dessas palavras de Macedonio na poética de Morelli quando pretende transformar o leitor, modificá-lo em sua forma de ler (que será fazer o leitor preceber os meandros daquela escritura) e tornar o leitor um outro - o autor. E, assim, transmudar o leitor na sua perspectiva que tem de si próprio e do mundo que o circunda. Por essa concepção do leitor como personagem reside a admiração que Macedonio nutria pelo *Quixote*, porque Cervantes elaborou justamente uma personagem duplamente, vivente não-ser em vida: Dom Quixote, quando se lê na leitura do primeiro livro, e Alonso Quijano, que somente aparece no primeiro e último capítulos do livro.

Recordamos também a análise de Alazraki, que diz: *Rayuela no alude a Rayuela directamente*. Não encontraremos, por exemplo, dito claramente, que Horacio Oliveira encontrou num livro de Morelli, cujo herói era ele próprio, a fórmula cervantina exata, que nós não a encontraremos em *O jogo*. Divisaremos, contudo, uma sugestão dessa ideia, uma menção (que nem mesmo será claramente divulgada ou reconhecida por Horacio) dessa *leituraescritura* de Horacio como personagem de Morelli. Nesse jogo ficcional da estrutura narrativa d’*O jogo*, reside a técnica da “alusão indireta”, que podemos compreender pela concepção de originalidade observada por Barthes:

[...] essa originalidade é [...] o próprio fundamento da literatura; pois somente me submetendo à sua lei que tenho chance de comunicar com exatidão o que quero dizer; em literatura, como na comunicação privada, se quero ser menos ‘falso’, é preciso que eu seja mais ‘original’, ou, se se preferir, mais ‘indireto’.⁸¹⁵

Em *O jogo da amarelinha*, ocorre uma insinuação dessa imagem do leitor lido talvez por seguir a teoria de Macedonio (mesmo por intuição) de que

⁸¹³ LAVELLE apud CASSAL in: FERNÁNDEZ, Macedonio. **Tudo e nada**, op.cit., p. 23.

⁸¹⁴ FERNÁNDEZ, Macedonio, op.cit., p. 119.

⁸¹⁵ BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Debates; 24), p. 19.

A consciência agudizada atual da Humanidade, neste século que dominaria o da Reflexão Terceira do Eu [...], já não pode apreciar uma arte pueril, mas sim uma arte da perda puerilidade, do desdobramento consciencial. A Ilógica da Arte (ou humor conceitual, não realista) propõe o instante do Absurdo Crível, do *nonsense* intelectual crível.⁸¹⁶

O segundo aspecto que pontuamos no discurso do enterro de Macedonio é sobre o romancista: («Macedonio, pienso, pudo haber escrito un Quijote cuyo protagonista diera con aventuras reales más portentosas que las que prometieron sus libros...»)⁸¹⁷. Primeiro destacamos que, nessa fala, Borges confirma o projeto de Macedonio de reescritura do *Quixote*, mas evidencia e critica o Macedonio romancista, quando ele mesmo nunca escrevera romances e justificou essa sua recusa justamente no prólogo de *Ficciones*, que comporta o «Pierre Menard, autor del *Quijote*». Borges optou por imaginar romances para elaborar ensaios sobre eles, como procedeu e justificou em *Ficciones* («Devarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; [...]. Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario»)⁸¹⁸.

O interessante é que em *Un ensayo autobiográfico*, no capítulo «Madurez», Borges justifica novamente sua decisão literária de não escrever romances, mencionando novamente o *Quixote* («La sensación de que las grandes novelas como Don Quijote y Huckleberry son virtualmente informes⁸¹⁹ ha servido para afianzar mi gusto por la forma del cuento, cuyos elementos indispensables son la economía y un principio, medio y fin claramente señalados»)⁸²⁰. Lembremos que Cortázar em “Teoría do túnel” definiu o romance como um monstro. A palavra do idioma espanhol *informe*, usada por Borges, significa justamente ‘monstruoso’, ‘disforme’, ‘irregular’, ‘descomunal’, ‘desmedido’...

No seguimento dessa declaração de Borges, ele revelou certa insegurança como escritor para escrever contos («Sin embargo, como escritor creí durante años que escribir cuentos estaba fuera de mi alcance, y fue sólo después de una larga e indirecta serie de tímidos experimentos narrativos cuando me senté a escribir verdaderos

⁸¹⁶ FERNÁNDEZ, Macedonio. *Tudo e nada*, op.cit., p. 120.

⁸¹⁷ Ver <http://www.Poesiaargentina.8k.com/otrosdoc/docMFernanporBorges.htm>, aceso en 08/05/2014.

⁸¹⁸ BORGES, Jorge Luis. «Prólogo». *Ficciones* (1944). Buenos Aires: Sudamericana, 2011. p. 722. (Obras Completas, v.1)

⁸¹⁹ Disformes, desmedido, descomunal, enorme, monstruoso, irregulares...

⁸²⁰ BORGES, Jorge Luis. *Un ensayo autobiográfico*, op.cit., p. 75.

cuentos») ⁸²¹. Mas mesmo com temor, Borges arriscou e produziu contos memoráveis da literatura, porém, não podemos refutar o questionamento: a recusa à escrita de romances não teria sido uma insegurança de Borges?

A poética borgiana prima por um rigor e uma economia que vêm da vivência do escritor argentino com a poesia, e economia e rigor são de certo elementos incompatíveis ao monstruoso romance. O pai de Borges escreveu um romance sobre o qual ele não esboçou nenhuma apreciação crítica. Conhecemos seu título, *El caudillo*, e sua abordagem tratava da história de Entre Ríos. Em *Un ensayo autobiográfico*, Borges relatou ter esboçado um projeto de reescritura do romance de seu pai:

Tengo otro proyecto que lleva pendiente mucho más tiempo: El de revisar y quizás reescribir la novela de mi padre, *El caudillo*, como me lo pidió hace años. Habíamos llegado a discutir muchos de los problemas; me gusta pensar en esa tarea como un diálogo continuado y como una colaboración muy real. ⁸²²

Vemos que a ficção borgiana sempre esquadrihava a vida do escritor e sua relação com a tradição literária de filiação paterna. Nesse projeto de pai para filho, Borges atuaria de modo semelhante à conduta de Pierre Menard na reescritura de um livro de outro autor. A tarefa de compor romances é um trabalho monumental para Borges, e não só isso, é também empobrecedor: «Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos» ⁸²³.

Borges, então, desqualifica o gênero romance e os romancistas e oferece sua receita de escritor, como vimos, que é imaginar que longos livros existem e sua escritura configurará na emissão de uma nota sobre eles («Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario. [...]. Más razonable, más inepto, más haragán, he preferido la escritura de notas sobre libros imaginarios») ⁸²⁴.

Além da reescritura do romance de seu pai, *El caudillo*, Borges também empreendeu um projeto de romance que seria escrito a várias mãos (Macedonio, Borges e os irmãos César e Santiago Dabove), cuja direção primeira seria de Macedonio Fernández. O título do romance ‘por vir’ era *El Hombre que será presidente*. Este

⁸²¹ Loc.cit.

⁸²² Ibidem, p. 97.

⁸²³ BORGES, Jorge Luis. «Prólogo». *Ficciones*, op.cit., p. 722.

⁸²⁴ Loc.cit.

projeto de romance, abandonado depois por Macedonio, que, por isso não vingaria,⁸²⁵ propunha dois argumentos:

Uno, visible, las curiosas gestiones de Macedonio para ser presidente de La República; otro, secreto, la conspiración urdida por una secta de millonarios neurasténicos y tal vez locos para lograr el mismo fin. Éstos resuelven socavar y minar la resistencia de la gente mediante una serie gradual de invenciones incómodas. La primera (la que nos sugirió la novela) es la de los azucareros automáticos, que, de hecho, impiden endulzar el café. [...] En el primer capítulo, dedicado casi por entero a la perplejidad y al temor de un joven provinciano ante la doctrina de que no hay yo, y él, por consiguiente no existe, figura un solo artefacto, el azucarero automático. En el segundo figuran dos, pero de un modo lateral y fugaz; nuestro propósito era presentarlos en proporción creciente. Queríamos también que a medida que se enloquecieran los hechos, el estilo se enloqueciera; para el primer capítulo elegimos el tono conversado de Pío Baroja; el último hubiera correspondido a las páginas más barrocas de Quevedo. Al final el gobierno se viene abajo; Macedonio y Fernández Latour entran en la Casa Rosada, pero ya nada significa nada en ese mundo anárquico. En esta novela inconclusa bien puede haber algún involuntario reflejo del *Hombre que fue Jueves*.⁸²⁶

A ilustração desse longo fragmento salienta que Borges, que prezava pela mesura no estilo, paradoxalmente à sua poética, em algum momento pensara num argumento surrealista para um romance anarquista. No estilo desse romance não escrito, estão ainda a ‘multiplicação de parágrafos empastelados nos romances policiais, a poesia enigmática e a pintura dadaísta ou cubista’.⁸²⁷ É o caso de sinalizarmos que na estrutura desse projeto de romance borgiano, há uma leve semelhança com a poética de Morelli.

Borges confirmou, então, no «Prólogo» de *Ficciones*, sua preguiça (*haragán*) e sua inabilidade para escrever romances. Em «*El Aleph*», para Borges, o poema de Carlos Argentino Daneri é tão desmedido como um romance: «A los seis meses de la demolición del inmueble de la calle Garay, la Editorial Procusto no se dejó arredrar por

⁸²⁵ Macedonio, em «*Prólogo a lo nunca visto*», declarou que o projeto de romance a várias mãos se tornou, por fim, a escritura do *Museo do romance da Eterna*: «Diré así, antes, que se trata de uno de los veintinueve de una novela imprologable según recién ahora me lo previno un crítico nacido seguramente en el tranquilo país del ‘avisar después’; según otro, más simpático, es decir, más alargador, escasa de prólogos, lo que aún puede remediarse, que se iba a llamar “El hombre que será Presidente y no lo fue”. [...] Pero el título ha quedado para “La novela dejada empezar”, que por empezar tarde no empieza menos, [...] es: “Novela de la Eterna, y de la Niña de dolor, la Dulce-Persona, de-un-amor que no fue sabido”». In: FERNÁNDEZ, Macedonio. **Museo de la Novela de la Eterna**: primera novel buena. Buenos Aires: Corregidor, 2012, pp. 50-51. (Obras Completas; 6 dirigida por Adolfo de Obieta).

⁸²⁶ BORGES, Jorge Luis. «Macedonio Fernández». **Prólogos, con un prólogo de prólogos** (1975). Buenos Aires: Sudamericana, 2011. p. 61. (Obras Completas, v.4)

⁸²⁷ Loc.cit.

la longitud del considerable poema y lanzó al mercado una selección de “trozos argentinos”...»⁸²⁸.

O Borges narrador *homodiegético* do conto sente-se superior a Carlos Argentino, uma vez que, logo após sua visão do Aleph, manifesta sua admiração: «–Formidable. Sí, formidable». Porém, decide vingar-se de Carlos Argentino, negando-lhe qualquer apreciação sobre o ponto fantástico do universo, como se a discussão com Borges sobre o Aleph pudesse enriquecer literariamente sua descrição: «En ese instante concebí mi venganza. [...] Me negué, con suave energía, a discutir el Aleph...».⁸²⁹

Vale ressaltar que a publicação de Daneri intitula-se *Trozos argentinos*, ou seja, fragmentos, pedaços, estilhaços, retalhos, partículas, fração, parcela, porção, quebrado... como o Aleph, como a poética de Morelli e como toda a obra fragmentária de Menard. “Borges”, quando vê o Aleph, reconhece que a linguagem não dá conta de descrever sua visão de todos os pontos do universo, sem sobreposição:

Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza mi desesperación de escritor. Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca? [...]. Quizás los dioses no me negarían un hallazgo de una imagen equivalente, pero este informe quedaría contaminado de literatura, de falsedad. Por lo demás, el problema central es irresoluble: la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito. [...]. Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo sin embargo, recogeré.⁸³⁰

“Borges” constrói imagens significativas da batalha do escritor com a escrita («empieza mi desesperación de escritor»/ «los dioses no me negarían un hallazgo de una imagen equivalente»), mais precisamente, de sua batalha, e reconhece que é uma causa perdida, porque o relato que será escrito será falso, será literatura, ou seja, o fragmento («Algo sin embargo, recogeré»). Apesar de sua luta pela *mesura y quietud* (recomendação de Bioy Casares), Borges viu-se enredado pela condição atávica da linguagem: fração e estilhaço, partícula de vivência recuperada pela memória e filtrada por um código em comum compartilhado. Ao contrário de Cortázar/Morelli em que tudo, incluindo a linguagem, parte do homem e se destina ao homem, “Borges” clama aos deuses pelo descobrimento de uma nova imagem.

⁸²⁸ BORGES, Jorge Luis. «El Aleph», op.cit., p. 931.

⁸²⁹ Loc.cit.

⁸³⁰ BORGES, Jorge Lui. «El Aleph», op.cit., p. 929.

Sueli Barros Cassal destaca que o estilo de Macedonio é barroco conceptista e que, por isso, sua obra permaneceu desconhecida. A estudiosa assemelha os textos de Macedonio aos de Mallarmé e aos de Joyce de *Finnegan's Wake*, “parece o limbo”.⁸³¹ Nesse momento de sua apreciação, Cassal cita um comentário pontual de Borges sobre a diferença entre a visão dele e a de Macedonio (pontual na diferenciação da poética de ambos escritores argentinos), que acreditamos evidenciar que Macedonio, como Morelli, priorizava o sentido no homem, partindo e retornando a ele:

(...) Creio que Macedonio, o pensamento dele, me fizeram muito bem, e comecei plagiando-o devotamente; mas creio que seu estilo me prejudicou: ou, pelo menos, algumas de suas manias. Ele procurava falar não da vida, mas do viver, não do sonho mas do sonhar; utilizava neologismos inúteis. Por exemplo: fala-se das belas-artes, mas ele preferia falar da poesia como belarte. O que não acrescenta nada, não é?⁸³²

A diferenciação entre as poéticas de Borges e Macedonio está na particularidade da perspectiva que cada escritor concebe para sua escritura: a perspectiva de Macedonio prioriza as ações humanas (o viver, o sonhar); já a concepção da poética borgiana prima pelas abstrações (a vida, o sonho). Sobre os inúteis neologismos de Macedonio, o que Borges não entendia era que o ato de mudar um detalhe na escritura, como a criação de “inúteis neologismos”, já estaria renovando a literatura; seria já, engenhosamente, uma reinvenção da linguagem literária. Julio Cortázar, em *El libro de Manuel*, operou de modo semelhante a Macedonio Fernández, na reinvenção de um provérbio: «...la gente cree que no hay nada nuevo bajo el neón...»⁸³³. Ao mudar uma palavra (de ‘sol’ a ‘neón’), Cortázar modificou o sentido de um provérbio popular, exatamente na frase em que evidencia o quanto é enganosa a ideia de que o novo não é possível.

Voltando ao «*El Aleph*», “Borges” – pensando ter-se vingado de Daneri ao se negar a comentar sobre o ponto insólito – depara-se com a infeliz realidade da aceitação editorial da escritura de seu rival e a recusa da publicação de sua obra *Los nupies del tahúr*, o que ele incrimina ser um ato de inveja e incompreensão. “Borges” amarga, ainda, a celebridade de Daneri, que circula pelos jornais «Hace ya mucho tiempo que no consigo ver a Daneri; los diarios dicen que pronto nos dará otro volumen. Su afortunada

⁸³¹ Ver CASSAL in: FERNÁNDEZ, Macedonio. **Tudo e nada**, op.cit., p. 20.

⁸³² Ibidem, p. 18.

⁸³³ CORTÁZAR, Julio. **El libro de Manuel**, p. 149. Disponível em Kronhela.com.ar/jc/juliocortazar-EllibrodeManuel.pdf. Acesso em 13 de maio de 2014.

pluma (no entorpecida por el Aleph) se ha consagrado a versificar los epítetos del doctor Acevedo Díaz»⁸³⁴.

Vale pontuar que o trabalho monumental do escritor em relatar sua visão do Aleph seria similar à árdua tarefa de Pierre Menard («Por lo demás, el problema central es irresoluble: la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito»)⁸³⁵. “Borges” tem consciência de sua incapacidade, ou melhor, da precariedade da linguagem na edificação dessa tarefa impossível: descrever o infinito Aleph. Então, ele decide fazer literatura e recuperar o que lhe for possível com a linguagem ‘sucessiva’. A fama de Carlos Argentino, segundo “Borges”, é devida a «su pluma afortunada (no entorpecida por El Aleph)»⁸³⁶. E, assim, o poeta rival de “Borges” começa uma escrita laudatória a um nome histórico, ‘Acevedo Díaz’, que acreditamos ter alguma relação com Borges.

É possível tratar-se do lendário Eduardo Acevedo Díaz, homem dedicado às letras e também à política, que nasceu no Uruguai, mas teve uma relação intrínseca com a Argentina, chegando a morrer em Buenos Aires. Em *Un ensayo autobiográfico*, Aníbal González nos fornece a seguinte informação:

Las familias Borges y Acevedo se conocían y visitaban desde hacía tiempo; en uno de esos encuentros, Jorge y Leonor se conocieron y a primera vista se enamoraron. Se casaron cinco años después, en 1898, y se instalaron [...] en la calle Tucumán, 840, donde el 24 de agosto del año siguiente nacería Jorge Luis Borges, familiarmente llamado Georgie.⁸³⁷

Borges, ao resgatar ou mesmo registrar as ideias (até então, e muitas vezes, orais) de Macedonio Fernández, reconquistava, de certa forma, as ideias metafísicas compartilhadas entre Macedonio e seu pai. Era uma maneira de ressarcimento e de outorga ao nome de seu pai àquelas abstrações macedônicas que eram, de certo modo, também sua herança paterna. O verbete de uma fotografia do pai de Borges jovem revela bem sua ligação filosófica com Macedonio:

Jorge Guillermo Borges, el padre de Borges, hacia la época en que estudiaba en la escuela estatal. Allí conoció a Macedonio Fernández, con quien trabó una estrecha amistad y a cuyas veladas metafísicas de los sábados, en la confitería Perla del Once, habría de llevar a su hijo muchos años después.⁸³⁸

⁸³⁴ BORGES, Jorge Luis. «El Aleph»: *El Aleph* (1949). Buenos Aires: Sudamericana, 2011. p. 931. (Obras Completas, v.1)

⁸³⁵ Ibidem, p. 929.

⁸³⁶ Ibidem, p. 931.

⁸³⁷ BORGES, Jorge Luis. *Un ensayo autobiográfico*, op.cit., p. 19.

⁸³⁸ Ibidem, p. 26.

Borges também confessara que um dos maiores eventos de sua vida foi a descoberta da biblioteca de seu pai, que era um homem muito inteligente, mas preferia ficar oculto, sem aparecer muito; ao contrário da figura de Macedonio, que fazia questão de ser o centro quando dirigia as sessões filosóficas.⁸³⁹ Nós podemos interpretar o caráter invisível do pai de Borges também em sua relação com Macedonio, pois sabemos que Macedonio e Guillermo Borges compartilhavam ideias políticas e filosóficas, na participação e fundação de uma colônia anarquista no Paraguai. Guillermo Borges afastou-se de suas tarefas revolucionárias, justamente por causa de seu casamento com Leonor Acevedo de Borges. Uma declaração de Borges é bastante significativa nesse sentido:

Macedonio estudou Direito com meu pai e fundou com alguns amigos [...] uma colônia anarquista no Paraguai. Não sei bem o que aconteceu. O fato é que a colônia fracassou logo depois. Meu pai ia participar dessa colônia, mas conheceu minha mãe Leonor Acevedo, casou-se com ela e aqui estou eu. Que estranho! Tenho tantas coisas para dizer que nem sei se estou cansado.⁸⁴⁰

Guillermo Borges foi o grande iniciador na educação de seu filho, e tinha uma elaboração mental que ficou no anonimato. Até mesmo a generosidade, uma qualidade atribuída a Macedonio, que Borges também credita a seu pai. Borges disse ter herdado de seu pai não apenas amizade de Macedonio, mas também o culto a essa figura emblemática da literatura argentina:

Mi padre era muy inteligente y, como todos los hombres inteligentes, era también muy bondadoso. [...]. Mi padre era tan modesto que le habría gustado ser invisible. [...]. Fue él quien me reveló el poder de la poesía: [...]. También él, sin que yo lo advirtiera, me dio mis primeras lecciones de filosofía. Cuando yo era muy joven, me mostró, con la ayuda de un tablero de ajedrez, las paradojas de Zenón: la de Aquiles y la tortuga...⁸⁴¹

Então, duas grandes figuras paternas da tradição literária de Borges escreveram romances: Jorge Guilleromo Borges (seu pai) e Macedonio Fernández. Porém, além de confessar ser inepto à escrita de vastos romances, há outra condição que Borges não assimilou com total tranquilidade na escritura, em sua poética: é uma literatura que se desnuda, que se discute. Quando o fez, como em «Pierre Menard», por exemplo, censura a prática de ruptura do jogo ficcional com a realidade, a exemplo das críticas a

⁸³⁹ «La actividad mental de Macedonio era incesante y rápida, aunque su exposición fuera lenta; ni las refutaciones ni las confirmaciones ajenas le interesaban». Ver: BORGES, Jorge Luis. «Macedonio Fernández», op.cit., p. 57.

⁸⁴⁰ Ver CASSAL in: FERNÁNDEZ, Macedonio. **Tudo e nada**, op.cit., p. 196.

⁸⁴¹ BORGES, Jorge Luis. **Un ensayo autobiográfico**, op.cit., p. 14.

Paul Valéry. Numa entrevista, Borges dá respostas reveladoras a algumas perguntas capciosas sobre sua relação com a obra de Joyce. A crítica que Borges faz à estética de Carlos Argentino Daneri, de Macedonio Fernández e de Paul Valéry vem da mesma raiz de abstrações que ele tece sobre a obra de James Joyce. Para nós, também é a mesma raiz em que antevemos o ponto divergente entre a poética borgiana e a poética de Cortázar/Morelli. Ressaltamos fragmentos da entrevista como ilustração:

El arte de Joyce es pues, ante todo, verbal. Espléndido, desde luego, pero creo que si hubiera elegido ser poeta, si se hubiera limitado a ser poeta, aunque ser poeta no tiene nada de limitado, hubiera sido mejor... En todo caso más legible. Porque el Ulises es bastante ininteligible y el Finnegan's Wake es ilegible. Ya dije que cuando leí el Ulises por primera vez me encontré perdido [...]. Después leí el libro de Stuart Gilbert, de mucho más fácil lectura que la obra de Joyce, y otro libro titulado Una ganzúa para Finnegan's Wake. Me gustaron mucho, pero cuando trataba de leer el Ulises y el Finnegan's Wake me resultaba imposible. [...]. La imaginación de Joyce es totalmente verbal. Si yo pienso en Finnegan's Wake, recuerdo frases de igual modo que recuerdo versos de un poema. Es una obra fragmentaria, sí. Esto no lo digo contra Joyce. Yo lo admiro pero hubiera querido de él una obra más admirable que la que ha producido. [...]. Indudablemente Joyce fue un gran poeta. [...]. Poesía verbal, poesía de este tipo es la que hizo Joyce, quizá mejor que nadie, en cualquier época, y en cualquier idioma. Pero es una lástima que todo eso esté perdido en dos vastas obras ilegibles. [...]. Joyce quiso hacer una novela y cometió un error, porque podría haber escrito poemas de una o dos páginas. [...]. En cuanto a la lectura fragmentaria [Borges] agrega: –Es la única lectura posible. Es lo que ocurre ya. El futuro es ilimitado, uno puede decir cualquier cosa y se cumplirá, pero quizá lo que quede de los escritores es lo que está en las antologías.⁸⁴²

Diante das considerações acima e depois de Borges ter confessado que fora Macedonio quem lhe abriu a percepção para uma nova forma de leitura (do leitor crédulo ao leitor cético), seria o caso de questionarmos a possibilidade de haver alguma identificação entre Borges e o *lector-hembra*, que Morelli repudia. Sabemos já do leitor copartícipe o que Morelli pretendeu para sua escritura, sabemos que, para esse leitor, Morelli empreendeu uma organização saltada de sua escritura e sabemos que o leitor tem a liberdade de reconfigurar essa escritura a seu modo pela reorganização de sua leitura: saltar de acordo com sua eleição. A concepção do leitor de Morelli, que conforma a estrutura narrativa d'*O jogo da amarelinha*, coindice com a invenção do 'leitor saltado' de Macedonio Fernández, que, em *Museu do romance da Eterna*, dedicou um de seus prólogos *Ao leitor saltado*, relacionando o leitor diretamente à figura do autor:

⁸⁴² BORGES, Jorge Luis. Borges y Joyce, 50 años después. **Textos recobrados (1956-1986)**. Buenos Aires: Sudamericana, 2011. pp. 323-326.

Confio que não terei leitor seguido. Seria o que pode causar meu fracasso e despojar-me da celebridade que mais ou menos canhotamente procuro escamotear para algum de meus personagens. E isso de fracassar é um luzimento que não cabe à idade. Ao leitor salteado me acolho. Eis que leste todo o meu romance sem saber, te tornaste leitor seguido e insabido ao te contar tudo dispersamente e antes do romance. Comigo, o leitor salteado é o que tem mais chances de ler seguido. Quis distrair-te, não corrigir-te, porque ao contrário és o leitor sábio, pois praticas o entreler que é o que mais forte impressão lavra, conforme minha teoria de que os personagens e os fatos só insinuados, habilmente truncados, são os que ficam na memória. Dedico-te meu romance, Leitor Salteado; me agradecerás uma sensação nova: o ler seguido. Ao contrário, o leitor seguido terá a sensação de uma nova maneira de saltar: a de seguir o autor que salta.⁸⁴³

Sueli Barros Cassal reflexiona ainda que a obra de Macedonio tem uma preocupação incisiva no que concerne à “desrealização do leitor pela literatura”, reverberando na teoria de Julia Kristeva, que entende que

ler Lautréamont, Mallarmé, Joyce e Artaud significa [...] refazer o trajeto de sua produção. Quantos seriam capazes disso? [...] Refazer esse sulco expõe o sujeito a riscos impossíveis: abandonar sua identidade no ritmo, dissolver o entrave do real em uma descontinuidade móvel, deixar os abrigos familiares, ideológicos ou espirituais...⁸⁴⁴

Agregamos sem vacilação à lista de Julia Kristeva o nome de Julio Cortázar (e por tabela, agregamos o nome de Morelli), na fluidez das vozes discursivas entre Cortázar, Morelli, Horacio e o leitor.

A análise que fizemos do conto «*El Aleph*» evidencia o profundo vínculo da poética de Borges com Macedonio Fernández, desdobrado na figura do escritor-personagem Carlos Argentino Daneri. Julio Prieto expõe que quando Borges fala de Macedonio, na verdade, está falando dele próprio e que essa relação provoca em Borges um sentimento incômodo pela adoção e absorção de algumas ideias da poética de Macedonio: «La intimidad con un autor tan frecuentado y asimilado en la propia obra que despierta el incómodo sentimiento de lo demasiado parecido...»⁸⁴⁵. Para Julio Prieto, Borges é consistente em sua crítica ao gênero romance «que nunca practicó» e que nisso há certo receio com a literatura, lembrando a aproximação de Pierre Menard a Paul Valéry, que, segundo o estudioso, vivenciou uma crise de narração. Nesse sentido, no argumento do conto «*Pierre Menard*», ecoa um desenvolvimento antinarrativo:

⁸⁴³ FERNÁNDEZ, Macedonio. “Ao Leitor Salteado”. In: _____. **Museu do romance da eterna**. Trad. de Gênese Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 56.

⁸⁴⁴ KRISTEVA apud CASSAL, in: FERNÁNDEZ, Macedonio. **Tudo e nada**, op.cit., p. 19.

⁸⁴⁵ PRIETO, Julio. «Pierre Menard, traductor de Valéry: entre muertes del autor», in: **Revista Variaciones Borges**, n° 29, 2010, p. 53. Disponível em <http://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/4%20Prieto.pdf>. Acesso em 13 de março de 2014.

A partir de “Pierre Menard”, Borges certamente cultivará la narración y abogará las virtudes “clásicas” del argumento y la anécdota bien construída, pero en su predilección por formas breves, irónicas o hipotéticas cabe detectar un eco de aquella crisis de narratividad y en general de una estética moderna que, [...], no deja de retornar espectralmente en su escritura. Por lo demás, la ambigüedad en cuanto a una estética moderna que a la vez se critica en sus presupuestos básicos – la búsqueda de lo nuevo como principio de valor estético – y se plasma en la innegable originalidad (pese a sus ‘parecidos’) de los textos que proponen esa crítica tal vez sea, [...], la mayor coincidencia no explícita entre “Pierre Menard” y Monsieur Teste.⁸⁴⁶

Vale lembrar que já assinalamos a semelhança entre Macedonio e Valéry em Pierre Menard. Neste sentido, vemos que, em «*El Aleph*», Borges também discute a questão da literatura impossível, ao criticar o projeto do poema descomunal de Daneri. Essa narrativa que se critica, tanto em «*El Aleph*» como no «*Pierre Menard*», traz também a discussão entre o clássico e o moderno na literatura. Julio Prieto pontua que Borges, no «*Pierre Menard*», construiu, como Valéry, uma personagem a partir de indícios indiretos («obras y proyecto de obras, testimonios de amigos, etc.»),⁸⁴⁷ e que nisso há um embrião da estética de espacialização antinarrativa da literatura moderna:

(...), Pierre Menard sería una figuración ambivalente – a la par ‘caricaturesca’ y ‘modélica’ – de ese punto en que ‘la moda y la eternidad se agarraban por las solapas. Lo retrógrado y lo avanzado se disputan aquel punto desde el cual se cae. Las novedades, aun nuevas, engendraban consecuencias muy antiguas’.⁸⁴⁸

É, portanto, essa relação intrincada da poética de Borges entre o barroquismo de Macedonio e a mesura de Bioy Casares e as incongruências da poética de Valéry no intercurso da ficção com a realidade que antevemos, na observação do amigo de Pierre Menard, que somente um seu igual, na reversão da concepção de seu trabalho (reescritura do *Quixote*, copiando-o), poderia ressuscitar “as troias” menardianas da literatura como um infinito tecido de reescritura, que implode a identidade autoral. Se a poética borgiana que oscila entre barroquismo/fragmentário (crise da narrativa moderna que se questiona) e mesura/esmero do estilo é o primeiro talante, é a aproximação com Macedonio que identificamos na poética de Morelli.

Ambos adamicas, Morelli e Macedonio entabularam uma busca semelhante de narrativa, estruturada na figura nuclear do leitor. O leitor-cúmplice de Morelli empreende um intrínseco diálogo com o ‘Leitor Salteado’ de Macedonio Fernández, na

⁸⁴⁶ Ibidem, p. 57.

⁸⁴⁷ Ibidem, p. 60.

⁸⁴⁸ Loc.cit.

medida em que as indicações deste evidenciam que o leitor que salta e assim lê toda a obra é estruturalmente uma forma de perpetuar na memória deste leitor as personagens do romance. Damián Tabarovsky assinala que o *Museu do romance da Eterna* estabeleceu o marco que deliberou um novo postulado ficcional, desenhando uma poética de escritura de romances na Argentina, incluindo aí “a armação digressiva de *O jogo da amarelinha*, de Cortázar”.⁸⁴⁹

⁸⁴⁹ Ver “Introdução” de Damián Tabarovsky in: FERNÁNDEZ, Macedonio. “Ao Leitor Salteado”. In: _____. **Museu do romance da eterna**. Trad. de Gênese Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

4 UM TAL MORELLI, COAUTOR DO *QUIXOTE*: A LEITURA COMO POÉTICA DA ESCRITURA

La mejor cualidad de mis antepasados es la de estar muertos; espero modesta pero orgullosamente el momento de heredarla. Tengo amigos que no dejaron de hacerme una estatua en la que me representarán tirado boca abajo en el acto de asomarme a un charco con ranitas auténticas. Echando una moneda en una ranura se me verá escupir en el agua, y las ranitas se agitarán alborozadas y croarán durante un minuto y medio, tiempo suficiente para que la estatua pierda todo interés.

Morelli/Cortázar

A epígrafe que abre o último capítulo desta tese revela talvez o último desejo de Morelli antes de sua morte. Trata-se do capítulo 107 d’*O jogo da amarelinha*, que traz a seguinte marca de leitura da personagem leitor coautor de Morelli – Horacio Oliveira: «Escrito por Morelli en el hospital». Este é o momento-chave que remata nossa discussão, pois equivale, de forma indireta – como se configura toda a discussão do romance de Cortázar – ao momento final da escritura que pede continuidade através da vivência presente de outra escritura. Nota-se que a estátua tem um prazo curto de admiração, perdendo o interesse para o movimento vivo das rãzinhas, que se agitam alvoroçadas quando a água que jorra da boca da estátua morta lhes chega no charco.

Nessa derradeira morelliana, reside o paradoxo que impulsiona a engrenagem da *leituraescitura* que estamos discutimos: é preciso que uma escritura morra para que renasça em outra escritura. E para isso, deve-se, explícita ou implicitamente, clamar a vinda dessa nova escritura, assinalando a presença do leitor no interior mesmo da escritura que se quer (in)finda. É dizer que o leitor está fincado em todos os elementos composicionais dessa obra, tanto na estrutura narrativa, como tema da narração, e, mais assertivamente, na condição de personagem mais importante do romance. Assim ocorre no *Quixote*, no *Museu do romance da Eterna* e n’*O jogo da amarelinha*.

No capítulo 3, relacionamos Morelli a Pierre Menard através dos desdobramentos que abrangem uma personagem de outro conto de Borges, «*El Aleph*» – Carlos Argentino Daneri – e o escritor argentino Macedonio Fernández,

espelhadamente duplicado em Daneri e em Menard. E, assim, assinalamos confluências entre a poética de Morelli e a escritura de Macedonio Fernández. Como ilustração aparentemente vã, apontamos uma característica que talvez nos tenha passado despercebida, a marca oral de Daneri, evidenciada na extravagância de sua origem italiana.

Vale ressaltar que Morelli também tem procedência italiana, embora seja francês, o que alia em Morelli todas as nacionalidades que envolvem os escritores em discussão: a francesa, de Menard, e a italiana, de Daneri, junto com a argentina, de Macedonio. No capítulo 95 d’*O jogo*, Etienne faz a seguinte observação: «Sin servilismo (el viejo era de origen italiano y se encaramaba fácilmente al do de pecho, hay que decirlo) escribía como si él mismo, en una tentativa desesperada y conmovedora, imaginara al maestro que debería iluminarlo».⁸⁵⁰

O comentário de Etienne expõe outro aspecto do caráter de Morelli, além de sua ascendência italiana, que é o seu não servilismo, oferecendo à própria escritura a projeção de um mestre que o iluminava em suas abstrações. A escritura de Morelli assim foi compreendida por seu leitor, que comparou seu lado italiano com a nota musical dó – a primeira na escala diatônica, a única que não tem acidentes e, portanto, é considerada a base do sistema tonal.⁸⁵¹ Contudo, o próprio Etienne, em outro momento, mostrou que os princípios da poética de Morelli não eram exatamente originais, mas que a força tonal, digamos, de sua escritura, servia justamente para proclamar e estabelecer seu direito escritural através da força simbolizada pelo ‘dó’ de seu grito:

Le estaba diciendo a Perico que las teorías de Morelli no son precisamente originales. Lo que lo hace entrañable es su práctica, la fuerza con que trata de describir, como él dice, para ganarse el derecho (y ganárselo a todos) de entrar de nuevo con el buen pie en la casa del hombre. [...]. No se trata de una empresa de liberación verbal. [...]. Lenguaje quiere decir residencia en una realidad, vivencia en una realidad. Aunque sea cierto que el lenguaje que usamos nos traiciona (y Morelli no es el único en gritarlo a todos los vientos) no basta con querer liberarlo de sus tabúes. Hay que re-vivirlo, no re-animarlo.⁸⁵²

⁸⁵⁰ CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Buenos Aires: Alfaguara, 1995, p. 462.

⁸⁵¹ Ver **MICHAELIS**: moderno dicionário da língua portuguesa. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1998, p. 744. (Dicionário Michaelis).

⁸⁵² CORTÁZAR, Julio, op.cit, pp. 472-473.

As teorias de Morelli resultam, acreditamos, das abstrações macedonianas, além de outras fontes.⁸⁵³ Beatriz Sarlo, por exemplo, associa Morelli a Macedonio, relacionando-os à idiosincrasia de ambos em voltar o olhar ao passado, pois que a invenção «del personaje Morelli, que es la forma intertextual por excelencia bajo la que se colocan, en momentos diferentes, Cortázar como autor, un hipotético Oliveira futuro y una remisión al pasado: Morelli como una especie de Macedonio».⁸⁵⁴ Davi Arrigucci Jr. identifica semelhanças nas poéticas de Morelli e de Macedonio, como projeto de paródia irônica da escritura que se realiza, entremeada por uma atividade crítica lúdica e zombeteira: “É assim que Morelli surge em *Rayuela*, esse autor sócia, misto de Mallarmé, Joyce e Macedonio Fernández, [...], que medita a impossibilidade da obra diante do absoluto a que aspira”.⁸⁵⁵

Desse modo, conjecturamos que a poética de Macedonio reverbera, em certa medida, como eco espectral do mestre que Morelli fabula em sua própria escritura. Sabemos que Macedonio empreendeu um projeto de reescritura do *Quixote*. E, nessa perspectiva, entabularemos uma abordagem dos romances do escritor argentino, cotejando aspectos próximos e análogos a *O jogo da amarelinha*.

4.1 ADRIANA BUENOS AIRES E MUSEU DO ROMANCE DA ETERNA – PROJETO DE REESCRITURA DO *QUIXOTE* NO SÉCULO XX

Os títulos dos romances de Macedonio Fernández, projeto de reescritura do *Quixote* no século XX, estampam um subtítulo que instiga o leitor – *Adriana Buenos Aires (última novela mala)* e *Museo de la Novela de la Eterna (primera novela buena)*. É já uma estratégia de captura do leitor, como expôs Macedonio no prólogo (30) do *Museu*: «Como la circulación de tapas y títulos es merced a las vidrieras, [...], el Lector de Tapa, Lector de Puerta, Lector Mínimo, o Lector No-conseguido, tropezará por fin

⁸⁵³ Ver YURKIEVICH, Saúl. «El collage literario: genealogía de Rayuela», in: _____. **Julio Cortázar: mundos y modos**. Barcelona: Ensayo Edhasa, 2004, pp. 129-144.

⁸⁵⁴ SARLO, Beatriz. **Escritos sobre literatura argentina**. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2007, p. 252.

⁸⁵⁵ ARRIGUCCI JR., Davi. **O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar**. São Paulo: Perspectiva, 1973. p. 23.

aquí con el autor que lo tuvo en cuenta, con el autor de la tapa-libro, de los Títulos-Obras». ⁸⁵⁶

O romance ‘ruim’ e o romance ‘bom’ são modulações do gênero romanescos formuladas por Macedonio com o objetivo de abrir discussão teórica sobre a escritura do romance em seu próprio corpo textual, a exemplo do que empreendeu Cervantes no *Quixote*. Retomando nossa abordagem inicial do capítulo 1, quando citamos a fala da personagem cervantina Sansón Carrasco como base da justificativa macedoniana para suas classificações do gênero, reavemos o seguinte fragmento:

Es cierto que he corrido el riesgo de confundir alguna vez lo malo que debí pensar para Adriana Buenos Aires con lo bueno que no acaba de ocurrírseme para Novela de la Eterna; pero es cuestión de que el lector colabore y las desconfunda. A veces me encontré perplejo, cuando el viento hizo volar los manuscritos, porque sabréis que escribía por día una página de cada, y no sabía tal página a cuál correspondía; nada me auxiliaba porque la numeración era la misma, igual la calidad de ideas, papel y tinta, ya que me había esforzado por ser igualmente inteligente en una y otra para que mis mellizas no animaran querella. ¡Lo que sufrí cuando no sabía si una página brillante pertenecía a la última novela mala o a la primera buena! Hágase cargo el lector de mi desasosiego y confíe en mi promesa de una próxima novela malabuena, primerúltima en su género, en la que se aliará lo óptimo de lo malo de Adriana Buenos Aires con lo óptimo de Novela de la Eterna, y en que recogeré la experiencia ganada en mis esfuerzos por probarme que algo bueno era malo, o viceversa, porque lo necesitaba para concluir un capítulo de una u otra... ⁸⁵⁷

É uma forma irônica e bem-humorada de Macedonio discutir e reformular em suas escrituras as concepções de bom e de ruim como costumam ser relacionadas as duas partes do *Quixote* (não exatamente rotulando-as de boa ou má): a primeira parte estaria aquém da segunda, porque nela a abordagem cervantina do jogo ficcional da obra na obra figura na condição de magistral na avaliação de críticos e escritores. ⁸⁵⁸ O escritor argentino chama o leitor em sua responsabilidade funcional de ‘confiar’ no autor, que lhe promete um novo gênero, fusão do ‘ruim’ com o ‘bom’, para um próximo romance.

⁸⁵⁶ FERNÁNDEZ, Macedonio. «Al lector de vidriera». In: _____. **Museo de la Novela de la Eterna**: primera novela buena. Buenos Aires: Corregidor, 2012, p. 84. (Obras completas; 6 dirigida por Adolfo de Obieta).

⁸⁵⁷ Ibidem, pp. 11-12.

⁸⁵⁸ Ver: BARONE, Orlando. **Diálogos Borges Sabato**. Buenos Aires: Emecé Editores, 2007. p. 74: «**BORGES**: Yo sostengo, sí, que la segunda parte [do *Quixote*] es superior».// Ver também RILEY, Edward C. «Las tres versiones de la historia de Don Quijote», in *La rara invención: estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria* (2001), Barcelona: Editorial Crítica, p. 142: «La versión número tres [2ª parte do *Quixote*] – la más rara de todas – es la que don Quijote cree que su encantador personal pondrá algún día por escrito».

Lembrando que, mesmo na primeira parte do *Quixote*, Cervantes imprime algumas pinceladas de metaficção, como vimos; de modo análogo, o romance *Adriana Buenos Aires* fora concebido, sendo escrito em 1922 e revisado sumariamente por Macedonio Fernández em 1938. Adolfo de Obieta, filho de Macedonio e tutor de suas obras, esclarece que «De 1938 son el final (capítulos XI-XV) y el IV, y las páginas previas al relato propiamente dicho, además de algunas acotaciones de pie de página»⁸⁵⁹. Estas partes acrescentadas são a fração substancial de metalinguagem do romance.

A trama da narrativa macedoniana é composta por um triângulo amoroso entre Adriana, Adolfo e Eduardo Alto, cujo final frustra por não ser uma tragédia comumente esperada. Adriana é uma bela jovem buenosairense de classe baixa, que se apaixona por Adolfo, da mesma cidade, mas de classe mais elevada, e que está comprometido com outra moça de mesma classe social. Mas o amor de Adriana é correspondido por Adolfo que, às vésperas de seu casamento com Isabel, decide romper o acordo de pré-núpcias. Adriana, sabendo dos planos de Adolfo, migra do subúrbio onde mora e se instala numa pensão no centro de Buenos Aires, receosa de ser abandonada pelo amado, porque seu rompimento com Isabel seria um suicídio social para um médico em ascensão: «...se engrosaron sus temores acerca de la falta de temperamento de Adolfo para soportar la estrechez pecuniaria sumada a las responsabilidades de la paternidad. Más aun: la sanidad de mente de Adolfo, [...], le fue siempre levemente dudosa»⁸⁶⁰.

No entanto, Adolfo segue seu plano de romper com Isabel, que, desesperada, não aceita a rejeição e atira contra Adolfo: «Un tiro escapado al preparar las valijas del viaje de bodas en casa de su novia»⁸⁶¹. Foi dada essa desculpa para a sociedade, deixando entrever que não houve abandono, e sim um rompimento circunstancial por conta de um acidente que deixou Adolfo meio demente. Esta situação fez com que ficassem a cargo de Adriana os cuidados com Adolfo. Toda a tensão vivida por Adriana começou a ser acompanhada por Eduardo, hóspede da pensão, que, gentilmente, se ofereceu para ficar à disposição de Adriana para qualquer evento. A partir daí, surge um amor entre os dois, que se tornou impossível esconder deles próprios e de Adolfo.

⁸⁵⁹ OBIETA, Adolfo. «Advertencia previa», in: FERNÁNDEZ, Macedonio. **Adriana Buenos Aires**: última novela mala. Buenos Aires: Corregidor, 2012. (Obras completas; 5 dirigida por Adolfo de Obieta).

⁸⁶⁰ FERNÁNDEZ, Macedonio. **Adriana Buenos Aires**, op.cit., pp. 74-75.

⁸⁶¹ Ibidem, p. 75.

O interessante deste enredo é, sobretudo, o final que revela que, após sucessivos eventos de circunstância amorosa, o amor entre Adriana e Eduardo esmaeceu. Da mesma forma que, aos poucos, esfriou em Adolfo sua revolta pela perda do amor de Adriana, que nunca o abandonou, assim como descreveu Eduardo, narrador homodiegético da história:

Que cada instante visible del amor entre Adriana y yo fuera una amargura visible para Adolfo, aun una amargura sin ira y aun con aceptación para la existencia del amor de Adriana por otro – [...]. Con todo esto digo, en ahorradas palabras, que después de algún tiempo de esta triple actuación cotidiana de las almas, un día comprendimos, [...], que hacía ya meses el amor de Adriana y mío había fenecido; y que empezábamos a sentirnos, los tres, menos felices pero con más sosiego. Los tres éramos buenos amigos; o sea que todo había concluido.⁸⁶²

O enredo que tem um final melancólico ao invés de trágico, como a maioria dos romances folhetins, ganhou nova perspectiva com a intervenção do autor, quando este agregou ao relato as páginas prévias e alguns capítulos finais depois da palavra *FIN*, capítulo XII. A organização plástica, para usarmos termos bakhtinianos, do romance de Macedonio está composta dos seguintes textos prévios: «Dos palabras de amigos del autor»; «Nota a la última novela mala»; «Autorizadas opiniones» e «Guía de omisiones». Nota-se que estas páginas prévias substituem um possível prólogo. Em «Dos palabras de amigos del autor», concluídos os comentários, aparecem as iniciais C.D, J.L.B e S.D., sugerindo referir-se aos irmãos César e Santiago Dbove e a Jorge Luis Borges. Improvável afirmar que realmente estes escritores a seis mãos tenham escrito ditas palavras: «Adriana es el más alto valor humano que respira en Buenos Aires – hasta el punto de inventarle por apellido el nombre de nuestra querida y poderosa ciudad».⁸⁶³

Em «Nota a la última novela mala», Macedonio descreve (sempre com fina ironia, lembrando os prólogos de Cervantes) sua experiência da escritura do romance ruim, dizendo que talvez o grande mérito do autor que se detenha no segredo da doutrina do romance ruim seja a resistência à incessante tentação em corrigir as diversas inocências artísticas desta narrativa, e continua «Estímese el trabajo que me ha costado no hacer genial a esta novela. [...]. Y por cierto que hacer una novela mala en falso es más difícil que hacer la buena en buena».⁸⁶⁴

⁸⁶² Ibidem, p. 234.

⁸⁶³ Ibidem, p. 10.

⁸⁶⁴ FERNÁNDEZ, Macedonio. **Adriana Buenos Aires**, op.cit., p.13.

Nesta nota, Macedonio dirige-se a «los buenos lectores de novela mala», pedindo-lhes desculpas por não apresentar um desfecho ‘detonante’ para o triângulo amoroso, mas explica a eles que sua decisão é coerente com sua teoria de que a única verdadeira tragédia não é a impossibilidade do amor nem a morte dos amantes, mas o esvaecimento do que um dia foi amor, o esquecimento: «De todo en el mundo lo verdaderamente trágico es el Olvido, y de este, lo más desesperante es que no se lo advierte: el gradual insidioso advenimiento de la conformidad».⁸⁶⁵

Em «Autorizadas opiniones», Macedonio engendra um diálogo sobre o romance ‘ruim’, cujas personagens são Un lector, Borges, Hidalgo, Bernárdez, Scalabrini Ortiz e Un futuro autor. O leitor entende que é pretensioso dizer que o romance será o último de seu gênero, porque não existe talento capaz para isso. Borges, na voz discursiva de uma personagem macedoniana, reforça a opinião do leitor: «Si es del género de mala, que me han prometido, no será la última».⁸⁶⁶ O futuro autor também não diverge dessa opinião. Nesse jogo ficcional, todos são personagens-leitores, inclusive o autor, que desafia o leitor a tentar escrever um romance ‘bom’, com humor.

E finalizando as páginas prévias, «Guía de omisiones» lista seis itens que participam de alguma maneira do romance ‘ruim’, mas que foram omitidos, dos quais destacamos quatro: os diversos lugares onde os episódios do romance foram escritos, a coleção de “plumas” que o escreveram (deixando ambíguo se se trata de canetas ou de escritores), o grupo de amigos que foram às livrarias de Buenos Aires perguntar pelo livro um dia antes de ser posto à venda e os atributos estruturais que conformam sua composição.

Também o capítulo IV – «Página de omisión» – foi inserido ao romance em 1938. Trata-se de um chamado à atenção do leitor para a percepção do “valor estético de contraste”, «...a su deber de emocionarse por él – aunque ni en la vida ni en los autores ocurre emocionarse por el contraste»⁸⁶⁷. Macedonio desnuda, não sem ironia, um dos recursos usados pelo autor para despertar emoção no leitor, mas à medida que ele expõe tal procedimento, recusa-se, como autor, a submeter-se a ele. O escritor argentino faz uma repreensão ao valor estético do contraste que, para ele, incorre em inverossimilhança. Então, maliciosamente, assume sua humana incapacidade temporária

⁸⁶⁵ Ibidem, p. 14.

⁸⁶⁶ Ibidem, p. 15.

⁸⁶⁷ Ibidem, p. 97.

de autor para realização do método de contraste: «Pero el autor, [...], tiene hoy un día descolorido y se desempeñaría mal. Pide indulgencia»⁸⁶⁸.

Os capítulos finais – XI ao XV – foram acrescentados também em 1938. Já abordamos acima o final descrito por Eduardo Alto, o capítulo XII, no qual está gravada a palavra *FIN*. O capítulo XI é uma burla ‘séria’ macedoniana («¡Qué tranquilo comía y lo pasaba cuando prometía novelas!»)⁸⁶⁹ que promete ao leitor um romance futuro, a surgir impresso diariamente no jornal local («...cuando combinaba con Borges, Scalabrini, Dabove, una novela sin tapas, que se iba a ejecutar escena por escena en la calle. La única novela que no se podría prestar, aunque saldría en folletín de La Nación cada ejecución del día anterior»)⁸⁷⁰.

Macedonio (como Cervantes, que divulgou *La Galatea* no *Quixote*) anunciava no *Adriana Buenos Aires* a escritura do *Museu do romance da Eterna*, que começou a ser publicado avulsamente em carta, artigos e periódicos pelos prólogos que constituem este romance.⁸⁷¹ Dessa forma, difundindo sua literatura, investe no leitor de seu atual romance a leitura de seu romance por vir («Ahora le queda al lector. Reine desde el siguiente renglón el lector»)⁸⁷². O capítulo XIII é uma página quase em branco, constando apenas do seguinte questionamento «—¿Conseguí hacerla última?»⁸⁷³. Diálogo flagrante com o leitor, que seja capaz de receber tal obra e de, futuramente, reescrevê-la.

O capítulo XIV – *POS FIN* – é, portanto, uma resposta do leitor, interlocutor imaginário, que se opôs ao romance ‘ruim’ e à proposta do romance ‘bom’ de Macedonio («—Esta novela ha de prohibirse»)⁸⁷⁴. Ao que o autor responde: («—Querido señor: lo inmoral es nacer, ante la actitud restringida de usted. Y ante la Verdad, lo único inmoral es no compartir toda alegría de todo otro»)⁸⁷⁵. A resposta de Macedonio sugere os tipos de leitores que estão descritos no *Museu (Mínimo, Tapa, Puerta, No-*

⁸⁶⁸ Loc.cit.

⁸⁶⁹ Ibidem, p. 231.

⁸⁷⁰ Loc.cit.

⁸⁷¹ A publicação avulsa dos prólogos do *Museu* não ocorreu exatamente após a publicação de *Adriana*, e sim em simultâneo. Por volta de 1930 já circulavam na imprensa argentina esses prólogos. Ver “Introdução” de Damián Tabarovsky in: FERNÁNDEZ, Macedonio. “Ao Leitor Salteado”. In: _____, **Museu do romance da eterna**. Trad. de Gênese Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

⁸⁷² FERNÁNDEZ, Macedonio. **Adriana Buenos Aires**, op.cit., p. 232.

⁸⁷³ Ibidem, p. 239.

⁸⁷⁴ FERNÁNDEZ, Macedonio. **Adriana Buenos Aires**, op.cit. p. 240.

⁸⁷⁵ Loc.cit.

conseguido) são leitores fugazes, que precisam ser capturados pelos títulos das obras. Por isto, o capítulo XV faz o convite ao leitor para que ultrapasse a capa do livro e instaure uma nova escritura, a partir da leitura deste romance. O próprio autor propõe que *Adriana* continue em outro romance, que o complemento no gênero contraste, do qual se compromete a escritura: «Lo único que falta en Adriana Buenos Aires para ser del todo una novela ‘mala’ es continuar en otra»⁸⁷⁶.

A apresentação da estrutura composicional do romance *Adriana Buenos Aires*, principalmente de suas partes integrantes agregadas em 1938 ao enredo de 1922, destaca a junção do livro de Macedonio ao seu outro romance na configuração do projeto de reescritura do *Quixote*. O estudioso argentino Daniel Attala – no seu livro supracitado *Macedonio Fernández, lector del Quijote* (2009) – formula quatro teses, baseadas em toda a obra macedoniana, que sustentam a hipótese do projeto do escritor argentino de reescritura do *Quixote*. Da intrínseca amizade com Borges – escritor argentino que discutiu a empresa da reescritura do *Quixote* através de sua personagem Pierre Menard, como vimos, – Attala aponta para a originalidade de Macedonio Fernández, que elaborou esse projeto monumental ‘*pós-co-cervantino*’ antes de Borges, indicando que várias ideias de suas ideias sobre o *Quixote* e seu autor são coincidentes com as concepções de Macedonio. Para isso, Daniel Attala valeu-se também das investigações de Michel Lafon sobre o conto «*Pierre Menard*», de Borges⁸⁷⁷.

En otro lugar, y tras evocar la importancia que en la explicación del origen de “Pierre Menard” posee la nota necrológica sobre Miguel de Unamuno que Borges escribe el 29 de enero de 1973 (“Presencia de Miguel de Unamuno”), Lafon declara de todas maneras, la genealogía de las tentaciones de Borges de reescribir el Quijote ‘podría ocupar todo un grueso volumen, cuyo primer capítulo, por otra parte, debería ser entero consagrado a Macedonio Fernández, que sin duda preside desde la sombra este precioso comienzo’. No está mal asignar al autor de Museo de la Novela de la Eterna esta función de presidir, aunque más no sea desde la sombra, cuando toca a la relación de Borges con Cervantes.⁸⁷⁸

As quatro teses de Attala, que testemunham o projeto macedoniano, foram elaboradas de vastas menções mais ou menos explícitas ao *Quixote*, que estão nas *Obras Completas* de Macedonio Fernández, de modo que «se podría extraer una teoría compuesta de las siguientes afirmaciones»:

⁸⁷⁶ Ibidem, p. 241.

⁸⁷⁷ LAFON, Michel: **Borges ou la réécriture**, Paris: Seuil, 1990. / Lafon, Michel: “Menard (acaso sin quererlo). Écrire, traduire, ménardiser”, en *Hommage à Carmen Val Julián*, Lyon: ENS Éditions, en prensa.

⁸⁷⁸ ATTALA, Daniel. **Macedonio Fernández, lector del Quijote**. Buenos Aires: Paradiso, 2009, p. 124.

1-El Quijote es la suprema creación literaria de la historia, Cervantes el mayor literato, y el propio Don Quijote la más acabada ‘persona de Arte’ de todos los tiempos; 2- El Quijote es la más triste y pesimista de las obras literarias; 3- En cuanto obra realista, las virtudes de esta novela son sin embargo apenas naturales, o lo que es lo mismo, no artísticas; 4 -Pero desde otro punto de vista por completo diferente, el Quijote es la primera y casi única obra genuina de “arte literario”, mejor llamado Belarte o arte concienzudo; la primera y casi única verdadera ‘novela’, y ello en la medida en que Don Quijote es el primer genuino personaje de la historia.⁸⁷⁹

O resumo (na verdade) feito por Attala das concepções primordiais de Macedonio sobre o *Quixote* encaminha-nos para uma análise mais focalizada do *Museo do romance da Eterna*, relacionando-o com *O jogo da amarelinha*, de Julio Cortázar. Isto porque, sem os textos posteriormente agregados a *Adriana Buenos Aires* em 1938, levanta-se a hipótese de que o projeto de reescritura do *Quixote* não teria sido exatamente o plano primordial de Macedonio para este romance:

Cabe suponer, entonces, que fue un desplazamiento hacia otra estética, aparentemente estimulado por sus intercambios con los jóvenes escritores vanguardistas, lo que propició esos agregados irónicos de la segunda redacción, donde pasamos de una novela más o menos autobiográfica, escrita en clave ‘romántica’ – [...] – a una mordaz crítica de este tipo de novela a partir de presupuestos vanguardistas –i.e. ‘anti-ilusionistas’. [...] Esta es, así pues, la hipótesis que aquí formulamos: el contacto con la vanguardia genera en Macedonio una crisis estética que se ‘resuelve’ parcialmente con las artificiosas adiciones de *Adriana Buenos Aires* en 1938 y, entre 1924 y 1948 (aproximadamente), con la escritura del *Museo de la Novela*.⁸⁸⁰

O pressuposto acima é de Julio Prieto, que contempla relevância em apontar que o duplo romance macedoniano seria, na verdade, uma estrutura desconexa de dois projetos e de duas escrituras, a princípio, incompatíveis, «antes producto del azar de las vicisitudes históricas y biográficas que de una necesidad de la escritura»⁸⁸¹. No entanto, Daniel Attala contesta não exatamente a hipótese de Prieto, que não contesta, mas sim sua ideia de que os escritos agregados em 1938 são maquiagem, pintura superficial para camuflar o plano subjacente, certo ‘arranjo’ ou ‘retoque’ dado por Macedonio a seu romance, que até então não era classificado de ‘ruim’ («... la ‘novela mala’ obedece, por tanto, a un esfuerzo ulterior de ‘maquillaje’...»)⁸⁸². Attala, então, questiona por que o plano posterior, o que se efetivou, seria mais exterior à obra que o plano prévio de Macedonio;

⁸⁷⁹ Ibidem, p. 21.

⁸⁸⁰ PRIETO *apud* ATTALA, Daniel. **Macedonio Fernández, lector del Quijote**, op. cit., p. 131.

⁸⁸¹ ATTALA, Daniel, op.cit., p. 130.

⁸⁸² PRIETO *apud* ATTALA, op.cit, p. 131.

¿Qué idea de sentido supone creer que sólo lo que se ejecuta según un plan previo puede medirse con un plan y gozar de un sentido que no se vea tratado de mero maquillaje? ¿Acaso no es el destino de toda obra literaria, y en general de toda obra, de todo sentido, constituirse y rehacerse sobre la marcha de modo que jamás nada esté fijo y definitivamente establecido hasta el final, hasta la muerte – y ello bajo el supuesto no demostrado de que sea concebible o efectivo tal final? [...]. Toda obra necesita desplegarse en el tiempo y siempre puede ocurrir – [...] – que a la postre el actor cambie de idea, vire la dirección, tuerza el rumbo...⁸⁸³

Concordando, portanto, com Attala, é mais compreensível que *O Jogo da amarelinha* fique mais próximo a *Adriana Buenos Aires*, após a inserção dos escritos de 1938. No entanto, é preciso destacar que algo de comum com *O jogo* já se encontrava no enredo de 1922 do romance ‘ruim’, se tomarmos a tese de Macedonio da tragédia do ‘*Olvido do amor*’, pelo conformismo cotidiano, mesmo sem a tácita explicitação desta teoria nas páginas prévias do *Adriana*. Trata-se do triângulo amoroso que as duas obras contemplam. O triângulo entre as personagens cortazarianas Gregorovius-Maga-Horacio apresenta algumas aproximações com o triângulo do romance ‘ruim’ Adolfo-Adriana-Eduardo.

Os dois triângulos, por exemplo, se estendem a uma quarta pessoa: em *Adriana* fica sugerida uma futura relação de Eduardo com Estela, quando ele percebe que seu amor por Adriana feneceu; em *O jogo*, Horacio Oliveira relaciona-se com outra mulher, Pola, mesmo vivendo com Maga. Neste aspecto, não há diferença entre os triângulos, porquanto Eduardo e Estela começam a se relacionar sem que ele tenha rompido definitivamente com Adriana. A diferença basilar entre os dois triângulos extensivos é que o desenlace dele em *O jogo* está, aparentemente, mais próximo daquela tragédia comum, tão esperada nos romances de folhetim. Há uma morte, a de Rocamadour (filho da Maga, fruto de um estupro sofrido em Montevideu), que desencadeia o sumiço imorredouro da Maga. Esta é a grande tragédia que dissolve o triângulo, visto que Maga desaparece sem vestígio, após a morte de seu filho, deixando os dois amantes (Gregorovius suposto) a conjecturar se ela havia se suicidado, atirando-se às águas do Sena, ou se ela teria voltado para Montevideu: («Si fuera cierto que La Maga se ha ahogado [...]. –¿La Maga hizo alguna insinuación de que se iba a matar? (Horacio)/ –No creo – dijo Gregorovius –. Insistía más en lo de Montevideo/ –Es idiota, no tiene un centavo (Horacio)»)⁸⁸⁴.

⁸⁸³ ATTALA, Daniel, op.cit, p. 132.

⁸⁸⁴ CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Buenos Aires: Alfaguara, 1995, pp. 199-200.

O desaparecimento sempiterno da Maga lembra-nos a personagem espectral da Eterna («Cada uno de los personajes intenta hacer algo para dar vida a la Eterna»)⁸⁸⁵, principalmente porque Horacio começa a ver o fantasma da Maga em outras mulheres. Mas, voltando ao *Adriana Buenos Aires* e retomando a teoria de Macedonio («De todo en el mundo lo verdaderamente trágico es el Olvido, y de éste, lo más desesperante es que no se lo advierte: el gradual insidioso advenimiento de la conformidad»)⁸⁸⁶, Horacio Oliveira é a encarnação do inconformista Morelli, como vimos no capítulo 3. Antes da morte de Rocamadour, ele e Maga ensaiaram um rompimento, justamente porque Horacio não cabia naquela estrutura doméstica, ainda que caótica. Horacio, então, boicota seu relacionamento com Maga para não correr o risco de cair nesse ‘gradual insidioso advento da conformidade’, sendo que também sua ligação com Pola faz parte desta sabotagem.

Visto por este ângulo, o desenlace do triângulo amoroso em *O jogo* é provocado pelo protagonista, que se antecipa ao ‘*descaecimiento*’ ou ‘*Olvido*’ do amor para fazê-lo eterno, de certo modo, nos desdobramentos de outras relações. Dessa forma, nem a tragédia clássica dos romances de folhetim (a morte de um dos amantes ou a impossibilidade do amor), aludida por Macedonio, nem a tragédia do ‘*Olvido*’ macedoniana ocorre no romance de Cortázar. No enredo cortazariano, o manuseio dos eixos ‘*Olvido*’/‘*Conformidad*’ da teoria de Macedonio teria sido aplicado às avessas, dando efeito da prolongação da vida dessa mulher desaparecida quase como a invocação frustrada da vida para a Eterna («Hasta el último intento, dar Vida a la Eterna, se ha frustrado, por la vacilación del Presidente»)⁸⁸⁷.

Nesse sentido, antevemos uma fusão de romances macedonianos nessa ‘quase tragédia’ manipulada pelo enredo cortazariano. Até o momento, apenas assinalamos um evento narrativo comum ao *Adriana* e a *O jogo*, relacionando-os sem a menção dos escritos agregados de 1938 ao romance ‘ruim’, somente para marcarmos nossa visão de leitura próxima a essas obras. Porém, é no aspecto metaficcional dos romances de Macedonio e de Cortázar que identificamos pontos mais próximos entre seus projetos de escritura, principalmente entre *O jogo da amarelinha* e o *Museu do romance da Eterna*.

⁸⁸⁵ FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de la Novela de la Eterna*, op.cit., p. 256.

⁸⁸⁶ FERNÁNDEZ, Macedonio. *Adriana Buenos Aires*, op.cit., p. 14.

⁸⁸⁷ FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de la Novela de la Eterna*, op.cit., p. 257.

No capítulo 3, já estabelecemos algumas conexões que vemos entre as duas obras, principalmente sobre a manipulação do leitor que lê saltando, obedecendo ao “Tabuleiro de direção” em *O jogo*, e o “Leitor salteado”, em *Museu*. Há outras mostras de proximidades entre as obras que focalizaremos ao nos orientarmos por três feições em nossa análise: primeira, a estrutura composicional das obras; segunda, o argumento poético-filosófico que escritores discutem; e terceira, o delineio da configuração de leitor e de escritor elaborada pelas obras.

O projeto macedoniano de reescritura do *Quixote*, como sabemos, é contemplado nos dois romances do escritor: *Adriana Buenos Aires* e *Museu do romance da Eterna*. Mencionamos novamente o caráter de duplo romance porque em um dos prólogos do *Museu* o autor reforça esse aspecto ‘*doble*’. Cada romance pertence a um gênero – um ‘ruim’ e outro ‘bom’ – e dessas duas modulações romanescas distintas, Macedonio propõe a sua fusão, gerando um único gênero, como promessa ao leitor de um futuro romance: «Hágase cargo el lector de mi desasosiego y confíe en mi promesa de una próxima novela malabuena, primerúltima en su género, en la que se aliará lo óptimo de lo malo de *Adriana Buenos Aires* con lo óptimo de *Novela de la Eterna*»⁸⁸⁸.

Este romance ‘ruimbom’ (*malabuena*), ‘primerúltimo’ (*primerúltima*) não vingou sob a pena de Macedonio. Acreditamos, porém, que, de alguma forma, possa ter medrado pelas mãos de Julio Cortázar com a escritura d’*O jogo da amarelinha*. A estrutura composicional do *Museu do romance da Eterna*, já mencionamos, é algo próxima ao *Adriana Buenos Aires*: ambos têm pré-textos metaficcionalis, no miolo do enredo há algumas intervenções do autor e no final, depois do fim da trama, há os chamados ‘*pos-fin*’. Especificamente, o *Museu* tem cinquenta e nove prólogos, incluindo o texto inicial e a dedicatória, vinte capítulos do enredo e três textos pós-trama, que, somados aos prólogos pelo teor discursivo, contabilizam sessenta e dois textos metaficcionalis no romance. Lembramos ainda a recomendação de Macedonio de que seus romances gêmeos fossem vendido sempre juntos, como se fossem um só livro, o que não acontece na prática.

A plasticidade da estrutura composicional d’*O jogo*, já abordada no capítulo 1, atende, em certa medida, a todas as recomendações de Macedonio para seu romance de gênero ‘ruimbom’, ‘primerúltimo’: o livro um estaria proporcionalmente próximo ao

⁸⁸⁸ Ibidem, p. 12.

Adriana Buenos Aires e o livro dois, ao *Museu do romance da Eterna*. Além disso, Cortázar concatenou os dois livros em um só volume, portanto, um único romance, vendido como tal. Recapitulando alguns pontos abordados no capítulo 1, mostramos que a estrutura do romance conforma dois livros, subdivididos em três partes: “Do lado de lá” (Horacio Oliveira em Paris), “Do lado de cá” (Horacio Oliveira em Buenos Aires) e “De outros lados (capítulos prescindíveis)”. Essas três partes compreendem as aventuras de Horacio Oliveira, nas duas cidades, intercaladas com a leitura dos textos teóricos de Morelli (metaficção) pelo Clube da Serpente e também com a literatura de Ceferino Piriz, escritor argentino que divide com Morelli a atenção leitora de Oliveira, Talita e Traveler, do núcleo de Buenos Aires.

O primeiro livro compreende os lados de “lá” e de “cá” – a trama do romance, até o capítulo 56. E o segundo livro é a interposição dos capítulos dessas três partes, quando é aceita a opção de leitura proposta pelo “Tabuleiro de direção”. Essa configuração dos dois livros é, de certa forma, comparável às duas partes que compreendem o *Quixote* de Cervantes e, principalmente, aos romances ‘ruim’ e ‘bom’ de Macedonio Fernández, na circunstância que envolve as personagens do primeiro livro, quando elas, no segundo livro, se deparam com a escrita de sua própria história.

O interessante é associarmos o “Tabuleiro de direção” d’*O jogo* (com orientação do autor para que o leitor faça uma leitura salteada e, de certa forma, completa do livro) com o “Leitor Salteado” de Macedonio Fernández, que abordamos no capítulo 3, porque é na orientação de leitura do ‘Tabuleiro’ que acontece o efeito da manipulação fictícia do leitor-personagem, que se encontra consigo no ato de *leituraescritura*.

Vimos também, no capítulo 3, que esse encontro da personagem que lê o livro que conta sua própria história é muito mais evidente no *Quixote* e nos romances de Macedonio do que a forma oblíqua como é articulada n’*O jogo*, pois no romance de Cortázar esse desdobramento do leitor-personagem aparece de modo indiretamente sugerido. Nesse ponto, a primeira feição (estrutura composicional dos romances), que estamos altercando, aglutina-se com a segunda feição (o argumento poético-filosófico das obras).

O efeito cortazariano desta manipulação recai diretamente na construção do leitor no romance, sendo Horacio Oliveira coautor de Morelli, porque lê os escritos de Morelli e intervém nesses escritos. Como vimos, esse leitor coautor é tão real (existente)

ou tão fictício como seu autor, desfazendo, assim, qualquer situação dúbia entre ficção e realidade. De modo análogo, acontece no *Museu* (confirmando seu aspecto estritamente ficcional), quando Leitor e Autor são personagens do romance; e mais ainda quando as personagens Quizagenio e Dulce-Persona, do *Museu*, leem o *Adriana Buenos Aires*, e as personagens do *Adriana* dialogam com as personagens do *Museu*:

–Dulce-Persona y Quizagenio: Aléjate de nosotros, Vida, que somos muy felices. ¿O no? [...]. La tuvimos nosotros, y supimos qué es ser humanos. Gracias./ –Adriana Buenos Aires: ¿Por favor van a dejar en paz nuestra vida privada?/ Dulce-Persona: –Un instante, querida Adriana. Vuestro beso nos ha dado la vida. Autor, danos la palabra que necesitamos./ Quizagenio: –Guardaremos vuestro secreto, Adriana y Eduardo de Alto. Y os ofrecemos el nuestro: Dulce-Persona y yo somos dos personajes de la “Novela de la Eterna”, dos buenisimos amigos./ Eduardo de Alto: –Nuestro amor no tiene que callarse. Aprended vosotros, por si alguna vez la vida os hace personas como a nosotros, y os amáis.⁸⁸⁹

Lembremos a conversa entre Morelli e Horacio, no capítulo 154 d’*O jogo*: «– Usted escribe, supongo [Morelli]/ – No – dijo Oliveira – Qué voy a escribir, para eso hay que tener alguna certidumbre de haber vivido./[...] –Yo también estoy fuera del cadernillo [Morelli]»⁸⁹⁰. Este diálogo sugere uma igualdade de status entre autor e leitor no momento em que Morelli se coloca também como fora da ficção ou da existência, como Horacio Oliveira. Tanto Morelli como Macedonio anunciaram que manipular o leitor é o foco principal de seus romances: «... mi pregunto si alguna vez conseguiré hacer sentir que el verdadero y único personaje que me interesa es el lector, en la medida en que algo de lo que escribo debería contribuir a mutarlo, a desplazarlo, a extrañarlo, a enajenarlo»⁸⁹¹ (Morelli)/ «Si en cada uno de mis libros he logrado dos o tres veces un instante de lo que llamaré [...] una “sofocación”, un “sofocón” en la certidumbre de continuidad personal, un resbalarse de sí mismo el lector, es todo lo que quise como medio»⁸⁹² (Macedonio).

O resumo feito por Attala das quatro teses que atestam o projeto de reescritura do *Quixote* dos romances macedonianos enfoca justamente a discussão teórica de Macedonio sobre a personagem leitora afeccionada do cavaleiro andante cervantino como a mais perfeita ‘pessoa de arte’. Nesse sentido, para Macedonio, o romance de Cervantes é a primeira e quase única obra genuína da ‘*Belarte*’ o ‘*arte concienzial*’; «la

⁸⁸⁹ FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de la Novela de la Eterna*, op.cit., p.216.

⁸⁹⁰ CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Buenos Aires: Alfaguara, 1995, p. 590.

⁸⁹¹ Ibidem, p. 468.

⁸⁹² FERNÁNDEZ, Macedonio, op.cit., p. 37.

primera y casi la única verdadera novela y ello en la medida en que Don Quijote es el primer genuino personaje de la historia»⁸⁹³. O que caracteriza a arte ‘consciencial’ é a clareza de consciência da arte em si (como asseguram as intervenções metaficcionalis), por não pretender representar o real na condição de romance realista. E a garantia da forma dessa arte na literatura é o tratamento do romancista na construção de sua personagem, tratando-se de uma concepção estético-romanesca: «... tengo seguridad que nadie vivo se ha entrado en la narrativa, pues personajes con fisiología, además de muy estorbados de cansancio e indisposiciones – [...] – son de estética realista y nuestra estética es la inventiva»⁸⁹⁴.

Macedonio declarou que tinha verdadeira abominação a todo realismo. Nesse sentido, houve certa contradição de sua estima pelo *Quixote* e pelo engenho de Cervantes. Daniel Attala chegou a levantar a hipótese de que essa aversão macedoniana ao realismo pudesse significar certo empecilho no desenvolvimento de seu projeto de reescritura do *Quixote*.⁸⁹⁵ Porém, a identificação de Macedonio com a obra de Cervantes é flagrante na configuração das personagens do *Museu*, na medida em que alguns nomes das personagens remetem explicitamente ao *Quixote* e a seu autor: *Deunamor*, *El No Existente Caballero* (Dom Quixote); *Dulce-Persona* (Dulcineia); *Quizagenio* (Cervantes, «Los Quizagenios me han procurado (genialidad dudosa, que es la mejor) un descanso de autor en mis noches de gran programa inicial, [...] reduce a quizagenio a mi personaje genio del atrevimiento inicial novelístico»)⁸⁹⁶.

Contudo, mesmo afirmando ser Dom Quixote o primeiro genuíno personagem e o romance de Cervantes o primeiro em seu gênero, Macedonio esbarrou na categorização do *Quixote* como romance realista, mas encontrou novamente sua admiração no *Quixote* na ressalva do tratamento que Cervantes imprimiu ao seu cavaleiro: ‘a máxima tristeza’ e o ‘máximo pessimismo’. Para Macedonio, essas características humanizaram a personagem de Dom Quixote, o que inverteu, de certo modo, a tradição cômica, focalizada na burla exagerada, como assinalou Attala.⁸⁹⁷ Macedonio escreveu, de modo emblemático, o «Prólogo de indecisión» (36), no *Museu*

⁸⁹³ ATTALA, Daniel. **Macedonio Fernández, lector del Quijote**. Buenos Aires: Paradiso, 2009, p. 124.

⁸⁹⁴ FERNÁNDEZ, Macedonio. **Museo de la Novela de la Eterna**, op.cit., p. 18.

⁸⁹⁵ Ver ATTALA, Daniel. **Macedonio Fernández, lector del Quijote**, op.cit., p. 39.

⁸⁹⁶ FERNÁNDEZ, Macedonio, op.cit., p. 105.

⁸⁹⁷ Ver ATTALA, Daniel, op.cit., p. 31.

do romance da *Eterna*, para apresentar seu argumento sobre o flagrante pessimismo do ‘Humano’ no *Quixote*:

Cuatro pasmos ofrecen el pasado, el arte y el presente real: la frialdad, fatalismo, negación de lo Humano como posibilidad de felicidad y de intelección, afirmación indirecta del fracaso hedónico e intelectual de lo Humano, que es la actitud de Cervantes con Quijote y Sancho, la única gran actitud de genuina ironía, el único pesimismo auténtico presentado en arte literario en el que tantos pesimistas de cartón quisieran ser creídos; la negación, igualmente rotunda, más alegre y no tan sentida pues es directa a veces y como deliberada, doctrinal, menos segura por tanto, de Rabelais...⁸⁹⁸

Na admiração pelo *Quixote*, Macedonio Fernández pondera que as ‘virtudes realistas’ do romance de Cervantes são meramente naturais, o que o configura como obra ‘no artística’, isto é, não é um romance que procura representar ‘exatamente’ o real. Numa carta a Germán Arciniegas, em 25 de abril de 1940, Macedonio delineia a distinção entre literatura como ‘arte’ e o que ele alcunhou de ‘Belarte’, começando sua explanação pela descoberta do “Leitor-personagem”:

Descobri, e esse achado não deixa de me emocionar, que o personagem dramático ou romanesco ou o autor que é personagem no poema efusivo [...], só nestes três casos (e em todo outro imaginável, se houver) é elemento de arte se for utilizado com a única função de transformar o Leitor em “personagem”. O “personagem” sintetiza toda a Literatura que, provavelmente, é a única Belarte. O leitor “personagem”, o leitor lido, provoca uma comoção consciencial única: nenhuma das chamadas belas-artes pode conceder ao vivente o não-ser em vida e nenhuma comoção exceto esta, é artística. Não existe nenhum outro meio, nenhum outro instrumento para a Consciência, exceto este, criado pela própria Consciência e não pela Vida ou pela Natureza. A Belarte vai começar neste século quando alguém construir com muita habilidade o personagem despersonificador, desvivente, trabalhando delicadamente as situações romanescas que tentei esboçar naquela conferência. A consciência agudizada atual da Humanidade, neste século que denominaria o da Reflexão Terceira do Eu [...], já não pode apreciar uma arte pueril, mas sim uma arte da perda puerilidade, do desdobramento consciencial. A Ilógica de Arte (ou humor conceitual, não realista) propõe o instante do Absurdo Crível, do *nonsense* intelectual crível. [...]. Para mim, só é metafísica a nulidade da concepção ou do conceito “Ser”. Cabe à Belarte anulá-lo [...]. Concebo ou busco que exista o não-ser crível. Graças a esse exercício, Belarte volverá ao “Eu de Tríplice Reflexão”, ao eu contemporâneo, à sua paz ou claridade. Ela o libertará de “ser”, isto é, de discernir um não-ser. Aquele que pode sentir que não é, é imortal e claro.⁸⁹⁹

A arte de conotação pejorativa, condenada por Macedonio, é aquela que trabalha intencionalmente na representação do real para produzir emoção no leitor ou espectador.

⁸⁹⁸ FERNÁNDEZ, Macedonio. **Museo de la Novela de la Eterna**, op.cit., p. 97.

⁸⁹⁹ Ver: “Epistolário – cartas enviadas”, in: FERNÁNDEZ, Macedonio. **Tudo e nada**: pequena antologia dos papéis de um recém-chegado. Org. e Trad. de Sueli Barros Cassal. Rio de Janeiro: Imago, 1998, p. 119-120.

A ‘Belarte’, por seu turno, busca desencadear, insinuar ou gerar no leitor (já que a ‘Literatura é talvez a única Belarte’) emoções provocadas pelo efeito direto e indireto de manipulação ficcional para desestabilizá-lo, descentralizá-lo, abalando o leitor de sua comodidade de ser. Esse ardid ficcional é a matéria do *Quixote*, na segunda parte, o que faz da narração das aventuras cavaleirescas de Dom Quixote, na primeira parte, uma obra realista de virtudes ‘meramente naturais’.

Assim, a primeira parte do livro de Cervantes não seria exatamente artística, na concepção de representação do real, por causa da ilusão de descentramento da personagem lida de Dom Quixote na segunda parte, configurando a totalidade do romance («Todo el Arte está en la Versión o Técnica, es decir en lo indirecto, y el horror del Arte es el relato y la descripción, la copia con fin en sí, la imitación del gesto y de las inflexiones de voz...»)⁹⁰⁰.

A distinção entre arte e ‘Belarte’ que Macedonio Fernández teoriza lembra-nos muito a “Teoria do túnel”, quando Julio Cortázar expõe que o escritor ‘novo’ (aquele que atuará depois da década de 40 do século XX) não comete suicídio ao perfurar o flanco verbal da literatura de estética clássica. Ao contrário, atua numa tarefa de restituição ‘do humano’ (digamos), de avanço em túnel (destruir para construir), na investida contra o verbal, mas a partir do próprio verbo, denunciando a literatura como ‘préstimo da realidade’. Esse escritor ‘novo’, então, “avança na instauração de uma atividade em que o estético é substituído pelo poético, a formulação mediatizadora, pela formulação aderente, e a representação, pela apresentação”.⁹⁰¹

Cortázar alerta ainda que a “A *Literatura* se manterá invariável como atividade estética do homem, custodiada, acrescida pelos escritores vocacionais. *Continuará sendo uma das artes, e mesmo das belas-artes...*”.⁹⁰² Dessa forma, Cortázar e Macedonio diferenciam a literatura realista, que busca representar o real, da literatura “Belarte” (Macedonio) e do “extraverbal” (Cortázar). Nesse sentido, Cortázar apresenta as configurações dessa escritura ‘nova’ extraverbal que se anuncia já no século XIX, algo próximo à concepção do “célebre romance no prelo” (7), de Macedonio:

⁹⁰⁰ ‘Arte’ nesse fragmento é o mesmo que o neologismo ‘Belarte’: MACEDONIO apud ATTALA, in: ATTALA, Daniel. **Macedonio Fernández, lector del Quijote**, op.cit., p. 41.

⁹⁰¹ CORTÁZAR, Julio. **Teoria do túnel**: notas para uma localização do surrealismo e do existencialismo. Organização de Saúl Yurkievich. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998. pp. 50-51. (Obra Crítica, v.1)

⁹⁰² Loc.cit.

Em argúcias como a aliteração, a imagem, o ritmo da frase (seguindo o desenho daquilo a que alude) e nos truques de efeito – finais de capítulo, ruptura de tensões, tão bem empregados pelos românticos – já se anuncia a rebelião contra o verbo enunciativo em si.⁹⁰³

Macedonio expõe explicitamente sua estrutura romanesca, muito parecida com a estrutura de Cortázar:

Construyamos una espiral tan retorcida que canse al viento andar en su interior, y de ella salga mareado olvidando su rumbo; construyamos una novela así que por una buena vez no sea clara, fiel copia realista. O el Arte está demás, o nada tiene que ver con la Realidad; sólo así es real, [...]. Todo el realismo en arte parece nacido de la casualidad de que en el mundo hay materias espejantes; entonces a los dependientes de tiendas se les ocurrió la Literatura, es decir confeccionar copias.⁹⁰⁴

No fragmento anterior de Macedonio, a carta a Arciniegas, mais uma vez o escritor argentino anuncia que suas teorias romanescas seriam postas em prática na escritura de outro. Nesse aspecto, antevemos mais um indicativo da escritura d’*O jogo da amarelinha* de Cortázar ao lembrarmos da fala de Horacio Oliveira quando questiona como poderia ser ele escritor, sem ter a certeza de ter vivido, assim como recordamos a afirmação de Morelli quando diz que ele também está fora do caderno. Em relação às duas enunciações das personagens cortazarianas, ambas se reconhecem como ‘não viventes’ ou pelo menos ‘viventes vacilantes’, o ‘não ser crível’ macedoniano, coincidindo com a seguinte declaração de Macedonio: “creio nitidamente que “Ser” é uma inanidade verbal, fonte única do transe único metafísico ‘estranheza do ser’”⁹⁰⁵.

Existe ainda uma evidência mais intrínseca em considerarmos ser *O jogo* essa escritura confirmatória das teorias romanesca preconizadas por Macedonio no seu projeto de reescritura do *Quixote*. Trata-se do método de verificação das teorias no próprio romance, ou seja, a filosofia poética que embala as narrativas, tanto *O jogo*, como o *Museu*. No «Prólogo que cree saber algo, no de la novela, que esto no se le permite, sino de doctrina de arte» (16), Macedonio manifesta que seu romance é uma tentativa estética de provocação à escola realista, condicionado estritamente à Arte ‘autoautenticada’, que não se submete a nenhuma representação do real. É uma perseguição à ‘*Verosimilitud*’, que culminará «en el uso de las incongruencias, hasta

⁹⁰³ Ibidem, p. 54.

⁹⁰⁴ FERNÁNDEZ, Macedonio. **Museo de la Novela de la Eterna**: primera novela buena. Buenos Aires: Corregidor, 2012, p.127. (Obras completas; 6 dirigida por Adolfo de Obieta).

⁹⁰⁵ FERNÁNDEZ, Macedonio. **Tudo e nada**: pequena antologia dos papéis de um recém-chegado. Org. e Trad. de Sueli Barros Cassal. Rio de Janeiro: Imago, 1998, p. 120.

olvidar la identidad de los personajes, su continuidad, la ordenación temporal, efectos antes de las causas...»⁹⁰⁶.

Este prólogo (16) do *Museu*, em diversos momentos, coincide com algumas ‘morellianas’. O fragmento acima, por exemplo, é comparável à nota de Morelli, que anuncia sua tentativa do ‘roman comique’, aquele que busca «provocar, asumir un texto desaliñado, incongruente [...]. Una tentativa de este orden parte de una repulsa de la literatura; repulsa parcial puesto que se apoya en la palabra...»⁹⁰⁷. O prólogo macedoniano e a nota morelliana são teses similares que servem de sustentação na verificação na narração: a exposição do método e sua prova – o romance. A narrativa incongruente, defesa de sua poética, caracteriza os dois romances, pois os escritores investem nessa incongruência e na autocrítica (metaficção) na construção das personagens.

Se as personagens macedonianas chegam a se esquecer de si mesmas devido às absurdas incoerências e desconexões da narração, as personagens morellianas seguem a mesma linha, quando o escritor procura, no seu romance, instalar a situação nas personagens e não ambientá-las na situação; para isso «Morelli tramaba un episodio en el que dejaría en blanco el nombre de los personajes...»⁹⁰⁸. A tese morelliana parece configurar-se mais radical que a de Macedonio, uma vez que as personagens pensadas por Morelli nem teriam identidade para esquecer na medida em que estariam desprovidas da primeira insígnia da identidade – o nome.

Contudo, na defesa de uma forma desconexa, incongruente e contraditória, Macedonio entalha uma escritura romanesca que Morelli não chegou a empreender exatamente, mas que fica subentendida na escritura de Julio Cortázar, através do enredo no qual as personagens atuam. Isto porque, como dissemos, n’*O jogo* não há referência direta a *O jogo*, apenas a insinuação dessa argúcia ficcional. No final do prólogo (16) do *Museu*, Macedonio expõe que se o seu romance fracassar como romance, sua ‘Estética’ será a possível salvação também como romance («Si fracasara como tal la que llamo

⁹⁰⁶ FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de la Novela de la Eterna*, op.cit., p. 41.

⁹⁰⁷ CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Buenos Aires: Alfaguara, 1995, p. 427.

⁹⁰⁸ *Ibidem*, p. 510.

novela, mi Estética salvará el caso. [...]. Si falla la novela como novela puede ser que mi Estética haga de buena novela»⁹⁰⁹.

É o caso, então, de pensarmos que Morelli pode também ter concebido essa ideia análoga de Macedonio (sua estética como romance), porque Morelli, declaradamente, estava escrevendo um romance, que seria a reunião de suas avulsas anotações intercaladas por citações de outras escrituras («Mi libro se puede leer como a uno le dé la gana. Liber Fulguralis, hojas mánticas, y así va»⁹¹⁰).

Quando Macedonio apresenta Deunamor (*El No-Existente-Caballero*), ele caracteriza a personagem como um corpo sem consciência, mas alerta que nem sempre foi assim, que Deunamor começou a perder sua sensibilidade após a morte de sua mulher. Claramente, é um dado autobiográfico de Macedonio, que perdeu sua esposa, Elena de Obieta, a quem dedicou alguns poemas («No eres, Muerte, quien/ por nombre de misterio/ pueda a mi mente hacer pálida/ cual a los cuerpos haces/ ¡Oh! Elena, oh niña/ invento de pasión quisiste esta partida/ porque en tan honda hora/ mi mente torpe de varón, niña te viera»⁹¹¹). Os versos mostram que a mente do homem empalideceu como o corpo morto da amada, o entorpecimento da mente. Esse é o traço fundamental do contorno de Deunamor, pois o torpor mental a configura como ‘personagem da Inexistência (com presença)’.

No final do prólogo (22) do *Museu*, exclusivamente dedicado a Deunamor, Macedonio revela toda a idealização de sua personagem, crente na esperança de ressuscitar a Eterna, sua amada, «porque es el único hombre que no niega sus sueños»⁹¹² – um Dom Quixote. Mas o que nos interessa realmente na apresentação de Deunamor é o que Macedonio chama de ‘máxima descoberta que a inteligência humana concebeu’: o automatismo de Hogdson. A perda da sensibilidade em Deunamor fora desenhada, de acordo com essa teoria do automatismo, como ausência de qualquer reação emotiva ligada ao corpo, porque este prescinde de psicologismo para existir: «Al organismo le interesa vivir: no le interesa ser, tener sentido»⁹¹³. O automatismo se incumba de realizar todas as ocupações de experiência individual do homem, exceto,

⁹⁰⁹ FERNÁNDEZ, Macedonio. **Museo de la Novela de la Eterna**, op.cit., p.43.

⁹¹⁰ CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**, op.cit., p. 591.

⁹¹¹ FERNÁNDEZ, Macedonio. «Elena Bellamuerte», in: _____. **Tudo e nada**, op.cit., p. 163.

⁹¹² FERNÁNDEZ, Macedonio. **Museo de la Novela de la Eterna**, op.cit., p. 64.

⁹¹³ Ibidem, p. 61.

pondera Macedonio, a dos reflexos instintivos fundamentais - fuga à dor e permanência no prazer.

A interpretação do automatismo de Hogdson por Macedonio na elaboração de Deunamor adverte que os danos sofridos pelo corpo sempre foram relacionados às sensações dos nervos visuais e auditivos pelas alterações no tecido nervoso provocadas pela figura, sem necessidade de que essas modificações neurais se traduzissem em fatos psíquicos de visão e audição («Psicológicamente las cosas son así; metafísicamente, todo el fenomenismo material, el cuerpo humano, las ondas sonoras y luminosas, no son ellas mismas más que estados psíquicos o sensaciones en una psique»)⁹¹⁴.

Macedonio, que se denomina o *novelesco autor de esta novela*, promete fazer do leitor também o *novelesco lector*, ao propalar na narrativa toda a magia de sua manipulação ficcional, a partir de sua ‘máxima’ descoberta do automatismo de Hogdson. A teoria do automatismo serviu, sem êxito, diga-se de passagem, para que o ‘romanesco autor’ (M.F.) averiguasse em quais circunstâncias ocorre o domínio total da consciência numa pessoa física.

O malogro do intento é identificado por Macedonio quando ele reconhece que ‘o estar da consciência em um corpo é uma noção absurda’, porque «lo psíquico no es manejable en términos de espacialidad: una emoción, una percepción visual sentida, no ocurre en mi cérebro, aunque sea discernible [...] en un cerebro»⁹¹⁵. O que Macedonio deseja mostrar, na elaboração de Deunamor, é que uma consciência prescinde do corpo, é algo que está na atmosfera e que não se pode envasilhar num corpo, num espaço. Assim, estando o corpo de Eterna ausente – o que ausenta a mente de Deunamor – não significa que a consciência da Eterna seja uma perda absoluta, por isso a esperança de seu retorno por Deunamor é a condição da sua ‘não existência presente’.

A tentativa de trazer Eterna à Vida, como vimos mais acima, é frustrada pela vacilação do Presidente. Mas o interessante da teoria de Macedonio é que ele procura mostrar que esse intento do retorno da Eterna ocorre através da consciência das demais personagens («Cada uno de los personajes intenta hacer algo para dar vida a la Eterna»)⁹¹⁶. Porém, uma das personagens se questiona como podem dar vida a Eterna,

⁹¹⁴ Ibidem, p. 62.

⁹¹⁵ Loc.cit.

⁹¹⁶ Ibidem, p. 256.

se vida é algo que eles próprios não têm. É por isso que o Presidente-autor vacila, porque reforça a condição de personagem dos actantes na escritura romanesca: «Querría la vida si alguien que anda por el mundo valiera lo que vale el amor de ella. Pero así no sucede y antes bien su único motivo de contento es saberse personaje»⁹¹⁷.

Contudo, mesmo que a tentativa de retorno da Eterna tenha sido frustrada, Deunamor, *El No-Existente-Caballero*, sentiu-se feliz com a atitude da personagem e ainda esperançoso de que a ação fosse efetivada de alguma forma. Desse modo, a teoria do automatismo de Hogdson confere toda a magia necessária à inabalável crença de Deunamor na existência da Eterna, pois a descoberta do ‘romanesco autor’ está fiada em:

Que nunca está probado el hombre o la mujer que llora o ríe, que frunza el ceño, grite, se agite, ataque, se defienda, busque, encuentre, juegue, se detenga, escriba o parezca leer o atender sienta o piense cosa alguna; que en ese hombre o mujer existan estados de sonido, color, olor, dolor, de todo lo que constituye la sensibilidad. En suma: que no exista “estado de conciencia”, no impedirá en nada – ni la presencia de la conciencia ayudará en nada – que se desempeñen exactamente como se desempeñaría en igual situación una persona con conocimiento y sensibilidad.^{918,919}

O capítulo 62 d’*O jogo da amarelinha* tem uma relação intrínseca com esta teoria apresentada no prólogo (22) macedoniano. Se Macedonio se valeu do automatismo de Hogdson na construção da personagem de Deunamor, Morelli apegou-se à ‘teoria química do pensamento’ do sueco Holger Hyden para discutir como o elemento psicológico atuaria nas personagens de seu romance anunciado. Nos ‘Capítulos um e três’, já havíamos abordado o capítulo 62 d’*O jogo*, e percebemos que ao entendimento de Macedonio como consciência, Morelli escolhe a palavra ‘razão, e o ‘corpo’ macedoniano, Morelli permuta pela alternativa de ‘*materia animada*’:

[...], basta una amable extrapolación para postular un grupo humano que cree reaccionar psicológicamente en el sentido clásico de esa vieja, vieja palabra, pero que no representa más que una instancia de ese flujo de la materia animada, de las infinitas interacciones de lo que antaño llamábamos deseos,

⁹¹⁷ Loc.cit.

⁹¹⁸ «*El lector cuchichea con Hogdson y el autor percibe que ambos anotan acotaciones marginales*». Nota de M.F. ao fim desta argumentação. Essa nota de Macedonio é mais uma evidência de que *O jogo da amarelinha* tem uma relação intrínseca com a poética do escritor argentino, pois no capítulo 62 d’*O jogo*, Wong (leitor de Morelli) procede à maneira descrita por Macedonio, quando leu a nota morelliana sobre suas personagens fantoche, construídas de acordo com a ‘teoria química do pensamento’: «*Nota de Wong (con lápiz): “Metáfora elegida deliberadamente para insinuar la dirección a que apunta”*» in: CORTÁ ZAR, Julio. **Rayuela**, op.cit., p. 393.

⁹¹⁹ FERNÁNDEZ, Macedonio. **Museo de la Novela de la Eterna**, op.cit., p.61.

simpatías, voluntades, convicciones, y que aparecen aquí como algo irreductible a toda razón y a toda descripción...⁹²⁰

Morelli visa atingir de imediato o alvo, mostrando que essa teoria levada ao alcance comportamental de suas personagens é algo que não se reduz à razão (consciência) nem à descrição, ou seja, não está a serviço de uma literatura que se pretende cópia da realidade. Como vimos no capítulo 3, o comportamento ‘*standart*’ das personagens morellianas as caracteriza como ‘fantoques’ que se amariam ou se reconheceriam insuspeitamente de que a vida procuraria apresentar seu mistério («cambiar la clave») nelas, através delas e por elas («Los actores parecerían insanos y totalmente idiotas. [...]. Todo sería como una inquietud, un desasosiego, un desarraigo continuo, un territorio donde la causalidad psicológica cedería desconcertada...»)⁹²¹. Nesse sentido, as personagens de Morelli têm um comportamento similar às personagens que se sabem personagens macedonianas quando almejam dar vida a Eterna.

Quando Macedonio identifica que a ideia da consciência no corpo é absurda, porque o psíquico não é manipulável nos termos da espacialidade, a compreensão de Morelli mostra-se muito próxima à de Macedonio. O entendimento de Morelli da teoria química do pensamento prevê que o drama ‘impessoal’ das personagens só é identificado e comprometido *a posteriori* («efectos antes de las causas...»)⁹²². Desse modo, tanto em Morelli como em Macedonio, a consciência e as paixões de uma personagem transmutam a outras personagens, indicando que tais sensações psíquicas não se detêm em uma ‘matéria animada’, mas transitam entre elas; «como si ciertos individuos incidieran sin proponérselo en la química profunda de los demás y viceversa, de modo que se operaran las más curiosas e inquietantes reacciones en cadena, fisiones y transmutaciones»⁹²³.

Essa concepção da transmutação de que fala Morelli está no prólogo «El autor también habla» (8), do *Museu do romance da Eterna*, quando Macedonio imprime o conceito da ‘*altruiexistencia*’, ou seja, «la existencia en otros». Este conceito macedoniano serve como base para a elaboração de Deunamor, relacionando-o às

⁹²⁰ CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Buenos Aires: Alfaguara, 1995, pp. 392-393.

⁹²¹ Ibidem, p. 393.

⁹²² Lembramos aqui a citação de Macedonio, in _____. **Museo de la Novela de la Eterna**, op.cit., p. 41.

⁹²³ Ibidem, p. 392.

demais personagens: «Déjeseme tener una sola inexistencia en mi novela: El No-Existente-Caballero; es dotar a una obra de arte del personaje necesario para que los otros ostenten su existencia; el único no-existente personaje, funciona por contraste como vitalizador de los demás»⁹²⁴.

A ‘existência em outros’, funcionando por contraste das demais personagens, é também a função de Horacio Oliveira em *O jogo*. Vimos no capítulo 3 que as personagens do romance de Cortázar só atuam em função de Horacio Oliveira. Quando esta personagem migra para outro cenário ou ambiente, não é relatado o destino das personagens adjuvantes do núcleo anterior, como acontece quando Horacio sai de Paris (desaparecem Pola, Ronald, Babs, Perico, Gregorovius, Wong e Etienne) e retorna a Buenos Aires (surgem Talita, Traveler, Gekrepten, Ferraguto e outros). Vimos também que Morelli defende essa concepção da ‘existência em outros’ em uma de suas morellianas, o capítulo 61 d’*O jogo*, quando escreve sobre o deslocamento de irrupção do eu no outro e do outro no eu como algo infinitamente cristalino, transformando-se na luz total sem tempo nem espaço.

Essa percepção de Morelli do afluxo e câmbio de identidades (‘*altuixistencia* macedoniana’) está diretamente relacionada à consciência da morte física e, sobretudo, à morte do escritor. A consciência dessa morte física do escritor significa que o corpo que apodrece precisa ser negado na busca da sublimação que supere ‘corpos’, ‘almas’, ‘eus’ e ‘outros’ («Mi cuerpo será, no el mío Morelli, no yo que en mil novecientos cincuenta ya estoy podrido en mil novecientos ochenta, mi cuerpo será porque detrás de la puerta de luz [...] el ser será otra cosa [...] que cuerpos y almas y, como yo y lo otro ...») ⁹²⁵. O sobrepujamento do corpo físico do escritor solicita, então, a presença de um ‘Adão’ que recomece todo o trabalho de escritura (iniciado por esse escritor) através da leitura, culminando numa nova escritura. Essa é a poética dos dois romances que estamos cotejando – *O jogo da amarelinha* e *Museu do romance da Eterna*.

É nesse sentido que os romancistas construíram suas personagens, que conformam a base de sustentação de toda a prova de suas teorias romanescas, pois o objetivo dos romances é fomentar no leitor a elaboração de outras escrituras. No «Nuevo prólogo a mi persona de autor» (15), do *Museu*, Macedonio Fernández começa

⁹²⁴ Ibidem, p. 21.

⁹²⁵ CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**, op.cit., p. 389.

dizendo que é o imaginador da ‘não morte’ e que seu trabalho artístico visa à troca do eu para derrotar a estabilidade de cada um no seu eu. Este labor romanesco macedoniano está pautado na construção metafísica da personagem de Deunamor («Hágome el mérito de haber vivido construyendo la metafísica de un todo-amante, sin interesarme en hacer la mía: [...] la merece Deunamor»)⁹²⁶.

A construção metafísica de Deunamor configura-se como emblema de toda a teoria filosófico-poética do romance Macedonio, na medida em que ele declara que «La Metafísica [...] es un poder lo que se busca; un poder directo del amor»⁹²⁷, porque somente o amor, como causa imediata no mundo material, poderá acessar e trazer a presença da amada ausente em qualquer momento do presente. Este truque romanesco, que desacomoda identidades, visa suscitar esse efeito no leitor, o de ‘desidentificação’ do eu, fazendo o leitor deslizar de si mesmo na permuta com o eu do autor, mostrando-lhe que seu destino não está ligado ao de um corpo:

Si en cada uno de mis libros he logrado dos o tres veces un instante de lo que llamé en lenguaje hogareño una “sufocación”, un “sufocón” en la certidumbre de continuidad personal, un resbalarse de sí mismo el lector, es todo lo que quise como medio; y como fin busco la liberación de la noción de muerte: la evanescencia, trocabilidad, rotación, turnación del yo lo hace inmortal, es decir, no ligado su destino a de un cuerpo. (Por lo demás, este Cuerpo no es más que un complejo de imágenes en mi sensibilidad, la misma ligada aparentemente a ese Cuerpo, u otra sensibilidad asociada a otro Cuerpo).⁹²⁸

Essa discussão de Macedonio culmina numa velha máxima borgiana, conhecida nossa: «Yo creo parecerme mucho a Poe, aunque recién comienzo a imitarlo algo; yo creo ser Poe otra vez»⁹²⁹. Tais afirmações, complementa Macedonio, servem para estimular no jovem leitor a permanência na crença de que o eu não naufraga na morte corporal.⁹³⁰ Nesses termos, *O jogo da amarelinha*, no traçado da poética de Morelli, coincide em muitos pontos com a teoria filosófico-poética de Macedonio no *Museu do romance da Eterna*. Se Macedonio elabora sua discussão romanesca ajustada na Metafísica da busca pelo poder direto do amor, Cortázar/Morelli baseia seu romance ‘*in progress*’ na Patafísica, ciência na qual a imaginação, firmando-se nas exceções, é

⁹²⁶ FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de la Novela de la Eterna*, op.cit., p. 36.

⁹²⁷ Ibidem, p. 37.

⁹²⁸ Loc.cit.

⁹²⁹ Ibidem, p. 38.

⁹³⁰ Loc.cit.

preponderante na articulação de possibilidades infinitas e atemporais. No caso de Cortázar, digamos, até mesmo de infinitas possibilidades espaciais.

A abordagem da patafísica no romance de Cortázar também aparece de forma oblíqua e artificiosa, diluída entre a poética de Morelli e a narração da trama que envolve as personagens. Em todo o livro, a ciência é mencionada diretamente em apenas dois momentos: no capítulo 1, aparece a palavra ‘patafísica’, e no capítulo 21, o nome de Alfred Jarry (fundador) é citado. Nos dois momentos, a discussão abrange a implosão dos limites temporais e também espaciais.

No capítulo 21, Horacio Oliveira se pergunta por que sente esta sede de ubiquidade, por que investe essa luta contra o tempo, no momento em que busca na biblioteca algo de Arlt, Crevel e Jarry: «Me apasiona el hoy pero siempre desde el ayer [...], y es como a mi edad el pasado se vuelve presente y el presente es un extraño y confuso futuro...»⁹³¹. Já no capítulo 1, a propriedade de deslocamentos espaciais é flagrante quando Horacio pensa em sua identificação com Maga:

Con la Maga hablábamos de patafísica hasta cansarnos, porque a ella también le ocurría (y nuestro encuentro era eso, y tantas cosas oscuras como el fósforo) caer de continuo en las excepciones, verse metida en casillas que no eran las de la gente, y esto sin despreciar a nadie, sin creernos Maldorores en liquidación ni Melmonths privilegiadamente errantes.⁹³²

Maga, metida em ‘casillas’ que não eram de gente, remete diretamente à imagem do jogo da amarelinha; aos saltos de casa em casa do jogo; à ideia de transmutação e passagem em outros ‘eus’ (não necessariamente humanos), em outros espaços. Voltando ao prólogo (15) do *Museu*, Macedonio, na posição de leitor, espreita umas ‘laboriosas linhas’ da nota «Percepción del Espacio de su “Psicología”» de William James e fixa seu olhar de leitor-escritor (remontando à nota 70 deste estudo), sublinhando as palavras que marcam o ponto de vista do autor lido, «*Me parece*». O destaque de Macedonio a essas palavras se justifica pelo seu sentimento incômodo de desconformidade, buscando nas entrelinhas de James uma identificação com sua ‘explicação do espaço pelo movimento’:

James dejará entrever la explicación del espacio por el movimiento [traslación, muscularidad, evocación de éstas] y me dará esperanzas de que

⁹³¹ CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Buenos Aires: Alfaguara, 1995, p.113.

⁹³² *Ibidem*, p. 26.

había visto también como yo la posible explicación, por evocaciones musculares, de la “afección” localizada.⁹³³

Se pensarmos nos saltos de Maga, de ‘*casilla*’ em ‘*casilla*’, e na oscilação temporal de Horacio Oliveira (ubiquidade), percebemos que a abordagem de Cortázar em relação ao espaço não se restringe aos espaços urbanos das cidades de Paris e Buenos Aires. A discussão cortazariana do espaço, através de suas personagens, prioriza o ser, o que acontece com o homem entre as transmigrações espaciais. Desse modo, do homem para o homem e pelo homem, o espaço é explicado. Foi através da ‘*existencia en otros*’ (passagens, podemos dizer) que Morelli pensou e elaborou uma teoria do romance, fundamentada na construção de suas personagens, no capítulo 62 d’*O jogo da amarelinha*.

Como dissemos no capítulo 1, da teoria fundamentada por Morelli de seu futuro romance, no capítulo 62 d’*O jogo*, Julio Cortázar escreveu o romance *62/Modelo para armar*. Nesse sentido, o romance de Cortázar é a prova cabal das teorias romanescas desenvolvidas por sua personagem Morelli. Por isso, *62* é a narrativa que confirma a manipulação das personagens no trânsito da ‘*existencia en otros*’ como explicação do espaço. Contudo, *62/Modelo para armar* estabelece uma diferença medular com *O jogo* na maneira de manuseio desse trânsito das personagens. Em *62*, o trânsito se dá de modo muito mais radical, tendendo o romance para o gênero fantástico, enquanto n’*O jogo*, a ‘*existencia en otros*’ ocorre muito através das percepções de sentido das personagens, como em Horacio Oliveira:

Los personajes principales de 62, aparecen, como los de Rayuela, bamboleándose al borde de la falla, [...]. 62 representa el avance de la confusión onírica [...]; el mundo se desmembra, transfigurado por penetrabilidades e impenetrabilidades insólitas.⁹³⁴

Ana María Barrenechea, em *Cuaderno de Bitácora de Rayuela* (1983), quando discute a relação entre os pré-textos do romance com seu texto de publicação, incorrendo no que foi ponderado e no que foi decidido por Cortázar no processo de escritura de *O jogo*, sinaliza que o escritor pensou inicialmente um projeto relacionado ao trânsito entre espaços, muito mais audacioso para o romance, mas que foi reformulado para uma narratividade mais branda, na qual é possível, mesmo com

⁹³³ FERNÁNDEZ, Macedonio. **Museo de la Novela de la Eterna**: primera novela buena. Buenos Aires: Corregidor, 2012, p.38. (Obras completas; 6 dirigida por Adolfo de Obieta)

⁹³⁴ YURKIEVICH, Saúl. **Julio Cortázar**: mundos y modos. Buenos Aires: Edhasa, 2004, p. 232.

deslocamento espacial das personagens, uma leitura que obedeça, em alguma medida, ao sistema cronológico.

Essa possibilidade, claro, está ligada à escolha do leitor pela leitura linear do enredo que abrange os capítulos 1 ao 56. Contudo, o que pontua Barrenechea é que a decisão de Cortázar em “abrandar” a narratividade de *O jogo da amarelinha* está diretamente relacionada à sua predileção e manipulação do gênero fantástico. Dessa forma, a opção pela narratividade audaciosa culminaria em *62/ Modelo para armar* e em *Prosa del observatorio* (1972):

El planteo inicial, con la ordenación que ponía primero a Buenos Aires y luego a París, habría obligado a llevar un discurso menos ajustado a la cronología, más sujetos a retrospecciones y, sobre todo, con alternancias e inclusiones violentas de un espacio en el otro. [...] intentando en el pre-texto incluir un capítulo clave de Buenos Aires en el ámbito de París, para que provocase una disrupción significativa en ese espacio y a la vez tendiese señales unitivas entre ambos, muestra sin duda una concepción de la narratividad más audaz, que luego atempera. [...]. Este camino abierto por el manuscrito [*en C*, 93], que luego no seguirá Cortázar, tenía el atractivo de planear una tensión entre escenas simultáneas que se desenvolverían en lugares distintos y que reforzarían la noción de “figura” por su alternancia, al enviarse señales unos a otros. [...], se continuó en relatos posteriores y en los últimos volúmenes semi-ensayísticos de la Vuelta al día... y último round, y dominó el diseño de 62, modelo para armar y Prosa del observatorio.⁹³⁵

Beatriz Sarlo, concordando com Barrenechea, afirmou que *O jogo da amarelinha* é um romance de deriva em trânsito espacial, no qual a própria ficção se espacializou. A crítica argentina observou ainda que este processo de espacialização da ficção culminou em *62/ Modelo para armar*: «En esta novela, la más difícil, la más discutible y la más perfecta de Cortázar, todo se juega en el tránsito entre espacios reales (referenciales) y espacios virtuales»⁹³⁶, Sarlo, que propôs à crítica uma nova leitura da obra de Cortázar, encontrou um olhar renovado da espacialização da ficção fantástica, justamente na explicação do espaço que os romances de Cortázar apresentaram, tanto *O jogo*, como *62*.

Dessa forma, a poética de Cortázar n’*O jogo*, quando aborda as alucinações de Horacio Oliveira e suas vivências, que ele mesmo conclui como próximas à ubiquidade (sonhos entrecruzados, *A Maga-Pola-Talita-clochard*, anotações encontradas nos

⁹³⁵ BARRENECHEA, Ana María. «Estudio preliminar», in: CORTÁZAR, Julio. **Cuaderno de Bitácora de Rayuela**. Buenos Aires: Sudamericana, 1983, pp. 31-43.

⁹³⁶ SARLO, Beatriz. **Escritos sobre literatura argentina**. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2007, p. 265.

bolsos, *Traveler-leitor-de-seus-versos*, *París-BuenosAires-Montividéu-RiodaPrata*), não são apenas sensações subjetivas atribuídas ao psicologismo da personagem. Trata-se mesmo da transferência de personalidades *horacioliveiranas* provocada pelos trânsitos de suas experimentações com o outro, com seus outros ou em outros. A poética do trânsito de espaços virtuais e reais (referenciais), iniciada n' *O jogo*, culminou exitosamente, segundo Sarlo, no romance *62/Modelo para armar*:

62/Modelo para armar es una cinta de Moebius impecablemente construida, donde el relato y los personajes patinan sobre superficies que los conducen de un plano a su reverso. Cortázar ha espacializado la ficción fantástica. [...]. Si se me exigiera una definición de la ficción cortazariana, diría: muestra las consecuencias del pasaje entre espacios que la percepción normalizada mantiene escindidos. La literatura de Cortázar no habla de ciudades, como se ha dicho tantas veces. Habla de lo que sucede cuando se pasa de una ciudad a otra: las consecuencias del extrañamiento, del exilio y, por supuesto, de la traducción (una máquina de pasaje). Romántico, Cortázar imagina cómo espacios inabordables pueden ponerse en contacto,[...]. La literatura de Cortázar [...] es posible (afirma) ser otro, porque es posible transcurrir entre espacios.⁹³⁷

Em uma entrevista,⁹³⁸ Cortázar relatou que houve um anseio de seus leitores em que fosse escrita a continuação d' *O jogo da amarelinha*. O escritor não atendeu à solicitação leitora porque, como proposta literária, dar continuidade ao livro seria «caer en una solución de facilidad».⁹³⁹ O escritor, nesse sentido, estaria familiarizado com a técnica romanesca já empreendida. Por isso afirmou que, quando sentiu novamente o desejo escrever outro romance, decidiu escrever uma narrativa que «no tuviera nada que ver con Rayuela»⁹⁴⁰. Mas de imediato à declaração anterior, a fala de Cortázar mostrara-se contraditória, quando expusera que «curiosamente, esto, como está dicho al comienzo en su título, 62 parte de una reflexión que hace Morelli en una de sus pequeñas notas»⁹⁴¹.

A afirmação contraditória de Cortázar é o suficiente para que a crítica examine os influxos entre os dois romances, não cabendo dúvidas. Talvez, mesmo por esta razão, o entrevistador, repentinamente, após à fala do escritor argentino, mostrou-lhe aproximações entre *O jogo* e *62* na formação dos núcleos das personagens: o *Club de la Serpiente (O jogo)*, as reuniões no *Café Cluny (62)* e a *Joda (El libro de Manuel)*.

⁹³⁷ Ibidem, p. 265.

⁹³⁸ **Entrevista a Julio Cortázar**, 1983 – EL JUGLAR México. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch>. Acesso em 12 de maio de 2014.

⁹³⁹ Loc.cit.

⁹⁴⁰ **Entrevista a Julio Cortázar**, 1983, op.cit.

⁹⁴¹ Ibidem.

Cortázar explicou-lhe que não conseguia imaginar uma personagem de maneira isolada, que necessitava sempre formar grupos ou comunidades de personagens. E que, a partir dessa reunião, cada um seguia seu itinerário, que seria determinante na conformação da manipulação narrativa: «es como si me hiciera falta una especie de agrupamiento inicial de los personajes. Y el 62 sigue el camino de Rayuela y El libro de Manuel sigue el camino de 62»⁹⁴².

Retomando a teoria de Macedonio da ‘*existencia en otros*’, da ‘*explicación del espacio por el movimiento*’ [*traslación, muscularidad*], na composição de Deunamor (personagem que direciona a narrativa, por contraste às demais, na busca de volver vida a Eterna), é muito compreensível que Julio Cortázar só consiga imaginar personagens em grupo, porque Morelli (seu alter ego teórico) idealiza suas personagens na conformação do trânsito, das passagens em outros, pelo deslocamento espacial, como assinalou Beatriz Sarlo («es posible (afirma) ser otro, porque es posible transcurrir entre espacios»)⁹⁴³.

O projeto de reescritura do *Quixote* de Macedonio envolve dois romances: *Adriana Buenos Aires* e *Museu do romance da Eterna*. O *Quixote* de Cervantes também se configura como romance escrito em duas partes (diferença de dez anos), sofrendo a intervenção de um terceiro romance, *O livro apócrifo de Dom Quixote de la Mancha*, de Avellaneda. É o caso de questionarmos, como críticos, se não poderíamos ler *O jogo da amarelinha* e *62/Modelo para armar* como um projeto, digamos, oblíquo, de reescritura do *Quixote* de Julio Cortázar.

4.2 O JOGO DA AMARELINHA – UMA PARODIA DE REESCRITURAS DO QUIXOTE NO SÉCULO XX

Quando Macedonio Fernández declarou no «*Prólogo que cree saber algo...*» (16) do *Museu* que instituiu uma técnica de antecipação para a futura demolição de sua ‘Artística’, o escritor ressaltou que o procedimento só poderia ser aplicado ao gênero romance: «(Los franceses demuelen un pintor endiosado cada veinte años, [...]. Anticipo

⁹⁴² Ibidem.

⁹⁴³ SARLO, Beatriz, op. cit., p. 265.

con estos antecedentes, argumentos para la futura demolición de mi Artística). No me parece que otros hayan usado este método ni que sea aplicable a otro género que el de la novela»⁹⁴⁴.

Morelli, seguindo os princípios macedonianos, também declarou certo perecimento de sua escritura: «Asisto hace años a los signos de podredumbre en mi escritura. Como yo, hace sus anginas, sus ictericias, sus apendicitis, pero me excede en el camino de la disolución final»⁹⁴⁵. A demolição da ‘Artística’ de Macedonio não difere da transposição final da escritura de Morelli, pois ambas se ultimam na evocação do ressurgimento de uma nova escritura, essa a real significação da ‘*existencia en otros*’ e da transmigração espacial, propostas pelos romances, sendo o leitor o alvo principal.

O interessante, contudo, da enunciação macedoniana é mostrar que essa demolição proposta pela própria obra só pode acontecer no gênero romance. E, aliando à morelliana o axioma de Cortázar de que “o romance é um monstro, misturas de heterogeneidades”,⁹⁴⁶ entendemos por que ambos os escritores – Macedonio e Cortázar – saíram em defesa do gênero romance, como espaço a ser utilizado no experimento de suas escrituras metaficcionalis. Nesse sentido, a teoria do romance de Mikhail Bakhtin compreende e concilia os recursos romanescos com os quais os escritores argentinos manipularam o gênero, uma vez que Bakhtin ressalta a peculiaridade do romance como gênero inacabado, com possibilidades plásticas a serem exploradas:

O estudo do romance na condição de gênero se caracteriza por dificuldades particulares. Elas são condicionadas pela singularidade do próprio objeto: o romance é o único gênero por se constituir, e ainda inacabado. [...]. A ossatura do romance como gênero ainda está longe de ser consolidada, e não podemos prever todas as suas possibilidades plásticas.⁹⁴⁷

A teoria de romance de Bakhtin compreende um estudo decorrente desde a década de 1930 à década de 1970 do século XX. Vale ressaltar que o teórico russo priorizou uma visão histórica do estudo dos gêneros, observando o romance a partir dos gêneros consolidados, como o épico. Por isso, vamos encontrar em seu exame

⁹⁴⁴ FERNÁNDEZ, Macedonio. **Museo de la Novela de la Eterna**: primera novela buena. Buenos Aires: Corregidor, 2012, p.42. (Obras completas; 6 dirigida por Adolfo de Obieta)

⁹⁴⁵ CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Buenos Aires: Alfaguara, 1995, p. 460.

⁹⁴⁶ CORTÁZAR, Julio. **Teoria do túnel**: notas para uma localização do surrealismo e do existencialismo. Organização de Saúl Yurkievich. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998. P. 63. (Obra Crítica, v.1)

⁹⁴⁷ BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. 6ª ed., São Paulo: Hucitec, 2010, p. 397.

observações que, à primeira vista, parecerão depor contra o romance, porque os gêneros consolidados têm caráter de oficiais: “o romance está ligado a elementos não oficiais, [...], a atualidade da época é uma atualidade de nível ‘inferior’”,⁹⁴⁸ tratando do aspecto vivo do romance. Essa perspectiva chegou até depois do século XIX ainda em confronto com os gêneros canônicos.

Bakhtin mostra a visão do presente como algo transitório, eterno prolongamento, sem fim nem começo, desprovido de conclusão autêntica e de substância caracteriza o romance, no que ele tem de vivo, relacionado ao popular. Dessa forma, o romance formou-se no processo de “familiarização cômica do mundo e do homem, no abaixamento do objeto da representação artística ao nível de uma realidade atual, inacabada e fluida”.⁹⁴⁹ Os aspectos determinantes da plasticidade imprevisível e da fluidez do inacabado fizeram do romance um gênero abrangente, acolhedor dos demais gêneros, por meio de estilizações paródicas. Esse fenômeno de cingir os outros gêneros, que Bakhtin denominou de ‘romancização da literatura’, evidencia a caráter acanônico do romance:

A romancização da literatura não implica em absoluto a imposição aos outros gêneros de um cânone estrangeiro e não peculiar, pois o próprio romance está privado deste cânone; ele, por sua natureza, é acanônico. Trata-se da sua plasticidade, um gênero que eternamente se procura, se analisa e que reconsidera todas as suas formas adquiridas. Tal coisa só é possível ao gênero que é construído numa zona de contato direto com o presente devir. Por isso, a romancização dos outros gêneros não implica a sua submissão a cânones estranhos; ao contrário, trata-se de liberá-los de tudo aquilo que é convencional, necrosado, empolado e amorfo, de tudo aquilo que freia sua própria evolução e de tudo aquilo que os transforma, ao lado do romance, em estilizações de formas obsoletas.⁹⁵⁰

A plasticidade do gênero romance serviu de amparo, como vimos, para a composição estrutural das narrativas d’*O jogo da amarelinha* e do *Museu do romance da Eterna*. Tanto *O jogo* como *Museu* são facilmente reconhecidos como obras que promovem uma abertura ao leitor. Nesses termos, Umberto Eco observou que qualquer obra de arte, mesmo que não prime por uma materialidade inacabada, requer uma resposta, de certo modo, inventiva e livre do espectador ou leitor. Contudo, o que então de fato concorre para que uma obra seja aberta, na acepção da estética contemporânea, é

⁹⁴⁸ Ibidem, p. 411.

⁹⁴⁹ Ibidem, p. 427.

⁹⁵⁰ Loc.cit.

a consciência crítica do autor quando fomenta a abertura de seu texto na acomodação participativa receptora e interpretativa:

A poética da obra “aberta” tende, [...], a promover no intérprete “atos de liberdade consciente”, pô-lo como centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis, entre as quais ele instaura sua própria forma, sem ser determinado por uma necessidade que lhe prescreva os modos definitivos de organização da obra fruída; mas [...] poder-se-ia objetar que qualquer obra de arte, embora não se entregue materialmente inacabada, exige uma resposta livre e inventiva, mesmo porque não poderá ser realmente compreendida se o intérprete não a reinventar num ato de cogenialidade com o autor. Acontece, porém, que essa observação constitui um reconhecimento a que a estética contemporânea só chegou depois de ter alcançado madura consciência crítica do que seja a relação interpretativa, [...]; hoje tal consciência existe, principalmente, no artista que, em lugar de sujeitar-se à “abertura” como fator inevitável, erige-a em programa produtivo e até propõe a obra de modo a promover a maior abertura possível.⁹⁵¹

A abertura do *Museu* e d’*O jogo* constitui-se na elaboração das personagens que, através do artifício romanesco, colocam o leitor no centro da narrativa com consciência de que ele mesmo também constrói a narrativa (“num ato de cogenialidade com o autor”), por meio dos desdobramentos da pluralidade de vozes discursivas. N’*O jogo*, vimos que as marcas de leitura dos membros do *Club de la Serpiente* interagem com a escritura de Morelli, reinventando-a. Este método d’*O jogo* sugere que o leitor empírico proceda de modo semelhante à leitura do romance de Cortázar. No *Museu*, o enredo está assentado entre os cinquenta e nove prólogos iniciais e os três epílogos. Essa disposição do romance põe Macedonio também como personagem de sua narrativa, principalmente porque a marca de sua autoria está entre as personagens que aparecem reiteradamente nos prólogos.

No prólogo «Carta a los críticos» (10), Macedonio imprime ao final as iniciais de seu nome (M.F.), ratificando sua insígnia de autor. No prólogo 28, «A las puertas de la novela», Macedonio indica a personagem do Presidente como autor (o “Presidente autor”), confundindo-se com ela no discurso romanesco, tanto pelas categorizações de suas personagens, como pela semelhança da história desta personagem com sua biografia pessoal. O escritor argentino não divisa com clareza nos prólogos as categorias que engendra do leitor (‘*salteado*’, ‘*seguido*’, ‘*corto*’ e ‘*vidriera*’).

⁹⁵¹ ECO, Umberto. **Obra aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. Trad. de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1988, pp. 41-42. (Debates; 4)

Macedonio constituiu também o Leitor e o Autor como personagens da trama: «El lector: –Yo digo que no entiendo./ El autor: –pero, lector, usted no ha leído bien salteado, entonces./ El lector: –Ah./ El autor: –En cuanto a mí, no soy el Presidente; estoy por saber quién soy ahora»⁹⁵². Assim, nos termos bakhtinianos da pluralidade discursivas de vozes do romance, Macedonio é o suposto autor que introduz seu discurso por meio das falas de suas personagens:

As palavras dos personagens, possuindo no romance, de uma forma ou de outra, autonomia semântico-verbal, perspectiva própria, sendo palavras de outrem numa linguagem de outrem, também podem refratar as intenções do autor e, conseqüentemente, podem ser, em certa medida, a segunda linguagem do autor.⁹⁵³

Bakhtin observa, contudo, que uma personagem de romance pode ultrapassar (às vezes muito) os limites do seu discurso, pois “o campo em que age a voz de um personagem importante deve ser mais amplo que o seu discurso direto autêntico”.⁹⁵⁴ Para o teórico, a extensão que abrange as personagens é fundamental na originalidade do estilo do romance, uma vez que “predominam nela as mais variadas formas de construções híbridas, e ela sempre é dialogizada de alguma maneira; nela irrompe o diálogo entre o autor e seus personagens, não um diálogo dramático, desmembrado em réplicas...”.⁹⁵⁵ É dessa forma que as personagens macedonianas de Deunamor, Quizágenio, o Presidente, o Autor e o Leitor, somando-se à figura de Macedonio Fernández autor-personagem, refratam as intenções do escritor argentino, numa “segunda linguagem de autor”.⁹⁵⁶

A originalidade romanesca proporcionada por sua versatilidade plástica e dialógica, através de sua autocrítica, é tema recorrente do romance moderno, evidenciando seu caráter subversivo por meio de estilizações paródicas. Segundo Bakhtin, “o romance se acomoda muito mal com os outros gêneros”, porque “luta por sua supremacia na literatura”.⁹⁵⁷ Então, ele parodia os demais gêneros, revelando o “convencionalismo de suas formas e da linguagem”.⁹⁵⁸

⁹⁵² FERNÁNDEZ, Macedonio. **Museo de la Novela de la Eterna**, op. cit., pp. 214-215.

⁹⁵³ BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**, op. cit., p. 119.

⁹⁵⁴ *Ibidem*, p. 124.

⁹⁵⁵ *Ibidem*, p. 124.

⁹⁵⁶ *Loc.cit.*

⁹⁵⁷ *Ibidem*, p. 398.

⁹⁵⁸ *Ibidem*, p. 399.

Nessa perspectiva, o estudo sobre as formas modernas da paródia, empreendido por Linda Hutcheon, complementa a teoria bakhtiniana, que vê a paródia inteiramente adequada ao discurso romanescos. Mas Bakhtin ainda trabalha com a ideia de paródia como recurso destrutivo e ridicularizador da obra matriz: “Pode-se dizer que os modelos e as variantes romanescas mais importantes foram criadas no processo da destruição paródica dos mundos romanescos anteriores. Assim fizeram Cervantes, Mendoza, Rabelais e outros”.⁹⁵⁹

Contudo, a tese Hutcheon, que definiu a paródia moderna como repetição, incluindo a diferença (“a paródia é, pois, repetição, mas repetição que inclui diferença”; e essa diferença significa distância crítica),⁹⁶⁰ ainda encontra eco nos princípios bakhtinianos de “dupla voz”, que caracterizam a metaficção moderna:

A metaficção caracteriza-se, [...], por uma utilização irônica, muito bakhtiniana, de formas paródicas. [...]. É a teoria de Bakhtin, se não sempre sua prática, que permite que se olhe para a paródia como uma forma de discurso ‘de direção dupla’. [...]. A paródia de metaficção pós-modernista e as estratégias retóricas irônicas que patenteia são talvez os exemplos modernos mais nítidos do termo bakhtiniano ‘de voz dupla’. A sua dupla orientação textual e semântica torna-os centrais para o conceito de Bakhtin [(Bakhtin) Volosino 1973, 115] de ‘discurso indirecto’ como discurso *dentro do e acerca do* discurso – o que não é uma má definição de metaficção.⁹⁶¹

Mas, antes de nos aprofundarmos na discussão sobre as características da paródia moderna baseadas no estudo de Linda Hutcheon, faz-se pertinente passearmos por algumas categorias das relações intertextuais que Gérard Genette delineou em seu livro *Palimpsestos* (1982). A pesquisadora Ana Maria Lisboa de Mello, em 1996, antecipou ao leitor brasileiro, em uma coletânea de ensaios sobre literatura comparada, o percurso traçado por Genette na definição da *transtextualidade* ou “transcendência textual do texto” como «tudo aquilo que o coloca em relação manifesta ou secreta, com outros textos» (p. 7)⁹⁶². O teórico francês identificou os seguintes tipos de relações transtextuais: Intertextualidade, Paratextualidade, Metatextualidade, Hipertextualidade e

⁹⁵⁹ Ibidem, p. 114.

⁹⁶⁰ HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Lisboa: Edições 70, 1985, p. 54.

⁹⁶¹ Ibidem, pp. 92-93.

⁹⁶² Ver artigo de Ana Maria Lisboa de Mello: “Todas as páginas indicadas no decorrer do artigo serão referentes a essa edição”: GENETTE, Gérard. *Palimpsests*. La littérature au second degré. Paris: Seuil, 1982. MELLO, A. M. L. “A noção de hipertexto e sua contribuição para os estudos literários”, in: BITTENCOURT, Gilda (org.). **Literatura comparada**: teoria e prática. Porto Alegre: Sagra: DC Luzzanatto, 1996, pp. 13-28.

Arquitextualidade, dando ênfase à hipertextualidade, porque nela se encontram elementos paratextuais e também metatextuais.

Ana Maria Lisboa de Mello chamou-nos a atenção de que “a noção de hipertexto e a sistematização das práticas textuais desenvolvidas por Genett em *Palimpsestes*, à luz de realizações na literatura ocidental, [...], mostram-se um material importante para o pesquisador de literatura, voltado ao comparatismo temático”.⁹⁶³ Por esse veio, analisaremos inicialmente as relações intertextuais entre *O Jogo da amarelinha* de Cortázar, o conto de Borges “Pierre Menard, autor do *Quixote*”, e *Museu do romance da Eterna*, de Macedonio Fernández, visto entendermos palimpsesto como um artifício literário no qual uma obra engendra outra, tema de nosso estudo. Genette explica o significado do termo palimpsesto ao abrir sua discussão, mostrando já no título de seu livro que palimpsesto é uma ‘literatura de segunda mão’:

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente hipertextos), todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através da leitura, o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. Tentamos aqui explorar esse território. Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos. Este meu texto não escapa à regra: ele a expõe e se expõe a ela. Quem ler por último lerá melhor.⁹⁶⁴

Genette caracteriza a hipertextualidade como toda relação que une um texto **B** (designado hipertexto) a um texto **A** anterior (hipotexto), no qual o texto derivado se enxerta de uma forma que não é a do comentário.⁹⁶⁵ Para o teórico, as derivações dos hipertextos ocorrem de duas formas: ou por transformação direta simples (transformação) ou por transformação indireta, que o teórico designará como *imitação* – ‘espécie de transformação mais complexa, pois imitar requer a existência de um modelo prévio de competência genérica’.⁹⁶⁶ Genette identifica certa confusão ou limitação na compreensão da paródia, pois o critério anterior de classificações era apenas funcional. Ele procura, em *Palimpsestes*, introduzir o critério estrutural, sem negligenciar o critério anterior, contudo, nesse segmento, o teórico separa a paródia da imitação.

⁹⁶³ MELLO, A. M. L. “A noção de hipertexto e sua contribuição para os estudos literários”, op. cit., p. 27.

⁹⁶⁴ GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Trad. de Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.

⁹⁶⁵ Ibidem, p. 11.

⁹⁶⁶ Ver MELLO, A. M. L. “A noção de hipertexto e sua contribuição para os estudos literários”, op. cit., p. 14.

A classificação de Genette coloca a paródia, o disfarce e a transposição (caráter sério) como relação hipertextual de transformação direta simples, e o pastiche, a charge e a invenção (caráter sério) como relação hipertextual de imitação, ou seja, transformação indireta complexa. Porém, indica que a transposição é a mais importante das práticas hipertextuais (importância histórica, estética e ideológica), porque consegue abarcar obras de dimensões mais vastas que a paródia, por exemplo, cuja prática resulta em textos breves:

A transformação séria, ou transposição, é, sem nenhuma dúvida, a mais importante de todas as práticas hipertextuais, principalmente – [...] – pela importância histórica e pelo acabamento estético de certas obras que dela resultam. [...]. A paródia pode se resumir a uma modificação pontual, mínima até, ou redutível a um princípio mecânico como aquele do lipograma ou da translação lexical; o travestimento se define quase exaustivamente por um tipo único de transformação estilística (a trivialização); o pastiche, a charge, a forjação⁹⁶⁷ procedem todos de inflexões funcionais conduzidas por uma prática única (a imitação), relativamente complexa, mas quase inteiramente prescrita pela natureza do modelo; e exceto pela possibilidade da continuação, cada uma dessas práticas só pode resultar em textos breves, sob pena de exceder, de forma incômoda, a capacidade de adesão de seu público. A transposição, ao contrário, pode se aplicar a obras de vastas dimensões, como Fausto ou Ulisses, cuja amplitude textual e a ambição estética e/ou ideológica chegam a mascarar ou apagar seu caráter hipertextual, e esta produtividade está ligada, ela própria, à diversidade dos procedimentos transformacionais com que ela opera.⁹⁶⁸

Nesse sentido, há uma restrição ao entendimento da paródia como transformação direta simples em práticas de textos curtos (‘exceto pela possibilidade da continuação’). Por esta classificação, o *Quixote* sairia da categoria, digamos, de paródia dos livros de cavalaria, e passaria a ser uma transposição destes livros. Nosso estudo, sob a luz da disposição das relações intertextuais do teórico francês, mostra que o *Quixote* seria o hipotexto dos hipertextos “Pierre Menard, autor do *Quixote*”, e *Museu do romance da Eterna*, respectivamente, de Borges e Macedonio. A evidência da relação entre “Pierre Menard” e o *Quixote* aparece já no título do conto borgiano; e em *Museu*, além de o nome de Cervantes figurar nos prólogos, os nomes das personagens, como vimos, têm uma relação direta com as personagens do romance cervantino.

Nesse veio da classificação de Genette, qual seria, então, o hipotexto (texto modelo) da relação hipertextual d’*O jogo da amarelinha* com as obras a que o aliamos, uma vez que nem Cervantes ou Dom Quixote, nem Pierre Menard (Borges é citado

⁹⁶⁷ Preferimos usar a palavra ‘invenção’ (conforme tradução de 1996 de Ana Mello).

⁹⁶⁸ GENETTE, Gérard. *Palimpsestos*, op.cit., pp. 29-30.

apenas uma vez no capítulo 60, muito sutilmente, entre vários nomes) nem Macedonio Fernández ou algumas de suas personagens são citados no livro de Cortázar? A ressalva à classificação de Genette ao nosso estudo fica ainda mais patente, uma vez que sendo a imitação a transformação indireta complexa, como seria classificada a relação hipertextual entre *O jogo da amarelinha* e o *Quixote*, na medida em que toda a relação intertextual entre os dois romances se dá, a nosso ver, de maneira indireta?

Lembremos que em *O jogo* nada alude diretamente a *O jogo*; e essa “alusão indireta”, que abordamos no capítulo 3, estende-se às relações intertextuais que procuramos estabelecer entre o romance de Julio Cortázar, o conto de Jorge Luis Borges e o *Museu*, de Macedonio Fernández. Toda nossa discussão nesta tese procurou constituir as relações entre essas obras, cuja matriz é o *Quixote* de Cervantes, obedecendo ao procedimento oblíquo que o romance cortazariano manipulou em sua estrutura narrativa. Pierre Menard é a ponte primeira que une os extremos – do *Quixote* a *O jogo* – como vimos no capítulo 1. Na figura de Pierre Menard, identificamos uma espécie de Macedonio, aliado a Carlos Argentino Daneri, de «*El Apleph*», que conciliamos com Morelli, devido a coincidências nas defesas de suas poéticas.

Assim, toda a articulação das relações intertextuais do *Quixote* a *O jogo* foi assentada de maneira indireta. Se Julio Cortázar expõe de maneira explícita certas conexões que interagem com sua obra, nos segmentos mais oblíquos de suas relações é onde encontramos a mais profunda de suas referências citadas indiretamente (do *Museu* ao *Quixote*), sendo justo que Genette tenha chamado de critério estrutural nas classificações hipertextuais.

As categorias intertextuais ‘*palimpsésticas*’ de Genette não classificaria *O jogo* como uma paródia, porque é uma obra de vasta dimensão, salvo se fosse uma continuação de seu hipotexto. Contudo, à luz da reorganização das categorias das relações textuais do teórico francês, não conseguimos identificar de imediato o hipotexto d’*O jogo*, como hipertexto, por causa de sua referência ao modelo, digamos, ser sempre de forma oblíqua e indireta, o que o colocaria na categoria de invenção. Mesmo que não consigamos exatamente identificar o *Quixote* como hipotexto d’*O jogo*, em termos da classificação de Genette, poderíamos supor com muita boa vontade ser *O jogo* uma ‘invenção’ do *Quixote*, de acordo com as relações intertextuais que estamos estipulando, mas esbarramos novamente em sua característica de ser *O jogo* um

romance de ampla extensão, o que o colocaria na classe de transposição, que é uma transformação direta simples.

Claro que nossa dificuldade em relação às categorias ‘*palimpsésticas*’ de Genette ocorre devido à perspectiva de nossa discussão em entabular relações intertextuais em um texto tão transversal e insinuoso como é *O jogo da amarelinha*. Genette, inclusive, considera um estatuto intermediário entre os regimes Lúdico (paródia/pastiche), Satírico (disfarce/charge) e Sérioo (transposição/invenção), mas não aponta a possibilidade intermediária entre as relações hipertextuais de transformação (direta simples) e de imitação (indireta complexa).

É justo nesse ponto que a expansão estética das produções artísticas do século XX, que caracterizam a paródia moderna, assinalada por Linda Hutcheon, auxilie no esclarecimento de nosso estudo, na medida em que *O jogo* pode ainda se mostrar bem mais oblíquo e astuto em suas relações intertextuais do que já expusemos aqui. A tese desenvolvida por Hutcheon é, como ela mesma destacou, “um apelo à teoria, para que se constitua como uma resposta às realidades estéticas”,⁹⁶⁹ visto que:

A paródia de hoje não pode ser explicada totalmente em termos estruturalistas de forma, no contexto hermenêutico de resposta, num enquadramento semiótico-ideológico ou numa absorção pós-estruturalista de tudo pela textualidade. Todavia, as complexas determinantes da paródia envolvem, de certa forma, todas estas perspectivas críticas coerentes – e muitas mais. Assim é que a paródia pode, quiçá, inadvertidamente, servir uma outra função útil hoje: pode pôr em dúvida a tendência para o monolitismo na teoria moderna.⁹⁷⁰

A visão de Hutcheon abre para outras possibilidades de compreensão da paródia, não tentando emparelhar o gênero em uma única classificação. Nesse sentido, lembramos que sua definição primordial de paródia (de onde ela parte para discutir seus desdobramentos) é ‘repetição que inclui a diferença, o que significa distância crítica’. Além disso, Linda Hutcheon patenteia a paródia da metaficção pós-moderna nos princípios bakhtinianos do termo da ‘dupla voz’. Com esta articulação inicial, a teórica estabelecerá um quadro interativo da paródia como gênero, em que, entre outras relações, como a ironia e a sátira, vai associar a alusão como uma forma paródica. E aqui, começam a ser aclaradas as relações intertextuais que antevemos entre *O jogo da amarelinha*, “Pierre Menard”, o *Museu do romance da Eterna* e o *Quixote*.

⁹⁶⁹ HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**, op.cit., p. 148.

⁹⁷⁰ Ibidem, p. 147.

Linda Hutcheon faz o traçado que percorrerá para fundamentar sua teoria da paródia, mostrando, inicialmente, que sua perspectiva teórica será dualista: ‘simultaneamente formal e estrutural’. Nesse sentido, Hutcheon coincide com Genette ao ver a paródia “como uma relação formal e estrutural entre dois textos”,⁹⁷¹ mas ela observa que a definição da paródia moderna, embora comece por uma análise formal, deve avançar à semiótica pragmática: “É aqui que a semiótica pragmática de um teorizador como Umberto Eco apresenta as ferramentas que permitem ultrapassar o formalismo de Genette. A paródia seria um dos ‘passos inferenciais’, nos termos de Eco, que têm de ser dados pelo receptor...”⁹⁷²

Os ‘passos inferenciais’ de Eco, mencionados por Hutcheon, já os abordamos, de alguma forma, quando tratamos do Leitor-Modelo, o qual é constituído como estratégia de leitura na própria estrutura da narrativa. A teórica ainda pondera que sua perspectiva pragmática não faria, contudo, da ‘paródia sinônimo de intertextualidade’, uma vez que as teorias atuais da intertextualidade se sustentam numa ‘teoria implícita da leitura ou da descodificação’. Nesse sentido, ver a paródia como um dos ‘passos inferenciais’ dá maior suporte à relação entre a paródia e a intertextualidade, pois sem a presença implícita de um leitor, os textos seriam apenas um amontoado de escritos, “mas, no caso da paródia, estes agrupamentos são cuidadosamente controlados, como as estratégias que Eco vê orientarem ‘passos inferenciais’”.⁹⁷³

Assim, no veio da perspectiva de Hutcheon, para que as relações intertextuais tenham uma relação com a paródia, ou mesmo que a intertextualidade seja paródica, é preciso que na estrutura do próprio texto venham já especificadas as estratégias de leitura, através dos ‘passos inferenciais’ (Leitor-Modelo). A partir dessa visão, podemos já premeditar as relações intertextuais que estabelecemos entre *O jogo*, “Pierre Menard”, o *Museu* e, em consequência, o *Quixote*, como uma relação intertextual paródica.

A teórica canadense manifestou que, com seu estudo, pretende alargar o conceito de paródia para conseguir ajustá-lo às necessidades da arte do século XX: um conceito que ultrapasse a ideia de apropriação textual. No capítulo 2, “Definição de paródia”, ela apresenta as limitações das categorizações clássicas da paródia em relação às

⁹⁷¹ Ibidem, p. 34.

⁹⁷² Loc.cit.

⁹⁷³ HUTCHEON, Linda, op.cit., p. 35.

modulações que lhe são próximas, como o burlesco, o ridículo, a sátira, a ironia, o pastiche, a citação e a alusão. Ainda baseando-se na classificação de Genette, ela observa, por exemplo, que o pastiche é imitativo e que a paródia é transformadora na relação intratextual. Por isso, “no pastiche [...] a diferença se reduz à semelhança”,⁹⁷⁴ destituindo dessa modalidade a diferença crítica, condição basilar da paródia.

Linda Hutcheon assinala que “conquanto a realização e a forma da paródia sejam os da incorporação, sua função é a de separação e contraste. Ao contrário da imitação, da citação ou até da alusão, a paródia exige essa distância crítica e irônica”.⁹⁷⁵ Nesse sentido, a distinção que ela observa entre citação, alusão e paródia é também fundamentada na distância crítica da diferença. A teórica entende que a paródia tem uma especificação bitextual mais enérgica que a simples citação e alusão. Indica, inclusive, que a alusão é uma ‘ativação simultânea de dois textos’, e isso ocorre mais por correspondência entre eles que por diferença. No entanto, Hutcheon sinaliza para a ‘alusão irônica’, que estaria mais próxima da paródia, embora esta seja mais determinante na distância crítica.

O ponto-chave da teoria da paródia de Linda Hutcheon está no capítulo 5, quando ela discute “Codificação e decodificação: os códigos comuns da paródia”, porque neste tópico a relação intertextual paródica proporcionada pelos ‘passos inferenciais’ será aprofundada. O capítulo é aberto com uma epígrafe extraída do emblemático texto de Borges, “Kafka e seus precursores”: “Todo escritor cria os seus precursores. Sua obra modifica a nossa concepção do passado, tal como modificará o futuro”.⁹⁷⁶ A teórica começa sua discussão com a seguinte pergunta: “Residirá a paródia no olhar do observador?”.⁹⁷⁷

Por este veio, uma das condições da paródia é que nela estejam os mecanismos de interatividade envolvidos na produção e recepção dos textos. Ou seja, o leitor é fundamental, como elemento estrutural do texto, na relação intertextual paródica. Nesse sentido, Hutcheon observa que a posição de autoridade do produtor da paródia é a de agente controlador das ações textuais, através da inserção do leitor como parte integrante da estrutura narrativa. Hutcheon afirma que essa é uma característica da

⁹⁷⁴ Ibidem, p. 55.

⁹⁷⁵ Ibidem, p. 50.

⁹⁷⁶ Ibidem, p. 107.

⁹⁷⁷ Loc.cit.

metaficção contemporânea, porque são as produções metaficcionais que fornecem os modelos mais evidentes desses agentes da interatividade, na medida em que:

A paródia é frequentemente unida a vozes narrativas manipuladoras, abertamente dirigidas a um receptor inscrito, ou manobrando disfarçadamente o leitor para uma posição desejada, a partir da qual o sentido pretendido (reconhecimento e, depois, interpretação da paródia, por exemplo) pode aparecer como forma anamórfica. O que é interessante é que esta autoconsciência, quase didática, acerca do *acto total* de enunciação (a produção e recepção de um texto) levou apenas, em grande parte da crítica corrente, à valorização do *leitor*. É verdade que isto assinala uma reacção previsível, quer contra o intencionalismo romântico (centrado no autor), quer contra o formalismo modernista (centrado no texto). Mas as formas paródicas ubíquas da metaficção de hoje exigem um contexto enunciativo mais amplo.⁹⁷⁸

Hutcheon pontua que muitas produções metaficcionais paródicas operam decisivamente na orientação ou desorientação do leitor. E, citando Catherine Belsey (1980), ela afirma que o efeito de ambas as operações estabelecem o que o crítico designa por uma “relação dialética entre identificação e distância que consegue levar a audiência à contradição”.⁹⁷⁹ É nesse sentido que conferimos as relações intertextuais entre as obras que trabalham ao longo desta tese, visto que, para nós, como Hutcheon aborda o tema, a paródia atua distanciando (no controle do produtor), mas também aproximando e envolvendo o leitor na tarefa participativa de *leituraescritura*.

Todas as obras envolvidas na nossa análise solicitam a atuação do leitor como autor de uma nova escritura, partindo da leitura de coautoria de seu texto. Os códigos da paródia moderna, então, estão nos ‘passos inferenciais’ que trazem o leitor como elemento estrutural atuante em grande parte das produções metaficcionais. Nesse ponto da discussão de sua teoria da paródia, Linda Hutcheon considera já a paródia como uma forma de alusão irônica, na qual a distância crítica é proeminente:

Como a paródia é uma forma de alusão irônica particular e complexa, a subsequente listagem que ela faz das fases do ‘efeito perlocutivo’ da alusão sobre o leitor também tem interesse para nós. É dito que o leitor *compreende* a significação literal (não alusiva ou não paródica) daquilo que ela designa por indicador da alusão; *reconhece-o*, então, como um eco de uma fonte passada (intratextual ou intertextual), *apercebe-se* de que é necessária a “construção”, e *recorda-se*, assim de aspectos da “compreensão” do texto fonte que podem depois ser relacionados com o texto alusivo – ou paródico – de modo a completar o sentido do indicador (Perri 1978, 301).⁹⁸⁰

⁹⁷⁸ HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**, op.cit., pp. 109-110.

⁹⁷⁹ Ibidem, p. 117.

⁹⁸⁰ Ibidem, p. 121.

Nota-se que, neste argumento, Hutcheon destaca os verbos que determinam a ação do leitor, indicando a descrição de uma alusão feita com êxito. Ela mostra que a função do leitor reside num retorno a todo este processo: “o prazer do reconhecimento, o deleite da diferença crítica, ou, talvez, na inteligência de uma tal sobreposição de textos”.⁹⁸¹ A alusão irônica particular e complexa é o que identificamos na poética d’*O jogo* como hipertexto, na medida que não menciona explicitamente o modelo aludido, mas edifica sua narrativa autoquestionadora nos mesmo termos, por exemplo, do *Museu*, bastando que pensemos nas tipologias de leitor discutidas por Macedonio Fernández e por Morelli, em suas respectivas escrituras, projetos de romances. Há, por exemplo, certa aproximação na exposição de Macedonio sobre o ‘*lector mínimo*’ à concepção do ‘*lector-hembra*’ de Morelli:

Como la circulación de tapas y títulos es merced a las vidrieras, quioscos y avisos, la ideal, el Lector de Tapa, Lector de Puerta – Lector Mínimo, o Lector No-conseguido, tropezará por fin aquí con el autor que lo tuvo en cuenta, con el autor de la tapa-libro, de los Títulos-Obra.⁹⁸²

Lo que el autor de esa novela haya logrado para sí mismo, se repetirá [...] en el lector cómplice. En cuanto al lector-hembra, se quedará con la fachada y ya se sabe que las hay muy bonitas, muy trompe l’oil, y que delante de ellas se puedan seguir representando satisfactoriamente las comedias y las tragedias del honnête homme. Con lo cual todo el mundo sale contento, y a los que protesten que los agarre el beriberi.⁹⁸³

Morelli, mais resignado que Macedonio, não acredita muito na superação da literatura de fachada pelo *lector-hembra*. Macedonio, por sua vez, usa a estratégia de sedução desse *lector mínimo* pela estranheza da extravagância do título, para, quem sabe, o leitor se interessar por continuar a leitura. Essa pequena diferença não marcaria, contudo, um distanciamento crítico que a paródia pede, até porque há na esperança de Macedonio certa ironia em capturar o leitor pela fachada. O que em outros momentos do romance fica evidente, por exemplo, no «Prólogo que cree saber algo...» (16), quando fala que não consegue se conciliar com leitor da obra realista que entra na ‘Alucinação’: «Yo quiero que el lector sepa siempre que está leyendo una novela y no viendo un vivir, no presenciando “vida”. En el momento en que el lector caiga en la Alucinación, ignominia del Arte, yo he perdido, no ganado el lector»⁹⁸⁴.

⁹⁸¹ Loc.cit.

⁹⁸² FERNÁNDEZ, Macedonio. **Museo de la Novela de la Eterna**: primera novela buena. Buenos Aires: Corregidor, 2012, p.84. (Obras completas; 6 dirigida por Adolfo de Obieta)

⁹⁸³ CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Buenos Aires: Alfaguara, 1995, p. 428.

⁹⁸⁴ FERNÁNDEZ, Macedonio, op.cit., p. 41.

Nas relações intertextuais que estabelecemos entre *O jogo*, “Pierre Menard”, *Museu (Adriana)* e o *Quixote*, a diferença que assinala a distancia crítica (condição primordial da paródia moderna) reside no método de Cortázar da ‘alusão indireta’, conforme abordamos no capítulo 3: «*En Rayuela nada alude directamente a Rayuela*». *O jogo* tampouco alude diretamente aos seus modelos mais subjacentes. A confirmação de Linda Hutcheon de que a alusão irônica é uma forma de paródia reforça e sustenta nossa concepção de que *O jogo* mantém relações hipertextuais com as obras que referimos, principalmente por serem obras nas quais o leitor tem papel fundamental tanto na manipulação ficcional da poética, como elemento estrutural do texto – ‘os passos inferenciais’. Quando dissemos mais acima que, em suas relações intertextuais, *O jogo da amarelinha* pode ainda se mostrar bem mais oblíquo e artificioso, estávamos pensando na técnica cortazariana da ‘alusão indireta’ em relação às obras de análise da tese, tanto o conto de Borges, como os romances de Macedonio e também o de Cervantes.

O primeiro romance de Cortázar, *Los premios* (1960), traz alguns indícios dos influxos implícitos das relações intertextuais de que estamos tratando. A primeira frase do capítulo 1 é “A Marquesa saiu às cinco horas, pensou Carlos López. – Onde foi mesmo que li isso?”.⁹⁸⁵ O que na verdade a personagem leu foi ‘*La marquise sortit à cinq heures*’, uma passagem de Paul Valéry, usada aqui, ironicamente, por Cortázar, para mostrar como o escritor francês denunciou em seus escritos o desnudamento das convenções literárias. Davi Arrigucci Jr. observa que são aparentes algumas conexões entre o projeto de Valéry, de uma narrativa que se descortina, “e os projetos levados à prática por Cortázar, em narrativas como *Los Premios* [...], e, principalmente, *Rayuela* e *62/Modelo para armar* [...]”.⁹⁸⁶ Vimos no capítulo 3 deste estudo que há uma relação intrínseca entre a obra de Paul Valéry e o mapa mental de Pierre Menard.

Duas outras circunstâncias que envolvem esse romance de Cortázar merecem aqui nossa atenção. A primeira delas é que um ‘PRÓLOGO’ em branco (na página somente está escrita a palavra ‘prólogo’) faz parte das páginas iniciais do livro. Isso nos remete à brincadeira jocosa das páginas em branco deixadas propositadamente por Macedonio, como um presente de descanso ao leitor, para que ele tenha uma pausa,

⁹⁸⁵ CORTÁZAR, Julio. **Os prêmios**. Trad. de Glória Rodríguez. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 3.

⁹⁸⁶ ARRIGUCCI JR., Davi. **O escorpião encalacrado**: a poética da destruição em Julio Cortázar. São Paulo: Perspectiva, 1973, p. 178. (Coleção Debates; 78).

antes de decidir se continuará ou não a leitura do livro depois dos cinquenta e nove prólogos («Esta página es para que en ella se ande el lector antes de leer en su muy digna indecisión y gravedad»)⁹⁸⁷. Mas Macedonio prossegue com o jogo, atribuindo as páginas em branco a uma imposição do editor: «Repudio como fraguadas todas las páginas blancas que se publiquen aquí, como originales de mi firma; en redondo las desconozco auténticas [...], como quisiera algún editor hacerlo pensar»⁹⁸⁸.

A segunda circunstância é relacionada a Cervantes. A epígrafe que abre *Los premios* (antes mesmo do prólogo em branco e da passagem de Valéry no capítulo 1) é um fragmento de *O Idiota* de Dostoiévski.⁹⁸⁹ No estudo «Influjos cervantinos en El Pickwick de Dickens», Mercè Potau menciona o trabalho *Reflection on the hero as Quixote* (1981) de Welsh, dizendo que o autor considera Fielding, Sterne, Dickens y Dostoiévski, os escritores que melhor capturaram a essência do *Quixote* de Cervantes, e «en cuyas respectivas obras Joseph Andrews, Tristram Shandy, Pickwick y El Idiota, figuran héroes quijotescos»⁹⁹⁰. Cortázar, como Macedonio, em *Museu*, escreveu uma nota, após o final da trama entre as personagens, na qual cita Cervantes, de modo que um fragmento de um livro que fora relacionado ao *Quixote* e uma nota final que cita seu autor abrem e fecham o romance cortazariano:

Por último, desconfio que este livro desconcertará aqueles leitores que apoiam seus escritores favoritos, entendendo por apoio o desejo ou quase a ordem de que continuem pelo mesmo caminho e não saiam fora do riscado. O primeiro desconcertado fui eu, porque comecei a escrever partindo da atitude central que me ditou outras coisas muito diferentes; depois, para assombro e grande divertimento meu, o romance cortou-se sozinho e tive de segui-lo, primeiro leitor de episódios que jamais pensara pudessem ocorrer a bordo de um navio da *Magenta Star*. [...], porque, ademais, coisas semelhantes já aconteceram a Cervantes e acontecem a todos os que escrevem sem muito plano, deixando a porta bem aberta para que entre o ar da rua e até a luz pura dos espaços cósmicos, como não teria deixado de acrescentar o Dr. Restelli.⁹⁹¹

⁹⁸⁷ FERNÁNDEZ, Macedonio. **Museo de la Novela de la Eterna**, op.cit., p. 135.

⁹⁸⁸ Ibidem, p. 133.

⁹⁸⁹ “Que faz um autor com as pessoas vulgares, absolutamente vulgares? Como colocá-las perante seus leitores e como torná-las interessantes? É impossível deixá-las sempre fora da ficção, pois as pessoas vulgares são, em todos os momentos, a chave e o ponto essencial na corrente de assuntos humanos; se as suprimimos, perdemos toda probabilidade de verdade” (Dostoiévski, *O Idiota*, IV, 1). In: CORTÁZAR, Julio. “Epígrafe”, in: _____. **Os prêmios**, op.cit., s/p.

⁹⁹⁰ POTAU, Mercè. «Influjos cervantinos en El Pickwick de Dickens». **Anales Cervantinos**, 32, 1994, p. 169. Disponível em <http://personales.ya.com/quijotepickwick/Spanish.html>, acesso em 08 de janeiro de 2014.

⁹⁹¹ CORTÁZAR, Julio. “NOTA”, in: _____. **Os prêmios**, op.cit., p. 360.

Julio Cortázar, na supracitada entrevista a Omar Prego, afirmou que a escritura d'*O jogo* não seguiu nenhum plano específico, sendo a conformação de publicação resultado de um trabalho de organização de papéis soltos, que foram sendo agregados no período de escrita:

En realidad, Rayuela es un libro cuya escritura no respondió a ningún plan. [...]. Sólo cuando tuve todos los papeles de Rayuela encima de una mesa, es decir, toda esa enorme cantidad de capítulos y fragmentos, sentí la necesidad de ponerle un orden relativo. Pero ese orden no estuvo nunca en mí antes o durante la ejecución de Rayuela. [...]. Rayuela es una especie de punto central sobre el cual se fueron adhiriendo, sumando, pegando, acumulando, contornos de cosas heterogéneas que respondían a mi experiencia en esa época en París...⁹⁹²

Curiosamente, Macedonio Fernández também relata algo similar, ou seja, que o plano de seu *Museu do romance da Eterna* seguiu uma configuração organizacional de anotações soltas:

En fin, tuve una rabia de tres días por la última organización y revisión del desorden de esta novela; felizmente uso puño postizo y había guardado todos los usados desde que comencé a pensarla; aproximadamente mil contenían todos los apuntes, además de mil veces una docena de libretitas y blocs y hojas sueltas; lo eché todo en un rincón de mi aposento y me tiré al suelo tres días desde que salía de la cama: rabiaba y lloraba, y chillaba como cien veces: Última vez que escribo para publicar.⁹⁹³

Podemos dizer que, de certa forma, Cortázar seguiu um *modus operandi* semelhante ao de Cervantes, como ele próprio relatou, e também ao de Macedonio: a escritura de seus romances não seguiu um planejamento meticulosamente traçado. Em Cortázar, esse feito de deixar com que a narrativa ganhe força para além do delineado pelo autor vem desde o manuseio dos seus contos (no entendimento do gênero), da mesma maneira ocorreu em seu primeiro romance, prosseguindo, como visto, em *O jogo*.

A referência a Cervantes no primeiro romance de Cortázar assinala, para nós, uma significação importante no nosso rastreamento das relações intertextuais que antevemos n'*O jogo da amarelinha*. Sendo a alusão irônica uma forma de paródia, ela se configura como repetição, mas com distância crítica que demarca a diferença, pois percebemos que a leitura que Cortázar fez do *Quixote* resvalou de forma transversa e oblíqua em sua escritura, pelo método da “alusão indireta”.

⁹⁹² PREGO, Omar. **Julio Cortázar**: la fascinación de las palabras. Montevideo: Trilce, 1990, pp.151-152.

⁹⁹³ FERNÁNDEZ, Macedonio. **Museo de la Novela de la Eterna**, op.cit., p. 15.

Mais acima, citamos o estudo de Mercè Potau «Influjos cervantinos en El Pickwick de Dickens», no qual o autor mostra alguns paralelismos entre *The Pickwick papers* (1836), de Charles Dickens, e o *Quixote*, de Cervantes. Começando pela ostensiva semelhança entre os pares protagonistas (Dom Quixote/Sancho Pança e Sr. Pickwick/ Sam Weller), Potau sinaliza para uma espécie de caracterização física invertida das personagens. Sendo Dom Quixote alto e esbelto, pois ingere pouquíssima comida e bebida; Sr. Pickwick é baixo e gorducho, porque é grande beberrão de ponche e apreciador da boa mesa. A inversão se complementa com seus escudeiros/amos. Sancho, como sabemos, é baixinho, rechonchudo e glutão; Sam Weller é o oposto, alto e magro. Contudo, as similaridades são mais profundas entre as personagens do que mostram as aparências simetricamente invertidas:

Ambos personajes [D. Quixote e Pickwick] , elocuentes, caballerescos e inocentes, se ganan muy pronto nuestro afecto. Si bien algo propenso a la cólera, se sosiegan con facilidad. Los dos nos parecen solteros incontrovertibles, dotados de un espíritu muy joven: gustan de las aventuras y son capaces de realizar proezas que sentarían mejor a hombres más jóvenes. Al principio, Mr. Pickwick se manifiesta como un pomposo fatuo o un amable bufón, y don Quijote exhibe una mezcla de locura visionaria e inteligente lucidez; mas, a medida que las narraciones avanzan, los dos protagonistas ganan en dignidad, en especial al final de las novelas. [...]. Sancho, como incansable decidor de refranes o proverbios, contenta mucho a los lectores. Y Sam Weller, haciéndose eco de Sancho, emplea repetidamente divertidos dichos, en forma de sofisticados símiles...⁹⁹⁴

As proximidades entre os romances acontecem também em outras circunstâncias narrativas. O papel da personagem feminina, a Sra. Bardell, por exemplo, tem uma função análoga ao papel de Dulcineia, relacionado às implicações sofridas por Dom Quixote por causa de sua devoção à dama, que culminou na sua derrota para Sansão Carrasco e, em consequência, na morte do cavaleiro, após seus presságios de que nunca mais veria sua Dulcineia. No romance de Dickens, Sr. Pickwick, a princípio, cai nas armadilhas da Sra. Bardell, que vê vantagens em se casar com ele. Mas no decorrer, o senhor aventureiro declina de tais aspirações, resultando em sua prisão por se negar a pagar a indenização da ruptura do contrato nupcial: “a pequena Sra. Cluppins propôs um brinde ‘ao bom êxito de Bardell contra Pickwick’; as senhoras esvaziaram os seus copos em honra desse voto”⁹⁹⁵.

⁹⁹⁴ POTAU, Mercè. «Influjos cervantinos en El Pickwick de Dickens», op.cit., pp. 170-171.

⁹⁹⁵ DICKENS, Charles. **As aventuras do Sr. Pickwick** v. 1-2. Trad. de Otávio Mendes Cajado. São Paulo: Abril Cultural, 1982, p. 270.

Mercè Potau relaciona uma série de aproximações entre os romances. Na estrutura da narrativa, ambos têm relatos intercalados: passagens das duas narrações que suscitam emoções estéticas similares (o capítulo II de *Pickwick* e o capítulo II do *Quixote* – 1ª parte falam do despertar de suas personagens na empreitada de suas saídas aventureiras, com humor e eloquência). Os títulos dos romances são pomposos, com estrutura gramatical parecida, e cada um tem de sete a oito palavras, incluindo os nomes das personagens (*El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*/ *The posthumous papers of the Pickwick Club*). Também os títulos dos capítulos seguem uma estrutura análoga, e o final dos romances tem algo de semelhante, pois Pickwick renuncia a suas saídas aventureiras, «llegamos a la conclusión de que, en lo esencial, Pickwick e Don Quijote terminan de un modo bien parecido»⁹⁹⁶: (“...entre este [Pickwick] e seu amo existe uma recíproca e segura afeição, que só a morte poderá quebrar.”)⁹⁹⁷.

Contudo, a semelhança que mais nos interessa entre as obras e que suscita nossa discussão é a questão da autoria, pois Dickens, lançando mão do método usado por Cervantes em retirar de seus ombros o peso da autoria da história de Dom Quixote, aplica à sua narração o registro dos arquivos, que contêm as anotações dos papéis de atas do Clube Pickwick, sendo que o narrador dickensiano se coloca na posição de editor desses escritos:

O primeiro raio de luz que ilumina a treva e converte em brilhante claridade a escuridão em que pareciam envolvidos os primórdios da carreira pública do imortal Pickwick nasce do exame da seguinte ata dos trabalhos do Clube Pickwick, que o editor destes escritos tem o máximo prazer em apresentar aos seus leitores, como prova da cuidadosa atenção, da infatigável diligência e da sagacidade pesquisadora com que procedeu à investigação dos muitos documentos que lhe foram cometidos.⁹⁹⁸

Cortázar, no texto “Reencontros com Samuel Pickwick”, de 1981, declara seu amor de leitor ao romance de Dickens, iniciando seu comentário com uma sentença que parafraseia as primeiras palavras do *Quixote*: “Um humorista de cujo nome não lembro por motivos que Freud talvez conheça, disse que um prólogo é algo que se escreve depois, coloca-se antes e não se lê nem antes nem depois”.⁹⁹⁹ Relatando que leu as aventuras de Pickwick na infância ou primeira juventude (o que já é uma coincidência com idade na qual Pierre Menard/Borges leu o *Quixote* pela primeira vez), Cortázar

⁹⁹⁶ «Influjos cervantinos en El Pickwick de Dickens», op.cit., p. 175.

⁹⁹⁷ DICKENS, Charles, op.cit., p. 299.

⁹⁹⁸ Ibidem, p. 7.

⁹⁹⁹ CORTÁZAR, Julio. **Reencontros com Samuel Pickwick**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, p. 267. (Obra Crítica, v3.)

confessa que lhe é impossível falar do romance de Dickens sem se remeter à sua precoce participação pessoal como leitor dessa idade, “quando ler é viver os sonhos alheios com a mesma força e a mesma fascinação dos próprios sonhos”.¹⁰⁰⁰ O leitor Cortázar, da primeira juventude, é uma expressa descrição que Morelli faz do leitor cúmplice em *O jogo*.

O fascínio de Cortázar por *The Pickwick papers* é devido à sua percepção de que o autor, desde o início, torna-se o único dono da situação, instalando o leitor no centro da narração, fazendo com que ele seja elemento participativo da ação narrativa: “Se algo fascina o leitor desde o começo é que ele também é imediatamente convertido em membro do Clube Pickwick, e sua leitura é uma constante e agitada participação visual e auditiva nos acontecimentos”.¹⁰⁰¹ Esse foi o método usado por Cortázar para fazer com que o leitor d’*O jogo da amarelinha* lesse exatamente os papéis de Morelli como foram lidos pelos membros do Clube da Serpente, incitando, inclusive, no leitor empírico, que ele fizesse intervenções na obra morelliana, assim como os leitores do Clube procederam. No “Prólogo final” (62) do *Museu*, Macedonio manifesta que a verdadeira execução de sua teoria do romance somente poderá se cumprir na escritura de um romance em que várias personagens se juntam para ler outro:

En esta oportunidad insisto en que la verdadera ejecución de mi teoría novelística sólo podría cumplirse escribiendo la novela de varias personas que se juntan para leer otra, de manera que ellas, lectores-personajes, lectores de la otra novela personajes de ésta, se perfilan incesantemente como personas existentes, no “personajes”, por contrachoque con las figuras e imágenes de la novela por ellos mismos leída.¹⁰⁰²

Essa declaração de Macedonio Fernández nos remete ao centro da poética de Morelli quando, no capítulo 116 d’*O jogo*, em uma morelliana, ele discute a condição de figura em seu romance, como vimos no capítulo 3 deste estudo. Além de esta evidente indicação teórica de Macedonio figurar como elemento composicional e estrutural da narrativa d’*O jogo*, antevemos também uma clara relação entre o Clube da Serpente e o Clube Pickwick (“Essa associação ouviu, com puríssima satisfação e aprovação sincera, a leitura da monografia que lhe foi comunicada por Samuel Pickwick, [...], intitulada ‘Especulações sobre a Origem das Lagoas de Hampstead’”).¹⁰⁰³

¹⁰⁰⁰ Ibidem, p. 268.

¹⁰⁰¹ Ibidem, p. 271.

¹⁰⁰² FERNÁNDEZ, Macedonio. **Museu de la Novela de la Eterna**, op.cit., p. 265.

¹⁰⁰³ DICKENS, Charles. **As aventuras do Sr. Pickwick**, op.cit., p. 7.

Outra relação intertextual entre *O jogo* e *The Pickwick Papers* é quando Cortázar menciona que Dickens sempre foi um mestre na arte de ritmar seus romances “como um músico gradua e alterna os ritmos de uma sonata para exaltar-nos por contraposição”.¹⁰⁰⁴ É amplamente sabido que Cortázar, em alguns momentos, ritmou a narrativa d’*O jogo*, conduzindo-a pela cadência do jazz, e de outros como a música clássica e o tango. Beatriz Sarlo comenta que uma das cenas mais famosas do romance fora composta baseada na pulsação jazzística:

Sobre el jazz, Rayuela construye una de sus escenas más famosas, la de la discada, en la que un grupo de amigos, una especie de banda vanguardista y bohemia, se reúne a escuchar música y a beber. Con enorme destreza técnica, se combinan elementos que tienen que ver con la intriga, conflictos entre personajes, historias del pasado, comentarios sobre la música que se está escuchando, voces en primera y tercera persona, diálogos y discursos indirectos libres. En fin, una verdadera suma de procedimientos articulados perfectamente en una escena magistral, donde se experimenta un tipo de narración que evoca el plano secuencia cinematográfico, acompañada por una música de fondo “narrada”, construida con los recuerdos sonoros de los grandes intérpretes de jazz que son escuchados, en aparente desorden, por los personajes y comentados, en un tono a la vez crítico y poético, por Oliveira.¹⁰⁰⁵

A certa altura de sua nota sobre *Pickwick*, Cortázar aborda o reconhecimento da crítica sobre a influência do *Quixote* de Cervantes no romance de Dickens, mostrando que o autor inglês não escreveu apenas uma versão ‘degradante’ do *Quixote*, como algumas críticas fizeram parecer. Segundo o escritor argentino, as comparações e similaridades entre obras são o grande encanto da literatura, observando que a personagem de *Pickwick* se fixa na memória do leitor de forma muito parecida como Dom Quixote permanece na nossa lembrança: “as aventuras de *Pickwick* que mais se fixam em nossa memória agradecida são aquelas em que o amável cavalheiro brilha por sua tolice, sua ingenuidade e sua boa-fé, da mesma maneira que certos moinhos de vento giram incansavelmente em nossa lembrança”¹⁰⁰⁶.

Contudo, a leitura sempre descontraída que Cortázar empreendera em diversas ocasiões do romance de Dickens o levou a se interessar por uma personagem específica, em cada leitura particular, dispersando seu olhar da focalização nos protagonistas da história. Nesse reencontro com *Pickwick*, tocou a Cortázar a personagem de Jingle, que é um tipo meio mau caráter, mas que aparece de repente para salvar *Pickwick* de

¹⁰⁰⁴ CORTÁZAR, Julio. *Reencontros com Samuel Pickwick*, op.cit., p. 271.

¹⁰⁰⁵ SARLO, Beatriz. *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2007, p. 240.

¹⁰⁰⁶ CORTÁZAR, Julio. *Reencontros com Samuel Pickwick*, op.cit., p. 272.

situações embaraçosas. O que para Cortázar é mais marcante na personagem é que Jingle é um homem, digamos, “safo”, que sabe se desvencilhar de conjunturas difíceis, justamente por ser um espanhol.

Cortázar pronuncia, inclusive, que talvez o motivo de seu fascínio pela personagem seja a “referência à Espanha” – vemos nisso uma ilação de sua leitura quixotesca. O escritor argentino identifica as características de Jingle com as que compunham a personagem de Dom Juan, um grande burlador do amor feminino. As intromissões precipitadas de Jingle na narrativa dickensiana produziram na imaginação do leitor Cortázar o desejo manifesto de mudar as conexões e destinos da personagem, na flagrante técnica de preencher vazios através da imaginação do leitor no ato de leitura, como divulga a teoria de Wolfgang Iser:

Ao longo da vida, toda vez que comecei a sentir a necessidade de reler *Pickwick*, pensei sobre qual dos personagens estava me chamando com mais força a esse novo encontro. A resposta foi instantânea: Jingle. Curiosamente, Jingle está longe de preencher páginas com a mesma abundância que os Weller ou a pequena família pickwickiana. Entra impetuosamente no segundo capítulo, reaparece algumas vezes e só ao final o seu espectro – [...] – surge diante de Pickwick quando este explora o melancólico inferno da prisão por dívidas. [...], a encantadora sem-vergonhice de Jingle deve ter-me marcado para sempre [...]. Creio também que gosto de Jingle porque ele nos fornece a única referência à Espanha num livro tão irremediavelmente britânico, e que isso pode ter sido outro motivo de fascinação na minha primeira leitura. Depois de sustentar que as mulheres espanholas são mais belas que as inglesas, afirma que conquistou milhares delas, [...]. Em *Pickwick* apenas um personagem podia enfrentar Jingle e até vencê-lo no terreno do imaginário, mas curiosamente Dickens impediu o combate mental entre Samuel Weller e o seu digno rival.¹⁰⁰⁷

Outro aspecto de *The Pickwick papers* que chama a atenção de Cortázar é o movimento que Dickens conseguiu imprimir ao seu romance, devido à grande quantidade de personagens e lugares com os quais o leitor compartilha. George Sampson, um historiador da literatura inglesa, contou a entrada de trezentas personagens e vinte e duas pousadas nas páginas da narrativa dickensiana.¹⁰⁰⁸ Para Cortázar, a excessiva movimentação é uma das forças do livro, pois o intenso deslocamento entre lugares e cenários faz com que esses espaços se configurem como “superpersonagens silenciosos, abrigando a loquacidade dos outros”.¹⁰⁰⁹ O fluxo contínuo de personagens e lugares, segundo Cortázar, aciona na imaginação do leitor o

¹⁰⁰⁷ Ibidem, pp. 276-277.

¹⁰⁰⁸ Ibidem, p. 275.

¹⁰⁰⁹ Ibidem, pp.275-276.

trânsito natural entre cenários e seres que vêm e vão. A técnica de fluidez vertiginosa entre as personagens e os cenários de *Pickwick* tem algo de análoga com as passagens de transição espacial em *O jogo* e a ‘*existência en otros*’, do *Museu*.

Concluindo a nota sobre *The Pickwick papers*, Cortázar, assumindo-se leitor-membro do Clube Pickwick, escreve uma carta ao ilustre presidente do Clube, Sr. Pickwick, na qual apresenta as mais contundentes razões pelas quais é seu grande admirador, tendo-o como um dos seus melhores mestres imaginários. Para Cortázar, “Manuscrito de um louco” (capítulo XI) deve ter influenciado ninguém menos que Edgar Allan Poe. Além disso, a autodefinição feita por Pickwick e a listagem dos tipos humanos tornaram-se uma “comédia humana cômica, que continua ebulindo infatigável em nossa memória”¹⁰¹⁰.

A generosidade das narrações pickwickianas faz de Pickwick e Dickens iguais no lançamento ao cenário das letras impressas, na visão de Cortázar. Na finalização da carta, o escritor argentino expôs o que a personagem dickensiana provocou nele como leitor. O mais curioso é que Cortázar apresenta as singularidades de Pickwick como o inverso das de Dom Quixote, mas que, justamente por isso, inflamou-lhe sentimentos e sensações que geralmente são atribuídos ao efeito que o cavaleiro manchego suscita em seus leitores:

Sem mais delongas, saí em seu encalço e não parei de segui-lo desde essa época, porque você, para quem a poesia não parece existir, mostrou-a a mim com sua conduta; você, a seriedade personificada, me introduziu para sempre no mundo do humor; você, que nada tem de sonhador porque é uma mente científica capaz de descobrir misteriosas pedras com hieróglifos e outros enigmas científicos, me mostrou o caminho da lua e o encanto de ir de um lado para o outro sem a menor finalidade razoável. Por tudo isso, querido senhor Pickwick, estou lhe agradecendo hoje. [Julio Cortázar].¹⁰¹¹

A relação intertextual entre *O jogo da amarelinha* e *The Pickwick papers* está bastante evidente. Julio Cortázar não deixa de sinalizar a ligação do romance de Dickens com o *Quixote* de Cervantes. Podemos, de certo modo, dizer que Cortázar empreendeu a leitura do *Quixote* enviesado pela leitura de *Pickwick*. Contudo, somente em alguns textos da produção literária do escritor argentino (poucas vezes), o nome de Cervantes e de suas clássicas personagens é citado, sinalizando certa proximidade com o livro, revelando-nos a leitura do *Quixote* pelo olhar cortazariano.

¹⁰¹⁰ Ibidem, p. 280.

¹⁰¹¹ Ibidem, p.281.

Uma dessas poucas vezes em que o nome de Cervantes é citado por Cortázar, está no texto «*Más sobre seriedad y otros velorios*», de *La vuelta al día en ochenta mundos*, de 1967, no qual Cortázar indica que o humor fora desterrado da literatura nacional, mas que alguns poucos fugiam à regra da extrema seriedade nas letras argentinas [*Macedonio, el primer Borges, el primer Nalé, César Bruto, Marechal a ratos*]. Nesse texto, Cortázar cita Cervantes e Macedonio (de quem ele estampa uma grande foto), contrapondo-os a escritores que prezam pela seriedade sem humor na literatura: «Estos ñatos creen que la seriedad tiene que ser solemne o no ser; como si Cervantes hubiera sido solemne, carajo. [...]. Asomarse al gran misterio con la actitud de un Macedonio se les ocurre a muy pocos...»¹⁰¹². Neste fragmento, Cervantes é tomado como modelo de escritor que soube manejar tecnicamente o humor de maneira séria, mas não solene. Logo, Cortázar cita Macedonio como discípulo cervantino aplicado, indicando a relação entre os escritores.

É preciso pontuar que tampouco o nome de Macedonio Fernández figura na produção literária cortazariana com assiduidade. Contudo, ainda em *La vuelta al día en ochenta mundos*, Macedonio é mencionado em momentos significativos, nos quais Cortázar discute e justifica sua própria poética: «y entonces digamos como el gran Macedonio: “Huyo de asistir al final de mis escritos, por lo que antes de ello los termino”»¹⁰¹³, ou mais precisamente quando se refere a *O jogo*: «En una novela que se está cocinando a fuego lento había un pasaje que suprimí (en esa novela ya se verá que he suprimido tantas cosas, que como diría Macedonio, si suprimo una más no cabe)»¹⁰¹⁴. As duas remissões a Macedonio são citações do *Museu do romance da Eterna*.

Estas passagens, inclusive, já analisamos, cotejando a teoria do romance de Macedonio com a poética de Morelli no capítulo 137 d'*O jogo*: («Si el volumen o el tono de la obra pueden llevar a creer que el autor intentó una suma, apresurarse a señalarle que está ante la tentativa contraria, la de una resta implacable.»)¹⁰¹⁵. Talvez seja uma dessas mágicas coincidências da literatura o livro de Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos*, ter sido publicado no mesmo ano de publicação do *Museu*. Mas

¹⁰¹² CORTÁZAR, Julio. «Más sobre la seriedad y otros velorios», in: _____. **La vuelta al día en ochenta mundos**. Tomo I. México, Colombia, España, Argentina: Siglo XXI, 1986, p. 54.

¹⁰¹³ Ibidem, p. 13.

¹⁰¹⁴ Ibidem, p. 21.

¹⁰¹⁵ CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Buenos Aires: Alfaguara, 1995, p. 560.

vale lembrar que Macedonio divulgava seus prólogos avulsos (do *Museu*) em periódicos argentinos. Todavia, não encontramos registro do nome de Macedonio Fernández em textos cortazarianos de datas anteriores a 1967.

O que estamos mostrando é a diagonal presença de Cervantes, Macedonio e Borges na literatura de Cortázar, sendo essas presenças de tal forma manuseadas pelo escritor argentino para que permanecessem subjacentes nas entrelinhas de sua escritura. Num jogo sinuoso palimpséstico, Cortázar manipula indicativos centrais da escritura desses autores, para que transpareçam de forma transversal em sua poética, como procuramos demonstrar ao longo da discussão de nosso estudo. Cortázar parece ter lido o *Quixote* através de *Pickwick*. De forma semelhante, o escritor argentino procedeu tecnicamente em «Diario para un cuento», quando apresentou o modelo de escritor do narrador cortazariano sendo Adolfo Bioy Casares, mas insinuando obliquamente que na verdade seu modelo era Jorge Luis Borges. A técnica cortazariana da ‘alusão indireta’ simula o movimento de referência em espiral, à medida que, na identificação dos traços de Morelli em Pierre Menard, se chega à figura de Macedonio Fernández, e ao chegar a ele, encontra-se Cervantes.

As relações intertextuais que testemunhamos entre *O jogo da amarelinha*, “Pierre Menard, autor do *Quixote*”, *Museu do romance da Eterna/Adriana Buenos Aires* e o *Quixote* são paródicas. Linda Hutcheon infere que a paródia reverencial é uma forma de preservação da obra parodiada: “A paródia, em especial na forma reverente, torna-se, pois, uma forma de preservar a continuidade na descontinuidade. A continuidade é aquilo a que chamamos o impulso conservador da paródia”¹⁰¹⁶.

Retomando a discussão da teórica canadense dos ‘passos inferenciais’, em que a paródia moderna se encontra também (mas principalmente) na produção metaficcional contemporânea, que insere o leitor como elemento participativo da estrutura narrativa, as obras que relacionamos intertextualmente, todas elas têm essa propriedade medular: o leitor como elemento central da discussão, porque é o componente estrutural da escritura – essa que visa a engendrar um leitor-autor ou coautor da leitura que empreende, na solicitação de uma nova escritura.

¹⁰¹⁶ HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Lisboa: Edições 70, 1985, p. 123.

O *Quixote* (vimos no capítulo 2) fomentou a continuação do livro, ainda no século XVII, mas sem intenções paródicas, como fora a publicação do *Segundo tomo del Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1614), conhecido atualmente como *El Quijote apócrifo*, de Alonso Fernández de Avellaneda. “Pierre Menard”, observa Hutcheon, é já um texto paródico do *Quixote* pela sugestão de Borges de que o texto cervantino dos anos de 1600 fosse reescrito por um simbolista francês moderno: “o narrador de Borges pode reler o *Quixote* à luz desta «transcontextualização» filosófica, social e cultural (bem como literária)”¹⁰¹⁷.

Os empreendimentos romanescos de Macedonio Fernández, que configuram seu projeto de reescritura do *Quixote*, são também narrativas paródicas, por seu atributo de reescritura, ou seja, há um texto de base, um hipotexto, nos termos de Genette. Nas relações intertextuais que permeiam *O jogo da amarelinha* – observando-as pelo prisma transversal da leitura cortazarina do conto de Borges, dos romances de Macedonio e do romance de Dickens – indicamos que Morelli responde, mas, indiretamente, à solicitação do amigo de Pierre Menard de que somente um segundo Pierre Menard, invertendo o trabalho do anterior, poderia ressuscitar a tarefa descomunal de reescritura do *Quixote* no século XX.

Nesse sentido, é mais que inverter a técnica menardiana, pois Morelli/Cortázar, lendo o *Quixote* através da leitura de *The Pickwick papers* e de *Museu do romance da Eterna/Adriana Buenos Aires*, extrapolam, sendo já paródia a técnica de Menard da reescritura do *Quixote* pela cópia. A ‘alusão indireta’ no romance cortazariano procede como método da transfiguração do romance de outro; ou seja, Morelli não copia o romance de Dickens nem os de Macedonio, ele ensaia um romance alicerçado em *Pickwick* e em *Museu/Adriana*, que, por sua vez, estão fundamentados no *Quixote* de Cervantes.

Sendo a paródia repetição com diferença pela distância crítica, e a alusão irônica uma forma de paródia, assinalamos que é nesse artifício sinuoso de referências subjacentes que identificamos a distância crítica d’*O jogo* como projeto paródico. Diferenciando-se do conto de Borges – na tônica de que todo leitor é autor do livro que lê quando o copia – a empresa que Cortázar/Morelli procurou realizar, através da leitura enviesada do *Quixote* pelo veio de *Pickwick* e *Museu/Adriana*, evidencia que há duas

¹⁰¹⁷ Ibidem, p. 64.

entidades: um autor e um leitor, que é coautor do livro que lê, rechaçando o método menardiano da cópia. Por isso, no processo intertextual paródico d'*O jogo da amarelinha* como projeto de reescrituras do *Quixote* no século XX, o romance de Cervantes não seria de imediato seu hipotexto; não mais a devoção evidente e explícita à matriz *Quixote*, mas sim o *Quixote* em seus fluxos: “Pierre Menard”, *Museu/Adriana* e *Pickwick*.

A princípio, como expusemos, poderia parecer que não haveria como precisar um só hipotexto da hipertextualidade d'*O jogo* com as reescrituras do *Quixote* do século XX. Contudo, levando-se em consideração que todas as referências têm o *Quixote* como texto matriz, depreendemos que o hipotexto d'*O jogo* como hipertexto paródico é o *Quixote* de Cervantes se quisermos observar essas relações intertextuais pelo veio das categorizações de Gerárd Genette. Contudo, o alargamento do conceito de paródia moderna de Linda Hutcheon nos permitiu identificar as conexões oblíquas que o romance de Cortázar agencia.

Dessa forma, *O jogo da amarelinha*, como paródia de reescrituras do *Quixote* no século XX, opera como continuidade na descontinuidade, obedecendo à preleção macedoniana do seu romance aberto, que deixa autorizado a «todo escritor futuro de impulso y circunstancias que favorezcan intenso trabajo, para corregirlo y editarlo libremente, con o sin mención de mi obra o nombre»¹⁰¹⁸. Morelli/Cortázar optou por não mencionar nem os nomes dos autores nem suas obras, preservando-as, contudo, implicitamente em sua escritura, na efetivação da continuidade desse trabalho descomunal de reescrituras do *Quixote* no século XX.

¹⁰¹⁸ FERNÁNDEZ, Macedonio. **Museo de la Novela de la Eterna**: primera novela buena. Buenos Aires: Corregidor, 2012, p.265. (Obras completas; 6 dirigida por Adolfo de Obieta)

CONCLUSÃO - MORELLI ENCONTRADO

Morelli es un filósofo extraordinario, aunque sumamente bruto a ratos. [...]. Morelli, sí, el escritor. [...], una llave Morelli, una vuelta de llave y entrar en otra cosa, a lo mejor todavía.

[Rayuela]

Nosso estudo procurou delinear o mapa das relações intertextuais que *O jogo da amarelinha*, romance de Julio Cortázar, estabelece com *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes Saavedra. O elemento-chave que, de imediato, apresenta uma ligação entre essas obras é o leitor, como elemento constituinte da estrutura narrativa, na apresentação das suas múltiplas configurações contempladas nos romances. Esta relação, todavia, não se dá de maneira exatamente direta ou mesmo explícita. Julio Cortázar engendrou a personagem Morelli, que exhibe significativas aproximações idiossincráticas com a literatura de outros dois escritores argentinos, que regularam aspectos emblemáticos de suas poéticas a partir do *Quixote* ou com o *Quixote*, a saber: Jorge Luis Borges, com o conto “Pierre Menard, autor do *Quixote*” e Macedonio Fernández, com os romances *Adriana Buenos Aires* e *Museu do romance da Eterna*, que configuram o projeto macedoniano de reescritura do *Quixote*, no século XX.

Essas narrativas de Borges e de Macedonio também centram sua construção na figura do leitor. Partindo da configuração do cavaleiro andante Dom Quixote de la Mancha como leitor-personagem que se instaura como autor, através da leitura ‘reparadora’ (com as operações de ‘tirar, corrigir, componer e enmendar’ o texto de Cide Hamete Benengeli) da sua própria história, Pierre Menard, personagem borgiana, também torna-se autor – mas do *Quixote*, no seu caso –, porque sua leitura é determinada pela cópia (reescritura) de fragmentos do texto de Cervantes. Morelli, por sua vez, toma para si a postura do leitor-coautor das leituras que empreende, porque através da personagem Horacio Oliveira, que existe no ato de leitura, estabelece com Julio Cortázar a coautoria d’*O jogo da amarelinha*. Sendo, então, o ato de leitura a

engrenagem condicional da existência da personagem, essa tarefa é também condição da existência do próprio romance. Essa é a proposta de Cortázar, através de Morelli. Nesse sentido, o livro oferece possibilidades iguais de leitura ao leitor empírico e às personagens, à medida que equipara esse leitor aos leitores protagonistas da história, porque sugere que ele percorra um trajeto semelhante ao das personagens. Dessa forma, o leitor empírico é também coautor do livro de Cortázar e de Morelli, tanto quanto Horacio Oliveira e os membros do Clube da Serpente o são.

O método cortazariano, n' *O jogo*, que condiciona a existência do livro ao ato de leitura, aplica-se através do aconselhamento do autor que direciona o leitor a empreender a leitura intercalada seguindo o “Tabuleiro de direção”. A narrativa macedoniana, que culmina no projeto de reescritura do *Quixote (Museu do romance da Eterna)*, já havia operado de maneira análoga à técnica usada por Cortázar. Macedonio Fernández dirige-se ao leitor, desde as primeiras páginas, e segue sua interlocução com ele por cinquenta e nove prólogos, em uma quase ‘infundável’ apresentação e explicação do romance que virá a seguir. Entre esses prólogos, o autor sentiu a necessidade de identificar o leitor de seu ‘romance avulso’ como *Lector Salteado*, aquele que seguiu a escritura dos prólogos e não saltou direto para leitura do enredo do romance. Macedonio premia o leitor com um bônus, dizendo-lhe que, na verdade, ele empreendeu a leitura em sua totalidade, e que o ‘leitor salteado’ é verdadeiramente o ‘leitor seguido’. Assim, o procedimento cortazariano da leitura salteada mostra-se diferente, mas inspirado no engenho de Macedonio, que direciona o leitor por uma leitura salteada e seguida ao mesmo tempo. Ressaltamos, aqui, a declaração de Cortázar de que o leitor que segue o “Tabuleiro de direção” em *O jogo* empreende a leitura completa do livro.

O percurso seguido, em nosso estudo, das relações intertextuais que articulamos entre estas obras desses escritores foi o da identificação mais imediata e subitânea da personagem de Borges, Pierre Menard, com Morelli: as citações de outros escritores na conformação de suas escrituras, a eleição por uma obra fragmentária e inacabada, a inserção da discussão teórica no espaço ficcional – metaficção –, e a participação do leitor como elemento discursivo e estrutural da narrativa. O ato de leitura do conto de Borges “Pierre Menard, autor do *Quixote*” não está condicionado exatamente à existência da narrativa, porém sugere que o leitor empírico seja também autor do *Quixote*, porque lê o *Quixote* de Cervantes e o de Menard, quando o narrador – amigo de Pierre Menard – coteja ambas as escrituras. Nesse sentido, o narrador homodiegético

é também autor do *Quixote*, pois que copia tais fragmentos do escritor francês e do escritor espanhol em sua nota. A sugestão do leitor empírico em ser autor do *Quixote* está relacionada à invocação feita pelo amigo de Pierre Menard à continuação infinda dessa *leituraescritura*: «... sólo un segundo Pierre Menard, invirtiendo el trabajo del anterior, podría exhumar esas Troyas...»¹⁰¹⁹.

O conto de Borges evidencia-nos uma visão mais ampla da tarefa da cópia, aliada à ação da reescritura, na compreensão de que os romances de Macedonio Fernández, projeto de reescritura do *Quixote*, configuram-se como paródia do romance de Cervantes. A inversão do trabalho de Pierre Menard significa ‘imitar’ o *Quixote*, mas destituído da exatidão da cópia, ou seja, imitar de outra maneira, sem copiar ‘linha por linha, palavra por palavra’. Lembremos a autorização de Macedonio Fernández no “Prólogo final” do *Museu* de que todo futuro escritor poderá corrigir e editar seu romance, livremente, mencionando ou não sua obra e/ou seu nome. Esta é a invocação de Macedonio pela continuação de sua escritura. Esta invocação está muito próxima ao procedimento de leitura de Dom Quixote, que o tornou autor de sua história escrita por Cide Hamete Benegeli (*tirar, corregir, componer e enmendar*). O chamado de Macedonio pela continuação de seu ‘romance no prelo’ é, dessa forma, um retorno ao *Quixote*.

Como assinalou Julio Prieto, Pierre Menard foi desenhado conformando uma concatenação caricaturesca e modelar de Macedonio Fernández e de Paul Valéry, evidenciando uma tensão na literatura de Borges oriunda da denúncia da crise da narrativa moderna, tema das obras dos escritores com os quais o escritor argentino dialoga no conto. “Pierre Menard, autor do *Quixote*” configura-se como uma crítica à estética romanesca macedoniana. Essa crítica borgiana estende-se ao conto «*El Aleph*», no qual a personagem Carlos Argentino Daneri revela-se um desdobramento de Macedonio. Nesse sentido, Morelli está mais próximo de Menard e de Daneri, conseqüentemente, a escritura do romance de Cortázar mostra-se análoga à escritura do *Museu do romance da Eterna*. Nesta perspectiva, para nós, *O jogo da amarelinha* de Julio Cortázar imita o projeto de Macedonio Fernández de reescritura do *Quixote* do século XX. Vale lembrar que Davi Arrigucci Jr. e Beatriz Sarlos vincularam Morelli a Macedonio. Assim como eles, Mario Goloboff pontou que « Morelli es una inteligente

¹⁰¹⁹ BORGES, Jorge Luis. «Pierre Menard, autor del Quijote». *Ficciones* (1944). Buenos Aires: Sudamericana, 2011. p. 744. (Obras Completas, v.1)

transposición macedoniana»¹⁰²⁰. A devoção ao *Quixote* foi uma paixão tomada com seriedade por Macedonio, e teve como herdeiro, por algum tempo, Jorge Luis Borges, que abandonou tal devoção, colocando-se avesso ao gênero romance. Nessas relações que estabelecemos entre Cortázar e Cervantes, entremeada pelas literaturas de Borges e de Macedonio encontra-se uma discussão de Julio Cortázar sobre o lugar na tradição literária que lhe confere como escritor.

Linda Hutcheon observa que “o acto paródico de incorporação e síntese (cuja estratégia ou função para o leitor, [...], é paradoxalmente de contraste ou separação irônica) poderia ser visto como o meio de alguns escritores se libertarem de suas influências estilísticas...”.¹⁰²¹ Ao dizer isso, Hutcheon associa a paródia também com a teoria da poesia desenvolvida por Bloom, sinalizando que os escritores modernos vivenciam a angústia da influência em suas escrituras. Nesse sentido, ressaltamos que a publicação de *A angústia da influência* (1973), do crítico norte-americano Harold Bloom, trouxe uma perspectiva de enfoque freudiano sobre o conceito de influência, tema de constante reflexão da crítica literária, de inúmeras modulações artísticas e manifestações culturais.¹⁰²²

Bloom assinalou que “a história da poesia, segundo a tese deste livro, é considerada indistinguível da influência poética, já que os poetas fortes fazem a história ‘deslendo-se’ uns aos outros, de maneira a abrir um espaço próprio de fabulação”.¹⁰²³ Compreendemos, aqui, que a maneira diagonal da leitura cortazariana – que identificamos no método da ‘alusão indireta’ aos autores e às obras com as quais estabelecemos as relações intertextuais d’*O jogo da amarelinha* – é uma forma de ‘desleitura’ (identificada por Hutcheon como paródia) daqueles que forte, mas implicitamente, marcam presença na obra de Cortázar.

Bloom concentra seu interesse, elaborando sua teoria da poesia no que ele reconhece ser ‘poetas fortes’ (“grandes figuras com persistência para combater seus precursores fortes até a morte”) da modernidade, numa “estória das relações

¹⁰²⁰ GOLOBOFF, Mario. «El uso de la ausencia en la aventura intelectual de Macedonio Fernández», in: **Revista Iberoamericana** [Pittsburgh], n° 130-131, ene-jun. 1985, p. 172.

¹⁰²¹ HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Lisboa: Edições 70, 1985, p. 122.

¹⁰²² BORGES, Adriana de. **Cortázar plural**: um passeio pelos espaços ficcional, crítico e pedagógico. UFBA – 2004, p.85. [Dissertação de Mestrado].

¹⁰²³ BLOOM, Harold. “Introdução, Meditação sobre Prioridade e Sinopse”. In: **A angústia da influência**; uma teoria da poesia. Tradução de Arthur Nastrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991, p. 33. (Biblioteca Pierre Menard).

intrapoéticas”.¹⁰²⁴ O autor fundamenta que ocorre, nesse processo de ‘desleitura,’ certa ansiedade de débito dos poetas fortes para com seus precursores igualmente fortes. Tal angústia da influência é articulada como conceito a partir do modelo freudiano de *expectativas ansiosas*, identificadas na matriz edipiana pai/filho e estendidas às complexas relações entre escritores.

O crítico norte-americano acredita que a ironia não seja a mesma em épocas distintas, “mas que as influências-angústias estão embutidas na base agnóstica de toda literatura de criação”.¹⁰²⁵ Nesse sentido, Bloom considera que é inaceitável para um grande escritor “chegar atrasado, em termos culturais”.¹⁰²⁶ E, então, menciona que Borges construiu sua carreira literária, “explorando sua secundaridade”.¹⁰²⁷ Também no *Cânone Ocidental*, a visão de Harold Bloom com relação à influência está associada à concepção do parricídio freudiano.

Cortázar (na entrevista supracitada a Omar Prego), quando lhe é perguntado se n’*O jogo da amarelinha* desponta a ideia de parricídio, responde que ‘parricídio’ é uma expressão simbólica, porque não acredita que «ningún buen escritor se ponga a escribir para matar a sus antecesores». ¹⁰²⁸ Para Cortázar, uma nova geração de escritores precisa expressar-se também de maneira nova, porque sente de maneira nova, inclusive, a literatura dos escritores que a antecede. Nesse sentido, o escritor argentino considera que a “substituição”, digamos (porque não é bem uma substituição), de uma geração por outra na literatura, atende melhor à ideia de árvore com bifurcações:

Se me ocurre que el parricidio consiste más bien en una liquidación de todo un sistema de ideas y de sentimientos que se reflejan en una cierta forma literaria y en sustitución por algo que los jóvenes consideran un avance, que no siempre lo es, porque eso de avance en literatura es muy discutible. Yo a la literatura la veo más bien como un árbol, con bifurcaciones que a veces significan un avance y otras simplemente la exploración de un hueco que quedaba por descubrir.¹⁰²⁹

Para nós, o conceito que melhor responde às conexões intertextuais paródicas na produção cortazariana relacionada à questão da influência está na teoria do “Rizoma” (1980), de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Embora Cortázar tenha se reportado à

¹⁰²⁴ Loc.cit.

¹⁰²⁵ Ibidem, p. 25.

¹⁰²⁶ Loc.cit.

¹⁰²⁷ Loc.cit.

¹⁰²⁸ PREGO, Omar. **Julio Cortázar**: la fascinación de las palabras. Montevideo: Trilce, 1990, p. 148.

¹⁰²⁹ Loc.cit.

imagem da árvore com bifurcações no entendimento da relação do escritor com seus precursores, identificamos que a escritura d'*O jogo* segue bem mais uma composição de ramificações do que de bifurcações com as literaturas que o antecede. A ideia de bifurcação é que algo parte de um ponto, originando dois elementos. Mas, como vimos, as relações intertextuais n'*O jogo* têm um efeito em espiral, desenhando uma imagem mais harmônica e condizente com a ramificação: o *Quixote* em *Pickwick*, o *Quixote* em “Pierre Menard”, *Museu* (Macedonio) em “Pierre Menard”, o *Quixote no Museu*, n'*O jogo* “Pierre Menard”, *Museu*, *Pickwick*, e o *Quixote*. Dessa forma, o conceito de rizoma de Deleuze e Guattari atende melhor às relações intertextuais oblíquas do romance de Cortázar:

O rizoma não se deixa conduzir nem ao Uno nem ao múltiplo. [...]. Ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes de direções movediças. Ele não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda. [...]. Tal multiplicidade não varia suas dimensões sem mudar de natureza nela mesma e se metamorfosear.¹⁰³⁰

Em Cortázar, a imagem do túnel associada à sua literatura nos remete à imagem do rizoma, usada por Deleuze e Guattari na sua proposição da multiplicidade, e das linhas do rizoma, que se opõem a relações binárias. Recordando a “Teoria do túnel” de Cortázar, o túnel é um signo convertido em imagem que serve para concatenar os diversos segmentos de sua poética literária. A imagem do túnel remete a uma edificação já sedimentada que deve ser borrada, rabiscada ou manchada, com a intenção de instituir uma passagem, uma abertura.¹⁰³¹ A escritura do romance de Morelli indica essa escrita forjada sobre uma escrita do tipo ‘platô’: “uma região contínua de intensidades, vibrando sobre ela mesma...”.¹⁰³² Essas intensidades estão no estabelecimento das relações intertextuais do romance.

É como um palimpsesto: uma escrita nova sobre a escrita platô entalhada nas pedras, mas agora com outra cor, uma cor do agora, deixando essa marca do presente inscrita também nessas e em outras pedras, na geração de novas escrituras, sugerindo simultaneamente na inscrição, pelo ato de leitura, a abertura para mais uma nova escritura por cima da anterior ainda recente. Através dessa a imagem do túnel

¹⁰³⁰ DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**, v1. Trad. de Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Editora 34, 1995, p. 14.

¹⁰³¹ BORGES, Adriana de. “Diário de um escritor rizomático”, in: **Anais do XVIII Seminário Brasileiro de Crítica Literária e do XVII Seminário de Crítica do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre, 2012, p. 17.

¹⁰³² DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, op.cit., p. 15.

cortazariano, Morelli, com sua escritura, propõe um vão, uma galeria, onde as possibilidades são inúmeras, na *leituraescritura* de seus coautores, nós, membros do Clube da Serpente.

Os modelos subjacentes do romance pensado por Morelli (que é *O jogo da amarelinha*) não estabelecem com a sua escritura a relação de “lineamentos com linhagens de tipo arborescente, que são somente ligações localizáveis entre pontos e posições”.¹⁰³³ Isto acontece porque Morelli procede como rizoma, pela “variação, captura, expansão e conquista”,¹⁰³⁴ ao conectar as linhas segmentárias da ponta Cervantes e Dickens com a ponta Borges e Macedonio, pela ‘alusão indireta’ ao “mapa desmontável”, que é seu ‘romance no prelo’.

Dessa forma, Morelli, em seu romance de notas soltas, acomete uma escritura que ‘pica’ (o leitor) e ‘expande’(no leitor), montando e desmontando (com múltiplas entradas e saídas) o método de reescrituras do *Quixote* no século XX. *O jogo da amarelinha* é, então, mais um projeto de reescritura do *Quixote*, junto aos romances *Adriana Buenos Aires* e *Museu do romance da Eterna* e ao conto “Pierre Menard, autor do *Quixote*”. Asseguramos, assim, que Morelli foi, por fim, encontrado nas escrituras de Jorge Luis Borges, de Macedonio Fernández, de Charles Dickens e de Miguel de Cervantes.

No momento em que *O jogo da amarelinha* recentemente completou 50 anos de publicação, em 2013, e que se comemora «**2014, El Año Cortázar**»¹⁰³⁵ o centenário do nascimento de Julio Cortázar, identificamos algumas conexões como reverberação das relações intertextuais que assinalamos em *O jogo*, o que aponta para o vigor e robustez do romance, destacando sua abertura para novas leituras. Pode parecer uma dessas coisas misteriosas, ao menos curiosas, que acontecem na literatura, mas vale pontuar

¹⁰³³ Ibidem, p. 14.

¹⁰³⁴ Loc.cit.

¹⁰³⁵ «El 2014 será sinónimo de Cortázar. Este año se celebrarán los 100 de su nacimiento, ocurrido el 26 de agosto de 1914, con exposiciones, encuentros y libros en Argentina, México y Francia. Es un eco aumentado del año que recién pasó, cuando se celebraron los 50 años de Rayuela, su más famosa y atrevida novela. En 2014 hay incluso otra fecha en juego: Cortázar murió el 14 de febrero de 1984, hace casi 40 años». Ver Roberto Careaga C. (15/01/2014) «México, Francia y Argentina celebrarán los 100 años de Cortázar Con libros y exposiciones recordarán al autor de Rayuela, nacido en 1914». Disponível em <http://www.latercera.com/noticia/cultura/2014/01/1453-560832-9-mexico-francia-y-argentina-celebraran-los-100-anos-de-cortazar.shtml>. Acesso em 20 de janeiro de 2014. A data da morte de Cortázar está errada no artigo de Careaga; ver PREGO, Omar. *Julio Cortázar: la fascinación de las palabras*. Montevideo: Trilce, 1990. p. 11: «Murió el domingo 12 de febrero, poco después del mediodía y lo enterramos el martes 14 en el cementerio de Montparnasse a las once y media de la mañana, en la tumba de su mujer, Carol Dunlop, muerta en noviembre de 1982».

que também em 2014 são completados 62 anos da morte de Macedonio Fernández. E 62 é, para nós, um número emblemático que identificamos nessas relações de intertextualidade, porque, como sabemos, do capítulo 62 d’*O jogo* (as concepções de construção de personagem do livro de Morelli), Cortázar escreveu o romance *62/ Modelo para armar*. No reflexo conectivo de intertextualidade, recordamos que, no *Museu do romance da Eterna*, o «Prólogo final» (inscrição de Macedonio) é o de número 62. De certo, não podemos contundentemente afirmar que Julio Cortázar tenha pensado justamente no capítulo 62 para apresentar a poética de Morelli, vislumbrando a numeração do prólogo final do *Museu* como elemento intertextual da obra de Macedonio em seu romance.

Porém, quando afirmamos que encontramos Morelli nas escrituras de Borges, Macedonio, Dickens e Cervantes, constatamos que Cortázar edificou (ao menos em parte) seu projeto literário – através dessas relações intertextuais – com nítidas intenções de que seu nome de autor figurasse entre esses nomes notavelmente reconhecidos da literatura argentina, em particular, e da literatura mundial. O diálogo que a literatura de Cortázar estabelece com esses nomes remonta-nos à ironia cervantina do «Prólogo» do *Quixote* [Iª parte]: a caterva de nomes citados serve, a primeira vista, como rechaço de uma convenção da tradição literária oriunda de tal nomina, mas, simultaneamente, anseia inserir-se nesse âmbito, com intenção de modificá-lo, restaurar-lhe um remeço, através do frescor da nova escritura. Basta retomarmos aquele escrito de Morelli, quando estava à beira da morte no leito do hospital, capítulo 107 d’*O jogo*:

La mejor cualidad de mis antepasados es la de estar muertos; espero modesta pero orgullosamente el momento de heredarla. Tengo amigos que no dejarán de hacerme una estatua en la que me representarán tirado boca abajo en el acto de asomarme a un charco con ranitas auténticas. Echando una moneda en una ranura se me verá escupir en el agua, y las ranitas se agitarán alborozadas y coarán durante un minuto y medio, tiempo suficiente para que la estatua pierda todo interés.¹⁰³⁶

Na peça *Dos juegos de palabras*, na segunda parte, «*Tiempo de barrilete*» (1950), Cortázar discute a relação da literatura latino-americana com o cânone ocidental europeu. Na cena I, a rubrica funciona como uma espécie de título pomposo de uma inscrição de museu, «Sala de estancia criolla para patrones criados en Europa»,¹⁰³⁷ em

¹⁰³⁶ CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Buenos Aires: Alfaguara, 1995, p. 493.

¹⁰³⁷ CORTÁZAR, Julio. «Tiempo de barrilete», in: _____. **Adiós Robinson y otras piezas breves**. Buenos Aires: Alfaguara, 1984, p. 61.

que dialogam os personagens Leticia e David, hóspedes estrangeiros do Sr. Robledo, fazendeiro *bonaerense*, que tem uma filha chamada Isolina. Os estrangeiros estão apaixonados por Isolina, que representa a literatura argentina.

Em um bosque da fazenda, Isolina sofreu uma picada de cobra e morreu, mas seu espectro aparece para rechaçar definitivamente qualquer possibilidade de correspondência à paixão dos europeus, principalmente David, que também foi picado e, sentindo que morrerá (sem ver o fantasma de Isolina), deseja encontrar Isolina no *post mortem*. Mas o espectro de Isolina surge numa árvore, mostrando a língua a David, como simbologia última de seu desprezo. Um diálogo surdo (por David) é travado entre os dois: «**David:** Isolina, mi pobre cosa querida, [...]. Como en Romeo y Julieta [...]. Y ahora va delante, me ganas en cinco minutos... ¡Ah, te alcanzaré, te alcanzaré! (Muere)// **Isolina:** (Erguida en el árbol, con voz terrible): ¡Nunca!». ¹⁰³⁸

Na peça, a insígnia criativa e engenhosa de Isolina é ressaltada, mas mesmo que Isolina tenha nitidamente o distintivo do engenho artístico, David a continua tratando por diminutivos depreciativos e, ainda por cima, menciona um forte símbolo do cânone ocidental europeu: Shakespeare. A recusa de Isolina pela paixão de David é evidenciada no ato rebelde e irreverente de mostrar a língua. No ensaio *Sobre pontes e caminhos* (1980), Cortázar discute sobre certo posicionamento arrogante no cenário literário europeu com relação à literatura latino-americana: “Os europeus já dialogam conosco no plano literário, mas de alguma maneira ainda o fazem acariciando-nos a cabeça como se estivessem falando com uma criança” ¹⁰³⁹. Ressaltamos, aqui, um traço da literatura cortazariana, que busca colocar a literatura argentina, latino-americana portanto, num patamar de equivalência à literatura europeia. ¹⁰⁴⁰

No sentido de figurar ao lado de grandes nomes, observamos que talvez o nome da personagem cortazariana, ‘Isolina’, não tenha sido ao acaso, pois o romance *Adriana Buenos Aires*, de Macedonio Fernández, iria ter por título “Isolina Buenos Aires”: «Adriana Buenos Aires se llamó originalmente (y supongo que biográficamente) Isolina

¹⁰³⁸ Ibidem, p. 91.

¹⁰³⁹ CORTÁZAR, Julio. **Sobre pontes e caminhos** (1980). Trad. de Paulina Watch e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, p. 264. (Obra Crítica, v.3.)

¹⁰⁴⁰ BORGES, Adriana de. “Esboço da identidade da literatura latino-americana através do teatro de Julio Cortázar”. In: CORDIVIOLA, Alfredo/ ANDRADE, Brenda C. de (orgs.). **Um século de invenções e confrontos: literatura latino-americana de Macedonio Fernández a Roberto Bolaño**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2013, p. 68.

Buenos Aires; pero luego del cambio de nombre pedido por un amigo-personaje, el autor resolvió una remoción general de nombre...».¹⁰⁴¹

Outro revérbero de conexão com as relação intertextuais d’*O jogo* na literatura de Cortázar é o livro *Los autonautas de la cosmopista o un viaje atemporal París~Marsella* (1983). Escrito na modulação de crônica de viagem, a narrativa é resultado da excursão aventureira que o escritor argentino empreendeu com sua mulher, Carol Dunlop. Nesse livro, Cortázar incorpora o espírito desbravador de Pickwick, dedicando-lhe as páginas. Mais uma vez, citando seu ‘mestre imaginário’, o escritor argentino restaura as palavras iniciais do *Quixote* de Cervantes:

Dedicamos esta expedición y su crónica a todos los piantados del mundo y en especial al caballero inglés cuyo nombre no recordamos y que en el siglo dieciocho recorrió la distancia que va de Londres a Edimburgo caminando hacia atrás y entonando himnos anabaptistas.¹⁰⁴²

Um dos traços dessa narrativa que coincide com o método de Morelli é a compilação de material heterogêneo. Encontramos desde fotos dos aventureiros nos mais diversos momentos (a sós, com amigos de caminho, do “Dragão”, *Combi*, espécie de Rocinante, da máquina de escrever, das paisagens, das placas de sinalização da estrada etc.) até mapas desenhados à mão, escritos datilografados dos diários de rota e, claro, citações. O fragmento que abre o livro – depois da dedicatória a Pickwick e de três páginas de agradecimentos – é um trecho do romance *Avalovara* (1973), do escritor brasileiro Osman Lins: «¿Cómo narrar el viaje y describir el río a lo largo del cual – otro río – existe el viaje, de tal modo que resalte, en el texto, aquella fase más recóndita y duradera del evento, sin comienzo ni fin, nos desafía, móvil e inmóvil?».¹⁰⁴³

No relato de viagem de Dunlop e Cortázar, os textos introdutórios remonta-nos ao *Quixote* e ao *Museu*. Numa página vem inscrita a palavra «*PROLEGÓMENOS*», seguida de uma página e meia em branco. Os textos introdutórios do *Quixote* (*‘Tasa’*, *‘Testimonio de las erratas’*, *‘Autorización del Rey’*) eram requisitos modernos no século XVII para a publicação de um livro. Cortázar, em analogia ao livro de Cervantes, publica sua carta de solicitação ao Diretor da Sociedade das Autopistas:

¹⁰⁴¹ OBIETA, Adolfo. «Advertencia previa», in: FERNÁNDEZ, Macedonio. **Adriana Buenos Aires**: última novela mala. Buenos Aires: Corregidor, 2012. (Obras completas; 5 dirigida por Adolfo de Obieta).

¹⁰⁴² CORTÁZAR, Julio; DUNLOP, Carol. **Los autonautas de la cosmopista**. Buenos Aires: Alfaguara, 2007.

¹⁰⁴³ *Ibidem*, p. 13.

Señor Director de la Sociedad de las Autopistas, 41 bis, Avenue Bosquet, 75007 PARÍS: [...]. Me dirijo ahora a usted para solicitarle a mi vez una autorización de naturaleza muy diferente. Junto con mi esposa Carol Dunlop, igualmente escritora, estudiamos la posibilidad de una “expedición” un tanto alocada y bastante surrealista, que consistiría en recorrer la autopista París y Marsella a bordo de nuestro Volkswagen Combi, equipado con todo lo necesario, deteniéndonos en los 65 paraderos de la autopista a razón de dos por día, es decir empleando algo más de un mes para cumplir el trayecto París~Marsella sin salir jamás de la autopista.¹⁰⁴⁴

Os títulos dos capítulos do diário de viagem também são similares aos do *Quixote* e aos de *Pickwick*: «Donde entre otras cosas se sospecha la intromisión de fuerzas hostiles, cuyos signos son debidamente despistados, a lo que se suma un espionaje entre amistoso e imaginario del que habrá otras noticias más adelante».¹⁰⁴⁵ Também, aos protagonistas da aventura são-lhes outorgados outros nomes, mais íntimos, inclusive, para que o leitor confie que a expedição e a vida pessoal dos escritores são conciliáveis com a verdade: «Así no tardarán en aparecer referencias a Osita y al Lobo, y en el caso de este último hay incluso un fragmento de un Manual de los Lobos que la Osita preparaba para su placer...».¹⁰⁴⁶

Essas são mais algumas reverberações que encontramos na obra de Julio Cortázar, que conferem a relação intertextual que *O jogo da amarelinha* estabelece com o conto “Pierre Menard, autor do *Quixote*”, de Jorge Luis Borges, com os romances *Adriana Buenos Aires* e *Museu do romance da Eterna*, de Macedonio Fernández e, por fim, com *O engenhoso fidalgo Dom Quixote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes, respaldando nossa tese de que Morelli é coautor do *Quixote*.

Tendo em foco Morelli como coautor do *Quixote*, nosso estudo privilegiou a figura do leitor nas obras analisadas, de modo a conferir que a condição de autoria ou coautoria de uma obra é oriunda das marcas do procedimento de leitura que a própria obra propõe ao novo leitor, em processo constante de abertura, que culminará numa nova obra, tendo como método a sua reescritura – essa é a discussão interseccional e basilar que nos fixamos no conto de Borges, nos romances de Macedonio e também no *Quixote*. Morelli só é coautor do *Quixote*, porque leu o *Quixote* de Cervantes. Mas, a questão crucial que nossa tese desenvolveu foi justamente a exposição do método de leitura do *Quixote*, empreendido por Morelli. O exame minucioso deste método de

¹⁰⁴⁴ Ibidem, p. 17.

¹⁰⁴⁵ Ibidem, p. 126.

¹⁰⁴⁶ Ibidem, p. 22.

leitura consiste em mapear o processo de *leituraescritura* de Morelli, seu romance de ‘notas soltas’, essas notas – compostas de citações alheias e de inserções morellianas – que foram lidas por Horacio Oliveira e seus amigos do Clube da Serpente. Essas notas são as mesmas ‘palavras por palavras, linha por linha’ que nós, leitores empíricos, lemos d’*O jogo da amarelinha*, romance de Julio Cortázar.

Quando delineamos o mapa do método de escritura do *Quixote* de Pierre Menard, no capítulo 1 desta tese, destacamos que o item *c)* do quadro esboçado por nós consistia que a escritura do *Quixote* do escritor francês – ‘página por página, vocábulo por vocábulo, linha por linha’ – coincidissem com a escritura do *Quixote* de Cervantes. O item *c)* do mapa do método menardiano estabelece uma relação intrínseca com o item *a)*, porque este rege pela total identificação do leitor com o autor. A total identificação com o autor pelo leitor significa no conto de Borges que o leitor, através da cópia *ipsis verbis*, procura empreender o mesmo processo de escritura que o autor realizou. A escritura de Morelli, através da técnica narrativa cortazariana, coloca-nos, como leitores, inicialmente, na mesma posição que se encontrava Pierre Menard frente à leitura do *Quixote* cervantino, porque lemos exatamente o texto que as personagens *cortazar-morellianas* leram. Nesse sentido, podemos considerar-nos ‘coautores’ d’*O jogo da amarelinha*. Contudo, a técnica de Morelli difere pontualmente da técnica menardiana, na sua chamada de participação do leitor, porque a escritura de Morelli pede a intervenção dessa nova leitura em sua obra, através da inserção dessas marcas da escritura do leitor, como rabiscos, no próprio romance morelliano. Esses rabiscos do leitor são improváveis na técnica de Menard que, destituído de criatividade e originalidade, copia palavra por palavra o *Quixote* de Cervantes. O método de leitura do *Quixote* cervantino empreendido por Morelli, nesse sentido, é muito mais complexo do que nos apresenta esta primeira instância de seu percurso de coautoria da obra cervantina, porque em Morelli, não há a total identificação com o autor, pois que a identificação do leitor com o autor ocorre de modo parcial.

A complexidade da técnica morelliana é mais bem depreendida quando delineamos, através de nossa leitura, o mapa do método de coautoria do *Quixote* de Morelli. O item (a) de tal percurso morelliano, então, prescreve que a personalidade do autor deve ser matéria constituinte do texto, no entendimento de que cada leitor torna-se coautor do texto ao imprimir suas marcas subjetivas nele. Desse modo, como vimos no capítulo 1, Morelli anseia que seu romance seja o resultado transsubstanciado de sua

própria subjetividade. A personalidade do autor deve ser matéria constituinte do texto, na busca pela personalidade do leitor, uma vez que, para Morelli, a literatura é uma «puente vivo de hombre a hombre»¹⁰⁴⁷. Por esta razão, a identificação do leitor com o autor não pode ser absoluta ou total, uma vez que cada leitor acrescenta o texto com sua leitura subjetiva. O romance de Morelli, dessa forma, não se configura apenas como o resultado transsubstanciado de sua própria subjetividade, porque também resulta da transsubstancialidade do leitor.

No conto borgiano, o narrador *homodiegético* nos oferece comodamente o passo a passo do processo de reescritura do *Quixote* por Pierre Menard. Lembremos o que anunciamos já no capítulo 1: ‘O mapa do método de Menard assim se inscreve: a) total identificação com o autor; b) prazer plebeu do anacronismo; c) produzir páginas e vocábulos, linha por linha, que coincidissem com as do *Quixote* de Miguel de Cervantes; d) ser Miguel de Cervantes (proposição posteriormente rechaçada); e) escrever o *Quixote* com base em suas próprias experiências; f) total desprendimento histórico na escolha da escrita; g) proscrição da cor local; h) riqueza de ambiguidades; i) estilo estrangeiro arcaizante; j) consideração por escrita de capítulos isolados; l) ironia que revela o contrário do que pensa; e, por fim, os procedimentos mais relevantes: m) “o anacronismo deliberado” e n) “as atribuições errôneas”’.

O procedimento de Morelli de sua *leituraescritura* na coautoria do *Quixote* não é fornecido ao leitor nos mesmos moldes. Primeiro que o romance cervantino – a referência da reescritura – não é citado em nenhum momento das morellianas¹⁰⁴⁸. Não é possível, como vimos no capítulo 4, identificar claramente qual o hipotexto que *O jogo da amarelinha* se relaciona parodicamente. No entanto, há sim alguns pontos da

¹⁰⁴⁷ CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Buenos Aires: Alfaguara, 1995, p. 426.

¹⁰⁴⁸ Em *O jogo da amarelinha*, de Julio Cortázar não há nenhuma referência clara ao romance *Engenhoso fidalgo Dom Quixote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes. Apenas na tradução de Fernando de Castro Ferro para o português, no capítulo 40, em um diálogo entre Traveler e Talita, ela se remete a Horacio Oliveira como um cavaleiro andante, mas não especificamente o compara a Dom Quixote: “–Horacio é um perfeccionista – dizia Talita, compadecida, já tendo adquirido certa confiança. –Cavaleiro andante sobre um nobre cavalo. Devia aprender conosco, que somos uns portinhos humildes [...]”. No original em língua espanhola, essa passagem tem outro sentido: «–Horacio es un perfeccionista – lo compadecía Talita que ya había agarrado confianza –. El tábano sobre el noble caballo. Debía aprender con nosotros, que somos unos porteños humildes[...].». A grande diferença é que *tábano* é um mosquito e significa, nesse contexto, uma pessoa chata. Há, então, o contraste do inseto que posa encima do cavalo, acreditando ser tão nobre como o próprio cavalo. Um sentido completamente diferente da imagem da tradução para o português, que podemos interpretar esse cavaleiro como um tonto, louco ou errante como Dom Quixote. O Dicionario de la Real Academia Española apresenta *Tábano* (*del lat. tabānus*) – 1. *m. Insecto díptero, del suborden de los Braquíceros de dos a tres centímetros de longitud y color pardo, que molesta con sus picaduras, principalmente a las caballerías/ 2. m. coloq. Persona molesta o pesada* [lema.rae.es/drae/].

trajetória menardiana de reescritura do *Quixote* que têm proximidade com o percurso de escritura de Morelli, e, assim, podemos associar a técnica de Menard na composição de um esboço do mapa morelliano de coautoria do romance cervantino. Vimos que em Morelli, há certa identificação com o autor – embora parcial –, porque na medida em que o leitor que se propõe a desbravar o romance de notas soltas de Morelli não há como fugir dessa identificação com o autor, pois que a escritura dessas notas se concretiza no ato de leitura.

No capítulo 3 apresentamos e discutimos a poética de Morelli, buscando esboçar o mapa de seu método de coautoria do *Quixote*. Mas antes, já no capítulo 1, afirmamos que todos os elementos do método morelliano de escritura confluem de modo mais intenso para a autocrítica, em especial, porque Morelli anseia que seu romance seja o resultado transsubstanciado de sua própria subjetividade. Como vimos, este é o primeiro item do mapa do método de Morelli: a personalidade do autor deve ser matéria constituinte do texto. Isto porque o autor trabalha na busca pela personalidade do leitor. Dessa forma, o romance pretense de Morelli corresponde à autocriação do autor através de sua obra, na realização de «Una narrativa que no sea pretexto para la transmisión de un mensaje (...); una narrativa que actúe como coagulante de vivencias, como catalisadora de nociones confusas y mal entendidas, y que incida en primer término en el que la escribe...». ¹⁰⁴⁹

Esse método autocrítico do romance morelliano procura realizar-se no ato de leitura, de modo que o leitor também seja um criador de sua figura, um autocriador. Nestes termos, o segundo item do mapa de coautoria do *Quixote* de Morelli é (b) a abolição do tempo do leitor. Por isso, Morelli trabalha para que o leitor seja um cúmplice, um companheiro de caminho, um amigo:

Hacer del lector un cómplice, un camarada de camino. Simultaneizarlo, puesto que la lectura abolirá el tiempo del lector y lo trasladará al del autor. Así el lector podría llegar a ser copartícipe y copadeciente da experiencia por la que pasa el novelista, en el mismo momento y en misma forma. Todo ardid estético es inútil para lograrlo: sólo vale la materia en gestación, la inmediatez vivencial. ¹⁰⁵⁰

Em Morelli, a cumplicidade do leitor com o autor está no centro de sua poética. Demonstramos isso quando discutimos a ideia de *Figura* em se romance de notas de

¹⁰⁴⁹ CORTÁZAR, Julio, op.cit, p. 427.

¹⁰⁵⁰ Loc.cit

soltas, que condensa a tríade literária autor, obra e leitor, em que o autor (elemento A) adere à obra (elemento B), resultando na cumplicidade do leitor (elemento C). Retomamos, então, a morelliana que diz: «Digamos que el mundo es una figura, hay que leerla. Por leerla entendamos generarla»¹⁰⁵¹. Devemos recordar o que dissemos no capítulo 3, que a figura que Morelli concebe é de natureza insólita, de encontros entre elementos díspares e até inconciliáveis, formando um amálgama híbrido e complexo. Mas, esse amálgama é híbrido e complexo, porque assim é o homem. O homem que espera, entretanto, por uma transcendência: «... intentan una obra que [...] en último término los orienta hacia una trascendencia en cuyo término está esperando el hombre»¹⁰⁵². A concepção da *Figura* morelliana concatena a complexidade dos entes literários autor, obra e leitor, porque a constituição máxima da *Figura* em Morelli é o seu livro em gestação.

O livro de Morelli é, então, a concepção da *Figura* em devir, constantemente reelaborada através da imaginação do leitor, que participa da realização do romance no ato de leitura. Desse modo, o leitor coautor prescinde até mesmo da ação da escritura, que, por seu turno, fica a cargo de uma segunda operação desse leitor coautor, que, ao estampar suas impressões, seus comentários nos rascunhos dos escritos que lê, tornar-se já o autor do livro lido, transpondo-se da ação imaginativa para a ação da escritura. Nesses termos, é preciso salientar que o método cortázariano, através da poética de escritura de Morelli, vai de encontro à proposta do conto de Borges “Pierre Menard, autor do *Quixote*”, no qual o leitor se torna autor do livro que lê, quando o copia, como Mernard procedeu em sua reescritura do *Quixote*, copiando-o.

Quando o amigo de Pierre Menard assegurou que a perpetuação do *Quixote* só poderia ocorrer através da leitura continuada do romance, no momento em que vaticinou que somente um segundo Pierre Menard, invertendo o trabalho do anterior, poderia exumar e ressuscitar essas troias; nós imediatamente relacionamos *O jogo da amarelinha* ao *Quixote* de Cervantes. Isso porque, as personagens cervantinas procederam, diante do texto de Cide Hamete Benengeli, de forma análoga à leitura do romance de Morelli realizada pelos membros do Clube da Serpente. A primeira circunstância da ressurreição dessas troias, discutimos no capítulo 1, quando expomos Dom Quixote como leitor-personagem, autor de sua própria história, porque reescreve

¹⁰⁵¹ Ibidem, p. 409.

¹⁰⁵² Ibidem, p. 512.

imaginariamente o texto do autor árabe, prescindindo do ato de escritura. A conformação de Dom Quixote autor é a inversa da de Pierre Menard, que copia o texto cervantino *ipsis verbis*.

Na visita à tipografia, Dom Quixote entra na oficina e avista a enorme máquina de impressão, e se depara com as funções que nela se operam: «Entró dentro (...) y vio tirar en una parte, corregir en otra, componer en ésta, enmendar en aquella...».¹⁰⁵³ De toda essa operação, Dom Quixote tomou conhecimento. E assim, como vimos no capítulo 1, Dom Quixote passou por diversas etapas da escritura, mas que, entretanto, não se materializou no ato mesmo da escrita. O livro de autoria de Dom Quixote existiu em sua imaginação, enquanto o *Quixote* de Menard foi fragmentariamente escrito, mas depois queimado.

A segunda circunstância de ressurreição dessas troias, na associação d'*O jogo* com o *Quixote*, a discutimos no capítulo 2, quando abordamos as inserções das marcas subjetivas do narrador-personagem e do tradutor da história de Dom Quixote escrita por Cide Hamete. A leitura fervorosa do narrador-personagem da história interrompida de Dom Quixote influenciou de forma concreta no seu reencontro com os escritos perdidos do restante da história. Como dissemos no capítulo 2, no decorrer da narração, foi a avidez desse leitor em encontrar o restante da história de Dom Quixote que fez com que essa história continuasse, numa construção simultânea de leitura e escritura. Em outras palavras, foi a contundente atitude leitora deste leitor que possibilitou a existência dessa escritura. Caso contrário, os *cartapacios* estariam perdidos até então:

Pasó, pues, el hallarla en esta manera: estando yo un día en el Alcaná de Toledo, llegó un muchacho a vender unos cartapacios y papeles viejos a un sedero; y como yo soy aficionado a leer aunque sean papeles rotos de las calles, llevado de esta mi natural inclinación tomé un cartapacio de los que el muchacho vendía y vile con caracteres que conocí ser arábigos. Y puesto que aunque los conocía no los sabía leer, anduve mirando si parecía por allí algún morisco aljamiado, [...]. En fin, la suerte me deparó uno [...], y, leyendo un poco en él, se comenzó a reír. [...]. Con esta imaginación, le di priesa que leyese el principio, y haciéndolo así, volviendo de improviso el arábigo en castellano, dijo que decía: “Historia de don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo”.¹⁰⁵⁴

Vimos também no capítulo 2, que as marcas do narrador-leitor na total identificação com a personagem do cavaleiro é uma das suas últimas intervenções como

¹⁰⁵³ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **Don Quijote de la Mancha**. Madrid: Real Academia Española, Alfaguara, 2004, p. 1031. (Edición Conmemorativa del IV Centenario)

¹⁰⁵⁴ Ibidem, pp. 86-87.

narrador da história. Como mostra o fragmento acima, dois outros agentes narrativos passaram a introduzir e organizar os registros narrativos do romance: o historiador árabe Cide Hamete Benengeli. As marcas desses dois entes narrativos estão mais contundentes na terceira saída de Dom Quixote. O capítulo VIII da segunda parte do *Quixote* é marcado pelo registro do tradutor que informa ao leitor da língua espanhola o entusiasmo e a alegria de Cide Hamete Benengeli ao pressentir ou saber – como cronista sábio e mago – que os seus dois grandes protagonistas estavam já em campo:

¡Bendito sea el poderoso Alá!», dice Hamete Benengeli al comienzo de este octavo capítulo. «¡Bendito sea Alá!», repite tres veces, y dice que da estas bendiciones por ver que tiene ya en campaña a don Quijote y a Sancho, y que los lectores de su agradable historia pueden hacer cuenta que desde este punto comienzan las hazañas y donaires de don Quijote y de su escudero; persuádeles que se les olviden las pasadas caballerías del ingenioso hidalgo y pongan los ojos en las que están por venir, que desde ahora en el camino de Toboso comienzan, como las otras comenzaron en los campos de Montiel...¹⁰⁵⁵

A leitura que fazemos da história de Dom Quixote já está intermediada pelas marcas de subjetividade do tradutor, nunca leremos a história diretamente da escritura do autor árabe. Dessa mesma maneira, lemos o livro inacabado de Morelli, pela interseção dos comentários dos membros do Clube da Serpente. Outra condição da escritura de Cide Hamete é análoga à escritura de Morelli: a continuação da história de Dom Quixote (o segundo volume do romance de Cervantes) não configurou como um romance terminado para publicação, como ocorreu com a primeira parte.

No fragmento do *Quixote* que destacamos mais acima, pode-se verificar que autor árabe revela que ele espera que as duas personagens saiam a campo para poder escrever suas façanhas. Então, tudo o que está escrito desta terceira saída é concomitante à ação dos protagonistas. Em outras palavras: à medida que as aventuras acontecem, elas são automaticamente registradas pela pluma de Cide Hamete: a escrita inscrevendo-se. As marcas discursivas do tradutor reforçam, ainda, a ideia de que Cide Hamete escreveu uma espécie de diário em terceira pessoa, para contar a história do cavaleiro de la Mancha:

Llegando el autor de esta grande historia a contar lo que en este capítulo cuenta, dice que quisiera pasarle en silencio, temeroso de que no había de ser creído, porque las locuras de don Quijote llegaron aquí al término y raya de las mayores que pueden imaginarse, [...]. Finalmente, aunque con este miedo y recelo, las escribió de la misma manera que él las hizo, sin añadir ni quitar

¹⁰⁵⁵ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, op.cit., p. 601.

a la historia un átomo de verdad, [...]; y tuvo razón, porque la verdad adelgaza y no quiebra, y siempre anda sobre la mentira, como el aceite sobre el agua.¹⁰⁵⁶

Essa modulação de escritura de Cide Hamete, que discute o próprio processo de escrita, é muito próxima à conformação do romance de notas soltas de Morelli. Assim como, os comentários do tradutor, que julgam as escolhas do autor árabe, são semelhantes às críticas e avaliações que os membros do Clube da Serpente imprimiram aos escritos de Morelli. No percurso do delineio do mapa morelliano de coautoria do *Quixote*, e, partindo do método de cumplicidade do leitor com o autor, chegamos ao item (c) deste catálogo: o sistema pré-adamita de escritura. Abolir o tempo do leitor significa fazer com que este sinta que a escritura brota de suas próprias mãos. E, através da inserção de suas marcas subjetivas no texto de outro, o leitor coautor realiza sua escritura no ato de leitura. O sistema pré-adamita de escritura inicia-se na proposta de Morelli de reorganização do seu livro a cada leitura, assim como ofereceu a Horacio Oliveira e a Etienne:

Ayúdenme, ya que vinieron a verme. Pongan todo esto en su sitio y me sentiré tan bien aquí. [...]/ –Póngale que metamos la pata – dijo Oliveira – y que le armemos una confusión fenomenal./ [...] – Ninguna importancia – dijo Morelli. –Mi libro se puede leer como a uno le dé la gana. (...). Lo más que hago es ponerlo como a mí me gustaría releerlo. Y en el peor de los casos, si se equivocan, a lo mejor queda perfecto.¹⁰⁵⁷

A concepção de *Figura* em Morelli, como uma escritura em gestação relaciona-se diretamente à participação do leitor na reorganização da obra a cada leitura. Lembremos que no capítulo 3 citamos Davi Arrigucci Jr., que entende a atualização figural morelliana como o devir fragmentário, que procura destruir a linguagem para estabelecer continuamente o caos inicial. Esse é o desenvolvimento do sistema pré-adamita de escritura, no qual as notas e as citações de Morelli postulam sua escritura como decifração ao primordial, num projeto audacioso e quimérico de reencontro do paraíso perdido. As citações morellianas evidenciam o método de escritura no qual o escritor, apropriando-se do discurso do outro, aborda o desvanecimento da marca autoral, tema de discussão no conto de Jorge Luis Borges, como vimos na tese. Porém, em Morelli, esse argumento do esvaecimento autoral ocorre de duas formas interligadas: a primeira indica que a abstração da poética «*preadamita*» de Morelli é uma escritura

¹⁰⁵⁶ Ibidem, p. 614.

¹⁰⁵⁷ CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Buenos Aires: Alfaguara, 1995, pp. 590-591.

que se subtrai e que apodrece, porque almeja retornar ao ponto original da linguagem: «Si el volumen o el tono de la obra pueden llevar a creer que el autor intentó una suma, apresurarse a señalarle que está ante la tentativa contraria, la de una resta implacable. [...] Asisto hace años a los signos de podredumbre en mi escritura»¹⁰⁵⁸.

A segunda forma do desvanecimento da marca autoral em Morelli se interliga com a primeira, porque sua escritura é uma subtração e apodrece porque o homem, como o corpo físico do escritor, também apodrece. Por isso, mais uma vez reinteramos essa fala de Morelli: «Asisto hace años a los signos de podredumbre en mi escritura. Como yo, hace sus anginas, sus ictericias, sus apendicitis, pero me excede en el camino de la disolución final»¹⁰⁵⁹. A transcendência da escritura na dissolução final do corpo do escritor só ocorre no leitor, porque este ente literário não se restringe a um corpo físico. O leitor, em cada subjetividade presente no ato de leitura, configura-se como vários corpos físicos.

E, é nesse sentido que o romance em devir morelliano se movimenta na direção do outro. Como vimos no capítulo 3, a irrupção para fora de si em direção ao outro é, na concepção de Morelli, o verdadeiro acesso ao ser, que se dá pela consciência da paulatina da morte física. O corpo representa um eu limitado, circunscrito, restrito, por isso, indesejado e rechaçado («Ese cuerpo que soy yo [...] al negarse a sí mismo como tal, y al negarse el correlato objetivo como tal [...] sería el verdadero acceso al ser»)¹⁰⁶⁰. Morelli, então, depreende que o corpo, negado já o eu, caminha em direção à luz atrás da porta, onde o ser será outra coisa, ainda não racionalizada ou objetivada, um ser destituído de significações, um Adão:

Mi cuerpo será, no el mío Morelli, no yo que en mil novecientos cincuenta ya estoy podrido en mil novecientos ochenta, mi cuerpo será porque detrás de la puerta de luz [...] el ser será otra cosa que cuerpos y, que cuerpos y almas y, como yo y lo otro, que ayer y mañana.¹⁰⁶¹

Esta concepção de escritura morelliana, o escritor (personagem de Julio Cortázar) salientou que a sua comprovação só poderia ocorrer no gênero romance. E, assim, em seu romance de notas soltas ratificou a proposta da escritura que apodrece, na

¹⁰⁵⁸ Ibidem, pp. 560; 460.

¹⁰⁵⁹ CORTÁZAR, Julio, op.cit., p. 460.

¹⁰⁶⁰ Ibidem, p. 389.

¹⁰⁶¹ Ibidem, pp. 389-390.

conformação que construiu suas personagens (nas abstrações e vivências patafísicas de Horacio Oliveira), assim como a teorizou no capítulo 62 d' *O jogo*. Contudo, como o próprio Morelli observou, a ideia de uma escritura que se esvai, não é originalmente sua («Ninguna novedad en esa sed y esa sospecha»)¹⁰⁶². Como vimos no capítulo 4, uma teoria muito próxima encontra-se no *Museu do romance da Eterna* do escritor argentino Macedonio Fernández, quando declarou no «*Prólogo que cree saber algo...*» que instituiu uma técnica de antecipação para a futura demolição de sua 'Artística'. Assim como Morelli, Macedonio enfatizou que o procedimento demolitório só poderia ser aplicado ao gênero romance: «(Los franceses demuelen un pintor endiosado cada veinte años, [...]. Anticipo con estos antecedentes, argumentos para la futura demolición de mi Artística). No me parece que otros hayan usado este método ni que sea aplicable a otro género que el de la novela»¹⁰⁶³.

A escritura de Morelli é ainda muito mais próxima à poética que Macedonio Fernández defende e legitima em seu romance. Macedonio elabora uma discussão metafísica – semelhante à concepção morelliana da irrupção ao outro –, através do conceito da 'altruixistencia', ou seja, «la existencia en otros». Este conceito macedoniano compreende a base da composição da personagem Deunamor, elaborada através da correlação com as demais personagens do *Museu*: «Déjeseme tener una sola inexistencia en mi novela: El No-Existente-Caballero; es dotar a una obra de arte del personaje necesario para que los otros ostenten su existencia; el único no-existente personaje, funciona por contraste como vitalizador de los demás»¹⁰⁶⁴.

Como abordamos no desenvolvimento da tese, Macedonio Fernández foi um obstinado apreciador do *Quixote* de Cervantes. O estudioso Daniel Attala formulou quatro teses que certificam que os romances¹⁰⁶⁵ de Macedonio configuram um projeto de reescritura do *Quixote* no século XX. Uma das principais discussões que Macedonio aborda em *Museu* é sobre a personagem leitora aficionada do cavaleiro andante cervantino como a mais perfeita 'pessoa de arte'. Nesse sentido, Macedonio entende o romance de Cervantes como a primeira (quase única) obra genuína da 'Belarte' o 'arte

¹⁰⁶² Ibidem, p. 389.

¹⁰⁶³ FERNÁNDEZ, Macedonio. **Museo de la Novela de la Eterna**: primera novela buena. Buenos Aires: Corregidor, 2012, p. 42. (Obras completas; 6 dirigida por Adolfo de Obieta).

¹⁰⁶⁴ Ibidem, p. 21.

¹⁰⁶⁵ **Adriana Buenos Aires e Museo de la Novela de la Eterna.**

conciencial»; «la primera y casi la única verdadera novela y ello en la medida en que Don Quijote es el primer genuino personaje de la historia»¹⁰⁶⁶.

O que caracteriza a arte ‘conciencial’ é a clareza de consciência da arte em si (como asseguram as intervenções metaficcionalis), por não pretender representar o real na condição de romance realista. E, a garantia da forma dessa arte na literatura é o tratamento do romancista na construção de sua personagem. Neste sentido, a aproximação da escritura de Morelli com a poética de Macedonio configura-se um forte elo entre *O jogo da amarelinha* e o *Quixote*. O delineio, então, do mapa do método de coautoria do *Quixote* por Morelli, chega, por fim, a seu remate, com o item (d) – a alusão indireta. Morelli acede ao texto cervantino através da leitura oblíqua do romance macedoniano, uma vez que Macedonio Fernández (assim como o *Quixote*) não figura nas citações morellianas.

Vimos também, no capítulo 3, dois contos borgianos¹⁰⁶⁷ que abordam a narrativa que discute seus próprios meandros de possibilidades, e que trazem como personagens protagonistas dois escritores (Pierre Menard e Carlos Argentino Daneri) que figuram como desdobramentos de Macedonio Fernández. Desse modo, relacionamos Morelli a Pierre Menard através dos desdobramentos que abrange a figura de Macedonio, como escritor argentino, assinalando confluências entre a poética de Morelli e a escritura de Macedonio Fernández, através de Pierre Menard. A técnica da alusão indireta em Morelli apresenta-se no romance cortazariano de forma que *O jogo* não alude diretamente a *O jogo*, corroborando, assim, as relações intertextuais oblíquas que estabelecemos entre o romance de Julio Cortázar, o conto de Jorge Luis Borges e o *Museu*, de Macedonio Fernández.

Estas conexões que entabulamos compõem e organizam as relações entre as obras objetos de nosso estudo, cuja matriz é o *Quixote* de Cervantes, na execução do procedimento transversal que Julio Cortázar utilizou na estrutura narrativa d’*O jogo da amarelinha*. Assim sendo, Pierre Menard configura-se como a ponte primeira que une os extremos – do *Quixote* a *O jogo*, quando a técnica cortazariana da ‘alusão indireta’ simula o movimento de referência em espiral, à medida que, na identificação dos traços de Morelli em Pierre Menard, chegamos à figura de Macedonio Fernández, e ao

¹⁰⁶⁶ ATTALA, Daniel. **Macedonio Fernández, lector del Quijote**. Buenos Aires: Paradiso, 2009, p. 124.

¹⁰⁶⁷ «EL Aleph» e «Pierre Menard, autor del *Quijote*».

chegarmos em Macedonio, encontramos Cervantes. Mais uma vez ratificamos que Morelli foi, por fim, encontrado, quando traçamos a configuração do mapa do seu método de coautoria do *Quixote*, na observância de suas diretrizes como leitor cúmplice.

Desse modo, o desenho que perfilamos do método de Morelli configura-se em quatro itens, a saber: (a) a personalidade do autor deve ser matéria constituinte do texto, no entendimento de que cada leitor torna-se coautor do texto ao imprimir suas marcas subjetivas nele; (b) a abolição do tempo do leitor; (c) o sistema pré-adamita de escritura e (d) a alusão indireta. O contorno do mapa do método de Morelli de coautoria do *Quixote* percorre a trajetória de escritura dos romances macedonianos que conformam o projeto de reescritura do Quixote do século XX.

Dessa forma, *O jogo da amarelinha* apresenta-se como uma paródia de reescrituras do *Quixote* no século XX. E, sua narrativa opera como um jogo móvel, elástico contínuo e descontínuo, que obedece à preleção macedoniana do seu romance aberto, deixando autorizada uma nova escritura a «todo escritor futuro de impulso y circunstancias que favorezcan intenso trabajo, para corregirlo y editarlo libremente, con o sin mención de mi obra o nombre»¹⁰⁶⁸. Assim, Morelli, mais que inverter o trabalho de Pierre Menard da cópia *ipsis verbis* do *Quixote*, subverte o método menardiano ao escolher não citar claramente os nomes dos autores nem suas obras, preservando-os. Entretanto, implicitamente, em sua escritura, através do jogo espiralado da técnica da alusão indireta, efetivou a continuidade desse trabalho descomunal de reescrituras do *Quixote* no século XX.

¹⁰⁶⁸ FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de la Novela de la Eterna*, op.cit., p. 265.

REFERÊNCIAS

A – OBRAS OBJETOS DA TESE

BORGES, Jorge Luis. «Pierre Menard, autor del Quijote». **Ficciones** (1944). Buenos Aires: Sudamericana, 2011. (Obras Completa, v.1)

BORGES, Jorge Luis. “Pierre Menard, autor do *Quixote*”, in: _____. **Ficções**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel. **Don Quijote de La Mancha**. Madrid: Real Academia Española/Asociación de Academias de la Lengua Española, 2004. (Edición del IV Centenario)

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel. **Dom Quixote de La Mancha, v.1**. Trad. de Ernani Ssó. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel. **Dom Quixote de La Mancha, v.2**. Trad. de Ernani Ssó. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Buenos Aires: Alfaguara, 1995.

CORTÁZAR, Julio. **O jogo da amarelinha**. Tradução de Fernando Castro Ferro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

FERNÁNDEZ, Macedonio. **Adriana Buenos Aires: última novela mala**. Buenos Aires: Corregidor, 2012. (Obras completas; 5 dirigida por Adolfo de Obieta).

FERNÁNDEZ, Macedonio. **Museo de la Novela de la Eterna: primera novela buena**. Buenos Aires: Corregidor, 2012. (Obras completas; 6 dirigida por Adolfo de Obieta).

FERNÁNDEZ, Macedonio. **Museu do romance da Eterna**. Trad. de Gênese Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

B – OBRAS CONSULTADAS

ACKERLEY, María Isabel. «J.L. Borges y G.W. Leibniz», in: **Eikasía. Revista de Filosofía**, II, 8 (enero 2007).

Disponível em <http://www.revistadefilosofia.org/2borgesyleibniz.pdf>. Acesso em 22 de março de 2014.

ALAZRAKI, Jaime. **Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra**. Barcelona: Anthropos, 1994. (Contemporáneos, Literatura y Teoría Literaria; 47).

- ALEMÁN, Mateo. **Guzmán de Alfarache**. 4.ed. Madrid: Cátedra, 2001. 2 tomos.
- ALFÓN, Fernando. «La polémica entre Paul Groussac y La crítica española (estudio liminar)». In: GROUSSAC, Paul. **Un enigma literario: el Don Quijote de Avellaneda** (2010). Trad. de Patricia Giordana, Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2010. p. 11-24. (Los Raros; 27).
- ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. de Baby Abrão. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- ARRIGUCCI JR., Davi. **O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar**. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- ATTALA, Daniel. **Macedonio Fernández, lector del Quijote**. Buenos Aires: Paradiso, 2009.
- AYALA, Francisco. «La invención del *Quijote*». In: CERVANTES, Miguel. **Don Quijote de La Mancha**. Edición del IV Centenario. Madrid: Real Academia Española/Asociación de Academias de la Lengua Española, 2004.
- BAKHTIN, Mikhail. **Cultura popular na Idade Média: o contexto de François Rabelais**. São Paulo, Hucitec, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Trad. de Aurora Fornoni Bernadini. 4. ed., São Paulo: UNESP, 1998.
- BARBOSA, João Alexandre. “Borges, leitor do Quixote”. In: VIEIRA, Maria Augusta da Costa (Org.). **Dom Quixote: letras e caminhos**. São Paulo: Editora Universidade do Estado de São Paulo, 2006.
- BARONE, Orlando. **Diálogos Borges Sabato**. Buenos Aires: Emecé Editores, 2007.
- BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Debates; 24)
- BARRENECHEA, Ana María. «Estudio preliminar», in: CORTÁZAR, Julio. **Cuaderno de Bitácora de Rayuela**. Buenos Aires: Sudamericana, 1983.
- BARRENECHEA, Ana María. «*Rayuela*, una búsqueda a partir de cero». Revista **Sur**, Buenos Aires, mayo-junio, nº 288, 1964, pp. 69-73.
- BAUDELAIRE, Charles. **Fusées** (1851). (Publicado postumamente em 1897). Consultar <http://charles.baudelaire.perso.sfr.fr/Telechargements/Fusee.pdf>. Acesso em 20 de maio de 2014.
- BERMEJO, Ernesto González. **Conversaciones con Cortázar**. Barcelona: Edhasa, 1978.
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço Literário**. Trad. de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BLECUA, Alberto. *Prólogo*. In: CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha**. Saavedra. Madrid: Espasa Calpe, 2005.

BLOOM, Harold. **O cânone ocidental**: os livros e a escola dos tempos. Trad. de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência**: uma teoria da poesia. Tradução de Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991. (Biblioteca Pierre Menard).

BORGES, Adriana de. **Cortázar plural**: um passeio pelos espaços ficcional, crítico e pedagógico. UFBA - 2004. 131 f. [Dissertação de Mestrado].

BORGES, Adriana de. “Diário de um escritor rizomático”, in: **Anais** do XVIII Seminário Brasileiro de Crítica Literária e do XVII Seminário de Crítica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2012, p. 08-25. [ISSN 270-5460].

BORGES, Adriana de. “Esboço da identidade da literatura latino-americana através do teatro de Julio Cortázar”. In: CORDIVIOLA, Alfredo/ANDRADE, Brenda C. de (orgs.). **Um século de invenções e confrontos**: literatura latino-americana de Macedonio Fernández a Roberto Bolaño. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2013, p. 61-75.

BORGES, Jorge Luis. «Prólogo», **Ficciones** (1944). Buenos Aires: Sudamericana, 2011, pp. 721-722. (Obras Completas, v.1)

BORGES, Jorge Luis. «Menoscabo y grandeza de Quevedo», **Inquisiciones** (1925). Buenos Aires: Sudamericana, 2011, pp. 82-85. (Obras Completas, v.1)

BORGES, Jorge Luis. «Prólogo». **Historia universal de la infamia** (1954). Buenos Aires: Sudamericana, 2011. p. 574. (Obras Completas, v.1)

BORGES, Jorge Luis. «Quevedo», **Otras inquisiciones** (1952). Buenos Aires: Sudamericana, 2011, pp. 41-47. (Obras Completas, v.2)

BORGES, Jorge Luis. «A quien está leyéndome», **El Otro, el mismo** (1964). Buenos Aires: Sudamericana, 2011. p. 322. (Obras Completas, v.2)

BORGES, Jorge Luis. «De las alegorías a las novelas», **Otras inquisiciones** (1952). Buenos Aires: Sudamericana, 2011, p. 131. (Obras Completas, v.2)

BORGES, Jorge Luis. «Notas sobre (hacia) Bernard Shaw», **Otras inquisiciones** (1952). Buenos Aires: Sudamericana, 2011, pp. 133-135. (Obras Completas, v.2)

BORGES, Jorge Luis. «Magias parciales del *Quijote*», **Otras inquisiciones** (1952). Buenos Aires: Sudamericana, 2011, pp. 48-50. (Obras Completas, v.2)

BORGES, Jorge Luis. «Un lector». **Elogio de la sombra**(1969). Buenos Aires: Sudamericana, 2011. p. 421. (Obras Completas, v.2)

BORGES, Jorge Luis. «La flor de Coleridge». **Otras inquisiciones** (1952). Buenos Aires: Sudamericana, 2011. p. 21. (Obras Completas, v.2)

- BORGES, Jorge Luis. «Prólogo», **La rosa profunda** (1975). Buenos Aires: Sudamericana, 2011, pp. 87-88. (Obras Completas, v.3)
- BORGES, Jorge Luis. «El cuento policial», **Borges, oral** (1979). Buenos Aires: Sudamericana, 2011, p. 198. (Obras Completas, v.4)
- BORGES, Jorge Luis. «Francisco de Quevedo: prosa y verso», **Prólogos, con un prólogo de prólogos** (1975). Buenos Aires: Sudamericana, 2011, pp. 117-123. (Obras Completas, v.4)
- BORGES, Jorge Luis. «Quevedo humorista», **Textos recobrados (1919-1929)**. Buenos Aires: Sudamericana, 2011. pp. 291-295.
- BORGES, Jorge Luis. «Lugones-Macedonio: testimonio de Borges», **Textos recobrados (1956-1986)**. Buenos Aires: Sudamericana, 2011. pp. 154-156.
- BORGES, Jorge Luis. **Un ensayo autobiográfico**. Trad. de Aníbal González, Buenos Aires: Emecé, 1999.
- BORGES, Jorge Luis. **El escritor y su obra: entrevistas de George Charbonnier con Jorge Luis Borges**. Trad. de Martí Soler. México: Siglo XXI, 1967.
- BORGES, Jorge Luis. «La conducta novelística de Cervantes». **El idioma de los argentinos**. Buenos Aires: Debolsillos, 2012. p. 209. (Colección Contemporánea).
- BORGES, Jorge Luis. “Kafka e seus precursores”. **Outras inquisições**. Trad. de David Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, pp. 127-130.
- BORGES, Jorge Luis. «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius». **Ficciones** (1944). Buenos Aires: Emecé, 1989. p. 438. (Obras Completas, v.1)
- BORGES, Jorge Luis. **Evaristo Carriego** (1930). Buenos Aires: Emecé, 1965. p. 155. (Obras Completas, v.1)
- BORGES, Jorge Luis. «O Aleph». **O Aleph**. Trad. de Carlos Nejar. São Paulo: Globo, 1998. p. 695. (Obras Completas, v.1.)
- BORGES, Jorge Luis. «John Wilkins, previsor». **Textos cautivos** (1986). Buenos Aires: Sudamericana, 2011, p. 450. (Obras Completas, v.4)
- BORGES, Jorge Luis. «La máquina de pensar de Raimundo Lulio». **Textos cautivos** (1986). Buenos Aires: Sudamericana, 2011, p. 331. (Obras Completas, v.4)
- BORGES, Jorge Luis. «El idioma analítico de John Wilkins». **Otras inquisiciones** (1952). Buenos Aires: Sudamericana, 2011, p. 89. (Obras Completas, v.2)
- BORGES, Jorge Luis. «PAUL VALÉRY». **Textos cautivos** (1986). Buenos Aires: Sudamericana, 2011, p. 254. (Obras Completas, v.4)

BORGES, Jorge Luis. «Un libro sobre Paul Valéry». **Textos cautivos** (1986). Buenos Aires: Sudamericana, 2011, p. 310. (Obras Completas, v.4)

BORGES, Jorge Luis. «Introduction à la Poétique, de Paul Valéry». **Textos cautivos** (1986). Buenos Aires: Sudamericana, 2011, p. 379. (Obras Completas, v.4)

BORGES, Jorge Luis. «Valéry como símbolo». **Otras inquisiciones** (1986). Buenos Aires: Sudamericana, 2011, p. 68. (Obras Completas, v.2)

BORGES, Jorge Luis. «La última sonrisa de Beatriz». **Nueve ensayos dantescos** (1982). Buenos Aires: Sudamericana, 2011, p. 407. (Obras Completas, v.3)

BORGES, Jorge Luis. «Juan Crisóstomo Lafinur». **La moneda de hierro** (1976). Buenos Aires: Sudamericana, 2011, p. 171. (Obras Completas, v.3)

BORGES, Jorge Luis. «Macedonio Fernández» **Prólogos, con un prólogo de prólogos** (1975). Buenos Aires: Sudamericana, 2011, p. 56. (Obras Completas IV)

BRITES, Maria Tereza de Souza Mendes. “A reflexão do inverso”, in: **Revista USP**. Nº 38, pp. 94-101. São Paulo, junho-agosto, 1998, p. 96. Disponível em <http://www.usp.br/revistausp/38/11-mariatereza.pdf>. Acesso em 13 de março de 2014.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel. *Prólogo*. In: _____. **La Galatea**. Madrid: Cátedra, 1995.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel. *Prólogo*. In: _____. **Novelas ejemplares**. Barcelona: Crítica, 2001.

CHARTIER, Roger. “Dom Quixote na tipografia”, in: _____. **Os desafios da escrita**. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

CHAUÍ, Marilena de Souza, “Leibniz: vida e obra”, in: **GOTTFRIED WILHELM LEIBNIZ: novos ensaios sobre o entendimento humano**. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda. 1999, p. 8. (Coleção Os pensadores)

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: EDFMG, 2010.

CORTÁZAR, Julio. **Teoria do túnel**: notas para uma localização do surrealismo e do existencialismo (1947). trad. de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998. (Obra Crítica, v.1)

CORTÁZAR, Julio. **Notas sobre o romance contemporâneo** (1948). trad. de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, pp.131-140. (Obra Crítica, v.2)

CORTÁZAR, Julio. **Rimbaud** (1941). trad. de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, pp.15-20. (Obra Crítica, v.2)

- CORTÁZAR, Julio. **Alguns aspectos do conto** (1962-63). trad. de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, pp.345-363. (Obra Crítica, v.2)
- CORTÁZAR, Julio. **O estado atual da narrativa na América Hispânica** (1976). trad. de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, pp.81-102. (Obra Crítica, v.3)
- CORTÁZAR, Julio. **Sobre pontes e caminhos** (1980). trad. de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, pp.257-264. (Obra Crítica, v.3)
- CORTÁZAR, Julio. **Reencontros com Samuel Pickwick** (1981). trad. de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, pp.265-282. (Obra Crítica, v.3)
- CORTÁZAR, Julio. **Fora de hora**. Trad. de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- CORTÁZAR, Julio. **Los reyes**. Buenos Aires: Suma de Letras Argentinas, 2004.
- CORTÁZAR, Julio. **Último round, v.1**. México: Siglo Veinteuno, 1985.
- CORTÁZAR, Julio. **Último round, v2**. México: Siglo Veinteuno, 1985.
- CORTÁZAR, Julio. **La vuelta al día en ochenta mundos, v.1**. México: Siglo Veinteuno, 1986.
- CORTÁZAR, Julio. **La vuelta al día en ochenta mundos, v.2**. México: Siglo Veinteuno, 1986.
- CORTÁZAR, Julio. **Os prêmios**. Trad. de Glória Rodríguez. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- CORTÁZAR, Julio. **Adiós Robinson y otras piezas breves**. Buenos Aires: Alfaguara, 1984.
- CORTÁZAR, Julio. **El libro de Manuel**, p. 149. Disponível em Kronhela.com.ar/jc/juliocortazar-EllibrodeManuel.pdf. Acesso em 13 de maio de 2014.
- CUÉLLAR VALENCIA, Ricardo. *Consideraciones en torno a los prólogos de Miguel de Cervantes*. **Revista Literatura: teoria, historia, crítica**, v. 7, 2005.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia v1**. Trad. de Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Editora 34, 1995.
- DESCARTES, René. **O discurso do método**. Prefácio e notas de Gérard Lebrun, tradução de J. Guinburg e Bento Prado Júnior. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1962, p. 43-47. (Os pensadores)
- DICKENS, Charles. **As aventuras do Sr. Pickwick**, v. 1. Trad. de Otávio Mendes Cajado. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

DICKENS, Charles. **As aventuras do Sr. Pickwick**, v. 2. Trad. de Otávio Mendes Cajado. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

ECHENIQUE, Alfredo Bryce. **A vida exagerada de Martín Romaña**. Rio de Janeiro, Rocco, 1998.

ECHENIQUE, Alfredo Bryce. **Del humor quevedesco a la ironía cervantina** (2007), p.10. Disponível em: utrecht.cervantes.es/.../delhumor_quevedesco. Acesso em 09 de agosto de 2013.

ECO, Umberto. **Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos**. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Estudos; 89).

ECO, Umberto. **Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. Trad. de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1988. (Debates; 4).

EGIDO, Aurora, “A Memória e o *Quixote*”. In: VIEIRA, Maria Augusta da Costa (Org.). **Dom Quixote: letras e caminhos**. São Paulo: Editora Universidade do Estado de São Paulo, 2006, pp. 101-138.

EISENBERG, Daniel & PINA, María del Carmen Marín. **Bibliografía de los libros de caballerías castellanos**. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2000.

FERNÁNDEZ, Macedonio. **Tudo e nada: pequena antologia dos papéis de um recém-chegado**. Trad. de Sueli Barros Cassal. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, Alonso. **O livro apócrifo de Dom Quixote de La Mancha (1614)**. Trad. de Eugênio Amado. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989, p. 12. (Grandes obras da cultura universal; v. 12).

FLORES, Eiliko L.P. “Alegoria e ironia: confrontos e divergências”. **Revista Água Viva**, vol. 1, n. 1, 2010.

FRENK, Margit. *Oralidad, escritura, lectura*. In: CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **Don Quijote de La Mancha**. Madrid: Alfaguara, 2004. p. 1144. (Edición del IV Centenario)

GARCÍA, Carlos. **Macedonio Fernández-Jorge Luis Borges Correspondencia (1922-1939)**: crónica de una amistad. Buenos Aires: Corregidor, 2003.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Trad. de F. C. Martins. Lisboa: Vega, 1976.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Trad. de Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.

GENETTE, Gérard. **Figuras** (1966). Trad. de Ivonne Floripes Mantoanelli. São Paulo: Perspectiva, 1972, pp. 197-212. (Coleção Debates).

- GOLOBOFF, Mario. **Julio Cortázar**: la biografía. Buenos Aires: Continente, 2011.
- GOLOBOFF, Mario. «El uso de la ausência en la aventura intelectual de Macedonio Fernández», in: **Revista Iberoamericana** [Pittsburgh], nº 130-131, ene-jun. 1985.
- GROUSSAC, Paul. **Un enigma literario**: el Don Quijote de Avellaneda. Trad. de Patricia Giordana. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2010. (Los Raros; 27).
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de arte do séculoXX. Lisboa: Edições 70, 1985.
- ISER, Wolfgang. **Ato da leitura**: uma teoria do efeito estético, v1. São Paulo: Ed. 34, 1996. (Coleção Teoria).
- JITRIK, Noé. **Vertiginosas textualidades**. México: Difusión Cultural, 1999, pp. 153-154. Disponível em: books.google.com.br. Acesso em 05 de maio de 2014.
- JUAN-NAVARRO, Santiago. **Un tal Morelli**: teoría y práctica de la lectura en Julio Cortázar. Disponível em: www.sjuanavarro.com/files/O_jogo_da_amarelinha.pdf. Acesso em: 25 jun. 2011.
- LAFON, Michel: **Borges ou la réécriture**, París: Seuil, 1990. / Lafon, Michel: “Menard (acaso sin quererlo). Écrire, traduire, ménardiser”, en *Hommage à Carmen Val Julián*, Lyon: ENS Éditions, en prensa.
- LEIBNIZ, G.W. “A significação das palavras”, in: _____. **GOTTFRIED WILHELM LEIBNIZ**: novos ensaios sobre o entendimento humano. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda. 1999, p. 267-276. (Coleção Os pensadores)
- LLOSA, Mario Vargas. «Una novela para el siglo XXI». In: CERVANTES, Miguel. **Don Quijote de La Mancha**. Edición del IV Centenario. Madrid: Real Academia Española/Asociación de Academias de la Lengua Española, 2004.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso. **Philosophía Antigua Poética** (1596). Madrid: Biblioteca Castro/ Fundación José Antonio de Castro/ Editorial Tuner Libros, 1998. (Obras Completas, v.1)
- LUKÁCS, Georg. **O romance histórico**. São Paulo: Boitempo, 2011.
- LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. Trad. de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- MANGUEL, Alberto. **Con Borges**. Madrid: Alianza, 2004.
- MAQUEIRA, Enzo. **Julio Cortázar**: el perseguidor de la libertad. Madrid: Ojos de Papel Ediciones, 2004.
- MARTINO, Daniel. **Adolfo Bioy Casares/ Borges**. Barcelona: Emecé, 2010.
- MATOS, L. F. Franklin. D. Quixote, una escritura desatada. [s.l.:s.n.,s.d.]. In: **O leitor quixotesco**: o leitor de Dom Quixote. 1979. Tese (Doutorado) - USP, São Paulo.

Disponível em:

http://www.fflch.usp.br/df/site/publicacoes/discurso/pdf/D08_D_Quixote.pdf. Acesso em: 27 mar. 2013.

MATOS, L. F. Franklin. **De como e por que D. Quixote não leu Cide Hamete, autor de D. Quixote**. 1977. Disponível em:

<http://www.fflch.usp.br/df/site/publicacoes/discurso/pdf/D08_D_Quixote.pdf>.

Acesso em: 27 mar. 2013.

MEGÍAS, José Manuel Lucía. **Antología de libros de caballerías castellanos**. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2001.

MELLO, A. M. L. “A noção de hipertexto e sua contribuição para os estudos literários”, in: BITTENCOURT, Gilda (org.). **Literatura comparada: teoria e prática**. Porto Alegre: Sagra: DC Luzzanatto, 1996, pp. 13-28.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A prosa do mundo**. Trad. de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2012. (Coleção Portátil; 12)

MICHAELIS: moderno dicionário da língua portuguesa. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1998, p. 744. (Dicionário Michaelis).

MOGLIA, Alejandra. **Julio Cortázar y el tango**. 2010. Disponível em:

<<http://untangoalsurdalaluna.wordpress.com>>. Acesso em: 1º out. 2012.

MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa**. [s.l.:s.n.,s.d.]. Disponível em: <<http://auladeliteraturaportuguesa.blogspot.com.br/2008/07/amadis-de-gaula.html>>.

Acesso em: 16 jun. 2013.

MOISÉS, Massaud. “Novelas de cavalaria”. In: _____. **A literatura portuguesa**. São Paulo: Cultrix, 2013, pp. 34-37.

MONEGAL, Emir Rodríguez. **Borges: uma poética da leitura**. São Paulo: Perspectiva, 1908. (Coleção Debates 140).

MONTES-BRADLEY, Eduardo. **Cortázar sin barbas**. Buenos Aires: Sudamericana, 2004.

MORÁN, José Manuel Martín, “O *Quixote* e a Leitura”. In: VIEIRA, Maria Augusta da Costa (Org.). **Dom Quixote: letras e caminhos**. São Paulo: Editora Universidade do Estado de São Paulo, 2006, pp. 45-78.

MOTTA, José Américo Pessanha. “Descartes, vida e obra”, in: **Descartes**. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda, 1999, pp. 17-18. (Coleção Os pensadores)

NABOKOV, Vladimir. **Curso sobre El Quijote**. Trad. de María Luisa Balseiro. Buenos Aires: Del Nuevo Extremo, 2010.

OBIETA, Adolfo. «Advertencia previa», in: FERNÁNDEZ, Macedonio. **Adriana Buenos Aires**: última novela mala. Buenos Aires: Corregidor, 2012, pp.7-11. (Obras completas; 5 dirigida por Adolfo de Obieta)

ORTEGA, Julio. «Prólogo», in: CORTÁZAR, Julio. **La casilla de los Morelli** (1973). Buenos Aires: 1988, p.7.

PAOLETTI, Mario. **El otro Borges**: anecdotario completo. Buenos Aires: Emecé, 2010.

PARODI, Alicia. «O retrato de Dulcineia a partir de uma leitura apofática do *Quixote* de 1605». In: VIEIRA, Maria Augusta da Costa (Org.). **Dom Quixote**: a letra e os caminhos. São Paulo: EDUSP, 2006. p 58–61.

PASTA JR., José Antonio. **A forma angustiada de Lukács**. Disponível em www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1308200015.htm. Acesso em 22 de maio de 2013.

PIGLIA, Ricardo. **O último leitor**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PIGLIA, Ricardo. **O laboratório do escritor**. São Paulo: Iluminuras, 1994.

PORQUERAS MAYO, Alberto. **Estudios sobre Cervantes y la Edad de Oro**. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2003.

POTAU, Mercè. «Influjo cervantinos en El Pickwick de Dickens». **Anales Cervantinos**, 32, 1994, pp. 169-183. Disponível em <http://personales.ya.com/quijotepickwick/Spanish.html>. Acesso em 08 de janeiro de 2014.

PREGO GADEA, Omar. **Julio Cortázar**: la fascinación de las palabras. Montevideo: Trilce, 1990.

PREGO GADEA, Omar. **Julio Cortázar**: la fascinación de las palabras. Disponível em www.juliocortazar.ar. Acesso em: 17 de agosto de 2003.

PRIETO, Julio. «Pierre Menard, traductor de Valéry: entre muertes del autor», in: Revista **Variaciones Borges**, nº 29, 2010, p. 74. Disponível em: <http://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/4%20Prieto.pdf>. Acesso em 13 de março de 2014.

PROENÇA FILHO, Domício. “O simbolismo”, in: _____. **Estilos de época na literatura**. São Paulo: Ática, 1994.

REGUERA, José Montero, “Miguel de Cervantes e o Quixote: de como surge o romance”. In: VIEIRA, Maria Augusta da Costa (Org.). **Dom Quixote**: letras e caminhos. São Paulo: Editora Universidade do Estado de São Paulo, 2006, pp. 17-44.

REGUERA, José Montero. Miguel de. **El Quijote y la Crítica Contemporánea**. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1997.

REIS, Carlos & LOPES, Ana Crsitina M. **Dicionário de narratologia**. Lisboa: Almedina, 1987.

REVISTA CABALGATA, «Quincenario Popular. Espectáculos, Literatura, Noticias, Ciencias, Artes», Buenos Aires, año I, nº 4, 19 nov. 1946.

RILEY, Edward C. **La rara invención**: estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria. Trad. de Mari Carmen Llerena, Barcelona, Editorial Crítica, 2001.

RIQUER, Martín de. «Cervantes y *El Quijote*». In: CERVANTES, Miguel. **Don Quijote de La Mancha**. Edición del IV Centenario. Madrid: Real Academia Española/Asociación de Academias de la Lengua Española, 2004.

RIQUER, Martín de. **Para leer a Cervantes**. Barcelona: Acantilado, 2010.

RIQUER, Martín. *Cervantes y La Caballeresca*. In: AVALLE-ARCE, Juan Bautista; RILEY, E. (Orgs.). **Suma Cervantina**. Londres: Tamesis, 1973. p. 273-292.

RODRÍGUEZ VECCHINI, Hugo. «El prólogo del Quijote: la imitación perfecta y la imitación depravada». In: _____. **En un lugar de la Mancha**: estudios cervantinos en honor de Manuel Durán. Salamanca: Almar, 1999.

ROITMAN, Ari. “Prefácio”, in: CORTÁZAR, Julio. **O jogo da amarelinha** [edição especial 50 anos de publicação]. Trad. de Fernando de Castro Ferro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

SARLO, Beatriz. **Escritos sobre literatura argentina**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.

SOCRATES, Mario. *Lecturas del Quijote: prólogo*. In: CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **Don Quijote de la Mancha**. Volumen complementario n. 50. Dir. F. Rico. Barcelona: Instituto Cervantes, 1999. p. 12. (Biblioteca Clásica)

SOUZA, Eneida Maria de. **O século de Borges**. Belo Horizonte: Autêntica/Rio de Janeiro: Contra Capa, 1999.

STORTINI, Carlos R. **O dicionário de Borges**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

TRINGALI, Dante. **A arte poética de Horácio**. São Paulo: Musa, 1993. p. 35. (Ler os clássicos; v. 1)

VALENCIA, Ricardo Cuéllar. «Consideraciones en torno a los prólogos de Miguel de Cervantes». **Literatura**: teoría, historia, crítica, v. 7, 2005.

VALÉRY, Paul. **Variedades**. Trad. de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2007.

VALÉRY, Paul. **Monsieur Teste**. Trad. de Cristina Murachco. São Paulo: Ática, 1997.

VÁZQUEZ, María Esther. **Borges**: sus días y su tiempo. Buenos Aires: Victoria Ocampo, 2007.

VÁZQUEZ, María Esther. **Jorge Luis Borges**: esplendor e derrota (1996). Trad. de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Record, 1999.

VIEIRA, Maria Augusta da Costa. **O dito pelo não-dito**: paradoxos de Dom Quixote. São Paulo: EDUSP, 1998. (Ensaio de Cultura; 14).

VIEIRA, Maria Augusta da Costa. **A narrativa engenhosa de Miguel de Cervantes**: estudos cervantinos e recepção do Quixote no Brasil. São Paulo: EDUSP, 2012.

WATT, Ian. “Dom Quixote de La Mancha”, in **Mitos do individualismo moderno**: Fausto, Dom Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe. trad. de Mario Pontes, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1997, pp. 60-99.

WOLFF, Jorge H. **Julio Cortázar**: a viagem como metáfora produtiva. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1998. (Coleção pequenas biografias insólitas).

YURKIEVICH, Saúl. **Julio Cortázar**: mundos y modos. Buenos Aires: Edhasa, 2004.

Entrevista a Julio Cortázar, 1983 – EL JUGLAR México. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch>. Acesso em 12 de maio de 2014.

<http://www.Poesiaargentina.8k.com/otrosdoc/docMFernanporBorges.htm>. Acesso em: 08/05/2014.