

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

Instituto de Letras

Departamento de Teoria Literária e Literaturas

Programa de Pós-graduação em Literatura e Práticas Sociais

Eduardo Matos de Paula Félix

Clarice Lispector e os horizontes da metalepse moderna: um estudo sobre o *Quixote*, *Tristram Shandy* e *A Paixão Segundo G.H.*

Brasília

2026

Instituto de Letras

Departamento de Teoria Literária e Literaturas

Programa de Pós-graduação em Literatura

Eduardo Matos de Paula Félix

Clarice Lispector e os horizontes da metalepse moderna: um estudo sobre o *Quixote*, *Tristram Shandy* e *A Paixão Segundo G.H.*

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura, do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Erivelto da Rocha Carvalho

Brasília

2026

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

M316c

Matos de Paula Félix, Eduardo

Clarice Lispector e os horizontes da metalepse moderna: um estudo sobre o Quixote, Tristram Shandy e A Paixão Segundo G.H. / Eduardo Matos de Paula Félix; orientador Erivelto da Rocha Carvalho. Brasília, 2026.

302 p.

1. Clarice Lispector. 2. Hermenêutica. 3. Metalepse. 4. Miguel de Cervantes. 5. Laurence Sterne. I. da Rocha Carvalho, Erivelto, orient. II. Título.

BANCA EXAMINADORA

_____

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

Presidente da Banca

_____

Prof. Dr. José Luis Martinez Amaro – Membro Interno (UnB)

Membro Interno

_____

Profa. Dra. Gabriela Cristina Borborema Bozzo (UNESP)

Membro Externo

_____

Prof. Dr. Gustavo Luiz Nunes Borghi (USP)

Membro Externo

_____

Prof. Dr. André Luís Gomes (UnB)

Membro Interno

Suplente

RESUMO: Este trabalho é um estudo sobre o *Quixote* (1605 – 15), de Miguel de Cervantes, *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy* (1759 – 67), de Laurence Sterne, e *A Paixão Segundo G.H.* (1964), de Clarice Lispector. Como estudo comparativo, ele parte do fato de que os três romances em questão produzem fenômenos metalépticos em sua composição. A metalepse é definida pelo teórico francês Gérard Genette de maneira sumária em seu ensaio *Discurso da Narrativa* (1972), constituindo, resumidamente, uma transgressão entre os níveis da narrativa, da história e da narração. De acordo com o cervantista Anthony Close, o romance de Sterne se insere em uma tradição propriamente metaléptica que parte do *Quixote*. Assim sendo, pergunta-se, neste trabalho, se o texto de Lispector também não participaria de tal tradição. Com o objetivo de respondê-la metodologicamente, utilizaram-se as contribuições da Teoria da Recepção e da hermenêutica — particularmente o conceito de projeto e de retroação, discutido por Hans-Georg Gadamer —. Analiticamente, utilizou-se a narratologia genetteana. Objetivou-se, por meio da leitura crítica, estruturar uma investigação histórico-hermenêutica que desse conta da relação entre a particularidade dos textos literários e a generalidade da dinâmica em cujo cotejo eles são inseridos.

Palavras-chave: Clarice Lispector; Hermenêutica; Metalepse; Miguel de Cervantes; Laurence Sterne.

Abstract: This dissertation is a study of *Don Quixote* (1605–15), by Miguel de Cervantes, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1759–67), by Laurence Sterne, and *The Passion According to G.H.* (1964), by Clarice Lispector. As a comparative study, it is based on the fact that all three novels produce metaleptic phenomena in their composition. Metalepsis is succinctly defined by the French theorist Gérard Genette in *Narrative Discourse* (1972) as, in broad terms, a transgression between the levels of narrative, story, and narration. According to the Cervantes scholar Anthony Close, Sterne's novel belongs to a specifically metaleptic tradition that originates with *Don Quixote*. Accordingly, this dissertation asks whether Lispector's text might also be considered part of that tradition. In order to address this question methodologically, the study draws on Reception Theory and hermeneutics, particularly Hans-Georg Gadamer's concepts of projection and retroaction. Analytically, it employs Genettean narratology. Through close critical reading, the dissertation seeks to develop a historical-hermeneutic investigation capable of accounting for the relationship between the particularity of literary texts and the general dynamics within which they are comparatively situated.

Key-words: Clarice Lispector; Hermeneutic; Metalepsis; Miguel de Cervantes; Laurence Sterne.

Resumen: Este trabajo es un estudio sobre *Don Quijote de la Mancha* (1605–15), de Miguel de Cervantes, *La vida y opiniones del caballero Tristram Shandy* (1759–67), de Laurence Sterne, y *La pasión según G.H.* (1964), de Clarice Lispector. Como estudio comparativo, parte del hecho de que las tres novelas producen fenómenos metalépticos en su composición. La metalepsis es definida de manera sucinta por el teórico francés Gérard Genette en *El Discurso del relato* (1972) como, en términos generales, una transgresión entre los niveles del relato, la historia y la narración. Según el cervantista Anthony Close, la novela de Sterne se inscribe en una tradición propiamente metaléptica que tiene su origen en *Don Quijote de la Mancha*. En este sentido, este trabajo se pregunta si el texto de Lispector también podría formar parte de dicha tradición. Con el fin de responder metodológicamente a esta cuestión, se recurrió a las contribuciones de la Teoría de la Recepción y de la hermenéutica, en particular a los conceptos de proyecto y retroacción desarrollados por Hans-Georg Gadamer. Desde el punto de vista analítico, se empleó la narratología genettiana. Mediante una lectura crítica, el trabajo busca estructurar una investigación histórico-hermenéutica capaz de dar cuenta de la relación entre la particularidad de los textos literarios y la generalidad de la dinámica en cuyo cotejo estos se insertan.

Palabras-chave: Clarice Lispector; Hermenéutica; Metalepsis; Miguel de Cervantes; Laurence Sterne.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, pela primeira leitura; pelos anos de trabalho conjunto; pelo acompanhamento e pela escuta desde a graduação.

Agradeço à minha mãe, por acreditar sempre em mim, pelo cuidado, pela vida.

Agradeço ao meu pai, pelo cuidado e pela ajuda nos momentos finais, em que eu precisava de caminhos novos para uma rotina que havia sido refreada.

Agradeço à banca examinadora pela leitura atenta e por ter se disponibilizado a analisar este trabalho.

Agradeço à banca da qualificação — nos nomes dos Profs. Drs. Patrícia Trindade Nakagome e André Luís Gomes — pela segunda leitura, pelos apontamentos, pela atenção e pelos aprendizados que me concederam durante a graduação e pós-graduação.

Agradeço à Universidade de Brasília pelo lugar de pesquisa, estudo, vivência e produção acadêmica. A universidade pública brasileira é necessária.

Nenhum trabalho é individual. Por isso, agradeço a todos os companheiros de vida que me auxiliaram de alguma maneira.

SUMÁRIO

Introdução **13**

Capítulo 1: A Narratologia **17**

1.1. O início da narratologia: o estruturalismo e a gramaticalização da linguagem — a narratologia "clássica" **17**

1.2. A narratologia pós-clássica **21**

1.2.1. O sujeito e a forma na narratologia pós-clássica — entre o interpretante e o interpretado 25

1.3. As considerações sobre a interpretação na narratologia de Gérard Genette: o lugar do leitor e do autor a partir dos pós-clássicos **29**

1.3.1. A narratologia de Genette co-substantiva à história e à interpretação desde o começo 39

CONCLUSÃO DO CAPÍTULO **42**

Capítulo 2: As Figuras e a Metalepse: Diegese, Gênero, Intertextualidade e Hermenêutica **44**

2.1. A ficcionalidade das figuras com seus intertextos **45**

2.1.1. A figura diante das funções e o seu percurso no conjunto teórico de Gérard Genette: lastro histórico e filológico 45

2.1.2. O *Em Busca do Tempo Perdido* como modelo do dispositivo da analogia e as características desta: breve percurso sobre a leitura crítica de Genette sobre Proust 48

2.2. A metalepse **64**

2.2.1. O que é a metalepse: a transgressão contra o representante 64

2.2.2. A ficcionalidade da metalepse e a intertextualidade produtora de diegese ... 69

2.2.3. A metalepse entre mundos, níveis e atos: A semântica da aporia, ou: Como se interpreta a metalepse? 80

CONCLUSÃO DO CAPÍTULO **99**

Capítulo 3. Dom Quixote.....104

3.1. A narrativa do paradoxo.....104

3.1.2. A metalepse como paradoxo — prelúdio semântico entre a bibliografia quixotesca e a teoria narratológica 108

3.2. A pseudodiegese, a metalepse e a função do paradoxo em *D. Quixote de La Mancha* 114

CONCLUSÃO DO CAPÍTULO.....145

Capítulo 4. Tristram Shandy.....146

4.1. Efeitos Históricos do *Quixote*: o contexto da Inglaterra do século XVIII ...146

4.1.1. Pequenos elementos do cômico em Cervantes.....146

4.1.1.1. O projeto de Fielding: a burla e o decoro afim de um realismo metaléptico 158

4.2. *Tristram Shandy* e a metalepse.....184

4.2.1 A metalepse de *Tristram Shandy*, seu método digressivo e sua metaficcionalidade.....190

4.2.2. Quanto à diacronia do paradoxo metaléptico no *Tristram Shandy* — o momento em que a metalepse designa a definição do paradoxo.....206

CONCLUSÃO DO CAPÍTULO.....218

Capítulo 5 G.H.....220

5. A Recepção inicial de Clarice Lispector.....220

5.1. O primeiro artigo de Costa Lima sobre Lispector — a questão do *epos* e da epifania no *Perto do Coração Selvagem*.....228

5.2. Lispector em Joyce e Woolf, o instante-já ou os caminhos retroativos de Sterne.....250

5.2.1. O instante no *Finnegans Wake* e a metalepse.....261

5.3. A metalepse de *A Paixão Segundo G.H.*.....271

CONCLUSÃO DO CAPÍTULO.....285

Considerações finais.....287

Referências.....293

Índice de figuras

Figura 1 - As escalas de transgressões de acordo com a separação heurística de Hanebeck 90
Figura 2- O modelo escalar de Hanebeck em sua caracterização holística, com alguns romances correspondentes a cada um deles 91
Figura 3 — A classificação das figuras que determinam, narratologicamente, o paradoxo, de acordo com o Grupo de pesquisa da Universidade de Hamburgo 113
Figura 4 - Representação metaléptica da capa do Tristram Shandy, por Laurence Sterne 214

Introdução

Neste trabalho, nós tentamos pensar a figura da metalepse a partir de três romances: *Quixote* (1605 – 1615), *Tristram Shandy* (1759 – 67), e *A Paixão Segundo G.H.* (1964). Parece-nos que o fenômeno metaléptico, presente nos três, pode ser lido a partir de um lastro histórico-hermenêutico.

Essa hipótese é dupla. Ela tem uma parte teórico-metodológica, e outra, crítica. As duas não se desunem, senão pela necessidade de organizar o pensamento ou o texto dele derivado, e, às vezes, elas se interpenetram de maneira forçosa. Tanto o romance de Clarice Lispector quanto o de Cervantes implicam-se em questões sobre a ficcionalidade a partir da figura da metalepse — que é definida por Gérard Genette no *Discurso da Narrativa* (1972) —; dito de maneira simples, trata-se de uma transgressão entre níveis narrativos:

> A passagem de um nível narrativo para outro, em princípio, só pode ser assumida pela narração, ato que consiste precisamente em introduzir numa situação, por intermédio de um discurso, o conhecimento de uma outra situação. Qualquer outra forma de trânsito é, se não impossível, pelo menos sempre transgressora. Cortázar conta em algum lugar a história de um homem assassinado por um dos personagens do romance que ele está lendo: trata-se de uma forma inversa (...) da figura narrativa que os antigos chamavam de *metalepse de autor*.
>
> (...).
>
> [Seu efeito é produzir por] qualquer intrusão do narrador ou do narratário extradiegético no universo diegético (ou de personagens diegéticos num universo metadiegético, etc.), ou inversamente (...).
>
> Estenderemos a todas essas transgressões o termo *metalepse narrativa* [1].

Pelo fato de a metalepse ser um fenômeno próprio dos dois romances, caberia perguntar se os dois têm alguma filiação histórica.

Essa questão se torna ainda mais fundamentada se considerarmos um texto de Anthony Close intitulado *La metalepsis cervantina, breve historia de um malentendido*. A hipótese é, em verdade, tensionada por esse texto, porque, de acordo com Close, a leitura metaléptica do *Quixote* estaria equivocada:

> Ahora bien, una larga tradición de crítica literaria ha sostenido que el Quijote es una novela profundamente metaléptica, y los novelistas que se han inspirado en él, desde el período barroco en adelante, han contribuido a esa opinión por su manera de imitarlo, creando auténticas situaciones metalépticas en base a precedentes cervantinos que no lo eran originalmente. El malentendido aludido en el título de esta charla no lo atribuyo tanto a los novelistas, que obviamente tienen el derecho a recrear

[1] GENETTE, Gérard, *Discurso da Narrativa*, In: *Figuras III*, São Paulo: Estação Liberdade, 2017. pp. 312 – 313. Grifos feitos pelo autor.

> el Quijote a su antojo, como a los críticos, cuya opinión me parece importante rectificar, porque falsifica principios fundamentales de composición cervantinos.[2]

Quanto aos argumentos que o autor utiliza para refutar a metalepse no *Quixote*, nós o veremos ao longo do trabalho; discordaremos um pouco deles. Por enquanto, o que interessa é notarmos o quão produtivo é esse "mal-entendido" ao qual ele se refere. Se é necessário ratificar os críticos, os poetas não devem sê-lo. A leitura romanesca é um gesto do próprio movimento histórico, que não se revoga, mas produz ela mesma novos objetos literários. Ela é a literatura em tempo. E, portanto, o artigo coube-se também de descrever a tradição metaléptica cervantina, assim como seus estágios de transformação, que — ainda segundo Close — não se estendem até o século passado de hoje. Portanto, se esse artigo questiona nossa hipótese, ele o faz por via de uma interrogação crítica, hermenêutica, poético-produtiva (i.e., da *poiesis*) e histórica. A parte crítica não advém apenas por nos caber analisar com mais profundidade o romance cervantino, mas também porque, de acordo com Close, um dos romances de tradição quixotesca que mais tiveram efeito sobre a literatura do século XX e para essa interpretação do *Quixote* como um texto metaléptico foi o *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne[3]. O romance inglês parece ser um ponto fulcral para se analisar o percurso dessa tradição metaléptica de produtividade quixotesca, então.

Assim, nesta tese, propusemos um estudo teórico sobre a metalepse, cujo caráter é narratológico, estruturante e mesmo tropológico. É principalmente pela bibliografia de Genette que nossa fonte teórico-metodológica deve consistir; a partir dos conceitos produzidos por ela, sistematizaremos a leitura das obras. Mas, também, deveremos nosso método de pesquisa a um aporte hermenêutico, baseado tanto na teoria da recepção, de Hans Robert Jaus, quanto de alguns elementos do *Verdade e Método I* (1960), de Hans-Georg Gadamer. Ao mesmo tempo que o filósofo contribui importantemente para a formação da obra de Jauss, integrando-se ao *corpus* do seu pensamento, alguns elementos de seu livro respondem à pergunta de *como* se *produzem* novos objetos textuais com intenção criativa e condicionada pelo efeito de outros. Tal condição, sendo intertextual, é estrutural, no que Genette também deve nos ajudar com o *Palimpsestos* (1982). As relações entre os três romances devem ser colocadas de maneira dinâmica, então, porque

---

[2] CLOSE, Anthony, *La metalepsis cervantina. Breve historia de un malentendido*, In: https://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/congresos/cg_VII/cg_VII_08.pdf. p. 77. último acesso em: 31/05/2026.

[3] "La novela de Sterne ha hecho las delicias de una serie de novelistas modernos, de James Joyce y Virginia Woolf en adelante (…)". Ibid. p. 96.

a intenção interpretativa entre um e outro não deve ser necessariamente idêntica ou imediata. Esta pareceu-nos ser uma das lacunas do texto de Close — considerar, por exemplo, que a metalepse seguinte à shandyana não se desenvolve a partir da leitura desta pois aquela era própria de uma satirização oitocentista —[4]. Isso não é tão verdadeiro, diga-se; a metalepse de James Joyce é satírica, por exemplo, e veremos, ao longo do nosso trabalho, que uma continuidade dessas, unívoca e sem mudanças de aplicações, tampouco é necessária para que uma afinidade se ponha.

Mas estamos nos antecipando. Como o construto teórico-metodológico também responde à questão de pesquisa, decidimos separá-lo em uma unidade própria. Assim, o trabalho será composto de uma unidade teórico-metodológica — de discussão de conceitos e para a investigação não exaustiva do estado de arte da narratologia, além de sua história — e uma unidade analítica — do uso dos conceitos na prática; da análise propriamente dita das obras e da relação hermenêutica-histórica entre elas —. A primeira unidade será composta por dois capítulos; um deles introduzirá a história da narratologia, sua perspectiva estruturalista e a evolução do debate de seus conceitos mais básicos; o outro discutirá esses conceitos em função das proposições teóricas desta tese — investigaremos quais devem ser as características das figuras para a bibliografia genetteana, a função da metalepse em tal sistemática e suas formas de representação. Quanto à segunda unidade, em seu primeiro capítulo nós analisaremos o *Quixote*, investigando seu aspecto tropológico e ficcional, além dos efeitos da metalepse para a discussão da sua ficcionalidade. No segundo capítulo da unidade — quarto da tese — analisaremos o livro de Sterne. Em continuidade ao capítulo anterior, estudaremos como a leitura do texto cervantino ajuda a compreender o processo da formação do romance britânico durante o século XVIII. Essa investigação nos ajudará a compreender melhor a relação entre o *Quixote* e o *Tristram Shandy*. Já o terceiro capítulo da segunda unidade será destinado à análise do romance de Clarice Lispector. Veremos que a metalepse, nessa época, também ressurge da aplicação hermenêutica de efeitos que são legatários de Cervantes.

Ao final, discutiremos brevemente nossos achados de pesquisa, nossas considerações atuais, limites e possíveis caminhos futuros.

Esperamos ser felizes neste planejamento e trazer contribuições.

---

[4] Ibid.

UNIDADE TEÓRICO-METODOLÓGICA

Capítulo 1: A Narratologia

Antes de adentrarmos nas questões mais teóricas envolvendo este trabalho, tentaremos estabelecer um lastro histórico da narratologia, teoria a partir da qual trabalharemos. Vamos cotejá-la, então, com as considerações de Gérard Genette, teórico de cujos conceitos seremos devedores, e seguiremos para algumas características de suas perspectivas retóricas que serão mais específicas para o tratamento de nossos objetos de análise.

1.1. O início da narratologia: o estruturalismo e a gramaticalização da linguagem — a narratologia "clássica"

A narratologia é um campo dos estudos literários que tem base no estruturalismo da década de 1960 e 1970. De acordo com estudiosos como David Darby e Gerald Prince, ela advém da iniciativa de tornar científico o estudo sobre as narrativas. A respeito da sua fase inicial, a chamada narratologia clássica, Prince pontua:

> In what is called its classical phase, narratology may be viewed as a scientifically motivated, structuralist inspired theory of narrative which examines what narratives have in common as well as what enables them to differ narratively from one another. It refers back to Saussurean linguistics through its interest in narrative *langue* rather than narrative *paroles*, what allows a narrative to mean rather than what that narrative means.[5]

Assim, tal disciplina surge da busca por padrões comuns a todas as narrativas e da necessidade de derivar delas características gerativas e universalistas[6]. De princípio, segundo Prince, ela havia partido de uma linha de pesquisa francófona principalmente, que teria sido composta por nomes proeminentes, como Roland Barthes, autor de *Introdução à Análise Estrutural da Narrativa*, Claude Bremond, A. J. Greimas e Tzvetan Todorov. Este, inclusive, teria cunhado o termo "narratologia", em seu *Gramática do Decamerão*, publicado em Paris, em 1969[7]. Como a citação acima e o título da obra de Todorov sugerem, a disciplina também surge do ensejo de se gramaticalizar o discurso da narrativa, tendo forte influência da linguística de Saussure e, além disso, da

[5] PRINCE, Gerald, *Classic and/or Postclassical Narrative*, In: *L'Esprit Créateur*, Vol. 48, No. 2, pp. 115 – 123, 2008.

[6] "Inumeráveis são as narrativas do mundo. Há, em primeiro lugar, uma variedade prodigiosa de gêneros, distribuídos entre substâncias diferentes, como se toda matéria fosse boa para que o homem lhe confiasse suas narrativas (...)", diz Barthes na primeira frase de *Introdução à Análise Estrutural da Narrativa*. BARTHES, Roland, *Introdução à Análise Estrutural da Narrativa*, In: BARTHES, Roland et al., *Análise Estrutural da Narrativa*, Editora Vozes: Pretópolis, 7ª Ed., 2011, p. 19.

[7] Ibid.

antropologia de Lévi-Strauss[8], como seria natural supor, e dos formalistas russos[9], sendo, assim, um método interdisciplinar. Darby aponta como datas de consolidação da narratologia o ano de 1966, com a publicação do número 8 da revista *Communications*, do grupo *Poétique*, e o ano de 1972, com a primeira tiragem do livro *Figuras III*, de Gérard Genette. Segundo ele, esses textos e as premissas do Formalismo Russo seriam imediatamente ancestrais à narratologia estado-unidense da década de 80, constituindo sua "pré-história"[10].

As referências utilizadas pelas linhas europeias e americanas parecem ser mais ou menos as mesmas, como vemos, sendo a última mais uma recepção da primeira. E, ainda de acordo com Darby, elas seriam ladeadas ainda por outra, alemã, de base e desenvolvimento próprios, e que, no início, não teve tanta importância. Essa pequena indiferença provavelmente se deveu ao contexto pós-guerra da década de 50, época em que ela se iniciara:

> [It] dates most immediately from 1955, the year Eberhard Lämert and Franz Stanzel both published extended studies of narrative form, and thus antedates the famous issue of *Communications* by over a decade. (…). Indeed, judging by the frequency of references to it in English-language theory and criticism, Lämmert's *Bauformen des Erzählens,* which has never been translated into English, is largely unknown in North America, at least outside communities of Germanists. Stanzel, on the other hand, has made somewhat more of an international impression. Although his first book, *Die typischen Erzählsituationen im Roman* [*Narrative Situations in the Novel*], was translated into English in 1971, thus prior to the publication of Genette's *Figures III*, it attracted relatively little attention.[11]

A narratologia germânica seria mais geograficamente isolada, com tipologias suficientemente diferentes daquelas de sua contraparte franco-americana, e mais restrita aos estudiosos da literatura alemã. Ademais, diferentemente do estruturalismo, legatário de cortes epistemológicos particulares, como os da linguística e da antropologia straussiana, como vimos há pouco[12], os alemães não teriam se pautado em conceitos contemporâneos ao século XX. Em vez disso, a narratologia germânica teria sido

---

[8] PRINCE, Gerald, *Classic and/or Postclassical Narrative*, In: *L'Esprit Créateur*, Vol. 48, No. 2, pp. 115 – 123, 2008.

[9] "[O]s formalistas russos, Propp, Lévi-Strauss, esinaram-nos a resolver o dilema seguinte: ou bem a narrativa é uma simples acumulação de acontecimentos, caso em que só se pode falar dela re ferindo-se à arte, ao talento ou ao gênio do narrador (do autor) — todas as formas míticas do acaso —, ou então possui em comum com outras narrativas uma estrutura acessível à análise (...)". BARTHES, Roland, *Introdução à Análise Estrutural da Narrativa*, In: BARTHES, Roland et al., *Análise Estrutural da Narrativa*, Editora Vozes: Pretópolis, 7ª Ed., 2011, p. 20.

[10] DARBY, David, *Form and Context: An Essay in the History of Narratology*, In: *Poetics Today*, Vol. 22, Number 4, 2001, p. 830.

[11] Ibid. pp. 830 - 831.

[12] Apesar disso, ela teria como modelo também obras mais modernas, como o *Ulysses*, segundo Darby. Ibid. p. 830.

modelada por tipologias de Schiller e Goethe, cujas preocupações tinham a ver com a separação entre os gêneros literários e a combinação entre eles no contexto dos debates dos sécs. XVIII e XIX[13].

Apesar dessa separação, Darby indica que houve debates entre os tributários de Gérard Genette – como Mieke Bal, Seymour Chatman e o Gerald Prince[14] — e Stanzel, embora essas discussões fossem de cunho formalista e pouca aderência tivessem por parte da bibliografia de língua inglesa[15]. O debate sobre o conceito gramatical de pessoa, ligado à questão do discurso indireto livre, parece ter sido um ponto de intersecção[16]. Isso porque ela coincidiu com um momento, durante a década de 90, no qual as próprias bases gramaticais da narratologia eram revistas, como o diálogo entre Monika Fludernik e Ann Banfield evidenciam. Ambas as autoras intentavam superar, de alguma maneira, o formalismo até então intrínseco a tal gramaticalidade. No prefácio do ensaio *The Fictions of Language and The Languages of The Fiction* (1993), de Fludernik, que é um estudo sobre o discurso indireto livre, a autora contextualiza essa questão:

> The present volume grew out of a long-standing interest in narrative theory and in the central problematic of speech and thought representation in fiction. Initially I was planning to re-analyse the bases of Ann Banfield's speakerless sentence theory as presented most fully in her 1982 classic study *Unspeakable Sentences. Narration and Representation in the Language of Fiction,* and, possibly, to refute it. Despite its very obvious advance over competing theories, Banfield's model at the same time involved itself in some insoluble contradictions when applied to pre-late-nineteenth-century texts, particularly those of the classic omniscient narrator tradition. Banfield's linguistically based theses directly undermined the theoretical model of communicative levels and instances that is generally accepted by narratologists from Genette to Stanzel, Bal, Chatman or Rimmon-Kenan. It therefore became an imperative task to take Banfield's linguistics very seriously indeed in order to ascertain the validity of her model as a basis for restructuring narratology[17].

Aqui, os fundamentos linguísticos da narratologia são revisitados a fim de salvaguardá-la de certa indeterminação e de ampliar a própria definição do que seria uma narrativa. Banfield propõe uma alternativa à linguística sausseriana, a saber, a linguística gerativa de Noam Chomsky. Com esta, a autora ensejava determinar algo de que o estruturalismo europeu tratava insipidamente, segundo ela: os elementos empíricos e performativos da linguagem na prática das suas enunciações[18]. Apesar das discordâncias de Fludernik, esta

---

[13] Ibid. p. 830.
[14] Ibid. p. 834.
[15] Ibid. p. 835.
[16] Ibid. p. 835.
[17] FLUDERNIK, *The Fictions of Language and The Languages of The Fiction*, New York, London: Routledge, 1993, p. ix.
[18] Vide BANFIELD, Ann, *Unspeakable Sentences, Narration and representation in the language of fiction*, Boston, London: Routledge, 2015.

não se interessa por se retirar das contribuições chomskianas, mas dar continuidade a essa proposta gramatical, conservando, contudo, alguns conceitos da narratologia de Gérard Genette, talvez descurados por Banfield:

> In the course of my research into these initial questions I have come to use a variety of linguistic approaches beyond the standard Chomskyan paradigm on which Banfield's study is predicated. In particular I have profited from more recent pragmatic analyses of syntactic phenomena. In addition to pragmatics, discourse analysis has provided a crucial reorientation of the original perspectives of the project, allowing me to deal with speech and thought representation in language rather than in (merely) narrative, and literary fiction at that[19].

Essa intenção de pensar sobre as bases linguísticas e de discuti-las, reajustá-las ou complementá-las seria fundante da chamada "narratologia pós-clássica", nascida na década de 90. Ela surge da estreiteza entre narração, autoria e ato de leitura. Os formalistas, embora reconhecendo o aspecto da recepção e da produção, teriam instrumentais teóricos ainda incompletos para tratar dela, e os germânicos, por outro lado, as ignorariam quase sumariamente, de acordo com Darby:

> [An] explanation must exist for the resistance to any extratextual interests that has characterized both the subsequent work of Stanzel in to the 1990's and the scholarship in English on the relationship between his work and the narratological tradition. I propose that the explanation is to be found in a factor intrinsic to the conception of narrative underlying the tradition in which Stanzel is working, namely that simply no site exists in German *Erzähltheorie*, with its intense concentration on the activity of the fictional narrator, where the kind of development that has occurred in North American narratology logically could take place. Unlike the German-language tradition, anglophone narratology postulates the familiar structuralist paradigm of a narrative communication situation, with the text at the center of an, albeit still somewhat contested, symmetry of ''real,'' implied, and fictional intelligences. The importance of this symmetry lies, of course, in the tradition's essential capacity to theorize *both* authorship *and* reading. (…) Nevertheless, the undisputed presence at center stage in the German formalist tradition remains that of the narrator, and the simultaneous theorization of both writing and reading essential to anglophone narratology plays either no role in German *Erzähltheorie* or just that of a latecomer. In German thought the study of the act of reading has found its place of privilege and has achieved prominence in a historically largely separate field of endeavor: namely, that of hermeneutics.

Assim, o fato de a narratologia francesa não pensar a relação entre ficcional e não ficcional, concomitantemente ao formalismo pouco afeito à recepção — ou melhor, à relação dos conceitos narratológicos com a ideia de uma leitura implícita — por parte da corrente alemã, depreendeu, da crítica anglófona, um novo paradigma sobre a narratologia em geral.

---

[19] FLUDERNIK, *The Fictions of Language and The Languages of The Fiction*, New York, London: Routledge, 1993, p. ix.

1.2. A narratologia pós-clássica

As discussões resultantes da virada para a narratologia pós-clássica já era efetuada, como se vê de acima, mas ela apenas se define em seu predicado de renovação — de algo "posterior" a uma ciência da literatura — por David Herman, em seu artigo *Scripts, Sequences, and Stories: Elements of a Postclassical Narratology* (1997). De acordo com Prince, o nome "pós-clássica" foi assimilado por Monika Fludernik e por outros estudiosos, consolidando-se de vez por volta do ano de 2005[20].

No artigo de Herman, faz-se uma leitura do papel e das limitações do conceito de *sequências* para a narratologia estruturalista. Esse conceito deriva da obra de Vladimir Propp, que analisa a ação dos personagens do conto maravilhoso russo e as organiza de acordo com "funções" específicas. No clássico *Morfologia do Conto Maravilhoso* (1928), ele as define a partir da contestação do termo "motivo", de A. N Vesselóvski, que constituiria a "unidade indecomponível da narração" dos contos mágicos[21]. De acordo com Propp, as unidades de Vesselóski seriam demasiadamente amplas e, além disso, passíveis de decompor-se, inclusive por causa dos seus tipos muito variados de personagens[22]. Por uma análise exaustiva de material, Propp conclui que a categoria mais invariável das prosas folclóricas russas corresponderia às ações dos personagens, sem contar as qualidades destes ou os tipos de objetos transitados por eles. A função daria o significado estruturado de uma ação disponível para sujeitos e objetos determinados entre si, constituindo padrões entre as diversas narrativas:

> Comparemos os seguintes casos:
>
> 1. O rei dá uma águia ao destemido. A águia o leva para outro reino;
>
> 2. O velho dá um cavalo a Sutchenko. O cavalo o leva para outro reino;
>
> 3. O feiticeiro dá a Ivan um barquinho, o barquinho o leva para outro reino;
>
> (...)
>
> Nos casos citados, encontramos grandezas constantes e grandezas variáveis. O que muda são os nomes (e, com eles, os atributos) dos personagens; o que não muda são suas ações, ou *funções*. Daí, a conclusão de que o conto maravilhoso atribui frequentemente ações iguais a personagens diferentes. Isto nos permite estudar os contos *a partir das funções dos personagens*.[23]

[20] PRINCE, Gerald, *Classic and/or Postclassical Narrative*, In: *L'Esprit Créateur*, Vol. 48, No. 2, pp. 115 – 123, 2008.
[21] PROPP, Vladimir I., *Morfologia do Conto Maravilhoso*, Jasna Paravich Sarhan (trad.), Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984, p. 21.
[22] Ibid. p. 21.
[23] Ibid. p. 25, Grifos feitos pelo autor.

Tais padrões definiriam as funções enquanto categorias universais, portanto. E, para cada função, haveria algumas leis ficcionais logicamente necessárias, sendo, assim, algumas funções efeitos de outras. Propp dá um exemplo muito ilustrativo, de que, ao executar um "roubo, [o personagem] não pode [executá-lo] sem antes arrombar a porta"[24]. Portanto, há também *sequências* elementares para *funções* elementares, apenas anteriores ou posteriores a outras.

Herman critica o modelo proppiano das funções com a argumentação de que algumas destas, embora consideradas "átomos da narrativa" por parte de um estruturalista como A. J. Greimas, podem se contradizer em termos formais-interpretativos. Segundo o autor, algumas sequências seriam potencialmente ambivalentes, porque o actante, por vezes, pode ser lido tanto como sujeito ativo quanto passivo de determinada ação; justamente por isso, as funções nem sempre seriam semanticamente atomizadas[25]. É importante notar que Propp tinha consciência da possibilidade de as funções terem dupla interpretação, tendo em vista, para resolvê-lo, que se deve examinar a consequência última de cada função no caso de elas se identificarem[26]. De acordo com Herman, tal solução não serve para todos os gêneros para os quais o conceito de função foi aplicado por parte dos legatários de Propp, no entanto — na narrativa folclórica, os desfechos são unívocos, por regra, mas isso pode não acontecer numa cena onírica de um assassinato, em que as vontades são implícitas ou suspensas —[27].

Para superar tal problema, Herman modifica o caráter substancial do conceito, saindo de uma racionalidade sintática e tomando por base os atos de leitura e os repertórios (*scripts*) do receptor. Segundo ele, as sequências de Propp, antes de tudo, definiriam as expectativas do leitor por causa dos padrões das narrativas em geral. Para se pensar sobre isso, poderia se tomar qualquer ato social estabelecido como parâmetro; pois este, enquanto gera consequências estandardizadas na pragmática do mundo real, é modelado e se cristaliza numa sequência de ação-reação entre os atores[28]. Esse modelo cristalizado é que definiria um padrão para o actante de determinada ação, um repertório que ele, por viver socialmente, constata que deve seguir[29]. As sequências seriam, pois,

---

[24] Ibid. p. 27.
[25] HERMAN, David, *Scripts, Sequences, and Stories: Elements of a Postclassic Narratology*, PMLA, vol. 112, n° 5, 1995, p. 1049.
[26] PROPP, Vladimir I., *Morfologia do Conto Maravilhoso*, Jasna Paravich Sarhan (trad.), Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984, p. 61.
[27] Ibid. p. 1048, o exemplo é de Herman.
[28] Ibid. p. 1050.
[29] Ibid. pp. 1050 - 1051.

antes paradigmáticas do que morfo-sintagmáticas. Assim, elas orientariam a decodificação do texto, mais do que elas mesmas se codificariam textualmente. Ademais, elas permitiriam fazer inferências sobre o que o texto deixaria obscuro ou subentendido. Por exemplo, é esperado que um vilão seja destrutivo e vitimize o herói, e essa mecânica deve ser considerada ao se ler um texto em que há algum antagonismo, mas é claro que nada impede que tal expectativa, padronizada pela cultura literária, seja refratada por uma narrativa qualquer[30]. As sequências servem, portanto, para se deduzir sobre o que o texto não diz ou não precisa dizer, e, ainda, para a realização das expectativas que são dadas durante o processo de leitura[31].

Um significado sem significante seria preenchido pelo paradigma das sequências, então. Ele intermediaria, por um conteúdo extra-textual, o que o texto, de maneira imediata, não indicaria, mas que seria necessário para que ele fosse compreendido. Tal processo faria parte, portanto, da textualidade, só que não imanentemente. Essa noção de um vazio textual, passivo à ação heurística de um leitor que o emenda com expectativas e significados determinados, é basicamente contida no livro *O Ato da Leitura* (1976), de Wolfgang Iser, autor que Herman cita. Já o *script* é um conceito da ciência da cognição[32]. Vê-se, pois, que Herman agrega noções de disciplinas diferentes para dissertar acerca da temática de seu artigo: a integração entre a forma linguística, o conhecimento de mundo e a estrutura narrativa de um texto[33]. Assim, não há uma cisão, exatamente, com os pressupostos da narratologia de até então, mas uma necessidade de responder às suas questões oblíquas, que, do ponto de vista desse artigo, teriam sido dispensadas pela atenção à imanência do texto, principalmente quanto ao papel do interpretante. Isto Herman faz por intermédio de teóricos também já consolidados e da unificação entre disciplinas compatíveis em relação a esse pensamento cuja intenção, entre outras, é a de dar a mensuração ao que seja a "narratividade" do texto ficcional, o que talvez seja a grande contribuição sua para uma discussão de paradigmas teóricos.

A narratividade de Herman se amplifica para outras formas de comunicação textual, porquanto é gradativa. Haveria sequências mais ou menos narrativas que outras, e tal medida seria dada — diríamos superficialmente, de nossa parte — a partir da noção

[30] Herman dá o exemplo de um restaurante, em que algumas ações entre um cliente e um garçom; há uma sequência pré-estabelecida, mas ela pode ser quebrada; ela disponibiliza códigos de conduta para a relação, com uma ação dando sequência à outra naturalmente, mas não os obriga.
[31] Ibid. p. 1050.
[32] Ibid. p. 1047.
[33] Ibid. p. 1048.

da causa-consequência e de articulações entre funções cujas conexões, porventura sem significados, dariam forma a uma narrativa. As assertivas seguintes ilustram a questão:

> 13. Oe splubba fibblo. Sim oe gingy beebie ca yuck, i ca splubba orpia.
>
> (...)
>
> 14. A splubba walked in. A gingy pulled the lever, and the splubba was instantaneously
>
> inebriated.
>
> 15. A bad man walked in. A beneficent sorcerer pulled the lever, and the bad man was instantaneously inebriated.
>
> In comparison with 11, 14 provides additional formal cues for the use of particular kinds of world knowledge specifically, stereotyped sequences of events such as pulling a lever and becoming inebriated during the processing of the sequence [34].

Assim, há sequências com mais ou menos narratividade, e isso é dado graças à sua estrutura, juntamente com os repertórios do leitor, paradigmáticos na sua condição de construto lógico. O receptor de um texto sabe quais categorias fazem interagir um actante com seu objeto, sabe o que é passividade, o que é a atividade, como elas concorrem uma com a outra, etc. Assim, ele preenche os vazios de significado deixados pelo mundo fictício e reconhece que há uma *forma narrativa* no que lê[35].

A gramaticalidade se torna não necessária para toda narratividade; afinal, assertivas agramaticais *podem* ser narrativas. Aqui, Herman tem como objeto um dos principais escopos do estruturalismo narratológico, como se vê: a gramaticalidade enquanto instância de análise do discurso fictício, empreendida, como vimos, principalmente por Todorov, Barthes e Genette. Essa volta para a interpretação das funções a partir de aspectos extra-textuais e potencialmente não gramaticais dá o teor contextual e interdisciplinar da narratologia pós-clássica. Afinal, embora a noção de "leitor implícito", de Iser, possa ser visto como a-histórica[36], a consideração sobre a fenomenologia da leitura orienta o pensamento dos narratológos para a condição ágrafa da narrativa, ampliando suas mídias e seus objetos, o que é o mesmo de dizer: suas discursividades, e, por extensão, suas disciplinas.

---

[34] HERMAN, David, *Scripts, Sequences, and Stories: Elements of a Postclassic Narratology*, PMLA, vol. 112, n° 5, (Oct. 1995), pp. 1052 - 1053.
[35] Ibid. p. 1053.
[36] Vide PRINCE, Gerald, *Implied Reader*, In: *Handbook of narratology*, HÜNH, Peter; PIER, John, SCHMID, Wolf; SCHÖNERT, Jörg (org.), Berlin; New York: Walter de Gruyter, 2009, pp. 401 - 402, sobre a contribuição de Iser para a narratologia, sua assimilação interdisciplinar para os pós-clássicos, além das críticas gerais feitas a esse autor, que incluem a a-historicidade, certo determinismo sobre o sujeito-leitor e o problema de não definir, exatamente, em que condições se dão os "vazios" preenchidos por esse leitor.

1.2.1. O sujeito e a forma na narratologia pós-clássica — entre o interpretante e o interpretado

Embora a narratologia pós-clássica não seja definida ou determinada pelo artigo de Herman, mesmo que ele inaugure o termo, seu artigo é bastante exemplar para se compreender as características desse tipo de narratologia. A narratologia pós-clássica seria mais contextual que a narratologia clássica, que, como vimos, concentra-se no aspecto estrutural da narrativa e, portanto, na sua característica formal.

De acordo com Prince, a narratologia pós-clássica teria origem na necessidade de responder a algumas questões inconclusivas da parte desse formalismo da narratologia clássica:

> Postclassical narratology asks the questions that classical narratology asked: what is (a) narrative as opposed to (a) non-narrative? what are the possible kinds of narrative? what increases or decreases narrativity? what influences its nature and degree or, even, what makes a narrative narratable? But postclassical narratology also asks other questions: about the relation between narrative structure and semiotic form, about their interaction with knowledge of the real world, about the function and not only the functioning of narrative, about what this or that particular narrative means and not only about how all and only narratives mean, about narrative as process or production and not simply as product, about the influence of context and means of expression on the responses of the receiver, about the history of narratives as opposed to the system underlying them, and so on and so forth[37].

Assim, para Prince, a narratologia clássica se preocuparia, principalmente, em definir os elementos que derivam a qualidade narrativa de um discurso em detrimento de outro, não narrativo, pretendendo diferenciá-los, portanto. Enquanto isso, a pós-clássica tentaria identificar o conceito de narratividade a partir da relação entre o conhecimento de mundo e a ficcionalidade do discurso. Como se vê, tais preocupações se correspondem, podendo-se dizer, inclusive, que uma delas é resultado do desenvolvimento da outra, porque as experiências humanas contidas nas evidências antropológicas e linguísticas da realidade, caras à primeira fase dessa disciplina, podem ser lidas como parâmetros epistemológicos — grosso modo, parâmetros sobre o conhecimento das coisas no contexto cultural[38] —, e estes dariam forma, e, por extensão, motivo, para a produção das narrativas em geral. Aos clássicos se consideraria, contudo, mais o fato operativo dessas formas do que seus operadores, quer dizer, seus sujeitos, entre os quais se objetiva a relação entre estrutura e mundo. Uma crítica, afinal, padrão contra o estruturalismo. Já a pós-clássica resolve tratar

---

[37] PRINCE, Gerald, *Classic and/or Postclassical Narrative*, In: *L'Esprit Créateur*, Vol. 48, No. 2, 2008, p. 116.

[38] Enquanto repetições padronizadas num *corpus*, as sequências de Propp não deixam de ser formas racionalizadas dos elementos culturais e, portanto, unidades epistemológicas, sintéticas, da cosmovisão de um povo.

o conhecimento de mundo como uma potência do receptor, como vimos por parte de Herman, não apenas como função dessa epistemologia. Essa resolução dimensiona-se de maneira particular por sobre uma questão que já se desenvolvia, então; sendo particular, historicamente ela é idiossincrática e determinada. Atentamos para isso, pois o que se chama "fase pós-clássica" parece ser progênie da corrente inglesa[39]. Assim, ela tem caráter heurístico, no sentido de se dar pela progressão dos limites da disciplina, com resoluções sobre eles que não constituem, necessariamente, sua única alternativa, mas que dão continuidade a conhecimentos prévios, diferentes e correspondentes entre si, de maneira mais ou menos local e diacrônica[40].

A narratologia feminista, originada nessa fase pós-clássica, é um exemplo interessante da dimensão heurística e expansiva da pós-clássica. De acordo com John Pier, ela surge a partir do questionamento do caráter neutro das unidades linguísticas[41]. Assim, ela realça os caracteres subentendidos e ideologicamente enviesados na produção dos textos fictícios, e por consequência, na sua recepção[42]. O leitor implícito, nesse caso — esse leitor que lida com vazios sistemáticos, articulados com paradigmas em decodificação — ganha substância histórico-social, como se vê. Pois o gênero, aspecto não-textual, mas preenchedor desses paradigmas — ou melhor, encobridor do fato de eles já estarem previamente preenchidos[43] — indica necessariamente uma relação com outros sujeitos. Essa relação é percebida como a razão mesma de se subscrever textos, e, portanto, de transcendê-los conceitualmente — ou, mais formalmente: de sobredeterminá-los — a fim de entendê-los integralmente. Isso também ocorre no caso da narratologia pós-colonial, etnológica, psicossocial e étnica[44]. Assim, para além de indicar o fato de que algumas sequências são óbvias para nós, e, outras, não, essa crítica, ao descrever os valores subjacentes de tais sequências, determina o porquê de elas serem óbvias[45]. O fato de acharmo-las assim, se nos define enquanto sujeitos qualificados pelas

---

[39] PIER, John, *Is There a French Postclassical Narratology?*, Greta Olson (dir.); In: *Current Trends in Narratology*, s/l, Walter de Gruyter, 2011, p. 338.
[40] "All in all, (…) it would seem that the move from classical to postclassical narratology is less a revolution than an evolution". Ibid. p. 342.
[41] PIER, John, *Is There a French Postclassical Narratology?*, Greta Olson (dir.); In: *Current Trends in Narratology*, s/l, Walter de Gruyter, 2011, p. 338.
[42] Ibid. p. 338.
[43] Paradigma de como, onde e para quem uma mulher deve se comportar, por exemplo.
[44] PRINCE, Gerald, *Classic and/or Postclassical Narrative*, In: *L'Esprit Créateur*, Vol. 48, No. 2, 2008, p. 117.
[45] Esta hipótese pode se fundamentar na leitura de Iser, que define os "campos de referência", do leitor, que, aqui, parecem, mais uma vez, substancializar-se socio-historicamente. Ao fazê-lo, plasmam-se de maneira renovada, de todo modo: tornam-se conceitos não apenas formais, mas de conteúdo.

relações com outros sujeitos e, ainda, com instituições, torna a noção de "leitor" que simplesmente se encontra com o texto, ou que apenas é afetado por ele, algo ingênuo, dando lugar à de um ator discursivo e social cuja intenção em interagir com valores e organizar poderes também se realiza na literatura de maneira necessária, tensionada ou irrefletida[46].

Em suma, aqui, se integra a preocupação entre um conceito da forma — o leitor implícito de Iser ou as sequências de Propp, p. ex. — e do conteúdo: a materialidade que se manifesta no objeto compreendido por tal forma, tanto hipostasiada anteriormente. Essa preocupação com o que interpretamos aqui como hipóstase da forma é evidência de que a narratologia pós-clássica não tenta simplesmente superar um formalismo, mas explorar seus maiores efeitos e aspectos:

> Indeed, it is very much interested in form, its definitional powers, its systematic investigation, and — more than its classical counterpart, which concentrates on narrative as opposed to narratives — it aims at ever more accurate descriptions of the formal aspects of specific texts and insists on the (potential) hermeneutic value of such descriptions[47].

Do desenvolvimento de uma teoria da recepção, o leitor implícito dá oportunidade para se pensar as potências hermenêuticas do texto. A tematização da forma a partir da reflexão sobre suas relações interpretativas e produtivas tende a superar a dicotomia entre forma x contexto, no fim das contas. Tal se expressa na publicação da revista *Poetics Today*, em Tel Aviv, que concentra os temas mais atuais sobre a narratologia desde a década de 90[48] e que é publicada em inglês[49]. Como vimos anteriormente, essa dicotomia resumiria mais ou menos a relação entre a corrente inglesa e a germânica da narratologia, esta para a qual o autor e o leitor implícitos não interessavam. Monika Fludernik, grande nome dessa revista, é devedora de alguns conceitos de Staenzel, mas centra-se em questões interpretativas, comunicativas e da diacronia das formas, distanciando-se um pouco de discussões sobre a retórica[50], características do início da narratologia.

---

[46] Claro que a arte há muito antes é discutida nesses termos, mas queremos aqui frisar na alternância e progressão do leitor implícito para discussões como estas, da qual ele se aliena enquanto forma porque ainda orbita na noção da imanência do texto enquanto sistema em que um sujeito (o leitor) é modelado, mas não na coletividade que modela esse modelo e os paradigmas das sequências, e que tem intenção de modelá-lo na partitura textual.

[47] Ibid. p. 117.

[48] Apesar de o artigo de Darby ser de 2001, a revista ainda se mostra bastante prolífica, sendo a temática da sua última edição (2ª edição de 2024) a questão sobre as narrativas produzidas através de modelos de Inteligências Artificiais gerativos, como o ChatGPT.

[49] DARBY, David, *Form and Context: An Essay in the History of Narratology*, In: *Poetics Today*, Vol. 22, Number 4, 2001, p. 840.

[50] Ibid. pp. 840 e 848.

Ao questionar sobre a neutralidade da gramaticalidade, a crítica feminista também exige que a gramaticalização seja pensada conjuntamente com a interpretação — gramaticalizar é interpretar, porque a gramática não é neutra —; esse aspecto anteriormente era ausente, e, veremos daqui a pouco, tal ausência era um problema para um dos críticos da narratologia em seus momentos iniciais, a saber, Paul de Man. Como vimos, os estudos de Ann Benfield também partem dessa perspectiva, pautando-se na teoria de Chomsky e nas suas considerações sobre a performance, o que conduz para certa empiria na análise da narratividade enquanto qualidade discursiva. A pós-clássica orienta-se para a análise do contexto e da interpretação, portanto, em que se considera, entre outras coisas, o uso que é feito do texto para a reiteração de construtos sociais. Importa-se, então, com a pragmática da textualidade. A partir disso, a noção de narratividade se expande até mesmo para a análise dos discursos de verdade, como textos matemáticos e lógicos, além de textos em multimídia. Essa fase da disciplina se dispersa para o estudo dos métodos das áreas do conhecimento e não abandona a pretensão de centralidade que Barthes quisera, ao menos brevemente, na década de 60 sobre a literatura[51]. Apesar dessa variedade sobre a textualidade, Pier[52] e Prince[53] atentam para o fato de os narratólogos pós-clássicos não serem todos filiados a uma perspectiva pós-estruturalista necessariamente. De toda maneira, se a narratologia sempre foi interdisciplinar em sua base antropológica e linguística, agora seus próprios objetos também o são.

Assim, a atenção da pós-clássica à variabilidade das disciplinas e dos objetos implica numa discussão sobre a potencialidade da interpretação a partir da forma-narrativa. Para o bem do nosso trabalho, nos preservaremos apenas às discussões literárias acerca desse debate. Como seguiremos a teorética de Gérard Genette, seria lícito pensar como essa discussão acerca da interpretação se manifesta na sua produção de conceitos e no seu cotejo com os pós-clássicos a fim de tornarmos mais ou menos contemporânea a nossa questão.

---

[51] PIER, John, *Is There a French Postclassical Narratology?*, Greta Olson (dir.); In: *Current Trends in Narratology*, s/l, Walter de Gruyter, 2011. p. 341.
[52] Ibid. p. 338.
[53] Nos Estados Unidos, teria sido lida como pós-estruturalista em geral, sem o ser em todas as suas vertentes. Nesse caso, constata-se como ela é ampla e como "pós-clássico" não é um conceito metodológico. PRINCE, Gerald, *Classic and/or Postclassical Narrative*, In: *L'Esprit Créateur*, Vol. 48, No. 2, 2008, p. 119.

1.3. As considerações sobre a interpretação na narratologia de Gérard Genette: o lugar do leitor e do autor a partir dos pós-clássicos

De acordo com Pier, o *Novo Discurso da Narrativa* (1993), de Genette, marcaria o limite da narratologia clássica na França. Nesse livro, Genette faz revisões sobre algumas definições que os narratólogos derivaram de seu *Discurso da Narrativa* (1972). Por exemplo, Genette opõe-se ao conceito de autor implícito, em debate durante o final da década de 80 e início de 90. Essa discordância, para Darby, omitiria a questão contextual da literatura[54], algo do qual poderíamos divergir. Comecemos pela questão do *leitor* implícito, cuja identificação com o conceito de leitor extradiegético Genette concorda. Ela é feita por Prince no artigo *Introduction a l'étude du narrataire* (1973)[55]. O teórico parisiense indica algumas ambiguidades conceituais em Prince, contudo. Uma destas adviria da ambivalência entre o leitor implícito e o receptor. Por exemplo, se lemos uma carta num romance epistolar, sabemos que não somos destinatários daquela enunciação, pois ela foi produzida de um personagem para outro. Seu receptor seria intra-diegético — ou seja, partícipe da diegese —, e não extra-diegético — de fora dela —[56]. Da mesma maneira, seria necessário distinguir as definições de: leitor implícito, receptor extra-diegético, leitor real e narratário[57]. Genette concorda com Prince quanto à consideração de que o *leitor implícito* seria idêntico ao *receptor* extra-diegético, e, como quereria Iser, que este teria suas marcas no texto porque, como receptor, seria modelado pelas expectativas da enunciação. O narratário, por outro lado, seria o destinatário da narrativa, intra-diegética ou extra-diegética; ele "é um dos elementos da situação narrativa e se coloca necessariamente no mesmo nível diegético; ou seja, ele não se confunde *a priori* mais com o leitor (até mesmo virtual) do que o narrador se confunde necessariamente com o autor"[58].

Como as marcas do leitor implícito no texto evidenciariam as expectativas ficcionais de um sujeito da enunciação, a identificação delas com o leitor real nunca seria absoluta[59]. Se há essa diferença necessária em contraparte com o leitor real, Genette

---

[54] DARBY, David, *Form and Context: An Essay in the History of Narratology*, In: *Poetics Today*, Vol. 22, Number 4, 2001, p. 847.
[55] GENETTE, Gérard, *Nuevo Discurso del Relato*, Madrid: Ediciones Cátedra S.A., 1998, pp. 90 - 91.
[56] Ibid. p. 91.
[57] Ibid, pp. 90 - 93.
[58] GENETTE, Gérard, *Discurso da narrativa*, In: *Figuras III*, São Paulo: Estação Liberdade, 2017, p. 341. Para perceber essa diferença de maneira mais precisa, seria necessário ter noção do que são os níveis narrativos, dos quais falaremos só mais à frente neste trabalho, ao dissertarmos sobre a metalepse.
[59] GENETTE, Gérard, *Nuevo Discurso del Relato*, Madrid: Ediciones Cátedra S.A., 1998, p. 103.

argumenta que seria mais acertado referir-se a um leitor *virtual*, não a um leitor implícito[60]. Note-se, diante do vínculo entre a narrativa e a realidade, que a sistemática desse argumento se utiliza de premissas cujas definições têm implicações sociais: há uma relação entre um sujeito que enuncia, com intenções específicas quanto ao efeito do discurso em relação a outro sujeito, posto em imagem como tal, e a tensão entre a imagem e tal objeto de intenção[61]. O objeto não virtual, ou melhor, o outro enquanto público, reage diante da narrativa sem realizar incondicionalmente tal intencionalidade[62]. Portanto, essa esquemática implica em elementos contextuais necessários. Do ponto de vista de uma crítica feminista, por exemplo, seria lícito pensar acerca da diferença entre um leitor virtual masculino e o público leitor feminino, e o que se produz de significado com a sobreposição entre eles.

Assim, no mesmo ensaio em que Genette argumenta contra o *autor* implícito, o contexto de um ato narrativo parece inerente à sua reflexão, porque ele concorda com a pertinência do *leitor* implícito enquanto conceito. De toda maneira, tampouco faz sentido dizer que a negação do autor implícito parte de um formalismo totalmente contrário aos pós-clássicos. Antes de seguirmos para a posição de Genette, caberia fazer uma síntese breve do que seria o autor implícito. Wolf Schmid, no *Handbook of narratology*, faz um resumo sobre o estado da arte do conceito. De acordo com ele, embora a discussão atual tenha partido principalmente de Wayne Booth, em 1961[63], o termo já era utilizado pelos formalistas russos. Estes já tratavam, como instrumental analítico, de "[q]ualquer um dos atos que produzem uma obra e que podem funcionar como um signo indicial dessa forma indireta de autoexpressão" que constituía as "propriedades estilísticas, ideológicas e estéticas para as quais signos indiciais podem ser encontrados no texto"[64]. Essa definição geral, de índices formulados por atos, percorre a variedade dos significados que "autor

---

No limite, diz Genette, o leitor para quem se escreve pode estar morto, o texto pode ser extraviado e ser lido por outra pessoa, etc. De toda maneira, sempre é lido noutro momento, dessemelhante àquele em que se escreve, e, mesmo a narrativa oral, diz ainda o autor francês, participa de momentos de desatenção ou de reações divergentes em relação àquelas que o autor esperava.

[60] Ibid. p. 103.

[61] Sujeito da enunciação, diga-se. Pois, para pensar uma interpretação, uma hermenêutica, entraríamos em conflito com a ideia de um sujeito tradicional, de uma subjetividade do texto aqui.

[62] Aqui há certo caráter retórico da narratividade, isto de se causar efeitos precisos num público por artifício da linguagem. Como veremos bem daqui a pouco, a narratologia nasce de uma pretensão de se gramaticalizar atos ilocutórios.

[63] SCHMID, Wolf. *Autor Implícito*. Tradução: Gisele da Costa Lipimam Pereira. Repositório Digital de Textos de Narratologia. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Título Original: *Implied Author*. Disponível em: Repositório Digital de Textos de Narratologia – GENI (ufrgs.br) . Acesso em: 06/09/2024.

[64] Ibid.

implícito" adquiriu ao longo dos anos e durante o debate acerca de sua relevância teórica. De acordo com Schmid, seus correligionários se dividiriam entre os essencialistas e os construtivistas.

Para os construtivistas, a imagem do autor implícito seria diferente para cada leitor, em conformidade com a variedade das interpretações. Isso nos leva a crer que tais "signos indiciais"[65], nesse caso, não se articulariam sempre da mesma maneira. A unidade entre eles seria bastante relativa, portanto, por não serem predeterminados em função do modelo autoral, mas somente *poderem* sempre formá-lo mediante potenciais combinações subjetivas, feitas pelo leitor, mas, não, pelo autor, seja este virtual ou não. Se a recitação de Schmidt estiver correta, a formulação de tal unidade acabaria sendo instável, portanto, não objetiva e com fim continuamente imprevisto em sua pragmática, pois continuamente se divergiriam suas combinações indiciais entre os públicos. Não à toa, os essencialistas se importariam em buscar na estrutura a estabilidade desses índices. Schmidt fala de quais seriam estes:

> Nos escritos de Vinogradov, a imagem do autor é descrita estilisticamente e apresentada como o produto obtido quando os diferentes estilos utilizados em uma obra são reunidos; Korman, por outro lado, concentra-se principalmente nas relações entre os vários centros de consciência na obra. E enquanto o interesse de Bakhtin pelo problema da imagem do autor é principalmente filosófico e de natureza estética, as deliberações de Korman são dominadas pela poética. Para Korman, o autor na obra, que ele chama de "autor concebido", se realiza "na correlação de todos os elementos textuais constituintes da obra em questão com seus sujeitos do discurso (...).[66]

O autor implícito, assim, poderia corresponder a um conjunto de estilos, a uma discursividade, a uma questão poética ou à contenção de uma consciência das consciências representadas. Mais uma vez, tal unidade parece se dispersar; dessa vez, entre disciplinas cujos conceitos não precisariam de redefinição (as consciências, os personagens, os estilos, o efeito estético...) ou cuja sobreposição mútua implicaria em erros categoriais e de equivalência. Fora da bibliografia russa, Schmidt afirma que o conceito se refere geralmente ao "princípio por trás da composição da obra", representando-a em sua totalidade, por trás das intenções do narrador ou do "' sujeito da enunciação', de Easthope"[67]. Segundo ele, o "autor implícito não tem voz ou texto próprios. Sua palavra é o texto completo com todos os seus níveis. Sua posição é definida

[65] Índice no sentido de Pierce, i.e., representações que testemunham, por sua própria existência, o resultado de uma ação realizada por alguém. Ibid.
[66] Ibid. p. 3.
[67] Dois conceitos que não precisariam ser redefinidos, pois correspondem à sua objetividade narratológica e à sua objetividade discursiva, respectivamente.

tanto por normas ideológicas quanto estéticas"[68]. Sobrepõem-se novamente poética, discursividade e estética apesar da diferença de categorias entre as disciplinas, cujos conteúdos não se correspondem diretamente e, por isso, negam certa objetividade entre si em função da subjetividade parcial do autor. Ademais, este expressa sua perspectiva sobre o mundo a partir da obra ficcional como textualidade redefinida numa totalidade que ultrapassa a diferença de todas suas partes, que é "a palavra de todos os níveis". Em conformidade com tal inflação, Booth expande o conceito para além do texto, correspondendo-o às marcas do autor real, que, no seu fazer literário, "criaria uma versão implícita de si mesmo". Como dissemos, a definição de Booth introduz o conceito na teoria literária ocidental, e parece que é principalmente contra essa ideia de correspondência mais direta entre texto e autoria que Genette se posiciona.

Para Genette, se o autor implícito se identifica com a imagem do autor real para o leitor, ele se identificaria com a aparência do autor que já existe. Ocorre que todo conceito tem sua imagem, i.e., sua dimensão fenomênica, e, portanto, o fato de o autor suportar certa imagem não resulta que ela mesma seja um conceito novo[69]. Ela também não é ficcionalmente relevante, pois, diegeticamente, o narrador já cumpriria esse papel de quem enuncia, diferenciando-se do autor real, que responderia em outros contextos e por outras questões, não ficcionais:

> Como instancia efectiva, desde luego que no: un relato de ficción está ficticiamente elaborado por su narrador y efectivamente por su autor (real); entre ambos, no trabaja nadie, y cualquier tipo de resultado textual debe atribuirse a uno u otro, según el plan adoptado. Por ejemplo, el estilo de José y sus hermanos no puede atribuirse más que (ficticiamente) al narrador celestial que presuntamente habla, como es natural, ese lenguaje pseudobíblico, o al señor Thomas Mann, escritor de lengua alemana, premio Nobel de literatura, etc., que le hace hablar así (…). No hay sitio para la actividad de un tercer hombre, ninguna razón para descargar de sus responsabilidades reales (ideológicas, estilísticas, técnicas y otras) al autor real, salvo que caigamos torpemente del formalismo en el angelismo. [70]

Quanto à relação entre imagem e conceito, haveria algumas possibilidades interessantes no texto de Genette, para as quais gostaríamos de chamar a atenção. O autor cita de maneira breve o caso da paródia e do narrador heterodiegético que se falseia de um autor existente, em que tal imagem serviria como codificadora: um autor 1 parodia o autor 2,

[68] Ibid. p. 9.
[69] "Aquí, por consiguiente, el autor implicado es el auténtico autor real. Para que resulte científico, escribiremos: Al = AR. En tal caso, desde luego, Al, imagen fiel y, por tanto, transparente, se vuelve una instancia inútil". Ibid. p. 99.
[70] Ibid. pp. 96 - 97.

sendo necessário que o leitor compreenda que há um simulacro em jogo, ou que há essa duplicidade que, se não for decodificada, não identifica o autor 1:

> Por ejemplo, en una parodia, debe identificar el texto parodiado y, por consiguiente, a su autor, detrás del texto paródico. El lector del *Chapelain décoiffé* debe reconocer en él, al mismo tiempo, el hipotexto *Le Cid* y, por tanto, al autor hipo textual Corneille, y su transformación paródica y, por tanto, a un parodista, identificado o no. El lector del *Virgile travesti* debe percibir, a la vez, a Virgilio y a su parodista (…).[71]

Essa relação de intertexto conduz a uma reflexão sobre a alteridade entre o autor e a imagem, que é a projeção de um outro. E, se há alteridade, ela é determinada pela sociabilidade, e é contextual. Para compreendê-la, é necessário pensar a recepção num tempo triádico, porque 1) ela ocorre, de início, no instante em que o primeiro autor faz do segundo sua imagem (seu fenômeno), decodificando, assim, o legado de outrem. A recepção se dá necessariamente a partir de certo dado da tradição, pois; ou melhor, do 2) instante de certa anterioridade histórica, e essa percepção produtiva dela 3) deve ser reconhecida por parte do leitor — se não, ele nem compreende que se trata de uma paródia —: esta é a recepção de um terceiro instante. Há, portanto, recepção e historicidade entre o autor e sua evidência fenomênica, isto é, o segundo autor. Há uma recepção de um tempo histórico; produz-se sobre ele em função doutra recepção, a do leitor. Se, ainda com Genette, considerarmos que essa relação se dá entre conceito e imagem, poderíamos dizer que esta é uma discussão sobre contingência e determinação, também. Pois, se o segundo autor é fenomênico, e o primeiro, conceitual, importa saber quais são as características que determinam e identificam o primeiro autor, não o segundo. Ou, simplesmente: que o legado parodiado, com seu momento histórico constitutivo de si, pode ser descontextualizado ou indeterminado em favor do contexto de quem parodia, contexto este constitutivo do texto, e, portanto, ele, sim, determinante para a formação do texto e da interpretação.

Mas, "quem" parodia? As duas entidades sobre as quais Genette disserta na citação acima são extra-textuais — são dois autores —. No entanto, eles são postos como equivalentes a algo que é textual, ou seja, ao conteúdo da paródia, o "parodiado". O autor é uma entidade extra-textual, e o conteúdo da paródia é textual. Eles não podem ser diretamente correspondentes. O legado descontextualizado ou indeterminado, portanto, modelado na diegese, deve se relacionar com algum outro conceito diegético também. Se isso é verdadeiro, poderíamos afirmar, com bastante simplicidade, que a marca autoral é,

---

[71] Ou seja, ainda AI = AR, de acordo com Genette. Essa imagem ainda é unívoca à identidade de AR; se não a representar, ela não faz sentido. Ibid. p. 100.

na verdade, ficcional. Ou seja, parodiar um autor que já existiu é ficcionalizá-lo. Sendo imagem de um conceito, parece que ele só pode ser imagem de algo ficcionalizado outrossim. Deve haver alguém diegético parodiando, portanto, cuja enunciação só pode ser de algum personagem ou de algum narrador, uma voz, algo assim; nunca de um autor. Isso é o mesmo de dizer que a paródia é a ficção de uma descontextualização ou de uma indeterminação. Mesmo negando o autor implícito, diríamos que o problema do texto de Genette é ainda situar a paródia nos termos de uma relação entre autores, portanto, e não de uma questão definitivamente mimética. Em suma, essa mimesis é dada entre um autor ficcionalizado e um narrador que o ficcionaliza. Mas, se voltássemos ao que dizíamos há pouco, lembraríamos que o leitor haveria de decodificar a relação de alteridade entre as duas instâncias e, por extensão, a sociabilidade necessária e derivada de tanto, que se media também por uma recepção. Essa alteridade apenas pode ser compreendida pelo leitor, e, para ele, está dada, está comunicada aquela hierarquia entre contextos, um determinado, e, outro, possivelmente indeterminado.

Darby afirma que seria impossível considerar contextos sociais se a autoria fosse indeterminada:

> [T]he narratological model has already productively incorporated contextual concerns, in this case specifically those of gender, in a way that would be conceptually impossible within the bounds of any strictly conceived formalist poetics that is blind to the theoretical consideration of authorship (Lanser). This brings us finally full circle to the kind of specifically formalist agenda that characterized Stanzel's and Lämmert's theoretical projects. Those thinkers, like Cohnin, Diengott and Prince (in part at least), would surely have concurred with Genette's position on implied authorship in the *Nouveau discours du récit* for the very reason that their respective theoretical models share with Genette's a fundamental incapacity to theorize the context of authorship[72].

Poderíamos, novamente, discordar dessa posição. Pois há textos que poderiam ser analisados, sem problema algum, a partir dessa indeterminação contextual da primeira autoria[73], por exemplo, que se manifesta por uma instância ficcional, diegética ou extra-diegética, já definida, sem a necessidade de se recorrer ao conceito de "autoria" para redefini-los, e que, por tal indeterminação, relativiza seus construtos, minando sua pretensa neutralidade. Os poderes tácitos são menos explícitos em momentos históricos em que estão mais maduros e plenamente funcionais, afinal. Além disso, o contexto da

[72] DARBY, David, *Form and Context: An Essay in the History of Narratology*, In: *Poetics Today*, Vol. 22, Number 4, 2001, p. 847.

[73] Nem todo texto é uma paródia ou um pastiche, é claro; mas esses dois tipos de transformação intertextual, por colocar à luz a autoria enquanto indeterminação, funcionam para nós analisarmo-la, justamente, em nossa opinião, concluindo que ela não nega a discussão sobre a contextualidade.

autoria é provisório, sem continuidade histórica, e, portanto, a sincronia que se associa a tal contexto não pode produzir um conceito que daria conta de generalizar o texto numa análise objetiva que tivesse mais efeitos sobre análises posteriores. Esse contexto empírico — sobre quem é o autor na realidade, suas opiniões etc. — é desnecessário para se analisar o texto ficcional, porque não o posicionam nessa tensão com o contexto ao longo da história da sua interpretação e, portanto, da relevância do seu efeito.

Para exemplificar tudo que estamos dizendo, citaríamos uma obra cuja referência será retomada neste trabalho: Proust, ao parodiar alguns autores franceses em *Pastichos e Miscelânea*, utiliza-se de seus estilos para falar de um caso recente de então, que envolvia o golpe criminoso de um homem que dizia conseguir fabricar diamantes. Importa essa notícia do contexto da situação do século XIX francês para bufar da sociedade parisiense por meio da tradição literária e na contemporaneidade de uma recepção-alvo. Sendo uma coletânea de pastiches, há, por exemplo, um texto que parodia Flaubert, como se ele escrevesse sobre o julgamento do delito, e, logo após, há um texto que parodia Sainte-Beuve criticando o suposto texto de Flaubert. Observaríamos que o estilo do texto não precisa ser idêntico à maneira como o conhecido crítico literário escreve, desde que o leitor seja capaz de identificá-la. Afinal, ela pode ser feita de forma caricatural e mesmo injusta. O pastiche da crítica moraliza bastante Flaubert e as descrições que ele faz. A literatura acaba importando pouco, diante dessa moralização:

> Mas vamos em frente: o autor queria uma oportunidade de descrever o presidente, não a deixou escapar. Esse presidente tem "uma cara de gaiato (o que basta para desinteressar o leitor), uma toga apertada demais para a sua corpulência (descrição bem desajeitada e que não pinta nada), suas pretensões de espírito". A "cara de gaiato" ainda passa! O autor pertence a uma escola que nunca vê nada de nobre ou estimável na humanidade. (...). Sem mesmo nos limitarmos às fronteiras da Normandia, (...) homens distinguidos pela sabedoria do conselho e de um mérito tão necessário seria tão interessante, creio, e tão verdadeira quanto a do presidente "com cara de gaiato" que nos é mostrada[74].

Há certa caricatura de Beuve como alguém que não se preocupa com o fazer literário, nem mesmo o compreende bem, mas, em vez disso, o preconiza a favor dos bons costumes da sociedade. Esse juízo sobre ele comunica algo do contexto real de Beuve, pois é marca da recepção de seus textos. Quer dizer, uma leitura de quais são suas preocupações críticas se constitui na paródia; por causa disso, ela não o descreve nem o define sem ambivalências ou discordâncias com outros públicos. Ela é parcial, é uma recepção em questão, mas se ficcionaliza como se definisse Beuve ele mesmo, sua

[74] PROUST, Marcel, *Pastiches e Miscelânea*, São Paulo: Editora Unesp, 2023, p. 25.

identidade inteira e não parcial, aquela sem o viés externo que é determinante sobre si próprio aqui. Contudo, ele não é ele mesmo, ele não se auto-determina. Sabe-se disso porque é a alteridade que informa sobre si. É, portanto, um contexto o que o informa — a mediação do outro, ou a diferença enquanto mediação, condicionando a identidade —. Isso é claro para o leitor, pois é essa ironia da identidade fingida pelo outro, que dissimula a opinião sobre Beuve, o que nos faz rir. Mas também poderíamos achá-la absurda. Enfim, não poderíamos nos esquivar de agir sobre o contexto de um autor, mas isso não significa a existência de uma autoria implícita, muito menos se ela se vincular à exterioridade do texto, à identidade unívoca e indubitável do "autor real".

Se o juízo se identifica ficcionalmente com o processo de recepção de um tempo anterior ao texto — Beuve precisa ter existido para que se parodiasse sobre ele —, tal juízo introduz um conteúdo histórico na forma do texto. Há uma formalização da recepção, da visão sobre outros escritores e sobre o que eles fazem acerca da sua obra. Ou seja, há a formalização de uma resposta possível acerca do efeito dessas obras. Interage-se rindo com a paródia de Beuve ou interage-se achando-a absurda, contextualmente, porque o contexto já está lá, por outro que ri. Analisar essa questão contextual pode ser feito nos termos da "agenda formalista" à qual se refere Darby, então. O juízo também não advém da autoria de Proust, mas da voz discursiva, como dissemos há pouco[75]. O autor-conceito é uma instância ou ficcional, ou diegética ou extra-diegética que se manifesta como Beuve, sem a necessidade de se redefini-la para fora dessas definições. Se tudo o que dissemos está correto, então tais instâncias ficcionais potencialmente contextualizam a tradição literária, concebendo alteridade sobre ela. O que o gênero da paródia e seu intertexto evidenciam é que o leitor pode confrontar-se com elas ideológica e moralmente sem a necessidade de se confrontar com a condição de uma *autoria* através da qual tal moralidade e tal ideologia pudessem ser expressas. Esse tipo de contexto não precisa da autoria, e não é pelo autor que ele se determin. Pois, como vimos, o autor-conceito, quer dizer, alguém que produz um autor-imagem, é, na verdade, uma instância ficcional qualquer. Pode ser um personagem, pode ser um narrador... Não totaliza a obra. O contexto, ao contrário do que quereria Darby — as marcas de uma auto-expressão que é sócio-histórica, de valor literário, de gênero, de nacionalidade —, não

[75] Esta voz poderia parodiar o próprio Proust; um autor pode escrever um texto parodiando a si próprio.

precisa de autoria, portanto, e o julgamento ideológico e moral sobre ele é subsumido pelo processo de interpretação, sem caracterizar o texto numa subjetividade ampla[76].

Tal subsunção é apontada por Miekel Bal em seu *Introduction to The Theory of Narrative*. Para ela, é pela interpretação que se realiza a interação entre as definições "morais, psicológicas, ideológicas" e o texto ele mesmo[77]. A autora chama a atenção para o fato de que os significados de tais construtos dão-se apenas depois de se interpretar o texto, e que, ao se considerá-los em imanência com ele — pressuposto do conceito de "autor implícito" — faz-se confusão entre semântica e pragmática, amálgama resumido na pergunta mal posta "do que o autor quis dizer..."[78]. Pensar a autoria como forma necessária para a objetividade do texto seria pensar que existiria uma entidade a controlá-lo de maneira integral e subjetiva apenas por proferir a enunciação[79], o que seria questionável, segundo ela. Mesmo ao se tratar de narradores, a categoria da "onisciência" não seria consolidada entre todos os narratólogos[80]. Enfim, as questões de quem diz, para quem diz e qual seu gênero *resultariam* da recepção (pragmática, efeito), da qual viriam os discursos que responderiam a tais questões (semântica). Esse raciocínio aproxima ficcionalidade, discursividade e interpretação como co-substantivas, contemporâneas entre si e em distinção mútua, sem a necessidade de se recorrer à questão da autoria. Pois só se sabe quem é o autor — apenas ficcionalizado enquanto autor, caso se defina enquanto alguém que tem autoria[81] — depois dessa interação entre as duas.

Em suma, a opinião de Darby — a de que a negação do autor implícito negava a contextualidade no *Novo Discurso da Narrativa* — talvez seja incompleta. Ao nos

---

[76] Qual seria a subjetividade das subjetividades somadas entre os personagens, afinal? Schmidt disserta brevemente sobre como se pode estudar a obra de Dostoievsky ao se analisar a justa compreensão que ele tinha das "ideologias que ele atacava como jornalista". Compreendê-lo significa compreender a interação entre obra e biografia, mas não a obra em si mesma nem a dinâmica da sua narrativa. Os personagens de *Os Irmãos Karamazov*, sem essa interação biográfica, expressam muito sobre o niilismo, o ateísmo e a religião, sob diferentes ângulos que não se conciliariam (Schmidt fala de um "Dostoievsky I" e um "Dostoievsky II" implícitos nos *Irmãos Karamazov*). Ainda assim, eles dizem muito sobre o contexto da Rússia de então e da modernidade em geral. Quer dizer, considerá-los como índices convergindo para uma unidade que fosse o modelo implícito do autor também nos parece, mais uma vez, desnecessário, já havendo, por exemplo, o conceito de dialogismo para lidar muito melhor com a questão de Dostoievsky especificamente nesses termos.

[77] BAL, Miekel, *Introduction to The Theory of Narrative*, 4ª Ed., University of Toronto Press: Toronto, 2017, p. 61.

[78] Ibid. p. 61.

[79] Esse controle, afinal, parece-nos que seria a morte de qualquer liberdade de interpretação. Buscar-se-ia um aspecto que a validasse, sempre contextualmente. Ora, o contexto é *parte* do texto, não trata da sua completude; deveria ser o próprio texto como um todo a validá-la. A percepção de que um narrador não é neutro cabe à recepção de um tempo histórico que pode repercutir na posteridade.

[80] Ibid. p. 61.

[81] Cide Benengeli não é Cervantes, nem Rodrigo S.M. é Clarice Lispector.

aproximarmos do texto de Genette, percebemos que Darby volta-se para um autor que pode ser parodiado, e, por causa disso, para um autor cuja indeterminação contextual é uma consequência lógica da composição potencial de um intertexto. Mas é muito importante, para nós, ressaltar que todo esse processo se dá por um ato contínuo de recepção, como estamos vendo, mais do que por uma pragmática, segundo o que assentamos através de Bal. Indetermina-se um autor por meio de tal recepção, porque o intertexto o ficcionaliza com um juízo. Mas esse juízo determina um contexto e uma alteridade que discutem toda essa autoria ou essa subjetividade que fala em nome de alguém. A questão é hermenêutica, e, por isso, não se furta de ser contextual em última instância. Sintetizaríamos dizendo que o reconhecimento do intertexto efetivado suporia a realidade histórica numa aparência do outro.

Enfim, estamos indicando aspectos já consolidados do que caracteriza o processo da recepção e sobre a ausência da autoria, na verdade, mas apenas para dizer que a questão de Genette aqui é social, histórica e hermenêutica — sendo diegética ou ficcional mais que autoral — e que a negação da contextualidade é apenas um instante do seu pensamento, sendo a opinião de Darby, à luz de Bal, demasiadamente preocupada com a subjetividade do conteúdo a favor da forma. Pois, em verdade, a personalidade dos próprios autores não interessa saber aqui[82]. Pode-se parodiar um texto cujo autor é desconhecido sem problemas, assim como o segundo autor pode ser alguém anônimo ou cuja personalidade foi perdida no tempo. A historicidade desse tempo teria de ser respondida. Ocorre que ela é respondida pelo intertexto; portanto, nele se co-substancia esse reconhecimento de tal alteridade temporal que tem respostas semânticas, porque são posteriormente criados em resposta ao texto. Mais à frente, analisaremos essa relação que, se é hermenêutica e histórica, concerne à Teoria da Recepção e em cuja dimensão semântica pode se manifestar o conceito de *figura*, da teorética genetteana. Como essa interação deve ser percebida e quais são suas consequências é uma das principais questões teóricas deste trabalho.

[82] A intertextualidade entre *As Metamorfoses*, de Ovídio, e os mitos grego por exemplo, ocorre através de uma relação histórica, social e cultural. Mas, se não soubéssemos quem escreve o texto ovidiano, isso não faria grande diferença para o sentido do texto, embora fosse uma perda histórica significativa, mas não literária, em si. O que faz diferença é saber que os mitos não aparecem pela primeira vez nessa obra, mas que ela tem um sentido histórico, isto é, que ela entende que se realiza historicamente através dos intertextos e da relação que é evidenciada por eles. Para responder qual sentido seria este, seria necessário conhecer Roma e Grécia, mas a resposta já seria consequência do efeito do texto.

1.3.1. A narratologia de Genette co-substantiva à história e à interpretação desde o começo

Por ora, diríamos que o chamado formalismo de Genette, durante a década de 90, assume para o *Discurso da Narrativa* aderência entre o interpretativo e o sócio-histórico, como estamos vendo. Acompanha-se a pequena virada para o conteúdo histórico sem alienar-se da forma. Assim, nesse momento, a teorética genetteana ganha certas características cujas faltas tinham sido criticadas por alguns autores durante os primeiros anos da narratologia clássica. Citaríamos, especialmente, Paul de Man. Em *Semiologia e Retórica*, texto de seu livro *Alegorias da Leitura* (1979), ele põe em questão o ensejo de se gramaticalizar o discurso narrativo, escopo da linha francófona da narratologia clássica, como tínhamos visto no primeiro tópico deste capítulo. Esse gesto tinha importante consequências para o estudo da retórica:

> Uma das características mais marcantes da semiologia literária como praticada atualmente, na França e em outros lugares, é o uso de estruturas gramaticais (especial mente sintáticas) conjuntamente a estruturas retóricas, sem aparente consciência de uma possível discrepância entre elas. Em suas análises literárias, Barthes, Genette, Todorov, Greimas e seus discípulos, todos simplificam e retrocedem de Jakobson ao deixar que a gramática e a retórica funcionem em perfeita continuidade, e ao passar de estruturas gramaticais para estruturas retóricas sem dificuldade ou interrupção. Certamente, como o estudo das estruturas gramaticais tenha sido refinado pelos estudos contemporâneos em gramática gerativa, transformacional e distributiva, o estudo dos tropos e figuras (que é como o termo retórica está sendo usado aqui, e não no sentido derivado de um comentário sobre eloquência e persuasão) se torna mera extensão dos modelos gramaticais, um subconjunto particular das relações sintáticas[83].

De fato, teóricos como Genette desenvolveram bastante os estudos das figuras e se dedicaram ao desenvolvimento de uma retórica contemporânea. Esses estudos tiveram efeitos diretos e intencionais sobre sua narratologia.

Seria possível argumentar que essa convergência entre narratologia e retórica derivasse da conhecida correspondência que os estruturalistas, especialmente Jakobson, fizeram entre alguns termos tropológicos e algumas definições linguísticas — metafórico = paradigmático; metonímico = sintagmático —. Divisando-se apenas um pouco disso, e a fim de pensar a forma sintagmática do metafórico, Todorov, segundo De Man, teria generalizado a gramaticalização das figuras de modo a estendê-la mesmo aos gêneros literários, que as integram enquanto partes sequenciadas dos seus enunciados. E,

[83] DE MAN, Paul, *Semiologia e Retórica*, In: *Em Tese*, v. 28., n. 1, ISSN 1982-0739, Trad.: Henrique Carvalho Pereira, Belo Horizonte, 2022, p. 427.

> Talvez a obra mais perceptiva a sair dessa escola, o estudo dos modos figurativos feito por Genette, possa ser demonstrado como consistente em assimilações de transformações retóricas ou combinações a padrões sintáticos, gramaticais. Daí um estudo recente, agora impresso em *Figuras III*, e intitulado *Metáfora e Metonímia em Proust*, mostra a presença combinada, em uma seleção ampla e astuta de passagens, de figuras paradigmáticas, metafóricas, com estruturas sintagmáticas, metonímicas. A combinação de ambas é tratada descritivamente e de maneira não dialética sem considerar a possibilidade de tensões lógicas[84].

Este é o ponto fulcral da crítica de De Man. Para ele, o estruturalismo não teria demonstrado de maneira convincente a continuidade entre retórica e gramática, ou, como diz o autor de maneira mais precisa, entre o *ilocutório* — o fundamento formal, gerativo, da linguagem — e o *perlocutório* — dimensão de seu efeito, da potencialidade retórica ou estética dos símbolos —[85]. Por isso essa "tensão lógica", dialética e epistemológica sobre a qual seria necessário se pensar.

Para De Man, um dos problemas em estabelecer essa continuidade estaria na deflexão, isto é, na "base retórica da linguagem, (...) [uma] subversão dialética da ligação consistente entre signo e sentido que opera dentro de padrões gramaticais"[86]. Assim, o uso da linguagem seria pertinente a fenômenos que simplesmente estariam fora de propósito possível para uma gramaticalização, vista por ele como a atribuição de um sentido intrínseco ao símbolo em aspectos de categorização e de fundamento derivativo de si. Alguns desenvolvimentos importantes poderiam ser feitos quanto a essa reflexão. Primeiramente que, embora isto não encerre a totalidade do argumento de De Man, a deflexão é introduzida por ele com aspecto de "desvio"[87], pois ele a compara ao ato falho freudiano[88]. Considerando essa correlação, talvez não fosse razoável utilizá-la como paradigma para atos tão intencionais quanto os da retórica e da poética, cujos produtos são constituídos por franca racionalidade e organização. O "ato falho" não pode ser visto como seu fundamento e seu fim. Se essa organização estruturante possui um conteúdo impensado e reprimido, ele pode (e vai) ser manifestado, mas ela não deixa de constituir-se enquanto estrutura, condição mesma para tal manifestação, que lhe é parte e que é efeito dos seus deslocamentos.

Este não é o aspecto que resume a deflexão, contudo. Como vimos, ela também versa sobre a diferença entre o significado e o sentido gramatical do signo. O significado seria autossuficiente em relação às categorias de sentido. E, dentre este e aquele deve

[84] Ibid. p. 427.
[85] Ibid. p. 428.
[86] Ibid. p. 429.
[87] Ibid. Chama-a de "erro não intencional", embora a retórica parta de intenções precisas.
[88] Ibid.

haver uma decodificação, correlacionada por De Man à atividade do Interpretante, de Charles Peirce:

> A interpretação do signo não é, para Peirce, um sentido, mas outro signo; é uma leitura, não uma decodificação, e essa leitura tem, por sua vez, de ser interpretada em outro signo, e assim *ad infinitum*. Peirce chama esse processo por meio do qual "um signo dá à luz outro" de retórica pura, distinto da gramática pura, que postula a possibilidade de sentido sem problemas, diádico, e da lógica pura, que postula a possibilidade da verdade universal dos sentidos. Apenas se o signo engendrasse sentido da mesma maneira como o objeto engendra o signo, ou seja, pela representação, não será então necessário distinguir entre gramática e retórica[89].

Ou seja, haveria signos derivados da interpretação, antes que da gramaticalidade, e entre estes e sua categorização se estabeleceria um processo de interpretação sempre inacabada, intrínseca ao contato do sujeito com a parte semântica do signo.

Essa notação de De Man é importante porque ela implica na reflexão sobre a historicidade das categorias, que relativiza a universalidade delas, embora a falta de unidade entre gramática e retórica não nos pareça ser tão válida assim. De Man atenta-se demasiadamente à quantidade de interpretações possíveis ("*ad infinitum*"), mais do que à padronização qualitativa entre elas, por exemplo. Pois, sobre a semiose de Pierce, explica Umberto Eco:

> [S]omos testemunhas de um processo semiósico quando: (i) um dado objeto ou estado de mundo (nos termos de Peirce, o Objeto Dinâmico), (ii) é representado por um representâmen e (iii) o significado desse representâmen (nos termos de Peirce, o Objeto Imediato) pode ser traduzido num interpretante, isto é, num outro representâmen[90].

Isso significa que a interpretação de um objeto implica numa derivação de representâmens que se seguem ao longo do processo de interação com o Objeto Dinâmico, todos eles sendo associados semanticamente àqueles que os antecederam. Por isso, há de haver entre eles uma repetição necessária, uma reiteração contínua. Se isso for verdadeiro, há também de haver traços que se devem manter e traços que se devem deixar de se regular conforme a interação entre cada instante da série de signos. Portanto, deve haver *padrões* que se manifestam por seu tempo e com certa estabilidade. Isto é, há necessariamente uma categorização possível da deriva das formas que se produzem no processo de interação com o significado. Essas definições têm uma validade eficiente pelo menos de maneira qualitativa, mais do que quantitativa, e não infinita no tempo. A esse respeito, nos lembra Eco que o Objeto Dinâmico pode regular essa infinidade de derivações de

---

[89] Ibid. p. 429.
[90] ECO, Umberto, *As Condições da Interpretação*, In: *Os Limites da interpretação*, 2ª Ed. 4ª Reimp., São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 182.

representâmens, e, por isso, a infinidade entre eles é circunscrita: "a presença do representâmen (...) significa que, de algum modo, o Objeto Dinâmico que não está lá *esteve* em algum lugar. Não estando presente, ou não estando lá, o objeto de um ato interpretativo *esteve*"[91]. Assim, o Objeto tem um nível de determinação e de efeito de sentido sobre os representâmens[92], e a forma estruturada enquanto fenômeno intermitente do padrão entre eles — enquanto manifestação de uma derivação, de um *ato de geração* constituído no tempo — também o tem. Portanto, parece haver uma continuidade entre a "retórica pura" e a gramaticalidade dos signos, sendo uma delas a consequência da outra num processo constantemente transformativo, de devir entre as duas, mas de medida e unidade entre ambas. Unidade, portanto, entre o ilocutório e o perlocutório.

CONCLUSÃO DO CAPÍTULO

Nossa breve leitura do ensaio de De Man tem como função apenas demonstrar pontualmente, sem exaustão e de maneira mais particular, que, desde a década de 70, as categorias narratológicas, nascentes de uma preocupação com a retórica, feita principalmente por Todorov e Genette, já considerava implicitamente — na sua necessidade lógica e semiológica — conteúdos históricos e contextuais. Portanto, que o formalismo da narratologia francófona supunha, desde o início, a reflexão sobre uma historicidade, uma interpretação e um contexto para a estrutura. Os pensadores mais críticos ao estruturalismo, dos quais citamos De Man, apontavam para a necessidade de não se descuidá-las. De Man é um crítico importante de se recorrer por causa da sua preocupação com o ponto cego da crítica, como sabemos. E, se o ponto cego do estruturalismo enquanto gramaticalização da retórica significaria a ausência de conceitos específicos para se pensar o processo interpretativo, parece-nos que isso se deve mais a um recorte, a uma escolha teórica. Pois a narratologia pós-clássica, ao tomar de maneira afirmativa o contexto e a interpretação das obras literárias, deu novos desenvolvimentos

[91] Quer dizer, a ausência dele nunca é absoluta. Ibid. p. 288, grifos feitos pelo autor.

[92] Seu sentido entra neste jogo. Portanto, vemos que o trecho da citação anterior de De Man "[o signo não engendrar sentido] da mesma maneira que o objeto engendra o signo" não é algo que se nega totalmente nessa dinâmica semiótica e interpretativa. O grau de sentido do próprio objeto está sempre lá; mesmo como ausência, ele se transforma como memória e ainda traço que é submetido ao devir do interpretâmen x interpretante.
Isso poderia explicar a própria variedade da narratologia: vários objetos mostram-se tendo efeito sobre séries diferentes de representâmens. A narratologia de Genette advém do *Em Busca do Tempo Perdido* e serve ainda para alguns objetos semelhantes, que podem ser condicionados e compatibilizar-se com esses traços de origem. A de Todorov, do *Decamerão*, que também pode ser aplicada para objetos semelhantes. A universalidade que queria Barthes no início da narratologia se torna superada, nesse sentido.

e nova variedade aos seus métodos. Ela mostra que a gramaticalização não deve ser neutra quanto ao contexto, mas, principalmente, que ela nunca o é. Ao cotejar-se com eles, Genette estabelece, em seu *Novo Discurso da Narrativa*, a maneira específica de como se pensar, no âmbito de tal formalismo, a função do leitor, do autor, do contexto e do intertexto com estes. À diferença de alguns pós-clássicos, esse contexto não se identifica com um autor, não tem uma identidade subjetiva com ele, mas é um contexto da interpretação, é um contexto hermenêutico e de recepção.

Essa pequena observação é importante para pensarmos nosso percurso seguinte e tornar contemporânea a nossa discussão. Porque, como vimos, a narratologia pós-clássica tem características pragmáticas, hermenêuticas e contextuais. Seguiremos, ao optar por certo formalismo inerente ao *Discurso da Narrativa*, na reflexão acerca da figuratividade, ou seja, da retórica genetteana, que, do nosso ponto de vista, já possuía essas características. Chegaremos, então, a um aparato analítico que deve ser hermenêutico, porque tratará da diferença histórica entre três romances, que, de acordo com nossa hipótese, têm, em comum, a utilização da figura da metalepse como paradigma estruturante. Apontaremos a seguir, ademais, como se dão as próprias críticas de Genette em relação a tal correlação direta entre o metonímico e o metafórico e o sintagmático e o paradigmático, em sua crítica aos semiólogos, e que não foi apontada por De Man no seu sobrevoo sobre *Metonímia em Proust*.

A partir dessa crítica mesma ao estruturalismo, tentaremos, a seguir, apontar as características das figuras para Genette, e, a partir de sua retórica, definirmos o que seja a metalepse.

Capítulo 2: As Figuras e a Metalepse: Diegese, Gênero, Intertextualidade e Hermenêutica

Como vimos no final do capítulo anterior, a crítica de Paul de Man se direciona para uma das bases do estruturalismo narratológico, que é pautado, particularmente, pela convergência entre Gramática e Retórica.

No final do capítulo anterior, fizemos uma pequena leitura dessa crítica a fim de orientarmos certas questões. Queríamos apontar para a síntese que Genette faz entre alguns temas que definem a narratologia clássica e narratologia pós-clássica, mais como definições de estágios de determinada ciência do que de conceitos divergentes entre si. Tal síntese poderia ser verificada pelo fato de que, durante a década de 90, Genette disserta sobre alguns trabalhos que foram feitos sobre seu ensaio *Discurso da Narrativa*, como os de autor implícito, de leitor implícito e da contextualidade. Ao fazê-lo, ele também indica a superação de algumas críticas feitas ao estruturalismo narratológico de primeira fase. Dentre os autores que a fizeram, optamos pelo exemplo de De Man, porque sua crítica nos parece a mais direta contra a continuidade entre Gramática e Retórica. Como vimos, a crítica de De Man sobrevém-se, principalmente, de acordo com ele, contra o fato de o estruturalismo não levar em consideração o caráter de efeito e de interpretação da unidade entre o perlocutório e o ilocutório. Ao subsumir a questão do autor implícito na recepção e historicidade do texto, parece-nos que esse terceiro elemento exigido por De Man é assumido por Genette.

A partir dessa discussão, vamos, agora, da narratologia para a tropologia e, logo mais, desta para aquela de novo. Para nós, esse percurso aparentemente um pouco tortuoso será importante. O fenômeno que trataremos aqui como eixo crítico dos três romances que estudaremos — a saber, a metalepse — é derivado por Gérard Genette a partir da tropologia clássica francesa. Ela se define, primeiramente, como figura, e, depois, como fenômeno diegético. Por isso, achamos que seria importante analisarmos como esse estudo sobre as figuras é efetuado na bibliografia genetteana e, a partir disso, como ela se torna pertinente para uma teoria sobre a narratividade. O leitor verá que o nosso caminho seguirá, primeiramente, as contribuições dessa tropologia para a teorética de Gérard Genette, e, ainda, como ela se torna relevante para se pensar a estrutura das narrativas. Segundo nossa leitura, a metonímia e a metáfora, por exemplo, formam funções diegéticas em Genette, principalmente a partir do intertexto. A partir deste, constataremos também uma dimensão hermenêutica que se deriva dessa síntese entre

tropos e *diegese*. Essa hermenêutica, como veremos, será própria também da metalepse, que, por um lado, suporá uma mimesis da hermenêutica da negatividade, e, por outro, uma hermenêutica do projeto, comum às figuras por via da intertextualidade, conforme nossa hipótese.

2.1. A ficcionalidade das figuras com seus intertextos

O estudo sobre as figuras tem uma importância central para a bibliografia de Gérard Genette. Esse estudo corresponde a uma leitura crítica, tanto da tropologia clássica quanto da sua continuidade no estruturalismo. Especial importância merecem as figuras da metonímia e da metáfora que, de funções semióticas, passaram a ser conceitos guarda-chuvas das próprias noções de gênero na teoria literária moderna, segundo o autor. A partir delas, Genette deriva os dispositivos da contiguidade e da analogia, que permitem destacar como a transição entre o *tropos* e a diegese se formaliza. Neste tópico, vamos analisar como essa leitura é feita.

2.1.1. A figura diante das funções e o seu percurso no conjunto teórico de Gérard Genette: lastro histórico e filológico

Como dissemos anteriormente, a questão das figuras, na obra de Gérard Genette, transita entre a retórica e a narratologia. Em *A Retórica Restrita*, Genette argumenta que a retórica clássica francesa do séc. XVIII passa a não ter mais como seu objeto a oralidade, mas a escrita, passando, gradualmente, a importar-se menos com o exame dos *tropos* ou dos gêneros discursivos[93], e "privilegiando incessantemente em seus exemplos o *corpus* literário (...) em detrimento da oratória: Homero e Virgílio (e em breve Racine) suplantam Demóstenes e Cícero, a retórica tende a se tornar essencialmente um estudo da *lexis* poética"[94]. E, a partir disso, ela iria se tornando, mesmo que de maneira latente, uma ciência das figuras de linguagem, antes que da discursividade. Isso teria ocorrido, principalmente, e justamente, com *Des Tropes*, de Durmasais:

> O ponto de vista adotado [em seu livro] não é exatamente o de um retórico, mas antes de um linguista e mais precisamente de um semanticista (...). Sua existência e seu prestígio (...) fazem com que contribua bastante para colocar no centro dos estudos retóricos, não mais de modo genérico, a teoria das figuras, porém de modo ainda mais específico, a das figuras de sentido "através das quais fazemos uma palavra se tornar uma significação que não é precisamente a significação própria dessa palavra", e portanto a colocar no centro do pensamento retórico a oposição do *próprio* e do *figurado*, (...) e portanto mais uma vez a fazer da retórica um pensamento da figuração,

[93] Ou seja, o deliberativo, o judicial e o epidídico.
[94] GENETTE, Gérard, *A Retórica Restrita*, In: *Figuras III*, São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2017.

> molinete que define o figurado como o outro do próprio, e o próprio como o outro do figurado.[95]

Genette denomina essa tendência da atenção à figura, disposta por esses dois termos, de "redução tropológica", e ela seria intensificada, no século XIX, por Fontanier[96], continuando a se expandir até o XX[97].

Basicamente, pelo fato de o discurso literário escrito se tornar o objeto eleito da retórica setecentista francesa, as figuras passaram a considerar-se categorias-chave para se adquirir o sentido mais concreto de uma semântica propriamente ficcional, de acordo com tal dicotomia entre o *próprio* e o *figurado*. Portanto, defini-las bem, fazer essa "redução", seria essencial para organizar esquematicamente os *corpora* literários. Como a importância destes se estendem mesmo para além da retórica, essa nova posição tropológica se daria em direção a muitas outras áreas das ciências humanas, como a psicanálise[98], por exemplo, que, como se sabe, se utiliza de bastante material literário. Na passagem para o século XX, a redução teria sido tanta ao ponto de duas categorias, apenas, servirem de síntese para caracterizar todas as outras figuras; foram elas a metáfora e a metonímia: "[essa] redução se firmou, salvo erro, na vulgata do formalismo russo, a partir da obra de Boris Eichenbaum (....), incluindo a equivalência metonímia = prosa, metáfora = poesia"[99]. Esse binômio, portanto, se sobreporia à definição dos gêneros literários e ao estudo das funções poéticas/prosaica, suplantando a diversidade das figuras, cujo aspecto seria resumido ou à contiguidade entre os termos de dada estrutura, no caso da metonímia, ou à analogia entre eles, no caso da metáfora[100].

Ao identificar tal movimento na base do desenvolvimento das funções na teoria literária, especialmente no estruturalismo e no formalismo, Genette chega à conclusão de que a analogia e a contiguidade, ou seja, a metáfora e a metonímia, com a redução tropológica, se tornaram as únicas duas categorias possíveis para se organizar todos os tipos de figuras. O problema é que, de acordo com Genette, esses dispositivos não corresponderiam necessariamente a todos os mesmos tipos de figura considerados — sem a ponderação devida — metonímicos ou metafóricos:

> Acrescentamos, enfim, que a redução ao "pólo metafórico" de todas as figuras de analogia não prejudica unicamente a comparação, mas várias formas de figura cuja

[95] Ibid. pp. 27 – 28, grifos feitos pelo autor.
[96] Ibid. p. 28.
[97] Ibid. p. 30.
[98] Ibid. p. 31.
[99] Ibid. p. 30.
[100] Ibid. p. 30.

> diversidade não parece ter sido, até aqui, totalmente levada em conta. Opõe-se geralmente metáfora e comparação em nome da ausência numa e da presença na outra do termo comparado. Essa oposição não me parece muito bem formulada nesses termos, pois um sintagma do tipo *pâtre pomontoire* [pastor promontório] ou *soleil cou coupé* [sol pescoço cortado] que têm ao mesmo tempo comparante e comparado, não é considerado uma comparação, tampouco uma metáfora, e finalmente é abandonado, na ausência de uma análise mais completa dos elementos constitutivos da figura da analogia.[101]

Genette assinala, portanto, certa arbitrariedade no método de organização da relação analógica ou de contiguidade. Em si mesmas, elas seriam autônomas, relativamente às figuras categorizadas por parte da retórica clássica e, implicitamente, por parte do estruturalismo.

Os dispositivos de analogia e de contiguidade, portanto, seriam *conteúdos* da figuração, sendo suas *formas* plurais. Portanto, seriam substratos desse lastro derivado da transição entre a tropologia e a teoria literária, e cujo resultado mais evidente seriam as funções. Tal substrato deixado sem forma — Genette diz "sem léxico" — desvelaria um problema epistemológico, então. Ele não responderia suficientemente ao que se propõe, afinal, a saber, à necessidade de se definir gêneros e funções a partir de uma poética — "sol pescoço cortado" é enunciado poético ou prosaico? —. Em vez disso, ela se sobreporia às questões de gênero a partir de uma teoria das figuras, ou seja, ela partiria *de outra questão*. Ademais, ao considerar metáfora qualquer relação analógica, ela também ignoraria os efeitos de outros enunciados que, embora analógicos, não seriam metafóricos, mas expressariam outro tipo de figura; assim, "[u]ma teoria das figuras de analogia por demais centrada na forma metafórica condena-se a negligenciar tais efeitos e alguns outros"[102].

Se isso é verdade, o movimento de Genette descobre duas necessidades, duas demandas lógicas: tanto retirar-se dessa sobreposição quanto desarticulá-la, para então seguir em direção aos seus objetos e conceber as formas necessárias deles. Portanto, sua atitude em relação às figuras parte de uma leitura analítica e de conjunto acerca da teoria da literatura enquanto disciplina — mais especificamente, do formalismo e do estruturalismo — e do lançamento de uma nova esquemática a partir dela, ou seja, de uma relação com o gênero que não seja apenas figural e com um tipo de figuratividade que não siga essa "redução". E esse gesto deve ser condicionado por uma determinação hermenêutico-epistemológica, para a qual sobra o conteúdo legatário da contiguidade e

[101] Ibid. p. 35. Colchetes do tradutor.
[102] Ibid. p. 35.

da analogia livres dessa redução que funciona apenas pelos nomes da metáfora/metonímia. Essa objetividade advém, em grande parte, da literatura de Proust[103]. Isso nos estenderia ao fato de que a posição genetteana não é apenas dupla, inclusive — hermenêutica e epistemológica, como estamos ponderando, por ora — mas triádica mesmo: 1) epistemológica no âmbito teórico, 2) hermenêutica no âmbito teórico e 3) hermenêutica no âmbito crítico.

2.1.2. O *Em Busca do Tempo Perdido* como modelo do dispositivo da analogia e as características desta: breve percurso sobre a leitura crítica de Genette sobre Proust

2.1.2.1 A figura entre a diegese, o discurso e o gênero: uma leitura crítica de Genette sobre Proust

Com efeito, os estudos de Genette sobre o *Em Busca do Tempo Perdido* são importantes para compreender muitos conceitos do conjunto do seu trabalho teórico. A partir dessa obra, ele se desloca do estudo das figurações para o estudo da narrativa e para a relação entre elas. No ensaio *Proust Palimpsesto*, excerto do *Figuras I* (1966), Genette se preocupa com o papel da analogia no "estilo proustiano":

> Há na teoria proustiana do estilo, que é antes de mais nada uma teoria do estilo proustiano, uma dificuldade, talvez uma impossibilidade, cujo exame poderia esclarecer todas as outras. Esta dificuldade incide sobre o ponto essencial, que é o papel da metáfora.[104]

A fim de investigar essa questão, Genette recita trechos do *Recherche* e de algumas cartas de Proust para investigar qual era a importância da analogia para ele. Segundo o teórico francês, ela estaria relacionada com a preocupação em se retratar a realidade literariamente, repudiando as aparências em nome das essências. Isso se daria pela aproximação entre, pelo menos, dois objetos diferentes, cuja natureza seria purificada numa "relação comum":

> [Para Proust], a metáfora não é um enfeite, mas o instrumento necessário a uma restituição, pelo estilo, da visão das essências, pois ela é o equivalente estilístico da experiência psicológica da memória involuntária, que é a única a permitir, pela

[103] A organização do livro *Figuras III* é significativa nesse sentido, e seu conjunto parece replicar o que dissemos, pois, logo após o ensaio que resenhamos, o texto *Metonímia em Proust* se inicia com: "A relação metafórica, *fundada na analogia*, é tão importante em Proust, tão manifesta no coração de sua teoria (...), que se é naturalmente conduzido (...) a superestimar a ação em detrimento de outras relações semânticas". GENETTE, *Metonímia em Proust*, In: *Figuras III*, São Paulo: Editora Liberdade, 2017, p. 49, grifos feitos por nós.

[104] GENETTE, *Proust Palimpsesto*, In: *Figuras*, São Paulo: Editora Perspectiva, 1972. p. 41.

> aproximação de duas sensações separadas no tempo, a manifestação da sua *essência comum* no *milagre da analogia*.[105]

Assim, nos termos de Proust, segundo Genette, a analogia faria com que duas sensações separadas por momentos distintos superassem a "contingência do tempo"[106], deduzindo-se, cada uma, com tal aproximação, suas "unidades essenciais". Apesar dessa noção bastante idealista, Proust quereria alcançar um pensamento substantivo, que restituísse a "unidade material das coisas"[107] através do discurso:

> Numa carta a Lucie Daudet, ele fala dessas poucas frases maravilhosas "em que se realizou o milagre supremo, a transubstanciação das qualidades das qualidades irracionais da matéria e da vida em palavras humanas". Em *Contra Sainte-Beuve*, ele afirma ter encontrado essa qualidade em Flaubert (...).[108]

Mas, se Flaubert havia conquistado a apreensão da realidade das coisas pela descrição direta, o estilo analógico almejado por Proust, por outro lado, encontraria a singularidade do ser com o ser do outro, isto é, o que existe como se é e como outra coisa[109]. Essa diferença daria o sentido comparativo entre o que Proust denomina de estilo ontológico — o de Flaubert — e o discurso analógico, que devia ser a superação deste, "com uma outra beleza, mais misteriosa, mais transcendente (...)"[110].

Sobre essa perspectiva, contudo, Genette coloca uma questão crítica fundamental:

> Como conceber efetivamente que uma metáfora, isto é, uma deslocação, uma transferência de sensações de um objeto para outro possa conduzir à essência desse objeto? Como admitir que "a verdade profunda" de uma coisa, aquela verdade particular e distinta que Proust procura possa revelar-se numa figura que só lhe manifesta as propriedades transpondo-as, isto é, alienando-as? (...). [Q]ue é uma essência *comum*, senão uma abstração, isto é, aquilo que Proust quer evitar a qualquer preço, e como é que uma descrição baseada na "relação" entre dois objetos não correria o risco de fazer desvanecer-se a essência de cada um deles? Havendo em toda metáfora, ao mesmo tempo, colocação de uma semelhança e de uma diferença, uma tentativa de "assimilação", sem o que só haveria uma estéril tautologia, a essência não estaria exatamente no lado que difere e que resiste, no lado irredutível e *refratário* das coisas?[111]

Ao longo do ensaio, Genette analisa o texto de *Em Busca do Tempo Perdido*, citando diversos trechos em que as intenções proustianas não são realizadas. Em algumas metáforas, de acordo com Genette, não há uma estabilidade entre os termos comparados; Proust faz uma analogia entre mar e montanha, por exemplo:

> Proust, descrevendo o mar visto de sua janela no Grande Hotal, só utiliza, por assim dizer, termos alpestres: *vasto circo ofuscante*, *cumes nevados*, *declives*, (...).Temos aí

[105] Ibid. p.42. Grifos feitos pelo autor.
[106] Ibid.
[107] Ibid. p. 43.
[108] Ibid. p. 44.
[109] Ibid. p. 46.
[110] Ibid.
[111] Ibid. p. 47. Grifos feitos pelo autor.

> uma comparação implícita e desenvolvida, (...) sem jamais nomear diretamente a paisagem de referência, apenas constantemente sugerida por um vocabulário cujo valor alusivo é evidente. Mas não se vê como esse ofuscante contraponto do mar e da montanha nos conduziria à essência de um ou da outra. Encontramo-nos diante de uma paisagem paradoxal em que montanha e mar permutaram suas qualidades e por assim dizer suas substâncias, onde a montanha se fez mar, e o mar, montanha, e essa espécie de vertigem está bem longe do sentimento de estável segurança que deveria inspirar-nos uma verdadeira visão das essências.[112]

Nessas ocasiões, portanto, os dois termos não teriam a mesma validade semântica para a estrutura analógica — quer dizer, não simultaneamente —, mas seria necessário que o leitor desse atenção a um ou a outro para perceber a transferência de qualidades do mar para a montanha ou da montanha para o mar nessa elipse mútua de um em outro. O problema de que Genette precavia acima acerca do estilo analógico, portanto, a saber, a possibilidade de que as essências dos termos se dissolvessem na relação entre eles, é efetuada.

O exemplo da montanha x mar é apenas um dos que não têm consequências estruturantes para o texto francês. Chama a atenção efetivamente o efeito do *sobreimpressionismo*, conceito que se baliza no problema da diferença. O sobreimpressionismo caracterizaria a "superposição entre objetos percebidos simultaneamente", geralmente efetivado entre a projeção de uma paisagem sobre outra[113]; o salão Verdurin, por exemplo, é evocado e referenciado em seus "diferentes estados" ao longo da narrativa, e em diferentes ambientes durante o desenvolvimento da obra, muito depois de ser descrito pela primeira vez, mantendo sua identidade, assim, mas igualmente dissolvendo sua substância com eles[114]. Essa dinâmica da presença reminiscente de um espaço em outro Genette associa ao "tempo incorporado"[115], essa expressão do devir em Proust que também se estende à temporalidade da tradição enquanto balize histórica de um gesto literário, pois, embora o aspecto descritivo do *Em Busca do Tempo Perdido* deva muito ao estilo ontológico, a recorrência a este só faria sentido justamente pelo expediente do sobreimpressionismo:

> Esse movimento destruidor que leva incessantemente ao equívoco e à contestação uma presença sensível cujos momentos tomados à parte parecem inalterados, esse movimento característico da escritura proustiana é evidentemente o processo mesmo de *Recherche du Temps perdu*. Assim como cada fragmento de suas paisagens "versáteis" poderia ser um quadro de Chateaubriand, mas no conjunto compõe uma visão "perturbada" que só pertence a ele, assim também cada aparição de suas personagens, cada "estado de sua sociedade, cada episódio de sua narrativa poderia constituir a matéria de uma página de Balzac ou de La Bruyère, só que todos esses

[112] Ibid. p. 49. Grifos feitos pelo autor.
[113] Ibid. p. 50.
[114] Ibid. p. 52.
[115] Ibid.

> elementos tradicionais são arrastados por uma irresistível força de erosão. [Assim, p]oderíamos dizer de Proust que (…) o conjunto de sua obra é mais proustiano que cada um de seus elementos.[116]

O *Recherche* organizaria os estilos da tradição por meio desse figural dispositivo da analogia plasmado no sobreimpressionismo.

Pela citação acima, deriva-se também que essa figuratividade tanto mais se efetivaria, isto é, teria tanto mais efeito, quanto mais completa a leitura de toda a série — extensa — dos romances que compõem o *Em Busca do Tempo Perdido* e que determinam o estilo de Proust, mais perceptível "em seu conjunto". Afinal, episódios, personagens ou diálogos isolados alcançariam seu significado definitivo e acabado ao somar-se, posteriormente — ou, ainda, no final do romance —, com outros episódios, personagens ou diálogos:

> Os "dois lados" de Combray, cuja oposição e incomunicabilidade, "uma dessas distâncias mentais que só servem para afastar, que separam e colocam em outro plano", constituíam a base mesma da visão de mundo de Marcel (e da construção da obra), mostram-se nas primeiras páginas do *Temps Retrouvé*, estranhamente próximos e em nada inconciliáveis, antes de se reunirem simbolicamente na pessoa de Mademoiselle de Saint-Loup, filha de uma Swann e de um Guermantes. De forma que o leitor realiza, no tempo e no espaço da obra, a viagem imóvel daquele homem que dormia nas primeiras páginas de *Swann* (...). E é finalmente toda a matéria do romance, todas as personagens e todos os acontecimentos que vêm, no espírito do leitor como no de Marcel ao contemplar Mademoiselle de Saint-Loup, "entrecruzar suas linhas" em um mesmo ponto — manifestando pelo seu inconcebível encontro a irrealidade de suas existências até então separadas.[117]

Assim, os diversos instantes proustianos de convergência entre os significados de cada acontecimento da narrativa funcionariam pela transição entre a desintegração da leitura incompleta e a reintegração da obra como acontecimento condensável da leitura acabada. Como Genette dissera, haveria aqui essa incapacidade de manter a identidade de dois termos por uma só vez, esta característica do sobreimpressionismo. A primeira percepção de Michel sobre algo poderia ser necessária para o entendimento daquele instante, mas, ao longo do tempo, ela seria associada com lembranças de fatos posteriores, também singulares na sua narrativa própria, ou melhor — na sua função própria, se aceitarmos a referência a Propp — e que relativamente retirariam o sentido original daquela percepção e a redefiniriam entre o passado e o presente. Assim, um instante de uma cadeia narrativa poderia se "sobreimprimir" com o instante de outra cadeia narrativa, efetivando-se o tempo incorporado entre as duas. Note-se que, de acordo com Genette, a totalidade do que integra nunca supera, exatamente, a particularidade do que se desintegra, pois esta

[116] Ibid. pp. 53 – 54.
[117] Ibid. pp. 60 – 61.

deve manter sua unidade própria para ser suscetível à analogia com o todo e para que, por cada vez, e forçosamente[118], um dos dois elementos — o da integração ou o da desintegração — seja o mais proeminente. Mademoiselle de Saint Loup de *Caminho de Swann* não é a d'*O Tempo Recuperado*, mas ambas se contêm no *Em Busca do Tempo Perdido*. Ou seja, as duas cadeias de narrativa constituem dois romances diferentes entre os quais a possibilidade da relação se realiza pela prosa total. Diríamos que, na convergência entre elas, a prevalência do conjunto é sintetizada. E essa síntese predica a personagem, a Mademoiselle. Quer dizer, não se define uma pessoa[119], em Proust, senão por essa forma da sobreposição, feita na diferença entre estruturas prosaicas em cujo encontro essa pessoa se compõem.

Assim, a leitura de Genette sobre Proust implica uma consideração de que a analogia se dá por uma organização específica, a organização dos romances enquanto constitutivos de um todo. O fato de um volume vir antes do outro na forma de uma cadeia narrativa independente é algo necessário para o efeito dessa analogia tanto quanto ela o é para o entendimento do *Recherche*, pois através dela se define a personagem e a relevância das suas ações. Se a Mademoiselle é definida por duas cadeias narrativas para seu predicado, isso acontece apenas segundo uma sequência temporal específica, porquanto se deva ler o *Caminho de Swann* antes d'*O Tempo Recuperado*. A relação entre as duas cadeias, portanto, não é arbitrária, e a sobreposição é efeito de uma lógica — como o da causa e consequência, que é ocasionada num tempo indutivo, esta é ocasionada pelas regras do "tempo incorporado" —. Essa lógica temporal se dá entre um romance e outro, que, integrando-se, resultam, enquanto efeito, numa terceira estrutura, do sujeito com o predicado, a que poderíamos reduzir no enunciado de que "Mademoiselle é alguém assim (analógica)". Antes de terminar de ler todos os volumes, não se lhe poderia dizer algo categórico no contexto de todo o corpo do *Em Busca do Tempo Perdido*. Mas, pelo fato de estarem em relação, o que essas duas cadeias narrativas produzem é um significado passível de se enunciar[120]. Esse significado organiza-se pelas duas cadeias de significante enquanto gêneros narrativos, porque elas são romances. Ora, de acordo com

[118] Forçosamente, quer dizer, pela força do conceito da sobreimpressão, em que cada forma sobrepõe-se à outra a depender do momento. Como no exemplo de mar x montanha.
[119] Inclusive é importante salientar a subjetividade de Michel como fator de unidade entre os romances e entre essa analogia entre "pessoas" definidoras de um indivíduo. Ao menos, de acordo com o exemplo de Genette.
[120] Resumida em relação a todo o romance. Esse predicativo seria tanto extenso, é claro; da estrutura da analogia, seria mais ou menos algo como: "Ela era desse jeito, depois se tornou de outro, e essas duas maneiras são ela".

Mikhail Bakhtin, "cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua utiliza seus *tipos relativamente estáveis* de enunciados, aos quais denominamos *gêneros* ***do discurso***"[121]. Tal assertiva é aplicada aqui, pois a relação lógica entre os gêneros, nesse caso, identifica-se com a organização entre os enunciados que ela reúne, que, sem ela, seriam dispersos, sem convergência aparente e sem orientação semântica comum[122]. Ademais, há um significado que se disponibiliza para uma enunciação, i.e., para um ato concatenado — uma intenção e utilização de linguagem —. Então, há um *discurso* que se desvela dessa operativa que é romanesca[123] e cuja estabilidade enunciativa se dá pela integração de gênero. A afirmação correspondente à estrutura enunciativa de Mademoiselle ser alguém é discursiva.

Cabe dizer, por isso, que o fato de um personagem possuir qualidades é um fato da relação do discurso com sua *diegese*, nesse caso — isto é, com "a representação de um acontecimento ou de uma sequência de acontecimentos (...) através da linguagem"[124] —. O discurso de que Mademoiselle é analógica (ela é isto e aquilo[125]), implicado de certa organização, é consequente dos acontecimentos ficcionais, a saber, do fato de que Michel vê Mademoiselle mais de uma vez. Assim, em seu aspecto final, a personagem não se manifesta simplesmente devido a um discurso que diz uma diegese, mas a um discurso que se relaciona com o que diz[126] sua diegese. O tempo incorporado, ou o "sobreimprimir-se", é um efeito da diegese sobre a discursividade; quando efetivado, ele constitui o *Em Busca do Tempo Perdido*, se, e somente se, for reconhecida a analogia, quer dizer, se for reconhecido o encontro entre esses dois momentos de Michel. Lembre-se, também, como recitamos de acima, que "toda a matéria do romance (...) se entrecruza" na figura de

---

[121] BAKHTIN, Mikhail, *Os Gêneros do Discurso*, Trad.: Paulo Bezerra, Rio de Janeiro: Editora 34, 2016, p. 12., grifos feitos pelo autor; destaque feito por nós.
Para a relação histórica entre os conceitos de Genette e Bakhtin, vide
[122] Esta orientação que é a analogia entre diversos enunciados.
[123] Pois, para além dessa questão dos gêneros, que supõe o discursivo, a ciência da análise do discurso parte principalmente da semântica como seu objeto, como objeto que evidencia a presença de um discurso. Vide Michel Pêcheux.
[124] GENETTE, GÉRARD, *Fronteiras da Narrativa*, In: *Figuras II*, São Paulo: Editora Liberdade, 2015, p. 51.
[125] Formalmente, a analogia poderia se expressar em termos de lógica: M = I ^ A (Mademoiselle = Isto *e* Aquilo). Mas se estender muito a partir daí seria tornar mecânico, esquisito e engraçado o problema. Apenas queremos salientar o aspecto *formal* que se identifica com a organização necessária dos enunciados e que, significando a partir disso, i.e., formalizando uma semântica, *constitui o gênero*.
[126] "O que *diz*" é um aspecto do discursivo; isto é a evidência de *um* discurso que é soma de outros, que compõem duas cadeias narrativas, e, não, apenas uma. Detalhe preciosista, mas o salientamos para não ocorrer nenhum lapso na continuidade do raciocínio – o fato de a história "ter algo a dizer" a um discurso, i.e., ao que já diz, é evidência da relação entre discursos. Ela s ó pode dizer enquanto imanente a uma discursividade.

Mademoiselle de Saint-Loup, ao final, ou melhor, ao completarem-se os eventos narrados na forma de uma totalidade. E isso é figural. A figura, portanto, é um fenômeno da diegese que tem agência sobre o gênero do discurso, modificando-o — pois determinados romances, que não são o *Em Busca do Tempo Perdido* — mas são o *Em Busca de Swann* e o *Tempo Recuperado* — ao relacionarem-se por via da organização analógica, e, enquanto organização, *da sua racionalização*, se *tornam*, ou melhor, *concebem* o *Em Busca do Tempo Perdido*. Se o gênero reúne enunciados para categorizá-los num campo de ação — e categorizar é racionalizar —, tornando íntegra a diversidade de enunciados, então a analogia torna-se, ela também, integralizante, ou categórica, em sua racionalidade. Assim, um romance, enquanto gênero de um discurso romanesco, e enquanto o discurso seu é uma diegese ficcionalizada pela figura, torna-se, mediante esta, que age sobre seu gênero qualificando-o — isto é, concebendo-o a partir de um conteúdo prévio e de uma *qualidade* — como um romance *analógico*, ou seja, um gênero de certo tipo positivamente constituído. Quer dizer, seria lícito afirmar que há romances analógicos e que não há romances analógicos. Assim, a figura potencialmente age sobre os gêneros — somando-os, nesse caso, por somar o *Caminho de Swann* com *O Tempo Recuperado*[127] — de maneira retroativa, pois, ao se completar a recepção, ela dá-lhe sentido diegético; produz-lhe, nos termos de Propp, uma função ("Mademoiselle é isto, enquanto é isto e aquilo"), ou seja, uma estrutura discursiva que define aquela extensão de romances variados e estabilizados. Portanto, a ação da figura muda o objeto, muda a semântica deste, por mudar-lhe o discurso, e, ainda, altera a predicação de seu gênero retroativamente — um romance realista, um romance de costumes, desagregado do *Recherche* durante a leitura, decorre por ser, pela integração, ao final dessa mesma leitura[128], um romance de vanguarda, modernista —[129].

---

[127] Que não são, necessariamente, analógicos, mas, somados — pela *fórmula* da analogia, pois há uma *forma* lógica imanente da ação dela — resultam no que é, sim — que é positivamente — analógico.

[128] Lembremos que há intervalos de tempo entre a publicação dos romances do *Em Busca do Tempo Perdido* e que, por isso, esses romances puderam ser considerados, objetivamente, em dado horizonte de leitura historicamente datado, romances que não eram analógicos nesse sentido.

[129] Pequena observação: na nossa citação de Bakhtin, observe-se que o teórico russo falava em uma categoria mais ampla de gêneros do discurso, relativos principalmente ao meio social: uma homogeneização e estabilização dos gêneros sobre os diversos enunciados dispersos entre si na vida social. Aqui, no entanto, parece-nos que aplicá-lo a uma situação particular, da relação entre romances específicos, e não da relação entre enunciados romanescos de diversos tipos, nos parece lícito. Isto porque, nesse caso, a analogia desdobra uma questão sobre a história dos romances, sobre a história dos gêneros: há figuras de linguagem que, desde a sua situação semântica, diegética e discursiva, constitui, no tempo, um romance que é analógico, que roga, portanto, a pergunta de qualquer leitor sobre os outros romances: "é este também analógico?".

Depois de determos superficialmente o percurso das figuras no desenvolvimento do pensamento de Gérard Genette a partir da sua crítica ao estruturalismo, em que a a analogia e a contiguidade, correspondentes à metáfora e à metonímia, respectivamente, seriam mais dispositivos gerais, de tipos variados de figuras possíveis, do que de estruturas normativas em sua tropologia. Vimos, ainda, que esses dispositivos seguem para a análise do discurso, da diegese e do gênero[130]. O caminho que levamos até essa constatação pode servir de base para analisarmos a metalepse, logo mais, que também é uma figura com implicações diegéticas e discursivas. Outro ponto que acabamos de ver é que a constituição analógica do romance se dá por uma recepção retroativa. Portanto, ela concerne a uma teoria sobre a interpretação, que ocorre numa temporalidade em que o passado é transformado pela leitura do presente. Isso nos leva a ter de buscar conceitos que versem sobre uma hermenêutica consequentemente histórica, portanto. Veremos, a seguir, que a intertextualidade do texto proustiano evidencia de maneira bastante concreta, ainda conforme a leitura de Genette, justamente essa dimensão hermenêutica da figura.

2.1.2.2. A característica hermenêutica e histórica da figura a partir da intertextualidade em Proust

No tópico anterior, vimos que, do ponto de vista genetteano, um romance modernista como o *Em Busca do Tempo Perdido* — e aqui a qualidade "modernista" é despretensiosa — compõem-se por outros romances. Estes, não necessariamente, seriam considerados modernos, mas se inseririam na tradição deixada por outros autores anteriores a ele, como um Chateaubriand, um Balzac, etc. Graças ao *tempo incorporado*, contudo — essa temporalidade de uma diegese coesivamente analógica — o texto de Proust se distinguiria dessa tradição. A citação seguinte é ilustrativa:

> Cada um [de alguns quadros de *À la Recherche*] resume e concentra uma página de Flaubert ou de Chateaubriand mais substancial, mais intensamente penetrado do frescor e da plenitude do real; mas, em vez de exaltar-se um ao outro, esses quadros se combatem em uma dolorosa alternância; duas visões eufóricas podem, em Proust, compor uma visão atormentada.[131]

A referência aos autores seria acentuada, portanto, e teria um efeito próprio. Como veremos neste subtópico, tal efeito se alcançaria por meio da capacidade de se imitar o

[130] E, neste sentido, Genette é um estruturalista, embora essa ligação das figuras com o gênero e com o discurso, como estamos vendo, seja menos mecânica do que para os conceitos de "função", ao menos de acordo com a leitura de Genette.
[131] Ibid. p. 53.

que Proust chamava do "estilo" de tais artistas. Observe-se, contudo, como a "dolorosa alternância" supracitada se identifica com o procedimento do sobreimpressionismo, e como, portanto, eles também parecem mediar-se por ele. Veremos quais são as consequências disso.

Não seria desarrazoado presumir que, para que haja a relação entre estilos diferentes, cada um deles deve ter uma unidade. Com efeito, este não é um conceito indeterminado para o pensamento literário de Proust. Ele diz acerca do estilo de Flaubert, por exemplo, que "para chegar a [certo] objetivo, [ele] serve-se frequentemente das regras que regem o emprego do pronome pessoal. Entretanto, se não tem esse objetivo para seguir, as regras tornam-se-lhe completamente indiferentes", criticando, também, o pouco uso que ele faz da metáfora[132]. Vê-se que, para Poust, o projeto estético de um escritor, tanto quanto a sua qualidade, determinaria a designação de seu estilo. Assim, essa unidade que almejamos considerar acima se perceberia por certa "pragmática poética" do autor em questão, digamos assim. Ela também se daria a partir de alguma matéria linguística, como as regras do sistema gramatical da língua francesa (a *langue* sausseriana), no caso de Flaubert, que teria subordinado esse conjunto de elementos próprios do idioma em função do seu imaginário[133] narrativo enquanto efeito estético[134]. O pronome, o verbo, o advérbio, todos se engajariam para constituir aquele predicativo "ontológico" do qual falara Genette. Assim, o "uso" a fim do emprego poético resultaria numa fatura em que se identificassem alguns índices gramaticais significantes de unidades distintas. Então, copiar cada uso desses em conjunto implicaria que houvesse textos distintos, menores, no interior de um mesmo texto.

Constatar essa relação do texto com a finalidade poética de uma obra parece algo bem óbvio. Mas, nesse caso, é necessário fazê-lo pois isso significa que, se há relação entre estilos de autores diferentes em Proust, então, há intertextualidade. Na teorética de

---

[132] PROUST, Michel, *Nas Trilhas da Crítica*, Trad.: Plínio Augusto Coelho, Edusp, s/d

[133] Este que Genette replica como cenas acima: relações de personagens como faria Balzac, descrições parecidas com as de Chateaubriand... Enfatizamos nisso apenas para não reduzir a questão do estilo apenas a questões gramaticais, mas para fazer um recorte conciso, que elas permitem e que, de outro modo, pareceria vago.

[134] Partindo-se do pressuposto que a língua é o material da forma imanente do objeto estético-poético: "Nenhum domínio da cultura, exceto a poesia, precisa da língua na sua totalidade", embora "o artista liberta-se da língua na sua determinação linguística, não ao negá-la, *mas graças ao seu aperfeiçoamento imanente*: o artista como que vence a língua graças ao próprio instrumento artístico e, aperfeiçoando-a linguisticamente, obriga-a a superar a si própria". Quando o objetivo do uso da língua é literário, ela se utiliza plenamente e se supera num efeito. BAKHTIN, Mikhail, *O Problema do* Material, In: *Questões de Literatura e de Estética, A Teoria do* Romance, São Paulo: Hucitec Editora, 7ª Ed., grifos feitos pelo autor. pp. 48 - 50.

Genette, os tipos de intertextualidade são determinados pela transtextualidade, segundo a qual um texto é referido por outro historicamente posterior:

> Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario. (…) Para decirlo de otro modo, tomemos una noción general de texto en segundo grado (renuncio a buscar, para un uso tan transitorio, un prefijo que subsuma a la vez el *hiper-* y el *meta-*) o texto derivado de otro texto preexistente. Esta derivación puede ser del orden, descriptivo o intelectual, en el que un metatexto (digamos tal página de la *Poética* de Aristóteles) «habla» de un texto (*Edipo Rey*). Puede ser de orden distinto, tal que B no hable en absoluto de A, pero que no podría existir sin A, del cual resulta al término de una operación que calificaré, también provisionalmente, como *transformación*, y al que, en consecuencia, evoca más o menos explícitamente, sin necesariamente hablar de él y citarlo[135].

Assim, a operação em que as propriedades de um texto se transfeririam para o outro seria denominada de *transformação*. A aparência de um estilo de Flaubert em Proust seria um caso de transformação. De acordo com Genette, o tipo de transformação que se dá entre o texto de Proust e o de Flaubert é o do *pastiche*[136].

Os pastiches de Proust teriam feito parte do percurso do escritor, sendo um dos mais notórios o texto *Mondanité et Mélomanie* e os textos iniciais de *Pastiches et Mélanges*. A Proust, como já observamos há pouco e de acordo com Genette, interessaria no estilo de Flaubert o uso que este faz da língua francesa, especialmente quanto aos modos verbais e a sintaxe do idioma. Mas Genette observa que há muitas coisas da estética flaubertiana que são criticadas por Proust. O uso de algumas imagens é ignorado ou mesmo rejeitado nos pastiches de Proust, por exemplo[137]. O jovem escritor apreciava o que havia de original no seu antecessor, que residiria nessa forma linguística de sua escrita, não na sua representação social ou mesmo no seu drama psicológico, mas no que Genette chama, recitando Proust, de "inteligência incorporada à matéria"[138]. Do ponto de vista do estilo, ela consistiria na expressão do sujeito criador sobre a realidade através da produção artística, que importaria para se medir a relevância histórica de um autor[139]. No caso de Flaubert, essa "inteligência" corresponderia ao seu uso gramatical, como poderíamos depreender. Os pastiches incorporariam apenas alguns aspectos da literalidade proustiana, então, e buscaria nele apenas esse elemento de peculiaridade da

---

[135] GENETTE, Gérard, *Palimpsestos, la Literatura en Segundo Grado*, Madrid: Taurus, 1989, p. 14, grifos feitos pelo autor.
[136] Ibid. p. 126.
[137] Ibid. p. 132.
[138] Ibid. p. 136.
[139] "[E]l estilo sigue siendo para Proust una cuestión "no de técnica, sino de visión"). El estilo individual es aquí, estrictamente, una singularidad de escritura, una manera singular de escribir que expresa en principio una manera singular de ver". Ibid. p. 129.

forma de acordo com uma valorização *a priori* cuja necessidade se orientaria pela originalidade e singularidade artísticas.

Dessa perspectiva, poderíamos afirmar que, embora o pastiche não seja definido pela crítica[140], há, nesse caso, necessariamente, um viés analítico, resultante de uma crítica, por causa de juízo de valor bastante conciso e condicionante dessa transformação intertextual. Enfim, o objeto do pastiche é a gramaticalidade, e, não, o conjunto da poética de Flaubert. É ela que se dá enquanto modelo, em si, portanto, quer dizer, enquanto essência do imaginário da originalidade imitada, expurgada do que não seria o original. A "impressão do artista sobre a realidade"[141] é principalmente uma identidade, em razão da sua tautologia implícita: ela é o que é flaubertiano na escrita do próprio Flaubert. Porque essa identidade é resultado dessa depuração para uma originalidade, ela nega, na medida do possível, o que era preexistente a esse escritor e que de tal modo deixou sua marca em sua escrita, ao mesmo tempo afirmando, apenas assim, a relevância sua para a literatura de maneira geral. Trata-se de apreender o que negou a literatura em função de tornar-se literatura, portanto, i.e., de conceber nesse movimento uma pragmática de criação literária, advindo de uma compreensão da tradição adequada ao valor do próprio Proust. Portanto, a identidade descoberta é dada a partir da compreensão do que é anterior àquele texto, graças à pertinência dele quanto a um projeto presente em si mesmo, mas reconhecido por um sujeito de um horizonte de leitura posterior através de um valor *a priori* deste. Ocorre, então, como vemos, que essa identidade não deriva de todo o texto de Flaubert — a relação dele com sua tradição é diferente da que Proust o coloca —, e, portanto, reconhecê-la não é consequência imediata de sua obra. Ela deriva de uma seleção, uma mediação, e, assim, o conjunto dos elementos que não foram negados é que formariam o modelo do pastiche[142]. Portanto, ela não advém de uma estrutura prévia da obra de Flaubert, ou melhor, previamente organizada por ela, embora o que se organiza seja componente do seu conteúdo. Por definição, o modelo deve ter uma estrutura, no entanto, considerando-se que determina relações textuais. E ela só é realizada por Proust

[140] No caso dos pastiches de Proust, é mais uma burla em relação ao que é dito, como nos *Pastiches e Miscelâneas*, mas isso, eventualmente, acaba se tornando uma burla contra o próprio autor pastichado, como no caso do pastiche de Sainte-Beuve.

[141] "*[L]a marca de la transformación que el pensamiento del escritor ha infligido a la realidad*". Ibid. p. 134. Grifos feitos pelo autor.

[142] Porque o que não é imediato, no autor, também era valorizado por Proust no pastiche; a manutenção da subjetividade daquele que fazia o próprio pastiche era tão valorizada quanto a singularidade do escritor sobre o qual se o fizera: "El gran escritor se reconoce también, para él, en la singularidad de su estilo, escritura y visión, y esta *valoración de la singularidad* es la que opone su estética a la de casi todos sus colegas de pastiche". Ibid. p. 130. Grifos feitos pelo autor.

em sua seleção. Então, o gesto de Proust consistiria na descoberta de um modelo para si, mais do que na reprodução do texto de outro escritor. Proust faz uma "modelação", digamos assim: interage com o efeito de uma obra de tal maneira que se estruture deste um modelo para um intertexto possível, ou melhor, para uma *transformação* possível, de acordo com os termos de Genette. Assim, o intertexto enquanto estrutura — textual —, particularmente no caso de Proust, evidencia que esse modelo do pastiche é resultado do *efeito* de um texto, cuja parte é adaptada às intenções do autor que escolhe os seus elementos constituintes através de uma interpretação seletiva. Portanto, o produto dessa seleção seria condicionado pelo uso do autor sobre aquele texto, mas um uso pelo efeito do texto, isto é, um uso hermenêutico; quer dizer: uma aplicação.

O conceito de aplicação é devidamente discutido no ensaio *O Texto Poético na Mudança de Horizonte da Leitura*, de Hans Robert Jauss. O teórico alemão parte dos conceitos de Hans-Georg Gadamer, que estabelece três momentos do processo hermenêutico, de importância para o estudo da historicidade de um texto:

> [P]roponho aqui destacar os horizontes de uma primeira leitura de percepção estética de uma segunda leitura de interpretação retrospectiva. A estas seguirá uma terceira leitura, a histórica, que inicia com a reconstrução do horizonte de expectativa, no qual [o texto se inseriu com o seu primeiro aparecimento][143], e que depois acompanhará a história da sua recepção ou "leituras" até a mais recente (...).
>
> As três etapas da minha interpretação não são uma inovação metódica. Estão fundamentadas na teoria de que o processo hermenêutico deve ser compreendido como uma unidade de três momentos da compreensão (*intelligere*), da interpretação (*interpretare*) e da aplicação (*applicare*). Cabe a Hans Georg Gadamer o mérito de ter redescoberto a importância desta unidade triádica do processo hermenêutico[144].

Assim, a compreensão seria correlata ao momento de acesso imediato ao efeito estético do texto literário; a interpretação, a uma visão retrospectiva desse efeito, pois, depois deste, o leitor lhe daria significados, construiria a semântica da sua estrutura[145]. O momento fenomenológico da aplicação, por sua vez, teria a ver com a interação entre o horizonte de leitura primeiro de um texto, ou seja, com o momento histórico no qual ele fora escrito, e o momento de sua leitura. Nela residiria a importância e objetividade do seu percurso histórico, portanto.

Como para todo o processo hermenêutico, diz Gadamer em *Verdade e Método*, a aplicação se preocuparia com a autenticidade do sentido do texto e com sua pretensão. A

---

[143] Jauss se referia aqui a *Les Fleurs du Mal*, texto cuja historicidade ele analisou nesse ensaio.
[144] JAUSS, Hans Robert, *O Texto Poético na Mudança de Horizonte da Leitura*, In: *Teoria da Literatura em suas Fontes, vol. II*, org.: COSTA LIMA, Luiz, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, pp. 305 – 306.
[145] Ibid. pp. 307 - 308.

fim de alcançá-los, seria necessário "compreendê-lo a cada instante, ou seja, compreendê-lo em cada situação concreta de maneira nova e distinta"[146]. A aplicação trataria de atualizar e acertar os sentidos produzidos durante a interpretação (*interpretare*), então, de modo que eles interviessem para a manutenção da relevância do texto, ou para a atribuição ainda do seu poder efeitual[147] ao longo do tempo. Seria papel do intérprete percebê-la, pois "a hermenêutica, no âmbito da filologia e da ciência espiritual da história, não é um 'saber dominador', isto é, apropriação por apoderamento; antes, ele se submete à pretensão dominante do texto"[148]. Poderíamos dizer, em suma, que a aplicação trataria da manutenção do sentido pela atualização, ou da reiteração da identidade do texto pela distância temporal, que, para Gadamer, inclui a consideração da tradição sobre esse sentido. Gostaríamos de explorar um pouco mais esse aspecto, de maneira breve e suficientemente superficial, antes de seguirmos adiante.

Para Gadamer, a relação da tradição com o processo hermenêutico-textual se define pelo seu conceito de "preconceito", recusado pela visão histórica da *Aufklärung*[149]. Gadamer o revisita a favor de uma hermenêutica moderna:

> Se quisermos fazer justiça ao modo de ser finito histórico do homem, é necessário (...) reconhecer que existem preconceitos legítimos. Com isso, a questão central de uma hermenêutica verdadeiramente histórica, a questão epistemológica fundamental, pode ser formulada assim: qual é a base que fundamenta a legitimidade de preconceitos?[150]

Encontrar o preconceito legítimo seria, assim, a razão da objetividade histórica e do juízo, isto significaria encontrar a tradição e a autoridade que respeitariam a legitimidade do significado do texto diante de si mesmas. A legitimidade do preconceito teria a ver com o cuidado do projeto, outro conceito de Gadamer, fundamentado da obra de Martin Heidegger. Todo aquele que lê, que tem preconceitos, porque tem tradição, faria com isso um projetar:

> Quem quiser compreender um texto, realiza sempre um projetar. Tão logo apareça um primeiro sentido no texto, o intérprete prelineia um sentido do todo. Naturalmente que o sentido somente se manifesta porque quem lê o texto lê a partir de determinadas expectativas e na perspectiva de um sentido determinado. A compreensão do que está posto no texto consiste precisamente na elaboração desse projeto prévio que, obviamente, tem que ir sendo constantemente revisado (...).
>
> (...). Quem busca compreender está exposto a erros de opiniões prévias que não se confirmam nas próprias coisas. Elaborar os projetos corretos e adequados às coisas,

---

[146] GADAMER, Hans-Georg, *Verdade e Método, Vol. I*, 15ª Ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2015, p. 408.
[147] "[O] texto de uma mensagem religiosa não quer ser compreendido como mero documento histórico, mas deve ser compreendido de forma a *poder exercer seu efeito* redentor". Ibid. p. 408. Grifo feito por nós.
[148] Ibid. p. 411.
[149] Ibid. p. 368.
[150] Ibid. p. 368.

> que como projetos são antecipações que só podem ser confirmadas "nas coisas", tal é a tarefa constante da compreensão.[151]

Assim, para compreender o texto, há de se reavaliar o próprio projetar, as próprias expectativas e as próprias posições antecipadas sobre elas, que devem se retificar ou ratificar ao longo do processo de interpretação orientado para a validade da coisa — processo este circular e que nunca se acaba[152] —. Vê-se que há algo como uma ética[153] aí: o intérprete *deve* avaliar o seu projetar, deve ter um cuidado com ele no sentido da validação com a coisa interpretada, ou com o caráter de coisa do texto em sua totalidade e na validação das suas partes referentemente a essa totalidade. O projetar, em si mesmo, é diferente dessa ética, dessa autenticidade com o texto. Como vimos, no caso do objeto estético, a aplicação revisitaria os sentidos da interpretação (*interpretare*) ao atualizá-los, e, portanto, o projetar, enquanto processo interpretativo, no âmbito da historicidade, ocorreria na transição entre a *interpretare* e a *applicare*, porque, ao se atualizarem os sentidos, os preconceitos seriam filtrados, afinal. Mas, como acabamos de ver, deve-se acrescentar que a ética do hermeneuta seria responsável também por tal trajetória atestadora dos sentidos durante o processo de recepção e entre essas duas unidades fenomenológicas. Não é apenas a atualização que "acerta" os sentidos do texto.

Na transformação intertextual de Proust sobre Flaubert, cuja diretiva hermenêutica se daria pela aplicação, porque relativa a um uso e a um cruzamento entre horizontes, parece-nos que essa ética se suspende. Observe-se que o modelo do qual falávamos parte de um valor *a priori*, o valor da originalidade, que é exterior ao texto flaubertiano, ainda que sua leitura não seja por isso impossibilitada — quer dizer, ainda se reconhece Flaubert no pastiche, e esta não deixa de ser uma das suas intenções, é claro, mas a pretensão desse valor ao projetar-se não é a da corroboração sob o código do texto —. Portanto, a sua identidade advém, como apontamos também há pouco, da relação sua com o preconceito de Proust, não da sua relação legítima com a tradição de acordo com os termos de Gadamer e Heidegger. Embora o valor de Proust encontre sentidos no texto de Flaubert, estes não são legítimos e não servem para um uso coletivo, ou seja, para a reprodução da tradição numa comunidade de leitores, de acordo com o ideal de leitura gadameriano baseado no texto religioso e no texto da lei, cujos significados têm a exigência de alcançar

[151] Ibid. p. 356.
[152] Trata-se do círculo hermenêutico de Heidegger. Ibid. p. 355.
[153] Nos termos de Heidegger, seria um dever com a autenticidade do texto; autenticidade enquanto um existencial.

o comum e o universal. Ele serve de fato para uma necessidade individual[154], produtiva, sem a intenção de generalizar-se. Para um filólogo, filósofo ou — principalmente — um crítico literário, tratar-se-ia de um projeto ilegítimo. Ademais, ao selecionar as partes do texto em detrimento do todo, ele reverte o movimento do círculo hermenêutico[155], que, de acordo com essa ética, devia retirar-se desde as partes até a apreensão do todo.

Assim, o modelo de Proust é consequência de um projeto. Primeiramente, de um *projeto poético*, pois, lembremos, há uma estrutura resultante daquela seleção feita por Proust, aquela preocupada apenas com a gramaticalidade; e, por isso, esse ato é relativo à *poiesis*, i.e., à *criação* de uma estrutura outra por intermédio do projeto. Quer dizer, é em direção ao valor da originalidade que ela ocorre, e é em direção a ele que Flaubert é interpretado[156]. E, em segundo lugar, ele é consequência de uma pragmática, por causa do caráter *intencional* de não se retificar o preconceito. Se o projeto é pragmático, ou seja, se ele se posiciona por um ato de certa inciativa diante de um texto, ele também é histórico e transformativo. Como há um ensejo que o determina, deveríamos reiterar que persiste, do momento da *interpretare* até o da *aplicare*, esse compromisso rigoroso com as preconcepções. Ele é rigoroso porque mantém uma relação específica com o texto, da qual ele não pode se furtar. Afinal, deve-se cuidar para que as preconcepções, voluntárias, não sejam totalmente superadas pelo processo de interpretação mesmo, porque elas não devem cessar de plasmar uma estrutura que devém delas e que se formaliza na poética do ato. Elas devem preservar-se sem que a adesão à legitimidade ao texto as silencie. Dito de maneira vulgar, não deve ser Flaubert a dizer se Proust está errado sobre ele; além disso, a leitura de Flaubert não deve impedir a produção de Proust. Ou seja, diríamos,

---

[154] Individual, isto é: a individualidade de um texto novo. Não estamos apelando exatamente para a subjetividade de um autor implícito, e que não faria sentido ao se recorrer a conceitos hermenêuticos, contrários à *Aufklarüng* pelo menos nesse sentido. Quando marcamos, portanto, algo como "Proust escreve...", é que há um gesto humano aqui, um ato de escrita, que, nomeado pelo autor, não é por isso centrado nele enquanto um indivíduo para quem a existência do texto deve sempre responder e através do qual é que é autorizado.

[155] Certamente há de haver uma leitura filológica anteriormente, ou seja, que saiba quais são as partes do todo antes de fazer um projetar desses. Afinal, a questão de Gadamer e Heidegger é ontológica, não apenas hermenêutica. Ou seja, a autenticidade do ente hermeneuticamente *teria de ser respeitada* em algum momento. Mas não queremos mesmo entrar nisso, porque isso poderia levar à questão da autenticidade no âmbito da produção artística, e não temos leitura nenhuma para discuti-la. Além disso, estamos querendo nos deter apenas na dimensão hermenêutica *do modelo* — o que ele, unicamente, pressupõe enquanto um movimento histórico de recepção de um produto estético e a produção de um novo, que, em todos os sentidos, é projetado —. Esta nota de rodapé trata-se apenas de uma pequena observação para possíveis críticas nesse sentido.

[156] Como diria Gadamer, pela lógica da pergunta e resposta no texto, aqui esse projetar se pergunta: o que há de original em Flaubert? E a seleção considera que há apenas *partes* originais, que não expressam o todo necessariamente.

aparentemente contrapondo o que dissemos há pouco, que há uma ética transigida, respeitada, aqui. Mas ela é a ética — a autenticidade — do esteta, compromissado com a *poiesis* e com a historicidade desta enquanto reflexão e cuidado com sua própria ação produtiva. Em suma, o pastiche proustiano é fruto de um projeto por aplicação — e, por extensão, de um texto interpretado —. Esse projeto aplicado não é próprio à hermenêutica do filósofo ou do filólogo, e se evidencia na relação intertextual literária. O modelo é uma estrutura à qual o intertexto faz referência, que poeticamente identifica o texto anterior e que se produz por tal conteúdo projetado, selecionado e formado na efeitualidade histórica.

Tudo isso foi importante para delinearmos a característica hermenêutica da intertextualidade no caso de Proust. Se o que refletimos vale para o pastiche proustiano, poderíamos pensar que também vale para os outros intertextos, particularmente aqueles que, segundo Genette, como vimos, também são reproduzidos no *Em Busca do Tempo Perdido*. Para todos estes, há de haver uma modelação que também é executada a fim de referenciá-los pela intertextualidade. Além disso, como vimos, os estilos são colocados em sobreimpressão no *Recherche*, de acordo com o princípio da analogia. Por isso, uma cena própria de Balzac poderia ser discursivamente descrita pela gramaticalidade de Flaubert, por exemplo. Já tínhamos dito aqui que a analogia é um fator organizativo do grande romance proustiano, de cuja extensão outros romances participam. Ela organiza os gêneros, e este é um dos fatores que evidencia seu caráter propriamente discursivo. Sendo organizativa, ela racionaliza as partes do todo — para isso tínhamos apontado também —. Agora, atentamos para o fato de que, como Genette dissera que os estilos se relacionam também por analogia, poderíamos verificar que a junção entre os projetos intertextuais de cada um deles também se racionaliza por ela, formando uma unidade coesa e coerente. Se isso ocorre, então as transformações têm um mesmo fim, e, no conjunto, uma mesma aplicação. Portanto, essa racionalização organizadora determina para eles uma identidade, uma forma idêntica. A racionalização da analogia, portanto, dá concatenação para os projetos articulados entre si, que transacionam os sentidos da *interpretare* para os da *applicare* numa mesma atualização e momento. Portanto, a figuratividade da analogia é também hermenêutico-produtiva, e objetivamente implica numa historicidade.

Até aqui, o nosso objetivo foi o de descrever as características discursivas e diegéticas das figuras no âmbito da bibliografia de Genette. Descobrimos, com isso, que

há uma dimensão hermeneuticamente projetiva na sua relação com a intertextualidade. O estudo dessas características se justifica porque, neste trabalho, estudaremos um fenômeno narratológico cuja definição também é retirada dos tratados da retórica francesa por parte Genette: a metalepse. A forma mais elementar da metalepse é a figura, sendo seu percurso identificado com este da metáfora, isto é, com esse "trânsito" epistemológico-hermenêutico cuja forma passa da figuratividade para a discursividade, a diegese e o gênero. Será de nossa opinião que a metalepse age sobre o gênero também pela retroatividade da recepção. Acabamos de ver que, pela retroatividade, e apenas por ela, o romance *Em Busca do Tempo Perdido* se caracteriza como um romance *analógico* e, em função da analogia, projeta os estilos de alguns autores franceses para uma leitura de seus horizontes numa mesma aplicação. Da mesma maneira, nossa hipótese é a de que o efeito do romance *D. Quixote de La Mancha*, escrito no séc. XVII espanhol, implica em um modelo para o projeto d'*A Vida e Opiniões do Cavaleiro Tristram Shandy*, do século XVIII inglês, que o aplica (*aplicare*) em sua estrutura metaléptica. Sobre isso dissertaremos mais tarde.

Enfim, vamos para a metalepse.

2.2. A metalepse

Parecerá talvez estranho, para o leitor, que devamos dar um breve salto. Acabamos de analisar a metáfora proustiana desde o seu aspecto de figura até sua expansão enquanto dispositivo diegético, definidor mesmo da narrativa. Agora, contudo, alcançaremos a metalepse já em sua forma, digamos assim, diegética. Depois, voltaremos ao percurso da sua formação de figura a fenômeno diegético. Fazemos o caminho contrário ao que fizemos com a analogia apenas para que nossa discussão seja contextualizada por uma definição precisa, que será breve, e sem a qual a discussão sobre a figuratividade metaléptica e a sua relação com a diegese pareceria descontextualizada e estranha.

2.2.1. O que é a metalepse: a transgressão contra o representante

No âmbito da narratologia, o termo *metalepse* aparece primeiramente no ensaio *Discurso da Narrativa*, de Gérard Genette. A metalepse é então definida pela relação entre as três instâncias do relato ficcional. Elas se decompõem do próprio sentido da palavra "narrativa", cuja ambiguidade, atenta-nos Genette, pode referir-se ao enunciado

narrativo, à sucessão de eventos que ele conta ou, ainda, ao próprio ato de se narrar[157]. Segundo Genette, tais acepções podem ser separadas em três definições elementares:

> Proponho (...) chamar de *história* o significado ou conteúdo narrativo (...), de *narrativa* propriamente dita o significante, enunciado, discurso ou texto narrativo ele mesmo, e de *narração* o ato narrativo produtor e, por extensão, o conjunto da situação real ou fictícia na qual ele se situa.[158]

Essas três instâncias — que Genette corresponde a "níveis" narrativos[159]: pois quem fala cria uma história subordinada à sua enunciação, em que um personagem pode falar e estabelecer mais uma história, subordinada, sequencialmente, a essas outras duas estruturas anteriores[160] —, essas três instâncias teriam certa independência conceitual entre si, portanto, podendo ser analisadas, afinal, separadamente. O próprio objeto de estudo do ensaio de Genette é, como ele diz, o enunciado da narrativa, seu discurso.

Com base nesses conceitos, o autor descreve, mais à frente, o que seria a metalepse:

> A passagem de um nível para outro, em princípio, só pode ser assumida pela narração, ato que consiste precisamente em introduzir numa situação, por intermédio de um discurso, o conhecimento de uma outra situação. Qualquer outra forma de trânsito é, se não impossível, *pelo menos sempre transgressora*. (...)
>
> [Q]ualquer intrusão do narrador ou do narratário extradiegético no universo diegético (ou de personagens diegéticos num universo metadiegético, etc.), ou inversamente, (...), produz um efeito de esquisitice, seja bufão (quando ela é apresentada, como Sterne ou Diderot, em tom de brincadeira) seja fantástico.[161]

Ou seja, a metalepse constitui o fenômeno narrativo em que a hierarquia entre os níveis diegéticos são rompidos entre si, tendo isso efeitos estéticos específicos. É necessário reiterar que a composição entre níveis diferentes pode se replicar indefinidamente ao longo da diegese, pois é possível que um personagem, no interior de uma ficção, conte ele mesmo algum relato, sendo, assim, um narrador metadiegético. Uma mesma narrativa pode ter, portanto, vários níveis de narração ou de história, podendo essa transgressão se dar em qualquer um deles.

Embora a metalepse seja deduzida de definições bastante elementares, ela suscitou muitas discussões no campo da narratologia, desenvolvendo-se de maneira relativamente

---

[157] GENETTE, Gérard, *Discurso da Narrativa*, In: *Figuras II*, São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2017. p. 83.
[158] Ibid. Grifos feitos pelo autor.
[159] Ibid. Este termo é bastante importante para se compreender a metalepse e a sua discussão.
[160] Sobre esta discussão, vide BAL, Mieke, *Levels of Narrations*, In: *Introduction to The Theory of Narrative*, Toronto: University of Toronto Press, 4ª Ed., 2017, pp. 36 – 65 e GENETTE, Gérard, *Nivel*, In: Nuevo *Discurso del Relato*, Madrid: Cátedra S.A., 1998, pp. 57 – 66.
[161] GENETTE, Gérard, *Discurso da Narrativa*, In: *Figuras II*, São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2017, p. 313. Grifo feito por nós.

complexa. De acordo com John Pier, a violação entre os níveis pode ser definida, sumariamente, pela "contaminação paradoxal entre o mundo de quem relata e o mundo do relatado"[162]. Assim, embora a descrição de Genette seja principalmente sintática, Pier aponta também para suas dimensões semânticas, visto que essa referência aos níveis narratológicos como "mundos"[163], ou como universos fictícios separados, parte da premissa de que o espaço-tempo entre narrador, personagem e narratário são necessariamente diferentes. Um dos efeitos mais perceptíveis da transgressão metaléptica seria o da coincidência entre essas espaço-temporalidades[164], como nesta passagem de *Tristram Shandy*, em que se dá voz a um suposto leitor (i.e., a um narratário) durante a história da concepção de Tristram, ou seja, durante a relação sexual de seus próprios pais:

> — *Por favor, meu caro — disse minha mãe, não te esqueceste de dar corda ao relógio?* ——— *Por D* ———! gritou meu pai, lançando uma exclamação, mas cuidando ao mesmo tempo de moderar a voz ——— *Houve jamais mulher, desde a criação do mundo, que interrompesse um homem com pergunta tão tola?* Por favor, que é que seu pai estava dizendo? ——— Nada.[165]

Aqui, um leitor ficcionalmente interfere na diegese, e o narrador o responde, cessando a história e calando-se devido à intervenção. Assim, a temporalidade entre essas três ações ocorre numa continuidade não-hierárquica que homogeneíza a diferença entre níveis.

A partir da ideia de que há universos fictícios diferentes entre os níveis diegéticos, a metalepse se tornou pertinente para a teoria dos mundos no âmbito da literatura e de outras mídias[166]. Mas ela é relevante principalmente para se pensar a metalepse ontológica. Como nos informa Pier:

> [I]t is now widely acknowledged that metalepsis breaks down into a rhetorical (Genette) and an ontological variety (McHale), parallel to the distinction between illocutionary boundary at discourse level and ontological boundary at story level.[167]

Entre a metalepse retórica e ontológica, considera-se a relevância da transgressão: no discurso ou nos "mundos" dos níveis — a metalepse retórica, quando há violações diegéticas pontuais, que podem ocorrer com frequência, mas que não afetam de maneira

---

[162] Tradução de: "In its narratological sense, metalepsis, first identified by Genette, is a paradoxical contamination between the world of the telling and the world of the told". PIER, John, *Metalepsis*, In: HÜHN, Peter; PIER, John; SCHMIDT, Wolf; SCHÖNERT, Jörg (orgs.), *The Handbook of Narratology*, Berlim: Walter de Gruyter, 2009, p. 190.
[163] Ibid. p. 190.
[164] Ibid. p. 191.
[165] STERNE, Laurence, *As Vidas e As Opiniões do Cavalheiro Tristram Shandy*, Trad.: José Paulo Paes, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, pp. 47 – 48. Grifos feitos pelo autor.
[166] PIER, John, *Metalepsis*, In: HÜHN, Peter; PIER, John; SCHMIDT, Wolf; SCHÖNERT, Jörg (orgs.), *The Handbook of Narratology*, Berlim: Walter de Gruyter, 2009, p. 196.
[167] Ibid. pp. 191 – 192.

definitiva o funcionamento entre os níveis[168], e em que há mais uma comunicação direta entre eles do que um "rompimento" propriamente[169]; e a ontológica, em que a violação afeta de maneira permanente a natureza diegética desses mundos —. Para Pier, no entanto, mais do que categorias divergentes entre si, essas duas corresponderiam mais a "níveis e formas (...) de transgressão entre o dito e o dizer"[170]. De toda maneira, a metalepse ontológica de McHale responde a questões de estilo de época e de temáticas existenciais, sobre as quais trataremos em capítulos posteriores, principalmente ao discutir a obra de Lispector.

Por enquanto, basta estarmos informados de que as transgressões metalépticas são gradativas. Também voltaremos a esse aspecto daqui a pouco, no último subtópico deste tópico. Primeiramente, queremos delimitar o percurso da metalepse, desde a sua categoria como figura metonímica — na qual o termo antecedente seria substituído pelo consequente (morrer por viver, p.ex.) — até a sua definição como um fenômeno diegético, em que o narrador, por exemplo, pode ser visitado por um personagem, ou este pelo leitor, ou vice-versa, em suma: em que há uma confusão entre o tempo da produção e o do produto. Quanto aos textos de Genette que versam sobre sua expansão, de figura de linguagem — pertinente, portanto, ao enunciado — a uma categoria narratológica — estruturante de efeitos, portanto, na enunciação — veremos que resulta daí uma consequência estética específica, uma *mimesis metaléptica* implícita.

Nossa leitura da pequena bibliografia genetteana sobre o assunto não será tão profunda quanto a de outro autor, que leremos no subtópico seguinte: Julian Hanebeck (2017). Em seu estudo, ele identifica uma *mimesis* propriamente metaléptica e que também é derivada de uma reflexão hermenêutica. Contudo, demos a nossa pequena contribuição a essa discussão porque estamos mais ou menos seguros de que somos exitosos na atribuição de certa historicidade para esse fenômeno, que desejamos basear, principalmente, numa "diacronia das recepções". Uma autora como Fludernik, em uma

---

[168] O fato de os níveis ficarem "intactos" não implica que uma narrativa não seja metaléptica. Como veremos no próximo tópico, a frequência com que a metalepse ocorre numa narrativa também é um dos critérios para que ela seja considerada metaléptica, de acordo com Genette.

[169] KUKKONEN, Karin, *Metalepsis in Popular Cultura, an Introduction*, In: KUKKONEN, Karin; KLIMEK, Sonja (Orgs.), *Metalepsis in Popular Culture*, Berlin: DE GRUYTER, 2011, p. 2.

[170] "Rather than two distinct types of metalepsis — one rhetorical, the other ontological — what is at stake are the forms and degrees of violation of the boundary between the telling and the told". PIER, John, *Metalepsis*, In: HÜHN, Peter; PIER, John; SCHMIDT, Wolf; SCHÖNERT, Jörg (orgs.), *The Handbook of Narratology*, Berlim: Walter de Gruyter, 2009, p. 192.

pequena e importante análise formalista[171], à qual recorreremos mais à frente, foi responsável por identificar elementos morfológicos da estrutura metaléptica — na sua forma tropológica, em geral — que iam se iterando ou se ausentando precisamente na transição entre certos períodos da literatura inglesa. Demonstrara-se que uma estrutura metaléptica no período elizabetano se diferenciava de uma ocorrência do período vitoriano, por exemplo. Seu artigo não tinha o propósito, no entanto, de pensar a relevância que as diferenças entre as gerações dos públicos leitores de cada época tiveram para que tais transformações fossem possíveis. E o trabalho de Hanebeck, conquanto se debruce sobre a hermenêutica do fenômeno metaléptico, tampouco aspira fazê-lo, tomando uma perspectiva sincrônica. Assim, embora muito relevantes para nós, esses textos não serviam, especificamente, para o cotejo histórico que propomos entre os romances que queremos estudar aqui. Por isso, sentimos a necessidade, já apoiados sobre a leitura que fizemos da analogia de Proust, de caminharmos com um pouco mais de autonomia em relação à narratologia, mas com disciplina, voltando-nos sobre a fonte primária do conceito, ou seja, a literatura genetteana. No estudo sobre a analogia, fizemos um panorama geral sobre as características das figuras em Genette; apontamos, com isso, para a relevância da intertextualidade para a reflexão sobre a relação hermenêutica entre tradições literárias diferentes. Por causa disso, pensamos que estudar os efeitos intertextuais da metalepse também pode nos ser frutífero. De fato, a partir deles, devemos constatar, como verá o leitor, talvez com felicidade, o caráter produtivo dessa mesma metalepse, que, segundo nossa hipótese, pode produzir novos objetos diegéticos, i.e., novas narrativas.

O leitor também verá que Hanebeck pensa sobre os efeitos hermenêuticos da metalepse sobre um sujeito-leitor, enquanto nós pensaremos, a seguir, sobre a perspectiva da autoria, ou melhor, da produção, porque nos parece que é a partir dela que os textos de Genette falam. Complementando a análise de Hanebeck, que nos será extremamente cara, com a nossa, talvez possamos ter uma visão suficientemente integralizada, comunicativa[172], da dimensão hermenêutica dessa figura e, assim, possamos seguir para a análise dos romances, sempre em direção a um horizonte devidamente historicizado. Mas, parando com essa antecipação toda, retomemos a leitura de Genette.

---

[171] FLUDERNIK, Monika, *The Diachronization of Narratology*, In: *Narrative*, Volume 11, n° 3, Oct. 2003, pp. 331 – 348, doi: 10.1353/nar.2003.0014

[172] I.e., entre enunciador e receptor. Como diria Gadamer: entre quem dialoga e quem está disposto a ouvir.

2.2.2. A ficcionalidade da metalepse e a intertextualidade produtora de diegese

No ensaio *Metalepsis: De la Figura a la Ficción* (2004), Genette escreve que havia sido ele próprio o teórico que inserira a metalepse como um conceito da narratologia[173], sendo que o termo teria origem nos estudos de retórica do século XVIII:

> Lamento ser – por causa de ciertas páginas ya antiguas – algo responsable de la anexión al ámbito de la narratología de un concepto que originariamente pertenece a la retórica; también lamento haber llegado a dicha anexión, que, con todo, sigue pareciéndome legítima, de un modo más bien desconsiderado: dije, a un tiempo, demasiado y demasiado poco. Tendré que retomar la cuestión desde su punto inicial, antes de infligir nuevas expansiones, legítimas o no, a ese concepto.[174]

Genette já havia definido a metalepse enquanto categoria narratológica no seminal *Discurso da Narrativa* (1972), como já dissemos. A intenção desse outro ensaio, no entanto, era a de sanar uma lacuna deixada por tal definição. Porque, se o conceito se havia transferido da retórica, seria lícito perguntar como essa transitividade entre disciplinas se constitui, e qual fenômeno, enquanto efeito de uma objetividade assim designada, permitiria aproximá-las. Parece esta ter sido a questão posta pela recepção do texto, ao que esse parágrafo inicial, que transcrevemos, indica.

Na verdade, foi ela que motivou nossa busca sobre como se dava a relação entre a tropologia e a narratologia em Genette. Ao longo da pesquisa, todavia, intrigou-nos o fato de que tal convergência da gramática com a retórica já se consolidava desde Barthes e Todorov, juntamente com o despontamento pelo menos discreto de uma crítica contra tal perspectiva estruturalista, trinta anos antes da virada do século XX para o XXI, como vimos por parte de De Man. Constatar a presença de tal questionamento num texto de 2004, redigido a partir da fala de um colóquio de 2002[175], tornou-se estranho para nós, portanto. É como se, apenas agora, em que a disciplina tinha certa maturidade, fosse, talvez, desvirtuado esse encadeamento, acolhendo-se algumas ressalvas diante dele. O título do ensaio nos dá uma pista óbvia, no entanto, de qual problema precisamente se dá aqui. Não tanto um problema sobre a continuidade entre as categorias da figuratividade e da estrutura narrativa, mas entre esta e a *ficcionalidade* dessa mesma narrativa. Assim, se

---

[173] GENETTE, Gérard, *Metalepsis: De la figura a la ficción*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004., p. 7.
[174] Ibid. p. 7.
[175] Em nota, Genette o referencia. O ensaio seria uma extensão de sua fala dali. O colóquio fora organizado por John Pier, e, nele, os textos já indicavam o quanto a metalepse estava desenvolvida para a narratologia de então. Textos como *Scene-shifting and Metalepsis*, de Monika Fludernik, *Métalepse et mise en abyme*, de Dohrit Cohn, além de uma discussão sobre a metalepse e mundos possíveis, dentre outros conceitos. Retomaremos dois desses textos e a questão do mundo possível em outro capítulo. Ibid. p. 7.

os outros textos do colóquio, mais voltados para a narratologia pós-clássica[176], admitiam que esse torneamento já estava consolidado — que havia ficções que se podiam dizer *metalépticas* — aqui, por outro lado, a conversão do figural para o ficcional, ou seja, todo esse desenvolvimento e discussão academicamente institucionalizados — cujos trabalhos são "novas expansões, legítimas ou não, desse conceito" —, manifesta-se como hipótese, não como premissa[177].

Dito de maneira talvez ainda pouco clara, diríamos que há nesse ensaio uma necessidade de se dissertar sobre como a metalepse, tendo a forma de uma figura, *qualifica-se* para a forma de uma diegese, como ela — nos termos do próprio Genette — se "*diegetiza*"[178] —. A questão se dá aqui entre predicados, entre qualidades. Ela se interessa por qual fenômeno é referido — se de fato se refere — pela assertiva de que a metalepse *é* diegética, *é* ficcional, no lugar de se dizer que a metalepse *é* retórica. Pensar numa cópula dessas implica transitar de uma questão que já não é tropológica, pois qualificar a metalepse pelo objeto literário, observar-lhe uma propriedade substantiva da diegese, corresponde a assumir que, pela metalepse, na condição da metalepse, narra-se, torna-se objeto o narrado. Assim, a metalepse ser diegética é idêntico a dizer que a diegese é metaléptica. Se isso é verdadeiro, um dos potenciais atributos da metalepse enquanto forma é a própria narração. Cabendo exemplificá-lo para outras figuras, dizer isso corresponderia a afirmar que se pode narrar pela metáfora, i.e., que há um modo de narrar *metaforicamente*, sejam os enunciados hipotéticos de tal discurso narrativo todos metafóricos, ou não. Enfim, isso dá um valor estético-discursivo à metalepse, e gostaríamos de destacá-lo porque ele é necessário para a reflexão deste tópico. Em *Fronteiras da Narrativa*, Genette afirma que a narração é o modo próprio de a literatura mimetizar, e que, portanto, "*mimesis é diegesis*"[179]. Então, narrar metalepticamente é "imitar" metalepticamente. Mas como essa imitação metaléptica se desenvolve, e como a figura se torna diegese, isto é, como a figura, enquanto representante, se torna o

[176] Vide nota anterior. Os títulos das falas do colóquio estão disponíveis em https://www.fabula.org/actualites/3787/la-metalepse-aujourd-hui.html. Último acesos em: 08/10/2024.
[177] Obviamente, uma premissa que Genette aceita, como se vê na citação, mas que ele deve explicar. Aqui não há uma recusa em relação aos trabalhos derivados do conceito, apenas uma reflexão que tem de refiná-lo, enfim.
[178] Termo utilizado por Genette em relação à metalepse no *Noveau Roman*, em que, segundo ele, ela se "diegetiza".
[179] GENETTE, Gérard, *Fronteiras da Narrativa,* In: *Figuras II,* São Paulo: Estação Liberdade, 2015, pp. 58 – 60. Grifo feito pelo autor.

representante da representação[180] que é mimética, que é estética, ou melhor — propriamente literária?

A primeira etapa da resposta é filológica e tem certo lastro diacrônico. Genette disserta primeiramente sobre a classificação da metalepse nos manuais do séc. XVIII. A leitura de então a considerava um tipo de metonímia, em que o significado de um termo seria dado por outro[181]. É interessante notar a relação de temporalidade que alguns retóricos da época atrelavam a esses dois termos. Genette chama a atenção para a definição de Durmanais, para o qual, na metalepse, o consequente seria dado pelo antecedente:

> [E]jemplo, (...) en Racine: *he vivido* por *muero*, pues no se muere sino después de haber vivido. Fontanier sólo reprochará a esa definición que desconozca la diferencia entre figura consistente en un solo vocablo y aquella que es consistente en más de uno: la metalepsis *algunas espigas* o *he vivido* implica dos palabras, por ende, no puede contar como un caso de metonimia, que es un tropo conforme al criterio cuantitativo.[182]

Assim, para Fontanier, em desacordo com Dumarsais, a metonímia teria em sua estrutura apenas uma palavra substituindo outra: se com "morrer" quer se dizer "viver", o significado desse segundo termo deve subentender-se do primeiro, mas não aparecer como significante ele mesmo — apenas como significado —[183]. Tal perspectiva daria conta da metalepse como algo próprio, com natureza sintático-semântica específica, e composto de mais de uma palavra[184]. Ainda, a formulação desta apenas se articularia pelo significado de uma temporalidade em retrospecção.

Mas o que direciona realmente a leitura de Genette para o interesse da sua discussão seria o que ele chama de metalepse de autor. Esse termo não seria dado pelos tratados de Durmasais e Fontanier, mas seria reduzida pelo próprio Genette a partir dos escritos de ambos:

> Esa variedad de metalepsis consiste — y vito los términos de Fontanier — en "transformar a los poetas en héroes de las hazañas que celebran o [en] representarlas como se ellos mismos causaran los efectos que pintan o cantan", cuando un autor "es

[180] "[O] único modo que a literatura conhece enquanto *representação* é a narração". Ibid. pp. 57 – 58. Grifo feito por nós.
[181] GENETTE, Gérard, *Metalepsis: De la figura a la ficción*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004. p. 8.
[182] Ibid. pp. 8 – 9.
[183] Genette ainda atenta que Fontanier, ainda assim, mantém a categorização de Dumarsais, apesar dessa observação. Mas pensamos que ela tem importância para se pensar esse percurso interpretativo da metalepse e para salientar a função que a apresentação dessa querela assume para a própria linha de raciocínio de Genette.
[184] Ibid. p. 9.

> representado o se representa como alguien que produce por si mismo aquello que, en el fondo, sólo relata o describe"[185]

Assim, aqui, o consequente ser dado pelo antecedente se dá no campo da representação. Quem diz se confundiria com a representação do que é dito. Nesse sentido,

> [C]onsidero razonable destinar ahora en más el término *metalepsis* a una manipulación — al menos, figural, pero en ocasiones ficcional (…) — de esa peculiar relación causal que une, en alguna de esas direcciones, al autor con su obra, o de modo más general al productor de una representación con la propria representación[186].

Note-se também a proximidade entre receptor e ação ficcional, pois a hipotipose, contígua à metalepse de autor, segundo a leitura genetteana sobre as classificações de Durmasais, ocorreria, para certas hipóteses retiradas da literatura antiga, quando o observador de alguma pintura parecia vislumbrar a imagem como que saída do retrato e vinda à luz da realidade, graças ao esmero da sua representação. Muito parecida com o exemplo que Genette encontra, de Virgílio, em que se afirma, nalguns versos das *Éclogas*, que Sileno cantaria tão bem que álamos pareceriam nascer da terra por força de sua lira. Isto queria dizer que ele cantava tão perfeitamente sobre a metamorfose de personalidades míticas em plantas que o desenrolar de tal ação parecia ter efeitos sobre a realidade[187].

Se pela metalepse quer se relatar sobre as qualidades de Sileno, mas não sobre as consequências diretas dessas qualidades em relação aos eventos narrados, é evidente que ela é apenas acessória para eles. Ela é parte do discurso de um poeta sobre o personagem, mas não da história que se narra. É uma escolha sobre como representar suas capacidades, mas é evidente que se pode recorrer a outra figura para expressá-las, ou, poderíamos dizer: outro poeta diria de outro modo. Ela sinaliza subjetividade e alternativa. A partir disso, poderíamos chegar a certos paralelos que Genette faz, em *Fronteiras da Narrativa*, entre a poética antiga e a moderna:

> Essa divisão corresponde mais ou menos à distinção proposta por Émile Benveniste entre *narrativa* (ou *história*) e *discurso*, com a diferença de que Benveniste engloba na categoria do discurso tudo o que Aristóteles chamava de imitação direta, e que consiste, efetivamente, ao menos em sua parte verbal, em discurso emprestado pelo poeta ou pelo narrador a um de seus personagens. Benveniste mostra que algumas formas gramaticais, (...) e, pelo menos em francês, o passado composto ou o futuro, encontram-se reservados para o discurso, enquanto a narrativa, em sua forma estrita, é marcada pelo emprego em terceira pessoa (...). Quaisquer que sejam os detalhes e as variações de um idioma para outro, todas essas diferenças dizem respeito a uma oposição entre a objetividade da narrativa e a subjetividade do discurso; mas devemos esclarecer que se trata de uma objetividade e de uma subjetividade definidas por critérios de ordem propriamente linguística (...)[188].

---

[185] Ibid. pp. 10 – 11.
[186] Ibid. p. 15.
[187] Ibid p. 15.
[188] GENETTE, Gérard, *Fronteiras da Narrativa,* In: *Figuras II,* São Paulo: Estação Liberdade, 2015, p. 65.

Quando mais um recurso linguístico depender da pergunta "quem diz, onde, quando", mais ele pode ser caracterizado como *discursivo*[189] [190] . Quanto menos, mais narrativo e mais objetivo é tal recurso[191]. Do ponto de vista de uma literatura clássica, essas distinções correspondem, como estamos vendo, à diferença entre a imitação direta — em que o poeta fala pelos personagens, como o que eles sentiram ao ouvir Sileno cantar — e a imitação indireta, quando esses personagens falam por si mesmos, quando o poeta se esconde por trás deles e das coisas. Ocorre que essa distinção, aqui, não é literária de maneira absoluta. O discurso puro, diz-nos Genette, não tem uso necessariamente literário:

> [O] discurso não tem nenhuma pureza a ser conservada, pois ele é o modo "natural" da linguagem, o mais amplo e mais universal, que acolhe por definição todas as formas; a narrativa, por outro lado, é um modo particular, *marcado*, definido por um certo número de exclusões e de condições restritivas (...). O discurso pode "contar" sem deixar de ser discurso; a narrativa não pode "discorrer" sem sair de si mesma[192].

Portanto, e conforme já vimos, o que se caracteriza essencialmente como diegético é a narrativa. O que conta, o que mimetiza e representa o relato, é a narrativa, sendo o potencial mimético do discurso — essa capacidade de ele criar narrativas — dependente da objetividade a que ela faz referência. A objetividade da narrativa "define-se pela ausência de qualquer referência ao narrador[193]", enquanto a subjetividade do discurso é evidenciada principalmente pela pessoa que o enuncia[194]. Gostaríamos de analisar essas informações do ponto de vista de sua mimesis. Para isso, reiteremos o que diz Genette: para a narrativa, há uma objetividade que se expressa na ausência de um sujeito; nesse caso, atrelado a um evento, a uma "ação", o que se ilustra principalmente na pessoa de um verbo conjugado. Tal pessoa precisa ser, pelo menos, abstraída dessa conjugação, supomos, a fim de a narrativa ser objetiva. Se o sujeito estiver presente, a objetividade tende a "sair de si mesma".

A narrativa, então, só pode existir se o discurso não a negar de maneira absoluta nem se alienar da sua forma. Enquanto estiver presente, ele deve se *posicionar* em relação

---

[189] Ibid. p. 65.

[190] Por favor! Atente-se ao fato de que "discurso" ou "discursivo" aqui, quando estivermos utilizando os termos de *Fronteiras da Narrativa*, se refere **à leitura de Genette sobre Benveniste (ou seja, ao conceito que ele corresponde à imitação direta), não ao objeto da teoria do discurso ou mesmo à definição de discurso literário dado pelo *Discurso da Narrativa.***

[191] Esta "objetividade" sendo determinada enquanto objetividade do conteúdo propriamente narrativo, da forma necessária para se seguir a narrativa, e, portanto, nesses termos, as cadeias de eventos.

[192] Ibid. p. 69, grifo feito pelo autor.

[193] Ibid. p. 66.

[194] Ibid. p. 65.

a ela, portanto, nunca se retirar dela, para não a desintegrar com o "discorrer-se" demasiado. De toda maneira, ela deve precisar suportar uma possível alteridade, ou melhor, o possível discurso assumido sobre si, para que sua unidade e identidade seja realizada. Isto é o mesmo de dizer que a representação dessa identidade é consentânea a uma duplicidade de signos. Porque, sobre as *referências* dos signos que remetem à identidade da narrativa, o enunciado discursivo, dando significado para essa mesma identidade, se utiliza de outros signos, ou de outras marcas linguísticas para designá-la. Dessa feita, o discursivo se posiciona sobre a representação mimética própria do objeto literário — i.e., a narrativa —, e se condiciona por ela para que o enunciado dele mesmo, com sua representação pertinente à literatura dessa maneira — e apenas dessa maneira — possa ser chamado de literário. Em suma, a imitação direta existe porque se posiciona sobre a imitação indireta, sendo que as propriedades desta são necessárias para a existência daquela. Mas, mais importante: a mimesis discursiva se dá em sobreposição sobre a mimesis narrativa.

Enfim, como o próprio Genette ressalva, a pureza entre tais conceitos se dá mais idealmente, mas sistematizá-los ajuda a levar em conta certas questões. Acabamos de assumir que os signos discursivos, correspondentes à imitação direta, sobrepõem-se sobre os signos da imitação indireta, como Genette observara. Além disso, como se vê, do ponto de vista da ficcionalidade, o discursivo deve se posicionar sobre o diegético para que haja, mesmo a partir da "forma diversa" de representações da qual ele provém, a operação de certa mimesis. Literariamente, ser discursivo implica em se utilizar um signo relativo, condicionado de fora da literatura, sobre outro signo, não relativo, e mais próprio ao objeto estético. Essa conclusão decorre certas reflexões sobre os tipos de correspondências que existem entre a figura e a ficcionalidade no interior da bibliografia genetteana. Notemos que, ao dissertar sobre a definição estrutural dos *topoi*, o autor afirma:

> [A] existência e o caráter da figura estão absolutamente determinados pela existência e o caráter dos signos virtuais aos quais comparo os signos reais, estabelecendo sua equivalência semântica. Bally dirá que a expressividade perturba a linearidade da linguagem mostrando ao mesmo tempo a presença de um significante (vela) e a ausência de outro significante (nau)[, no caso da metonímia, por exemplo]. Pascal já tinha afirmado: "Figura traz ausência e presença". Um signo ou uma sequência de signos linguísticos formam sempre uma linha e essa forma linear é assunto dos gramáticos. A forma retórica é uma *superfície*, delimitada pelas duas linhas, a do significante presente e a do significante ausente[195].

[195] GENETTE, *Figuras*, In: *Figuras*, São Paulo: Editora Perspectiva, 1972, p. 202. Grifo feito pelo autor.

A figura se constitui pela linha semântica entre um significante, presente, sobre outro significante, virtual e ausente, e que é suposto graças à relação entre os outros significantes de dada estrutura. Se estendermos essa definição para o texto diegético, notaremos que ela se identifica bastante com o que acabamos de ver acerca do signo discursivo, que é sobreposto sobre certas referências da estrutura narrativa cujos significantes a unidade indica, implicitamente, na palavra, por exemplo, de um poeta, de um narrador, etc. Portanto, é lícito dizer que o figural é discursivo, nos termos de Genette. Dizer que Sileno faz nascer álamos é evidentemente próprio da imitação direta, mas *significa* algo da imitação indireta, isto é, da narrativa — virtualmente, o significante *é* dela, i.e., um signo que diz o fato de Sileno ser bom poeta —. O quanto a figura, enquanto discursiva, afirma a narrativa e tende a não a negar, quer dizer, o quanto a figura se desvia ou se aproxima de sua unidade, é que determina o seu potencial mimético, seu potencial de ficcionalidade.

Essa pequena diferenciação de conceitos permite nos aproximarmos mais substancialmente do que Genette chama de graus de ficcionalidade da metalepse enquanto figura. Como dissemos há pouco, a metalepse de autor deve trazer consigo a noção de certa estreiteza entre as fronteiras que separam receptor, ação narrada e narrador — por exemplo, na cena saindo do quadro para o receptor por causa do bom apuro do pintor —. O *corpus* dessa tropologia setencentista, todavia, não parece incluir a possível *violação* entre tais limites diegéticos, segundo Genette. Antes, como vemos, eles se resumem principalmente a considerações que podem ser constatadas sobre a competência de alguns poetas, tão bons que sua poesia *parece* ter efeito direto sobre o mundo — extrinsecamente, e implicada no valor estético dum artifício —. A transição metaléptica da figuratividade para uma mimesis da ficcionalidade, de acordo com Genette, acontece na literatura moderna, ao que o autor chama de expansão da figura. Genette argumenta que muitas figuras já são, de alguma maneira, uma pequena ficção, isto é, uma pequena representação mimética. Nesse sentido, haveria gradações de metalepse entre as diversas ficções:

> [U]na figura (ya) es una pequeña ficción, en el doble sentido de que por lo general consiste en pocas palabras, e inclusive en una sola, y de que su carácter ficcional es atenuado, en cierta forma, por lo exiguo de su vehículo e a menudo por la frecuencia de su empleo (…)[196].

[196] Ibid. p. 19.

Assim, a metalepse figural seria definida pela infrequência ou pelo tamanho de seu enunciado. Genette explica exatamente como a expansão da figura é feita; por exemplo:

> [D]ecir que Virgilio "hace morir" a Dido es una figura cuya verdadera significación todos pueden percibir y reponer; contar que Virgilio, introduciéndose en la diégesis de su poema, acude a encender la pira de Dido sería un relato ficcional especialmente inverosímil que, con prescindencia de cualquier interpretación simbólica (…), resultaría pertenecer al género fantástico o maravilloso[197].

Ou seja, uma das maneiras de se tornar o enunciado da figura ficcional é interpretar literalmente o seu significado[198].

Esse ponto implica numa relação interessante entre a mimesis discursiva e a mimesis narrativa no interior da metalepse. Como vimos há pouco, de acordo com o pequeno sistema de Genette/Benveniste, a narrativa é própria da diegese, e, por extensão, da mimesis do objeto literário. A partir disso, tínhamos argumentado brevemente que a figura era discursiva. Depreender-se-ia que, de acordo com esse viés, o *tropo* ficcionalizar-se, ou "diegetizar-se" significaria que ele deixaria de ser discursivo para ser diegético — que ele passaria da imitação direta para a imitação indireta —. Pelo menos no caso da metalepse, contudo, esse desenvolvimento não parece ser tão mecânico. Tomemos o caso de Virgílio matando Dido. Como vimos, ao interpretarmos literalmente essa fala, isso resultaria em toda uma outra diegese — afinal, os eventos posteriores de tal morte imprevista teriam de se adaptar totalmente, isto não seria a *Eneida* mais —. Mas, pecando pela obviedade, teríamos de observar que, para que tal diegese fosse metaléptica, e a metalepse, diegética, o poeta não poderia deixar de ser o narrador da narrativa; senão, a confusão entre produto e produção, como quereria a leitura genetteana de Duramasais e Fontanier, não ocorreria, e a enunciação não seria metaléptica, portanto. Se Virgílio continua sendo o poeta nesse caso, então, seus comentários, os atos enunciativos relacionados a ele, são ainda discursivos.

Isso quer dizer sua intervenção — ele mesmo acendendo a pira de Dido, ou melhor, o fato de ele ser, simultaneamente, autor do dito e da ação dita — teria de ser considerada ainda nos termos da interposição de que falamos há pouco, que é discursiva: interposição entre aqueles signos, cujos índices referenciam a subjetividade marcada no discurso, sobre aqueles outros, cujos índices reportam-se para a objetividade dos eventos

---

[197] Ibid. p. 23.

[198] Se quisermos ainda utilizar a referência a Aristóteles, ou seja, aquela referência à imitação direta x indireta, pode-se dizer que aceitar de maneira literal uma figura é o mesmo que ignorar a presença do poeta onde ele, discursivamente, estaria. Ignoro que o poeta está dizendo algo sobre Sileno e acredito que realmente álamos nasceram enquanto ele cantava.

narrativos[199]. Mas, com isso, observaríamos que a imitação direta não precisa ser definitiva para tal discursividade mais. Dessa vez, ser discursivo tem parte imprescindível com a diegese — pois comentar algo sobre a personagem se confundiria com agir sobre ela: digo que Dido morre; logo, Dido morre —. Contudo, se narrar significa agir, então a objetividade só pode ser instaurada com a subjetividade; esta passa a ser integrante daquela, não "desintegrante", como ocorria de maneira contrária na ficcionalidade proposta por Benveniste, e que se coteja com os pares da imitação direta/indireta de Aristóteles segundo a leitura de Genette. Assim, ao contrário do que a citação que fizemos há pouco determinara a respeito de uma diegese clássica, discorrer metalepticamente não é sair da narrativa. Afinal, a imitação indireta, também ao condicionar-se por uma diegese metaléptica, parece definir-se realmente de maneira diversa daquela, porque, se ela corresponde à mimesis da objetividade narrativa, e se o discursivo passa a ser indissociável de tal objetividade, então, a imitação indireta, *por ser objetiva, passa a ser discursiva*. Quer dizer, ela é tanto discursiva quanto objetiva, pois a metáfora aristotélica de que, nela, o poeta se posiciona *por trás* dos personagens, contra qualquer referência ao narrador, seria substituída, aqui, pelo fato de que essa voz ao fundo e essa aparência à frente não teriam mais mediação entre si. E constatá-lo implica assumirmos, mutuamente, que a imitação direta, *por ser discursiva, torna-se objetiva*. Dido morrer por causa do comentário de Virgílio torna o objetivo um efeito imediato do discursivo, e este, parte do objetivo, da diegese, da causa de Dido morrer.

Em suma, o fenômeno metaléptico produz uma forma mimética diferente daquela que é descrita pelos conceitos clássicos ou pela correspondência que uma crítica moderna enseja lhes fazer. A metalepse demanda, para sua análise, pois, que se pense noutra mimesis, noutra ficcionalidade, em que a diferença entre a imitação "direta" e "indireta" perde sua razão formadora, embora os índices linguísticos designados por ela ainda sejam relevantes para tal aproximação com esse objeto, em nossa opinião. E, se os índices linguísticos, como vimos, se constituem na alteridade do discursivo em relação à diegese — a alteridade de quem relata sobre seu próprio relato, p. ex. —, quando metalepticamente condicionados a posição deles — aquela posição da qual falamos — integra-se à unidade do objeto estético e se reduz a esta. A posição do discursivo não corre mais o risco de aliená-lo de sua forma, porque o próprio discursivo é diegético, ele

[199] Em termos narratológicos: intervenção de um nível diegético sobre outro, como vimos mais acima. Mas, como veremos, esses índices sobrepostos podem ser outros.

é mimético, ele é imediatamente literário. Diríamos, assim, que a metalepse, ao ficcionalizar-se, também ficcionaliza a alteridade entre o discurso e a narrativa, diegetiza-a porque torna diegética a interação entre ambos. Se isso é verdadeiro, relatar, por si só, é ficcionalizar-se; formatar-se enquanto o sujeito de um relato é ficcionalizar-se por este, não, por si só, ficcionalizá-lo. De certa maneira, não existe aqui ficcionalizar algo, mas ficcionalizar-se de algo. Genette dá alguns exemplos de diegeses como estas:

> Cuando en *Jacques el fatalista* Diderot pregunta "¿Qué me impediría de *desposar* al Amo y *hacerlo cornudo*?", una vez más todos perciben claramente que ésa una manera jocosamente equívoca de reivindicar la libertad de inventiva del novelista, quien maneja según su voluntad el destino de sus personajes: poco falta para que se presente aquello que Valéry llamaba "sustituir la ilusión de una determinación única que imita lo real con la de lo *posible-a-cada-instante*, que me parece más verídica". (…). [E]sa manera de "dejar al desnudo el procedimiento", (…) esto es, de develar — aunque fuera de paso — el carácter completamente imaginario y modificable *al libitum* de la historia contada, rasga de paso el contrato ficcional, que consiste precisamente en negar el carácter ficcional de la ficción[200].

Assim, com a narrativa metaléptica, o procedimento ficcional se desnuda. Afinal, na enunciação metaléptica, o discursivo não é assumido como o "real", como o distante da ficção, mas imediatamente determinado por ela.

Gostaríamos de fazer outra observação acerca dessa diegese e de como ela pode ser pertinente para a historicidade da literatura. A citação de acima, da *Eneida*, já tinha sido feita anteriormente por Genette. Particularmente, quando define a metalepse de autor de terceira pessoa:

> Llegados a este punto, vemos que la metalepsis de autor pode conjugarse (…) tanto en tercera como en primera persona (…). Hallamos el ejemplo canónico del primer caso en la fórmula tradicional: "En el libro IV de la *Eneida*, Virgilio hace morir a Dido" (por "relata que Dido muere"); la misma fórmula, en boca del proprio Virgilio, enunciada en primera persona: "En el libro IV de la *Eneida*, hice morir a Dido".[201]

Mais importante que a pessoa gramatical do enunciado aqui — terceira ou primeira — é essa "fórmula". Como se vê, ela consiste basicamente num comentário de um leitor sobre determinado evento de uma narrativa específica. Esta, no entanto, permanece intacta em sua objetividade. Afinal, do ponto de vista da diegese, i.e., da mimesis dos eventos narrados em sua história, Dido é morta por causa da evasão de Eneias, não por causa da presença do poeta, ou melhor, do narrador, sobre os acontecimentos da história. Logo, tal metalepse parece ser, por essência, discursiva, por causa da presença bastante marcada do *eu* que fala sobre o relato, ainda mais quando é o próprio Virgílio quem diz "ter

[200] GENETTE, Gérard, *Metalepsis: De la figura a la ficción*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004. p. 8. Grifos feitos pelo autor.
[201] Ibid. p. 13.

matado" sua personagem. Desnecessário dizer que a representação dessa metalepse não é ficcional aqui, mas retórica, de imitação direta. Tudo isso é óbvio, mas o que gostaríamos mesmo de notar é o fato de que as duas representações são paralelas, nesse caso, não se excluem, e uma é causa da outra. Nesse caso, há relação de dependência entre a imitação indireta e a direta; esta não se constituiria sem aquela. Assim, a metalepse de terceira pessoa é consequência da mimesis, pois ela é resultado do efeito da obra sobre a sociedade de leitores — é necessário ter lido a *Eneida*, ou, ao menos, ter ouvido sobre ela, a fim de se fazer a afirmação sobre o autor e as peripécias contidas na epopeia romana —. A referência à sua representação é outra representação. Assim, sua imitação, além de direta, é intertextual. Ela se dá por uma intertextualidade, ademais, advinda do horizonte hermenêutico de uma obra, se é resultado do efeito estético desta.

Essa figura que se dá por meio da intertextualidade, portanto, ao ficcionalizar-se, ficcionaliza-se sobre a referência a uma narrativa anterior e causadora de si. Como vimos até agora, ela se ficcionalizaria se seu discurso fosse levado à literalidade. Na hipótese de o discurso, extrínseco à diegese, de Virgílio matando Dido, dar-se literalmente, exige-se outra forma e outra cadeia de eventos narrativos que deem verossimilhança ao que se seguiria daí, não mais concernentes ao desenrolar dos acontecimentos da *Eneida*. Isto é, mimetizá-lo produz outra diegese, uma expansão nova e fictícia, a partir de uma diegese causadora, que não se ausenta, mas que é paralela a esta, como tipologias simultâneas, independentes e que se filiam entre si. Assim, uma obra replica outra por uma figura de seu horizonte hermenêutico dado. Uma figura de tal monta pode, portanto, supor historicidade entre as obras. Mas isso não acontece apenas para a metalepse de terceira pessoa, embora ela torne essa mecânica algo mais evidente. É possível também fazer com que a metalepse de Sileno se ficcionalize, produzindo-se uma estranha paródia das *Éclogas*. Portanto, um *tropo* também pode se ficcionalizar por plasmar-se noutra obra, ou melhor, a transitividade entre figura e mimesis, entre retórica e literatura, também pode se dar pelo suporte da intertextualidade e recepção.

A recepção da qual falamos aqui é de uma hermenêutica específica, no entanto, a hermenêutica do projeto, sobre a qual falamos anteriormente. Veremos, noutro capítulo, que um nome como Anthony Close disserta sobre a metalepse em *Dom Quixote de La Mancha*, negando que o romance se dê metalepticamente, e, nesse sentido, recusando o efeito metaléptico enquanto visão crítica de seu texto. De acordo com o que estamos desenvolvendo até aqui, contudo, pensar assim é ignorar que tal intertextualidade da

figura supõe tal expansão; que, portanto, a presença de uma metalepse retórica no romance cervantino basta para assumir esse efeito e que, ademais, se um autor como Sterne — tal qual admite Close — lê *D. Quixote* dessa maneira, isso já é o bastante para dizer que essa relação em questão existe para sua obra, quer dizer, para sua diegese e mimesis. Ademais, essa transitividade entre a figuratividade da metalepse e sua ficcionalidade não depende de seu tipo, como estamos vendo, pois ela ocorre entre representações, entre possibilidades miméticas no âmbito da literatura, dependendo da expansão do *tropo*, da frequência de seu uso e de seu intertexto e recepção. Não entre um tipo ou outro de metalepse — ontológica, ou não —.

2.2.3. A metalepse entre mundos, níveis e atos: A semântica da aporia, ou: Como se interpreta a metalepse?

Sobre a tipologia metaléptica, Julian Hanebeck (2017) disserta sobre como elas se constituem de acordo com o caráter gradativo que se entrevê na diferenciação entre seu aspecto lógico-discursivo x ontológica/de criação de mundos diegéticos. De acordo com ele, com base no seminal *Towards a 'Natural' Narratology*, de Monika Fludernik, o processo cognitivo que reconhece as narrativas como discursos compostos por níveis diegéticos seria o mesmo que reconhece, entre cada nível, enquanto ato comunicativo, a interação entre "mundos" fictícios, cujos construtos refletiriam para si nossa experiência mesma com o mundo real, que sustenta o contexto discursivo, enfim. Tratar-se-ia, aqui, de uma *mimesis* específica entre a experiência do mundo real e a construção do mundo fictício[202]. David Herman é outro autor importante para a conceituação da metalepse. Com base no filósofo Nelson Goodman, Herman enumera algumas categorias que determinariam o "*worldmaking*" narrativo, como a ordenação, a suplementação, a relevância (*Weighting*) de certos componentes ou tipos de universais num mundo sobre outros etc.[203] Essa discussão não é central para a nossa tese, mas citamo-la apenas para indicar que a vinculação entre mundos não se dá, necessariamente, por uma estrutura

[202] A dissertação sobre esse tipo de *mimesis* entre mundo real e experiência de mundo na ficcionalidade, de Fludernik, parte de um realismo de filiação anglo-saxônica, de Ian Watts. "The diegesis is the world readers need to construct when they understand the 'mimetic representation of individual experience that cognitively and epistemically relies on real-world knowledge [FLUDERNIK, 1996, 38]'". HANEBECK, Julien, *Understanding Metalepsis: The Hermeneutics of Narrative Transgression*, Berlin/ Boston: De Gruyter, 2017, p. 35.

[203] Por exemplo, a relevância de uma perspectiva universal-secular sobre uma perspectiva secular-religiosa ou vice-versa. HERMAN, David, *Building Storyworlds*, In: HERMAN, David, *Basic Elements of Narrative,* West Sussex: Willey-Blackwell, 2009, pp. 109 – 110.

única ou de maneira sucinta, mas por meio de vários processos que se podem sobrepor e interagir, que não são apenas os níveis diegéticos.

A categoria da composição e da decomposição, por exemplo, com as citações que Herman faz de Goodman, parece ser a que mais corresponde à posição hierárquica entre os níveis diegéticos:

> Narrative worlds, too, might be made through processes of composition and decomposition: think of allegories fusing literal and symbolic worlds, or decomposition in texts such as *The Canterbury Tales*, where the narrative ramifies into a frame tale that constitutes the main diegetic level and embedded or hypodiegetic levels created when characters within that frame tell stories of their own[204].

Vemos que o processo indicado tem mais de uma função, contudo: tanto definir os limites ontológicos intra-mundos quanto incrementá-los — "povoá-los", nos termos de Herman/Goodman —. Portanto, os índices demarcadores de mundos e, por extensão, de níveis diegéticos, podem tomar — e, dificilmente, não tomam — funções polissêmicas. Por exemplo, neste caso em que um eu-presente se lembra de algo do eu-passado, no processo que Herman chama de acomodação:

> At issue is the way a text can economically evoke the storyworld (…) to which readers of a fictional text must imaginatively relocate if they are to interpret referring expressions (*a curtain, the open door*,[…], *the scarred wooden table* […], etc.) and deictic expressions (*on this side, last night*) properly – mapping them onto the world evoked by the text rather than the world(s) that the text producer and text interpreter occupy when producing or decoding these textual signals.
>
> Thus, readers (…) assume that the scarred wooden table in [a] sentence (…) occupies the world inhabited by the earlier experiencing-I but not (necessarily) the world of the older narrating-I looking back retrospectively on this scene[205].

Herman se refere a uma narrativa de discurso indireto livre. Nesse texto, especificamente, ele não trata da metalepse, mas dos processos narrativos/cognitivos que constituem mundos metafictícios, ou, ainda mais precisamente, como "compõem-se mundos a partir de outros mundos"[206]. Nessa citação, o autor versa sobre a passagem de um mundo para outro a partir da retrospecção de um personagem. Gostaríamos de fazer algumas observações a esse respeito, pois nos parece que há, mediante tal fenômeno, contraditoriamente, mas necessariamente, a indicação de ambivalências semânticas na distinção entre mundos diferentes. Primeiramente, esclareceríamos que o vocabulário

---

[204] Ibid., p. 111.
[205] Ibid. p. 113. Grifos feitos pelo autor.
[206] Ibid. p. 109. Tradução livre nossa de um excerto da citação seguinte: "Arguing that worldmaking 'as we know it always starts from worlds already on hand; the making is a remaking', Goodman goes on identify five procedures for constructing worlds out of other worlds: composition and decomposition; weighting; ordering; deletion and supplementation; and deformation". Observe que um mundo sempre supõe outro, porque sempre adviria de outro. A ficcionalidade dos mundos adviria do mundo real, e há mundos ficcionais que adviriam de outros mundos ficcionais.

"*storyworlds*", para Herman, significa versões de um mesmo mundo (*world-versions*), ou seja, os *storyworlds* não coincidem ontologicamente com o próprio mundo, mas fazem referência a ele enquanto dimensão fictícia para a qual converge a diegese[207]. Assim, a evocação da *storyworld* pode gerar novo mundo. No caso da citação de acima, Herman aponta que a transição entre um mundo do passado e um mundo do presente é sinalizada, principalmente, por elementos dêiticos[208] determinantes[209] de substantivos e expressões adverbiais que se referem ao espaço ("*the table*; *this side*") ou ao tempo ("*last night*"). Ocorre que as entidades ou objetos aos quais esses substantivos fazem referência podem, ou não, ser compartilhados pelos dois mundos. A mesa de antes, p.ex., pode ser a mesma mesa de depois, mas mais velha, e a noite anterior poderia ainda transcorrer-se até despontar-se o dia de agora. Como se vê pela citação de acima, tais referências de tempo e de espaço se dão em função do que Herman chama de "mapeamento". Elas servem para orientar a interpretação do leitor durante a transição entre os mundos fictícios da narrativa. Como vemos, no entanto, elas funcionam à margem da ambivalência discursiva, pois tanto os ocupam quanto delimitam, tanto os identificam quanto os diferenciam. A seguir, nós discutiremos a relevância dessa ambivalência para se pensar a transgressão metaléptica.

Para tanto, gostaríamos de advertir também que, na verdade, em vez de uma relação entre o "dizer" e o "dito", resumido por Pier, seria mais acertado afirmar que a relação entre os níveis diegéticos se dá por um *ato* de representação e um *ato* que se representa[210]. Nesse caso, por exemplo, a retrospecção é um significante da memória, sendo esta diegeticamente subordinada àquela. Assim, há um nível diegético dos atos que memorizam e um, outro, dos atos memorizados. Não há exatamente um dizer, e não há

---

[207] Ibid. p. 109. Por exemplo, o "mundo da física" faria referência ao nosso mundo com seu rigor científico e conceitos próprios, exemplificam Herman/Goodman. Ou seja, essa discussão é muito ampla e envolve o estudo sobre a cognição humana de maneira ampla. Para nós, importa seu efeito na literatura, por isso falamos de *storyworlds* e *story-versions* como formuladores de diegese, como o faz Herman, afinal. Ademais, nossa discussão ainda se centrará apenas ao que importa para os *níveis* diegéticos, e para que o leitor não fique perdido ao falarmos da relação entre mundos x diegese e de como — veremos a seguir — eles se estabelecem para a bibliografia narratológica referente à metalepse.

[208] "It is primarily these deictic textual cues which create the illusion of the narrator having a different ontological status to that of the storyworld characters (…)", sem que o leitor preste necessariamente atenção sobre linhas exatas que separam os níveis como categorias ontológicas significadas por eles. MACRAE, Andrea, *Discourse Deixis in Metafiction*, New York: Routledge, 2019, p. 105

[209] No sentido gramatical, i.e., enquanto elemento que determina o substantivo no sintagma nominal do modelo sintático chomskyano.

[210] "Dizer" e "dito" já encerram o significado de uma ação; afinal, são dois modos verbais — infinitivo e particípio —, mas estamos salientando esse aspecto, já trazido por Pier, mas, não, destacados por ele, porque ela será importante para Hanebeck, que citaremos agora.

uma *narração* do personagem que se lembra de outro instante de seu eu-anterior. A narração é feita mediante o discurso indireto livre, afinal. No entanto, há evidente uma relação entre *representante* e *representado*[211], entre lembrança e lembrado, esses dois mundos de lugares idênticos, mas, cuja cronologia, cujos instantes de ocorrência, não o são. Como vimos, do ponto de vista de Hanebeck e Fludernik, mas também, de Herman, os níveis diegéticos correspondem, pelo menos semanticamente, aos mundos; ou seja, criar um nível diegético *é* criar um mundo, para eles. Isso fica explícito noutro texto de Herman, *Towards a Formal Description of Metalepsis* (1997), citado como referência por Hanebeck (2017), Pier (2009) e Kukkonen (2011). Essa última autora nota que essa correspondência entre mundos e níveis diegéticos constava da literatura genetteana no âmbito da discussão da metalepse, e que, a partir daí, Herman a deriva e a torna mais detalhada, conceitualmente[212], com base na teoria de mundos de Maurie-Laure Ryan (1991)[213], principalmente — mas, como vimos acima, ele também se fundamenta em Goodman —. Nós questionaríamos essa constituição imediata entre ambos, mas não nos cabe fazê-lo aqui[214]. Apenas gostaríamos de indicar, a partir dos mundos de Herman, o quão ambivalente pode ser a identificação entre os dois, e, por extensão, discutir o aspecto formal de suas transgressões, discutir *como* elas se manifestam.

No texto de 1997, Herman, preocupado em estabelecer como "a metalepse *funciona*", mais do que como ela se define[215], a decompõe em duas categorias imanentes. Uma delas, em torno da sua característica formal, seria constitutiva da interação entre os níveis diegéticos diferentes. Já a outra, no nível semântico, constituiria o processo de "construção e desconstrução de mundos"[216]. Sobre o aspecto funcional da metalepse, o autor observa que ela se constitui pelo efeito da transgressão ontológica entre fronteiras

---

[211] Da relação entre o produtor da representação versus a própria representação. Vide GENETTE, *Metalepsis, de la Figura a la Ficción*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, p. 15.
[212] KUKKONEN, Karin, *Metalepsis in Popular Cultura, an Introduction*, In: KUKKONEN, Karin; KLIMEK, Sonja (Orgs.), *Metalepsis in Popular Culture*, Berlin: DE GRUYTER, 2011, pp. 6 – 7.
[213] Vide o ensaio de Herman que citamos a seguir.
[214] Para nós, o texto do *D. Quixote* é um exemplo de como esta correspondência pode ser, pelo menos, questionada. Veremos mais adiante. Obviamente, não temos leitura para discutir essa questão tão a fundo, de toda maneira, podendo ela ficar para pesquisas e análises futuras.
[215] Tradução livre de excerto de: "Up to now, theorists of postmodern fiction have by and large concerned themselves more with the second, functional aspect of metalepsis than with the first, formal aspect. They have detailed what metalepsis means more than they have shown (exactly) how it works". Grifos nossos. Herman considera que a metalepses faz parte de uma "estilística pós-moderna", discussão que faremos em momento propício nesta tese. HERMAN, David, *Towards a Formal Description of Metalepsis*, In: *Journal of Literary Semantics*, Vol. 26, Issue 2, s/l, 2009, p. 133.
[216] Ibid. p. 133.

que *correspondem* aos níveis diegéticos[217]. Essas preconcepções ontológicas parecem estar relacionadas à definição de ficcionalidade, que, de acordo com Kukkonen, seria composta pelo *storyworld* de Herman porquanto se estabeleceria pelo "convencimento de o leitor estar em uma realidade própria à narrativa", sendo o termo de Herman substituído, no texto de Kukkonen, pelo termo direto de "*fictional world*" (mundo ficcional)[218]. Há uma continuidade interdisciplinar em relação à narratologia genetteana, estruturalista, e o estudo sobre a criação de mundos possíveis, portanto. Nós a enfrentamos com certa relutância e suspensão, como já dissemos. Em parte, por causa da nossa ignorância, que não queremos tornar pretensiosa, mas, também, porque Herman parece equivaler a concepção dos mundos narrativos a duas dimensões cujos conceitos são complementares para a bibliografia genetteana, como vimos, mas não imediatamente: a saber, o nível diegético, que é um fenômeno da enunciação discursiva do literário, e o aspecto ficcional da literatura, ou melhor, sua mimesis, ou seu efeito. Para nós, à primeira vista, parece que, ao fazê-lo, corre-se o risco de se estreitar e preencher com certa sinonímia a diversidade e o espaço presente entre tais definições e as suas derivações epistemológicas, simplificando-as, potencialmente, talvez, ou ignorando alguns conteúdos que não se adequam a essa convergência[219]. Há de se perguntar, por exemplo, se o mundo é o único aspecto imaginário, a única característica mimético-ficcional que a narrativa evoca, e se algumas sutilezas entre o *storyworld* e o mundo ao qual ele faz referência sempre suportam a diferença entre eles, afinal.

Apesar dessa pequena ressalva, que não pretende ser uma opinião decisiva de nossa parte, por causa até do caráter muito iniciante de nossa pesquisa, enfim, apesar

---

[217] Citação indireta, em língua portuguesa, de: "Functionally speaking, metalepsis signifies a transgression of the ontological boundaries pertaining to the diegetic and more broadly illocutionary levels structuring a given narrative text". Ibid. p. 133.

[218] Citação indireta, em língua portuguesa, de: "The two worlds relevant for metalepsis are thus the 'fictional world' and the 'real world'. The 'fictional world' is the world created by the story. Fictional worlds and their mimesis, i.e., readers imagining them to be a convincing narrative reality, have been discussed in narratology in terms of possible-worlds theory". KUKKONEN, Karin, *Metalepsis in Popular Cultura, an Introduction*, In: KUKKONEN, Karin; KLIMEK, Sonja (Orgs.), *Metalepsis in Popular Culture*, Berlin: DE GRUYTER, 2011, p. 6.

[219] Dissemos "correr o risco" por causa da leitura de Kukkonen, por exemplo. Não que esse problema seja diretamente consequente dos textos de Herman. De toda maneira, o fato de os atos de representação ocorrerem no mundo, como Kukkonen indica em relação a Herman, já estabelece uma diferença que deve ser apontada. O ato da diegese é diferente do mundo que o permite, i.e., no qual há a sua potência. Se quisermos ser conscientemente preciosistas — mas porque um objeto como o *D. Quixote* nos leva a um detalhismo sobre essa reflexão entre mundos/diegese — talvez disséssemos que a representação é uma realização *no* mundo *para* outro mundo. E desefetuar mundos, como veremos logo à frente como consequência da leitura de Herman, é tornar passiva a própria ação, é reduzir-lhes seu aspecto próprio, o de atividade.

disso, é fértil orientarmo-nos pela teorização de Herman a fim de pensar a transgressão entre níveis. Seu texto mostra-se muito salutar para se analisar o processo de definição (e de indefinição) das fronteiras entre os níveis diegéticos, ou, nos termos de autor, dos limites ficcionais entre mundos e *storyworlds*. Como já dissemos no parágrafo anterior, Herman pretende demonstrar como alguns processos estruturais-cognitivos podem ser dados *em função* da metalepse. Citamos, com os recortes de Ryan (1991):

> For Marie-Laure Ryan (1991), who has helped pioneer a powerful analytic vocabulary derived from modal logic and its philosophico-linguistic offshoot, possible worlds semantics, fiction just is an act of recentering, on the part of an addressee or recipient, around an alternative possible world (APW). More specifically, "Fiction is characterized by the open gesture of recentering, through which an APW is placed at the center of the conceptual universe" and "becomes the world of reference" (1991: 26). In functional terms, then, we can say that metalepsis stems from disrespecting (or actively abolishing) the distinction between a storyworld and the world(s) from which addressees or recipients relocate in order to engage in a "fictional pact" vis-a-vis the storyworld in question. Put otherwise, metaleptic fictions both do and do not ask us to become "make-believe temporary members of the recentered [modal] System" (26) subtending a given fictional domain.[220]

Veja que a ficcionalidade de Herman/Ryan é descrita como um gesto comunicativo e social que centraliza um mundo possível sobre um conceito que torna ontologicamente constituída uma ficção. Ademais, esse gesto depende do "pacto" entre o emissor e o receptor. Na narrativa metaléptica, no entanto, algo paradoxal acontece entre esses dois sujeitos. Porque, se o ato de representação parte de uma demanda à qual se responde — como o significado mais básico da palavra "pacto" indicaria — no caso de ela ser metaléptica, no entanto, sua solicitação não é respondida. Cognitivamente, não se sabe se essa demanda foi feita, e, portanto, se a transição entre o mundo (*world*) e sua ficcionalidade (*storyworld*) foi efetuada. Para elucidar essa questão, repetimos o exemplo de Herman, feito por ele na sequência, e que é devidamente ilustrativo. O autor diz-nos do caso hipotético de um emissor que conta a história de um gato em um tapete, de maneira ficcional. Logo mais, um gato aparece no tapete de seu banheiro[221]. Se ele conta, agora, que um gato estava no tapete *de um banheiro*, o mundo em que se conta e o mundo contado passam a intermediar-se por elementos cujas diferenças tornam-se estranhamente escassas, cujas identidades parecem constituir certa continuidade entre o mundo real e o ficcional, ou melhor, entre o mundo em que o ato de representação se dá e o mundo que ele cria. O gato criado por um autor como que já fora produzido pelo mundo.

---

[220] HERMAN, David, *Towards a Formal Description of Metalepsis*, In: *Journal of Literary Semantics*, Vol. 26, Issue 2, s/l, 2009, p. 134.
[221] Ibid. pp. 134 – 135.

Assim, a solicitação por um tipo de comunicação — sobre a realidade ou sobre a ficção — torna-se cada vez menos responsiva de si e do outro. Os sistemas de conceitos a separar os dois mundos tornam-se cada vez mais homogêneos, não laterais o suficiente para que sejam "centralizados" por alguém. Assim, o mundo de referência tampouco se percebe com certeza. Por causa disso, o mapeamento, do qual faláramos há algumas páginas, torna-se cada vez mais paralisado, ou diríamos, o leitor se torna cada vez mais passivo diante dele, pois a transição mesma entre um mundo e outro torna velada sua natural voluntariedade. Por causa da indecisão do receptor acerca de qual regime seu ato desdobra e quais são as referências unívocas dessa representação, ao mundo que o gato povoa torna difícil operar aqueles processos cognitivos dos quais falara Goodman mais acima, que são determinantes para se identificar, diferenciar e combinar mundos. É importante, para nós, percebermos, que, ao transgredir essas fronteiras, a metalepse torna-as ambíguas, e, por isso, o suporte em que uma ação ocorre e o objeto sobre o qual ela age podem ser indiferentes entre si, além de que a aceitação de que ela foi feita pode não ser posta. A pequena formulação que faríamos reduz-se, portanto, nisto: que o ato de comunicação se torna indeciso, pusilânime, mas, necessariamente ocorre; ou que um dos aspectos paradoxais da metalepse, no limite, é este: há necessariamente um ato definido, mas não se pode defini-lo; há necessariamente um ato, mas houve a incapacidade para o ato.

Assim, em Herman preocupa-se em compreender as consequências semânticas da estrutura aporética própria da metalepse, que, de acordo com Pier, se manifesta pela "inconsistência lógica que é pressuposta na passagem de dois domínios separados [, embora consequentes,] cujo meio é suprimido ou excluído"[222]. Nesse caso, tal meio se oculta porque os significantes, tanto da história quanto do mundo, têm referência idênticas e, por isso, são ambivalentes, não são capazes de diferenciar de maneira clara cada um desses domínios. Ao longo do artigo, Herman preocupa-se em identificar as estruturas e os índices pelos quais esse tipo de ambivalência entre níveis diegéticos poderia ser operada[223]. Ao analisar o romance *At Swim-Two-Birds*, de Flann O'Brien, ele descreve algumas delas. De acordo com ele, o texto constrói certa ambiguidade entre alguns

[222] Tradução livre de: "For narrative metalepsis in an ontological perspective, paradox is central, as it involves the logically inconsistent passage between two separate domains through suspension of the excluded middle". PIER, John, *Metalepsis*, In: HÜHN, Peter; PIER, John; SCHMIDT, Wolf; SCHÖNERT, Jörg (orgs.), *The Handbook of Narratology*, Berlim: Walter de Gruyter, 2009, p. 196.
[223] HERMAN, David, *Towards a Formal Description of Metalepsis*, In: *Journal of Literary Semantics*, Vol. 26, Issue 2, s/l, 2009 p. 133.

registros do idioma inglês, misturando, por exemplo, a modalidade informal e a formal da língua. Além disso, o escritor também sobrepõe *storyworlds* e *frames*, conceito este que corresponderia aos "princípios de organização que fazem eventos interagirem (...) e que geram expectativas sobre eles"[224] [225]. Destarte, Herman demonstra que há estruturas que, ao tornar ambivalentes as mediações entre os níveis diegéticos, encerram a codificação de fenômenos metalépticos. A indiferenciação entre *frames*, por exemplo, pode se dar pela saturação da ambiguidade lexical, que torna a identificação de registros discursivos mediante expectativas algo indeterminado, ou melhor, sobredeterminado:

> It is O'Brien's use of register-mixing, however, that most actively sets into play the harmonic overdetermination, the indefinitely multiplied layering, of the lexical patterns affiliated with various narrative frames — yielding an ongoing de-differentiation of the frames themselves.[226]

Assim, a metalepse pode se efetuar a partir de unidades morfológicas diferentes[227], cujas referências semânticas, o significado que elas designam mesmo, seriam as divisas entre os níveis diegéticos em dada narrativa. Ocorre, aqui, que elas se articulam e rearticulam para gerar efeitos específicos, mas diversos, quer dizer, que são diversamente — mas categoricamente — metalépticos. Se as articulações entre as estruturas são específicas de cada narrativa, pode-se dizer que, embora próprias da metalepse, elas não são imanentes a ela, não são padronizadas por ela, necessariamente; isto é, seu efeito, se elas forem utilizadas noutros textos, não precisa, necessariamente, ser metaléptico. Elas se combinam para gerar o *código* da metalepse, para que esta *seja decodificada* na condição de seu texto, como qualquer unidade morfológica de qualquer idioma pode fazê-lo em função de qualquer mensagem e em relação com outras unidades morfológicas.

---

[224] Tradução livre de excerto: "The *frame*, then, is Goffman's generic label for the set of principles organizing interactional events of all sorts, including the events connected with the construction and elaboration of (narrative and other) discourse. (…) One of the underlying assumptions of my own discussion is that metalepsis occurs when normative expectations about the modal structure of narrative universes - expectations activated by textual cues included in the narrative discourse at issue - are then deliberately subverted and countermanded". Nossa ressalva, mais uma vez, se dá porque Herman intenta suprir o conceito de níveis diegéticos pelo de *frames*, tornando nossa observação anterior, sobre a necessária separação conceitual entre estes e os mundos, ou entre eles e seus sinônimos teóricos, principalmente, mais saliente. Grifo feito pelo autor. Ibid. p. 136.

[225] Em *Basic Elements of Narrative*, Herman já disserta, a partir de Propp, sobre o fato de cada *storyworld* concentrar-se em si as expectativas suas "canônicas" para certos eventos, sendo que se pode quebrá-las mediante o conceito de *world disruption*. Portanto, a ambivalência entre tais expectativas, as quebras de seus eventos canônicos, também poderiam servir para se tornar ambivalente a circunscrição entre níveis diegéticos e entre atos de representação diferentes. HERMAN, David, *The Third Element; or, How to Build a Storyworld*, In: HERMAN, David, *Basic Elements of Narrative,* West Sussex: Willey-Blackwell, 2009, pp. 105 – 137.

[226] Ibid. p. 146.

[227] No sentido de que são as unidades com as formas mais reduzidas para aquele discurso específico. As funções de Propp, por exemplo, são as unidades mais reduzidas de uma ação narrativa.

Da passagem por tal premissa entre a pragmática e a semântica, citamos outro autor, que nos será importante, Julien Hanebeck (2017), para quem Herman foi um dos que mais precisamente definiu a metalepse. Vê-se logo, parcialmente, por que o citamos até agora, então, embora seu texto já seja antigo. Afinal, Hanebeck observa que a definição de metalepse não fora unívoca entre os narratólogos, em geral. Segundo ele, cada definição pôs significado novo para a designação desse fenômeno. Apesar de cada uma delas ter como eixo sempre a bibliografia genetteana, segundo ele, elas também sempre realçaram um aspecto ou outro de sua primeira definição, ou, ainda, sempre acrescentaram mais uma característica a ela a partir de alguma ênfase[228]. Diante disso, o autor propõe uma "definição mínima", que refletiria os pontos mais consensuais entre os narratólogos e ainda a manutenção dos elementos mais básicos do conceito de Genette:

> Metalepsis designates (the construction of) a narrative entity or entities (e.g. a character or existent, etc.) that literally moves across or denies the boundary separating the world(s) of the representation from the world(s) of the represented. Moving from either of these worlds to the other, it thus belongs (at least temporarily) to distinct spatiotemporal frames of reference, which results in a fiction-internal paradoxical transgression defying representational logic.[229]

Assim, a metalepse seria uma transgressão lógica entre níveis e entre espaço-tempos diferentes, e haveria, ademais, entidades fictícias específicas, em dada narrativa, cuja dinâmica entre os mundos do representante e do representado resultaria num movimento metaléptico. Ainda, Hanebeck também considera a relação entre níveis e representação como um *ato* de comunicação[230], como já enfatizamos aqui ser coerente com a divisão de mundos proposta em Herman.

De todo modo, a preocupação preliminar de Hanebeck não é tanto a de circunscrever um conceito que poderia ser utilizado universalmente, mas, sim, a de entender o motivo de a metalepse ser tão difícil de conceituar. Para ele, o primeiro problema nesse sentido resultaria do fato de que os limites entre os atos narrativos e entre suas definições espaço-temporais não são tão fáceis de se discriminar[231], sendo a fronteira

---

[228] HANEBECK, Julien, *Understanding Metalepsis: The Hermeneutics of Narrative Transgression*, Berlin/ Boston: De Gruyter, 2017, pp. 23 – 25.
[229] Ibid. p. 25.
[230] Ibid. p. 18.
[231] Acrescentaríamos, afinal, que tais conceitos, por si mesmos, já são difíceis de racionalizar, muitas vezes. O que é o tempo, o que é o espaço, qual a lógica entre eles? É certo que a narratologia responde a essa pergunta para si, inclusive. Mas a resposta da narratologia difere o tempo do discurso do tempo da história, por exemplo, em cuja convergência metaléptica efetiva-se uma equivalência entre conceitos cujos conteúdos são diferentes, sendo necessário que a pergunta sobre o que é o tempo sobre o que é o espaço se refaça. Essa temporalidade é diferente justamente porque o ato de dizer é diferente dos atos das história, como haveria de se supor pelo que contamos até aqui. Vide: BRIDGEMAN, Teresa, *Time and Space*, In:

entre o representante e representado algo também naturalmente impreciso, na verdade, principalmente em relação a um fenômeno para o qual a ambiguidade de seus índices é mobilizada, como vimos até aqui. Caberia pensar, portanto, que há um problema, uma questão, entre estes três elementos: o modelo genetteano, em si — na sua intenção de ser inequívoco, como modelo teórico que é —, o fenômeno descrito por ele e a sua própria aplicação analítica[232]. Pois sobre uma obra metaléptica pressupõe-se que há uma negatividade da estrutura, a fim de sua formulação:

> The problem of metalepsis is thus rather the complex dynamic that unfolds when "diegetic levels" (or the worlds of the representation and the represented) are negated or destabilized in the metaleptic transgression. Typically, understanding metalepsis involves the construction of changing and vanishing spatiotemporal frames of reference and the attempt to "stabilize" semantic instabilities (who speaks to whom, what are the spatiotemporal conditions of the narrated/narration etc.). In the complex metaleptic dynamic that ensues, meanings proliferate as spatiotemporal dimensions (temporarily) collapse. Since metalepsis is the 'narrative structure' that *per definitionem* denies its own prerequisites, such constructions and reconstructions consist in complex readerly ascriptions of meaning that are characterized by an element of negativity. The notion of diegetic levels implies that a fictive reader cannot physically join the world of the characters of which he reads; yet in the case in point a fictive reader does physically join the world of the characters of which he reads. These two propositions negate and thus *destabilize* each other.[233]

Portanto, a metalepse é constituída por duas proposições antitéticas entre si: a afirmação e a negação da estrutura, cuja relação tem como resultado uma instabilidade semântica mútua, que tentaria ser resolvida pelo leitor mediante a criação e a recriação de significados. De acordo com Hanebeck, por causa desse aspecto propriamente de produtividade, haveria de se pensar que alguns textos teriam um *potencial* metaléptico, necessitado de se *realizar* pelo leitor[234].

Talvez fosse lícito depreendermos que esse potencial estaria relacionado também com condições *para* que fosse realizado. Quer dizer, que cada interpretação, com sua estrutura contextual, implicaria num novo evento para esse texto. O que se diz assim parece uma platitude — é claro que cada interpretação de qualquer texto se interpreta numa situação diferente em relação a outras —. No entanto, chamamos a atenção para isso porque a estrutura metaléptica, se seguirmos Hanebeck, parece-nos *exigir* essa disposição histórica sobre si, pois, se a realização de seu significado pode ser negada, então ela pode sempre ser substituída por outra interpretação noutro instante ou noutro

---

HERMAN, David (org.), *The Cambridge Companion to Narrative*, Cambridge; New York; Melbourne; Madrid; Cape Town; Singapore; São Paulo: Cambridge University Press, 2007, pp. 52 – 66.

[232] Ibid. p. 26.

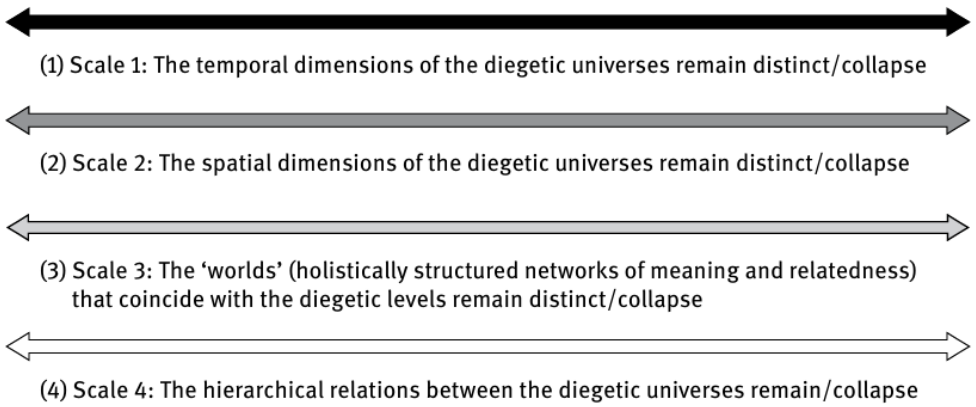
[233] Ibid. pp. 26 – 27. Grifo feito pelo autor.

[234] Ibid. p. 27.

contexto. Ela seria uma forma singular com inúmeros conteúdos. A partir disso, o autor propõe uma definição própria para a estrutura da metalepse, com pré-requisitos revisitados a fim de considerar a relação entre a estrutura e a recepção hermenêutica de tal forma. Assim, ele propõe a separação *heurística* entre mundos e níveis diegéticos, que, já dissemos, de nossa parte, talvez seja, verdadeiramente, conceitual[235]. Ele o faz a fim de separar narrativas mais voltadas para uma violação de sua temporalidade do que de sua espacialidade, por exemplo, ou mais de sua diegese do que dessas suas categorias que — quem sabe — poderíamos chamar de cronotopo[236]. Também segundo ele, por causa dessa potencialidade, haveria textos com *gradações* metalépticas, com gradações em sua possibilidade transgressiva, de um lado, ou ortodoxa, de outra. A partir dessa perspectiva, Hanebeck propõe uma separação também heurística entre as transgressões; haveria 1) transgressões temporais, 2) transgressões espaciais, 3) transgressões das regras ontológicas do mundo (*world*) ficcional e 4) transgressões das relações hierárquicas entre os níveis diegéticos[237].

A relação entre essas transgressões pode ser representada pelos eixos seguintes, que reproduzimos das ilustrações de Hanebeck a seguir:

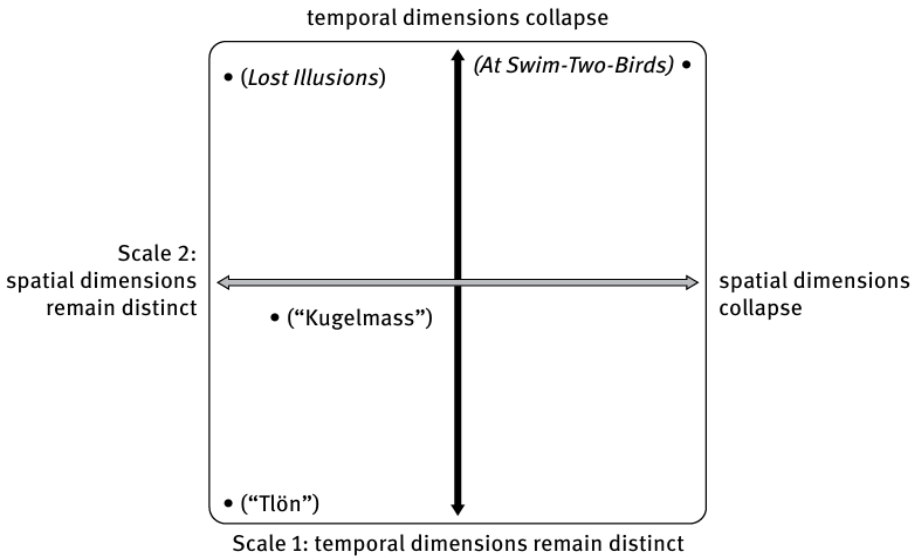
Figura 1 - As escalas de transgressões de acordo com a separação heurística de Hanebeck



Fonte: HANEBECK (2017, p. 41).

[235] Ibid. pp. 34 – 35.
[236] Ibid. p. 41.
[237] Ibid.

Figura 2- O modelo escalar de Hanebeck em sua caracterização holística, com alguns romances correspondentes a cada um deles



Fonte: HANEBECK (2017, p. 46).

Como se vê pelas figuras acima, os romances com mais possibilidades de colapso seriam mais potencialmente metalépticos, de acordo com esse modelo escalar, que seria "ainda estático, [mas ilustrativo,] sobre como a transgressão metaléptica viola as *propriedades* do nível diegético em questão"[238]. Quanto maior o grau de transgressão do movimento da entidade fictícia em questão, como é de se supor, maior consenso se sobre sua ocorrência haveria entre os receptores da enunciação. Um romance como *At Swim Two Birds*, por exemplo, que havia sido analisado por Herman, dificilmente não seria considerado metaléptico por todos, de acordo com o quadrante acima.

A partir dessas considerações, Hanebeck também propõe uma hermenêutica necessária para se pensar o processo de recepção dessa estrutura. Ele a deriva de Hans-Georg Gadamer e Paul Ricoeur. Não teremos tempo para discutir inteiramente toda a complexidade da discussão que Hanebeck faz desses dois autores. Gostaríamos apenas de indicar as pontuações mais pertinentes à metalepse enquanto fenômeno que gera uma historicidade baseada na sua recepção, isto é, na sua relação com o sujeito que lida com

[238] Tradução livre do excerto do período: "Even though this model has scalar axes, it can only represent a static model of metaleptic transgressions (more precisely, a static model of how the metaleptic transgression violates the properties of the diegetic levels involved)". Ibid. p. 43. Grifo nosso.

sua negatividade estrutural. Dos autores supracitados, Hanebeck preocupa-se em discutir o que ele chama de dialética entre a hermenêutica do pertencimento e a hermenêutica do distanciamento. Como vimos no início, a metalepse, para Hanebeck, é uma "estrutura narrativa (...) que nega seus próprios pré-requisitos"[239]. O processo dessa negação é efetivado por essa dialética entre as duas hermenêuticas:

> [T]he hermeneutics of distanciation and the hermeneutics of belonging which characterizes narratological practice (a practice that is teleological without any telos beyond the endeavour to find the unity in contingent historical attempts to make sense of narrative); for both post- and neoclassical approaches to narratology rely on a hermeneutics that (temporarily) situates itself analytically outside of what it belongs to ontologically. [240]

Assim, haveria uma tensão entre o ser da narratologia enquanto forma da narratividade e sua teleologia, ou seu caráter analítico e absente, que busca — recitamos — a "unidade de sentido que se oculta na contingência histórica que atravessa as diversas tentativas humanas de se produzir narrativas".

Ocorre que, no trato com essa contingência da temporalidade, a metalepse resistiria ao alheamento teleológico da narratologia. Pois, diz-nos Hanebeck, a metalepse exige que seu problema epistemológico não seja visto de maneira extrínseca ao sujeito do conhecimento. O autor utiliza conceitos de Gadamer, segundo o qual o entendimento de um objeto, "em contraste com o que pensaria Hegel, nunca transcende [esse mesmo objeto], nem atinge o conhecimento absoluto [com ele]"[241]. Por causa disso, a compreensão de algo dado seria sempre necessariamente finita; seria exigida sempre nova experiência de conhecimento quanto a um objeto diante de si, com novo instante de produção em sua *negatividade* demandante por um outro[242]. Em Gadamer, diz-nos Hanebeck, a consciência apenas se reconheceria a si própria pelo outro. E ser auto-reflexiva é tomar conta de seus próprios preconceitos epistemológicos. Essa necessidade de percorrê-los em nova experiência, ou numa negatividade de si que exige a reparação de novas formas para esse objeto que se atualiza pela auto-reflexão, corresponde,

---

[239] Essa definição, que é transcrita da última citação direta que fizemos, também é repetida no meio do livro. Ibid. p. 121.
[240] Ibid. p. 137. Tradução livre do trecho: "for both post- and neoclassical approaches to narratology rely on a hermeneutics that (temporarily) situates itself analytically outside of what it belongs to ontologically."
[241] Tradução livre de: "According to Gadamer, the negativity of the hermeneutic experience, or experience proper, takes place in a dialectical movement, which, in contrast to Hegel, neither transcends itself nor reaches the level of absolute knowledge". Ibid. p. 148.
[242] Ibid.

justamente, ao tipo de compreensão envolvida na interpretação de um texto que é metaléptico:

> The negativity of hermeneutic experience is not the negativity of an object that can be analyzed from a safe distance. Metalepsis potentially demonstrates that the negativity encountered is our negativity, is what happens to us 'over and above our wanting and doing.'[243]

Assim, a metalepse refletiria esse pertencimento em que os pré-requisitos oscilassem para uma temporalidade necessária de atualizações. Porque a hermenêutica do pertencimento corresponde à interpretação metaléptica, a aporia que envolve esse fenômeno da narratividade não pode ser vista a determinada distância, ela não pode ser abstraída, mas ela revela o sujeito na aporética — na falta de definição de seus próprios pré-requisitos — que implica na temporalidade de seu entendimento enquanto construção e reconstrução de estruturas[244].

De acordo com Julien Hanebeck, a metalepse é um fenômeno narratológico cuja experiência hermenêutica é determinada por um processo peculiar de negatividade. Essa negatividade parte do conceito de *experiência*, de Hans-Georg Gadamer, que, por sua vez, a recupera de Hegel, com algumas diferenças críticas. Seguindo o filósofo da *Fenomenologia do Espírito*, Gadamer reconhece que, para o conhecimento ser compreendido e para um conteúdo ser admitido como verdadeiro, o sujeito da experiência, determinado por sua consciência histórica, deve encontrar com ele a certeza de si mesmo, ou a unidade de si com si próprio e com esse outro, pois "ocorre à experiência (...) reconhecer-se a si mesma no estranho, no outro"[245]. Destarte, a relação da experiência com o conhecimento tem a ver com um processo que *instaura* a identidade na consciência histórica[246]. No entanto, Gadamer se distancia de Hegel precisamente na tematização de tal identidade:

> Não resta dúvida de que para Hegel o caminho da experiência da consciência tem que conduzir necessariamente a um saber-se a si mesmo que já não tem nada de diferente nem estranho fora de si. Para ele a consumação da experiência é a "ciência", a certeza de si mesmo no saber. O padrão a partir do qual pensa a experiência é, portanto, o do saber-se. Por isso, a dialética da experiência deve culminar na superação de toda experiência, que se alcança no saber absoluto, isto é, na identidade absoluta entre consciência e objeto. A partir daí poderemos compreender por que não faz justiça à consciência hermenêutica a aplicação que Hegel faz à história, na medida em que considera que a história estaria absorvida na autoconsciência absoluta da filosofia.[247]

---

[243] Ibid. p. 149.
[244] Ibid. p. 156.
[245] GADAMER, Hans-Georg, Verdade e Método, Vol. I, 15ª Ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2015, p. 464.
[246] Ibid.
[247] Ibid. pp. 464 – 465.

A formação da consciência histórica está sempre em movimento, e, por isso, relativamente à subjetividade dessa consciência, i.e., àquilo que "em toda subjetividade [se mostra] a substancialidade que a determina"[248], ela "não (...) torna alguém [em si e para si na unidade com o conteúdo do saber] *através* das experiências, mas também alguém que está aberto *a* experiências"[249]. Quer dizer, a consciência histórica é *consciência de alguém* constituído porque este, ao se instaurar nas experiências, deve se instaurar, por ser histórico, *a todo o tempo*, deve se instaurar *sempre*, nunca *finalmente*. Instaurar-se é desvelar-se para as outras possibilidades de vir a instaurar-se, e ter a consciência da história é constituir-se por essa abertura que se informa e filologicamente recusa o sujeito absoluto a definir-se. Ser sujeito do processo hermenêutico é deparar a substância de si consigo, que é da própria história, e que é substância também por fazer "parte da *essência* histórica do homem"[250].

Como não existe a identidade com o absoluto de si, tampouco essa abertura pode pressupor a identidade absoluta com o conteúdo do conhecimento, que ainda é sempre outro, para ela. A noção de tal abertura implica na diferença entre a experiência e o discernimento, portanto. De acordo com Gadamer, o que se expõe acima implica que a experiência não pode ser ciência, porque ela se opõe a um saber geral sobre as coisas[251]. Por causa disso, ela tampouco é dogmática; ao contrário, ela se constitui pela quebra de expectativas constituídas pelos sistemas de pensamento. Com efeito,

> Embora o objetivo limitado de uma solicitude pela educação seja o de poupar alguém de fazer certas experiências, como fazem às vezes os pais como seus filhos, a experiência, em seu conjunto, não é algo que possa ser poupado a alguém. (...). O fato de a experiência ser eminentemente dolorosa e desagradável não corresponde a uma visão pessimista, mas provém, como se pode ver, da essência da própria experiência (...). Toda experiência digna desse nome teve que se livrar de algum tipo de expectativa. Assim, o ser histórico do homem contém, como um momento essencial, uma negação fundamental que aparece na relação essencial entre experiência e discernimento.[252]

Assim, a tensão entre a experiência e o entendimento prévio sobre o mundo implica certa angústia, algum sofrimento do sujeito constituído pela negação do discernimento na consciência histórica.

---

[248] "Todo saber-se procede de um dado histórico prévio, que com Hegel chamamos de 'substância', porque suporta toda opinião e comportamento do sujeito, e, com isso, prefigura e delimita toda possibilidade de compreender uma tradição em sua alteridade histórica". Ibid. p. 399.
[249] Ibid. p. 465. Grifos feitos pelo autor.
[250] Ibid. Grifo feito por nós.
[251] Ibid.
[252] Ibid.

Julian Hanebeck reflete sobre essa negatividade ao pensar o caráter epistemológico da narratologia e suas limitações frente ao fenômeno da metalepse:

> The narratological objective of restrictive theorists such as Gerald Prince, in keeping with the traditional structuralist view of narratology as "the science of narrative" (…), is akin to Aristotelian thought which conceptualizes the unity of experience as the telos which precedes experience (…). Following the scientific logic of induction, the attempt is made to render the experience of understanding (at least partially) as the objectifiable, and hence repeatable telos. This orientation towards the universality of the concept (or principle), which always knows the result of understanding in advance (that is, prior to experience, or caused by the ahistorical object of 'experience') is – in its reliance on a hermeneutics of distanciation – incompatible with hermeneutic experience in Gadamer's sense[253].

A narratologia se basearia numa hermenêutica do distanciamento, portanto, alheia à conceituação gadameriana do pertencimento da consciência histórica. Ocorre que a metalepse desloca os pressupostos narratológicos que estabelecem previsões sobre seu objeto:

> This is what Gadamer's insight into experience in general or experience as a whole (…) demands of the specific situation in which the literary text is understood – a situation always already woven into 'effective history.' The negativity of hermeneutic experience is not the negativity of an object that can be analyzed from a safe distance. Metalepsis potentially demonstrates that the negativity encountered is our negativity, is what happens to us 'over and above our wanting and doing.' Understanding metalepsis foregrounds the epistemological, logical and mimetic 'impossibilities' that are conventionally bracketed in narrative comprehension. As interpreters, we belong to the negativity of metaleptic transgressions. To reveal the prejudiced nature of one's understanding, to expose the prejudices that enable understanding in the first place, allows the awareness of the provisional nature of the prerequisites of historical interpretation. To see then how one's own prejudices (in the sense of conceptual frameworks) become questionable in the act of interpretation is application in the Gadamerian sense.[254]

A consciência instituída na experiência não pode se formular alienando-se ingenuamente das compreensões que lhe precedem. De acordo com Gadamer, "[q]uando procuramos compreender um fenômeno histórico a partir da distância histórica (...), encontramo-nos sempre sob efeito d[a] história efeitual. Ela determina de antemão o que se nos mostra questionável"[255]. Então, a consciência da experiência, a consciência histórica, é a consciência do efeito da tradição, intricado, por força, às perguntas colocadas pela interpretação, que é constituinte de tal consciência ativa. Logo, se esta se conquista, uma compreensão qualquer se desencanta do distanciamento histórico[256].

---

[253] HANEBECK, Julien, *Understanding Metalepsis: The Hermeneutics of Narrative Transgression*, Berlin/ Boston: De Gruyter, 2017. p. 150.
[254] Ibid. p. 149.
[255] GADAMER, Hans-Georg, Verdade e Método, Vol. I, 15ª Ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2015. p. 397.
[256] "A consciência histórica deve conscientizar-se de que, na suposta imediatez com que se orienta para a obra ou para a tradição, está sempre em jogo esse outro questionamento [que visa o caráter da história

Na verdade, ela demanda, no lugar de tal distância, o que Hanebeck chama da hermenêutica do pertencimento. Com a experiência, estamos sempre pertencidos ao objeto, ao seu conteúdo humanamente produzido, e, com ele, à sua historicidade. Estamos sempre atentos ao fato de as perguntas serem postas tão somente *com os pré-requisitos* da tradição, e, por isso, postas *sob o efeito* desta. E, por torná-los visados, talvez compreender pela experiência signifique achar a aparência própria desses pré-requisitos, quer dizer, a condição em que eles deixam de ser vistos como *essências* da própria objetividade, ou como aspectos incondicionais da interpretação. Isto é conceber seu modo fenomênico, é colocá-los na condição de um sentido que é potencialmente ultrapassado e questionado, impotente para reduzir seu objeto, embora possa mediá-lo[257]. Talvez pudéssemos dizer que a evidência da possibilidade de uma experiência seja irredutível ao discernimento consciente, embora seja evidente para ele por meio da ocasionalidade dos conceitos produzidos por esse mesmo discernimento[258]. De acordo com Hanebeck, é isso que se observa com a interpretação da metalepse. Em relação à narratologia, ela realizaria essa possibilidade a que nós acabamos de nos referir:

> It is precisely this process of experience in which the typical becomes untypical that is instigated by metaleptic transgression. Metalepsis introduces this negativity into the narratological grid of diegetic levels, and understanding metalepsis introduces it into every hermeneutic situation in which it is understood. This is indeed 'typical' of metalepses. This does not mean that metaleptic narratives cannot be considered in terms simply of knowledge and result; but this can only be done if the process of experience and the negativity it entails are bracketed.[259]

Assim, em cada momento em que a metalepse fosse interpretada textualmente, ela seria interpretada mediante um *processo de experiência*. Pois ela não é redutível à estrutura dos níveis diegéticos. Eles não *organizam* os elementos que se relacionam a fim de constituí-la, mas a descrevem, a reconhecem, e sua possibilidade é prevista por eles mesmos.

No entanto, esse reconhecimento resulta da compreensão de sua própria negatividade. Como o assume Genette:

> Todos esses jogos [metalépticos] manifestam (...) a importância do limite que eles se esmeram em ultrapassar em detrimento da verossimilhança, *e que é precisamente a*

efeitual sobre a interpretação], ainda que de maneira despercebida e consequentemente incontrolada". Ibid. p. 397.

[257] Pois, de acordo com a citação da nota anterior, a "suposta imediatez (...) [orientada] para a tradição" se dissuade.

[258] Ou o que não alcança para ele ainda a substância de si na subjetividade do conhecimento, como dissera Gadamer acima.

[259] HANEBECK, Julien, *Understanding Metalepsis: The Hermeneutics of Narrative Transgression*, Berlin/ Boston: De Gruyter, 2017. p. 150.

> *narração (ou a representação) ela própria*; fronteira movente, mas sagrada, entre dois mundos (...). O mais surpreendente da metalepse está de fato nesta hipótese inaceitável e insistente de que o extradiegético seja sempre já diegético (...).[260]

Talvez pudéssemos interpretar tal "sagrado" com o sinônimo do que seria o intocado para a teoria. A metalepse rompe com a normativa da sua própria descrição. Ela *passa* da fronteira que pode *se* mover, mas *da qual* o objeto empírico[261] não se deveria mover por contato, *por afetação* do sujeito teórico — tal "surpresa" do "inaceitável" causado pela representação —. O que se causa é o não-diegético tornar-se diegético. Ao fazê-lo, os conceitos científicos que fazem referência à metalepse epistemologicamente maculam-se mesmo por essa diegese[262]. Ao enunciar que há metalepse, a consciência não se demove dessa identificação necessária com esse objeto de enunciação. E, então, a experiência metaléptica desvela, para essa teoria, que esta não tem um objeto distante, uma narrativa da qual se escusa, mas um conteúdo aí no qual ela desde-já se integra. Isso quer dizer que a narratologia *tem sua própria* narratividade, sua própria ficcionalidade. O pensamento narratológico manifesta-se de algo que já é dado discursivamente. Algo que ele repete, então — afinal, a metalepse tem característica metalinguística, o que tem sido perceptível até aqui, nós cremos —. Nesse sentido, a teoria é um acontecimento imanente *do* objeto. O sujeito do conhecimento da narratividade é, pois, um efeito do momento de tal objeto sobre si, um tipo de movimento da sua qualidade, do seu predicado que aparece. O sujeito do conhecimento da narratividade instaura uma consciência *histórica* na decodificação da metalepse, pois conscientizar-se de *uma* diegese *metaléptica* é afetar-se desde *sua própria diegese, sua própria ficcionalidade e artifício ou sua* poiesis; o suporte de seu objeto é o suporte consentâneo da subjetividade sua durante o ato dessa recepção. A metalepse, de certa maneira — ou, dessa maneira, i.e., pelo desempenho e registro de sua leitura — *é*[263] a diegese de fora de uma diegese, como seu caráter originalmente metonímico — ou seja, da relação entre a parte fragmentada e o seu conjunto — poderia realmente já ter-nos informado.

A apreciação que fazemos agora parece um pouco repetitiva, pois essa relação dupla da metalepse já fora constatada por nós. Estamos vendo, mais uma vez, que ela

---

[260] GENETTE, Gérard, *Fronteiras da Narrativa*, In: *Figuras II*, São Paulo: Editora Liberdade, 2015, pp. 313 – 314. Grifos feitos pelo autor.
[261] I.e., o da experiência.
[262] Como vemos, isto está de acordo com o que constatamos há pouco ser característico das representações metalépticas — diegetizar seus referentes.
[263] Ela *é* esse predicado *na abertura da experiência*, não numa relação de simples igualdade, mas a relação entre a metalepse e a sua identidade tem status ontológico por essa abertura e por sua *alétheia* implícita na noção do "desvelamento", em cuja tradição hermenêutica Gadamer parece apoiar-se.

implica o leitor sem escolha no signo poético — ou, pelo menos, na sua contraditória passividade ao ativamente decodificá-la —. Hanebeck aponta, contudo, para o fato de que toda narrativa, do ponto de vista do leitor, pode ser considerada dessa maneira. O autor nos faz recordar que a diegese sempre se constitui por um ato de re-construção:

> From the point of view of the reader (listener, spectator, etc.), it is not the narrative act but the (re)constructive effort of the *act of reading* (listening, watching, etc.) that establishes the narrative situation. Even though the narrative act can emerge in a narrative situation established in this manner as the *logical* cause of the story, this cause is nevertheless nothing more than an abstraction and thus (paradoxically) generated by the act of reading which it logically precedes.[264]

O construto diegético é (re)construto, característica esta que reforça a intuição acertada de Hanebeck sobre o caráter de *pontencialidade* da metalepse. Se toda diegese seria causa e consequência de sua própria leitura — na medida em que o texto existe previamente, mas apenas se realiza pela interpretação — então, se for assim, todo ato de leitura seria sempre de antemão metaléptico. Então, todo texto portaria tal potência, nem sempre deixada à vista, desse caráter hermenêutico e genérico dos discursos.

Segundo Hanebeck, romances como o *Tristram Shandy* explorariam essa aporia que é fundamental para a própria existência do discurso ficcional[265]. Analisaremos o texto de Sterne em boa hora. Por enquanto, é importante notarmos apenas que a metalepse exige do leitor uma outra posição em relação à mimesis e à ficcionalidade. Hanebeck, ao fazer uma crítica a essa lógica prévia do antecedente (o representado) e do consequente (o representante), segue uma perspectiva submissa à ideia de mimesis como *imitatio* — que, como veremos, é criticada por alguém como Costa Lima. Enfim, para nós, essa perspectiva é esvaziada de possibilidades reflexivas, por isso, interromperemos nossa leitura teórica de Hanebeck por aqui. Importante ainda é percebermos que isso que estamos chamando de "aporia fundamental" revela um conceito *da própria* diegese que não se deslinda senão pela metalepse. Ou seja, que, se ela diegetiza a teoria, também teoriza, também torna a linguagem ficcional uma linguagem *conceitual*, impedindo que haja uma alienação entre ambas. A ficção metaléptica transparece os conceitos que a balizam, a episteme que se relaciona consigo da maneira mais objetiva.

Vemos, assim, que, embora o modelo genetteano da metalepse seja bastante estável, isso não significa que ela não seja um fenômeno dinâmico. Com Herman, vemos

---

[264] HANEBECK, Julien, *Understanding Metalepsis: The Hermeneutics of Narrative Transgression*, Berlin/ Boston: De Gruyter, 2017. p. 161. Grifos feitos pelo autor.
[265] Ibid.

que ela tem uma forma que se dá em função de unidades morfológicas que, articuladas em prol de uma ambivalência semântica, encerram um significado metaléptico que pode ser decodificado. Com Hanebeck, vimos que essa decodificação implica numa hermenêutica negativa, que posiciona o sujeito receptor em na aporética das suas preconcepções interpretativas. Agora, parece que abrimos caminho para pensar também o âmbito do tipo de mimesis que circunda esse fenômeno narrativo.

Além disso, podemos observar que, de acordo com a análise que tínhamos feito no subtópico anterior, essa oscilação entre sujeito e objeto, essa elipse de um em outro, já aparece na bibliografia genetteana. No entanto, ela se dá por uma reflexão acerca da diegese, em si, i.e., do conceito de narrativa. Nela, o *objeto-linguagem* e a *metalinguagem* parecem corresponder, respectivamente, à diegese e ao discurso em sua dimensão produtiva — a relação entre um sujeito enunciador e a sua enunciação. A suspensão da mediação entre ambos, como vimos por Pier, caracteriza a duplicidade ficcional que Costa Lima constata no *D. Quixote de La Mancha* — a necessidade de se flagrar a ficção como artifício da realidade e a realidade como artifício da ficção, sem que as duas se conciliem, mas convirjam no paradoxo da aporia e da distância.

CONCLUSÃO DO CAPÍTULO

De acordo com o que vimos até aqui, o lugar da figuratividade na narratologia de Genette devém da relação histórica entre a retórica e a teoria da literatura. Genette se posiciona sobre essa relação em seus textos da série *Figuras*, e, nestas, o conteúdo de seu Objeto Dinâmico — isto é, aquele objeto que formaliza teoricamente uma estrutura gerativa, para utilizarmos ainda os termos de Peirce e a leitura de De Man — é principalmente dado pelo *Em Busca do Tempo Perdido*. Nesse sentido, pudemos analisar quais são as características de um pensamento literário moderno inclinado para essa figuratividade.

Ao gramaticalizar o retórico, as figuras de linguagem determinam, diligenciam e definem a objetividade do gênero do discurso. A analogia proustiana é um exemplo disso, pois, por meio dela, a estrutura do *Recherche* é organizada na temporalidade dos instantes da leitura de romances, subsumidos nessa totalidade que chamamos *Em Busca do Tempo Perdido*. Portanto, tal recepção, que é analogicamente (ou metaforicamente) mediada, pode ter o gênero do seu discurso como fim. Isto é, se ela tem potencialidade

hermenêutica, ela discursivamente determina[266]. A integração entre o ilocutório e o perlocutório, ou melhor, entre o significado e o efeito, desvela esse dimensionamento. Por ter uma dimensão hermenêutica, essa integração desdobra para o analista uma dimensão histórica forçosa, por causa da recepção como meio de constituir essa discursividade. Se assim ocorre com seu texto, isso também ocorre com sua intertextualidade, que já é patentemente histórica, e que deve ser variada, pois um texto não se refere a um único texto — ou melhor, há sempre ao menos duplicidade em tal referência —. Tal duplicidade se orienta para a unidade do discurso e do tempo completo da recepção. Se esta é mediada pela figura, também se direciona para a unidade que a figura emprega ao texto. Ou seja, a figura também organiza os intertextos entre si, portanto, ou, nos termos de Genette, ela organiza a relação entre as referências consignadas por uma *transformação*. A transformação informa sobre o produto intertextual, i.e., sobre o conteúdo dos textos anteriores que se aplicam ao texto, e a recepção desse produto assim devém para o novo horizonte da recepção. Quer dizer, ela também potencialmente projeta o objeto literário enquanto produto histórico de efeito entre sua anterioridade e sua posteridade. A figura potencialmente media a interpretação projetiva, então. Sintetizando tudo isso, diríamos que tal projeto desdobra um *horizonte figural para um gênero*, um horizonte para produção de discursos e que é qualificado pela figura. Há o horizonte de um romance analógico a partir do projeto hermenêutico de Proust, por exemplo.

No segundo tópico, vimos que a metalepse também é uma figura para a qual a intertextualidade tem consequências possíveis, sendo a produção de diegese uma delas. Além disso, como veremos mais à frente neste trabalho, ela parece possibilitar a hermenêutica do projeto, sobre a qual dissertamos. Isso é principalmente evidente porque ela possui unidades morfológicas que a decodificam, como vimos por Herman, e que são potencialmente metalépticas.

As reflexões de Hanebeck sobre a recepção metaléptica, com algumas considerações mais pontuais, além da leitura que fizemos sobre as funções da imitação direta e indireta em Genette para a metalepse e a sua projeção hermenêutica, parecem

[266] Algo que Genette segue em relação às funções semióticas: a analogia não implica exata e diretamente na função poética isto é, num gênero evidenciado por ela, mas ela, com as mediações hermenêuticas do texto, define esse gênero.

estar de acordo com um autor sobre o qual falaremos no próximo capítulo, ao transitarmos da teoria para a crítica: Luiz Costa Lima. Examinaremos o motivo de ele dizer que:

> Com Cervantes, nasce o ficcional moderno, a partir de uma dupla negação: negação da fantasia indiscriminadora e negação da intocabilidade do cotidiano. (...) *Don Quijote* processa uma peculiar *Aufhebung*. Como se sabe, a palavra alemão originalmente implica algo que conserva e, ao mesmo tempo, supera seus termos iniciais. (...). Peculiar ainda porque os termos iniciais não são contraditados para que, como em Hegel, se alcançasse uma síntese mais alta. Peculiar *Aufhebung* a da ficção: nela, o fictício (a fantasia) e o cotidiano (o real tido por inquestionável) se mantêm enquanto postos à distância, i.e., sujeitos à ironia, ao questionamento, à relativização.[267]

Em nossa opinião, a metalepse delineia e enfatiza essa ficção porque esse "real inquestionável" se apresenta, no romance, sob o signo do discurso que critica o próprio ato ficcional[268], e que se objetiva nele a fim de posicionar e reposicionar seus fundamentos. Se, por outro lado, D. Quixote tenta se distanciar dos discursos sobre si sem deixar de ser discursivo, essa passividade involuntária indica que o signo fora produzido antes de o próprio personagem pode se afirmar por eles[269], como ocorre entre o mundo real e o fictício, metalepticamente, para Herman. O fictício antecede o próprio discurso cervantino *através* de si mesmo. Analisaremos e justificaremos com mais detalhe essa afirmação no capítulo seguinte; basta dizermos, por enquanto, que isso nos parece ser efeito da diversidade de autores sobre ele, e, mais especialmente, devido à relação entre o primeiro e segundo volumes do livro, interpretados em sua hermenêutica retroativa.

De toda maneira, é interessante pensar que, como veremos, mesmo não sendo interpretado como metaléptico necessariamente, o *D. Quixote de La Mancha* apresenta diversas características próprias à metalepse, ainda que, no conjunto, possa dizer-se que o romance cervantino não é metaléptico, como o quer Close. Mas parece-nos que é a partir dessas características, o *Tristram Shandy* o toma como modelo e, em sua interpretação, em sua aplicação nessa obra, projeta-se nesse fenômeno. Ele realiza, pois, essa potencialidade metaléptica do Quixote em sua historicidade. Para nós, constatá-lo significa que os romances que estudaremos habitam o horizonte dessa modernidade indicada por Costa Lima e da qual o fenômeno metaléptico pode ser objetivado enquanto um eixo qualquer, mas um eixo importante, que sintetiza diversos aspectos de tal

---

[267] COSTA LIMA, Luiz, *História e Viagem de um Veto*, In: COSTA LIMA, Luiz, *Sociedade e Discurso Ficcional*, Rio de Janeiro: Guanabara, 1986, pp. 62 - 63.
[268] Contra o conceito horaciano da *imitatio*. Ibid. p. 58.
[269] FOUCAULT, Michel, As palavras e as coisas, trad. Salma Tannus Muchail, São Paulo: Martins Fontes, 10ª Ed., 2016., p. 67.

ficcionalidade. Estamos nos adiantando agora. Mas o fazemos para dar um sentido mais amplo a esse tópico e às discussões que lançam tal hipótese.

Sigamos para o *Quixote*.

UNIDADE ANALÍTICA

Capítulo 3. Dom Quixote

Neste capítulo, discutiremos a metalepse quixotesca. Devemos pensar também em como o termo "narrativa paradoxal" é caracterizada por outros tipos de *tropoi*. O conceito de narrativa paradoxal nos será importante para a relação da figura metaléptica com outras figuras que são utilizadas transgressivamente em certas obras contra a *doxa* literária de seu tempo. Assim, apesar de a discussão do subtópico seguinte ser superficialmente teórica, ela tem muito mais implicações analíticas, para nós. Como, neste estudo, teremos também de caminhar por outras produções literárias, o leitor perceberá o quanto essa escolha nos trará alguma estabilidade e uma mínima percepção diacrônica posteriormente.

3.1. A narrativa do paradoxo

O *paradoxo* é um termo utilizado por alguns autores que são referenciais para nós, como Javier Pardo, Vieira, Ruth Fine e Klaus Meyer-Minnerman, por exemplo, sendo, assim, parte do campo semântico do eixo bibliográfico de nossa investigação crítica. Para Pardo, o paradoxal corresponde a uma auto-referência da narrativa, que se manifesta diacronicamente, ao menos entre Cervantes, Sterne e Fielding:

> Toda novela es un juego. (…). Pero en tiempos recientes esta concepción ha empezado a cuestionarse para dar paso a una tradición en la que la novela se convierte en espejo de sí misma, de los procesos de escritura y lectura por los que se crea esa realidade, más que de esa realidad como producto acabado, es decir, en espejo del juego a través de cual se construye la realidad literaria más que de la realidad misma. A este tipo de ficción moderna se la ha denominado *metaficción* (…). La metaficción pone el juego al descubierto, hace explícito lo que siempre estuvo implícito, y es por ello una ficción auto-consciente, es decir, consciente de su naturaleza de artificio o de juego y que busca hacer consciente de ello al lector. (…)
>
> [En Cervantes,] se crean dentro de la novela dos niveles, el de la historia, al que pertenecen los personajes don Quijote, Sancho Panza y demás, y el su narración, al que pertenecen los personajes del autor Cide Hamete, el morisco que traduce su manuscrito del árabe, y el segundo autor que lo hace traducir y nos da la versión final, o sea que es de hecho su editor y narrador. La presencia de este plano de la narración junto a la historia tiene naturalmente la virtud de recordarnos la naturaleza libresca de lo que leemos, su carácter de representación (…).[270]

A comparação entre Sterne, Fielding e Cervantes também é indicada por Anthony Close, em uma tradição metaléptica, cervantina, motivada pela interpretação do *Quixote*. Pensamos que Pardo referencia-se a essa tradição, apesar de não a chamar de metaléptica. A narrativa paradoxal é estruturada por um texto cuja sistemática é salientada pelo

[270] GARCÍA, Pedro Javier Pardo, *La Novela como Juego, La Paradoja metaficcional en Cervantes, Fielding y Sterne*, Actas del XX Simposio de La Sociedad Española de Literatura General y Comparada, Universidad de Compostela, 1996, pp. 203 – 204.

rompimento dos limites, que, no caso do *Quixote*, concebe-se pela relação entre a narrativa e a história, como diz o autor acima. O livro *La narración paradójica, Normas narrativas y el principio de la transgresión* (2006), organizado por Klaus Meyer-Minneman, do grupo pesquisa narratológica da Universidade de Hamburgo, cunha uma noção mais teoricamente determinada, metodológica e narratológica do paradoxo no âmbito do discurso narrativo, indicando que a metalepse é um dos *tropoi* do paradoxo, mas não o único. Abaixo, seguiremos por analisar a relação entre ela e a tropologia quixotesca como um todo.

De acordo com Sabine Lang e Klaus Meyer-Minnemann, o conceito de paradoxo seria definido ao se estudar um sistema específico com uma lógica específica. Ele ocorreria se determinadas regras do sistema, ao contradizerem a si mesmas "sincrônica e diacronicamente", não o colapsassem por causa disso[271]. Assim, como a morfologia da palavra sugeriria, o paradoxo seria constituído pelo fenômeno segundo o qual uma *doxa*, ou uma posição argumentativa, em determinada condição, seria invalidada, sem que tal ocorrência implicasse numa antítese absoluta contra o conjunto que a sustentasse. De fato, as narrativas caracterizadas pelo paradoxo, segundo os autores — enfim, as narrativas paradoxais de cada época — são aquelas que, "em seu tempo, infringiram as convenções narrativas vigentes e que — ao anular ou transgredir a *doxa* literária — romperam com a ideia habitual que o leitor tinha sobre elas (...)"[272]. A perspectiva essencialmente epistemológica das narrativas paradoxais se constituiria pela rescisão de premissas específicas de alguma poética ou de certa parte de uma norma descritiva do fenômeno literário. Os autores classificam os "(...) três campos de referência ou de contextos [em que se funda] a obra literária"[273]. Seriam estes: o campo inter-textual, que delimita o espaço entre as diferentes obras e os diferentes gêneros; o campo extra-textual, que separa os elementos que definem o que é, e o que não é, a ficção; e o campo intra-textual, ou seja, daqueles que são imanentes às relações lógicas de dentro da obra[274]. Todas essas são

---

[271] GRABE, Nnina; LANG, Sabine; MEYER-MENNEMANN, Klaus, *Paradojas y paradojas: de un concepto epistemológico a un principio narratológico*, In: MEYER-MENNEMANN, Klaus (ed.), *La narración paradójica "Normas narrativas" y el principio de la "transgresión"*, Madrid: Iberoamericana, 2006, p. 9.

[272] Tradução livre do trecho: "en su tiempo infringieron las convenciones narrativas vigentes y que —al anular o transgredir la doxa literaria— rompieron con la idea habitual que el lector tenía de las convenciones de la narrativa (y que en parte aún sigue teniendo hoy)". Ibid. p. 10.

[273] Ibid.

[274] Ibid. pp. 9 - 10. "Según la teoría general de textos, dichos límites pueden subdividirse en tres clases que corresponden a los tres campos de referencia o contextos en que se funda la obra literaria, esto es, en las clases de los límites extra-, inter-, e intratextuales".

dimensões independentes, partes da enunciação fictícia, individualmente separadas entre si. O paradoxo funcionaria, assim, *entre* elementos poéticos, ou, como os autores prefeririam: nas "delimitações" entre certos elementos, sejam eles de fora da obra, de dentro dela ou relativos ao seu gênero discursivo. Então, a "lógica" do discurso literário é replicada pelo paradoxo no âmbito da diferença entre elementos particulares e gerais.

O paradoxo tem a ver com o postulado da diferença entre o ser e o não-ser, com o qual ele "romperia". O paradoxal parece colocar em jogo essa posição sobre a identidade positiva e necessária das coisas, vinculada a uma tradição bastante arraigada na história da filosofia, que se confunde, praticamente, com o próprio exercício da reflexão abstrata e da distinção entre conceitos, em geral, e que é originada e vinculada, sobretudo, com o pensamento de Parmênides[275]. Enquanto essa tradição decreta que a identidade não é o diferente, que o ser não é o não ser, ou que uma determinação se encontra com a correspondência consigo mesma, ou seja, em sua autonomia ao menos categorial, o paradoxo, por outro lado, enuncia uma relação particular com o paradigma da alteridade:

> Pero, según el principio de contradicción, regla primordial del cono cimiento, no puede ser verdadero lo que se contradice a sí mismo. Por consiguiente, la lógica concibe la paradoja como un punto ciego de la observación, en el que el principio de bivalencia, que dice que toda afirmación es necesariamente o cierta o falsa, está sin vigencia, llegando a percibirse al mismo tiempo tanto una como otra de las afirmaciones que se excluyen mutuamente. Lo que se excluye de repente aparece vinculado. Al anular el principio del tercero excluido y al añadir a la dialéctica de un "o lo uno-o lo otro", operación indispensable en cualquier establecimiento de orden, la operación de un "tanto-como" inclusivo y un "ni lo uno-ni lo otro" exclusivo, ajenos a toda clase de sistematización, la paradoja convierte la dicotomía entre la unidad y la alteridad, es decir, entre la identidad y la diferencia, en la "identidad de lo diferente". En general, la paradoja no señala nada más que un momento de crisis (cognitiva) en el que todo está puesto en tela de juicio, en el que nada aparece dado unívocamente, en el que cada Uno y cada Otro, tanto en relación a sí mismos como entre sí, "es y no es todo al mismo tiempo en todas las maneras posibles".[276]

---

[275] Ibid. p. 9.

[276] LANG, Sabine, *Prolegómenos para una teoría de la narración paradójica*, In: In: MEYER-MENNEMANN, Klaus (ed.), *La narración paradójica "Normas narrativas" y el principio de la "transgresión"*, Madrid: Iberoamericana, 2006. p. 21. Mas os autores apontam para como essa noção de Parmênides resulta, dentre outras coisas, na douta ignorância e na maiêutica socráticas. Graças a Parmênides, uma negação produtiva, a compreensão de que o ser nunca se aproxima do conhecimento em sua totalidade, é alcançada pela reflexão humana. O paradoxo tem uma relação especial com a tradição da ontologia e da epistemologia, pois; nem contradizendo o ser positivo de maneira total, ingênua, nem se aderindo à bi-valência entre ser e não ser — pelo menos não no sentido de esperar que a escolha entre eles pode ser feita realmente, sem alguma ilusão. Isso está de acordo, afinal, com o que acabamos de descrever sobre o fato de que o paradoxo não precisa invalidar todo o sistema por meio da contradição de uma de suas premissas ou de seus elementos parciais.

Ser paradoxal é "ser-um *e* o outro". O ser-um *ou* outro substitui-se por um elemento crítico[277]: numa via positiva, ele é descrito pela identidade da diferença, o do "tanto-como", e, por uma via negativa, pelo "nem um nem outro"[278]. Assim, aquelas delimitações que citamos ainda mais acima são aplicadas à narratividade pela indicação de sobreposições dos não-idênticos. A narrativa paradoxal enuncia-se ao "desdobrar-se em sua narração contrária"; o ato de narrar "auto-distancia-se e auto-revoca-se" ao afirmar se negando[279]. As narrativas paradoxais apontam para os limites da própria narratividade, então — quer dizer, a narrativa paradoxal é sempre metaficcional.

Para além da característica formal do paradoxo, os autores apontam para uma terceira, que eles derivam de Gilles Deleuze. Embora não tenhamos profundidade sobre esse autor nem capacidade de discuti-lo, gostaríamos apenas de assinalar que a característica salientada pelos autores que lemos parece estar de acordo com o que estudamos até aqui sobre a metalepse. Pois, segundo eles, recitando o filósofo francês, o paradoxo confronta o "possível e o impossível, o pensável e o impensável"[280]. Quanto à sua relevância para a narratologia, portanto, o paradoxo não é apenas um fenômeno relativo à representação, mas, também, ao *ato*, ao que é potente, ao que é faz-*ível*. Até aqui, vimos que a dimensão da recepção da metalepse está de acordo com essa descrição. A norma do que pode ser feito e do que pôde ser feito *até agora*, *até aquele instante de leitura*, *orto-doxamente*, é desafiada por ela e pelo efeito que ela empreende ao texto lido. Assim, o que é determinado como "paradoxal" na narrativa parece identificar-se com os fenômenos hermenêuticos da metalepse.

"Ser-um *e* outro" com um objeto exprime os termos sumários da situação do sujeito da experiência, que Gadamer considera como sendo

> (...) a inversão que ocorre (...) [na consciência ao] reconhecer-se a si mesma no estranho, no outro. Não importa se o caminho da experiência se realiza com o estender-se pela multiplicidade dos conteúdos ou como o surgir de formas sempre

[277] A *krisis* é termo por excelência parmenideano, como se sabe, em que a escolha entre o ser e o não-ser deve ser feita. A crise é anterior ao conhecimento sobre a identidade e a diferença. O paradoxo é, antes de tudo, crítico, então, pelo que entendemos, de nossa parte. Ele se condiciona sob essa escolha que não se deu ainda — ou quem sabe, que não se dará nem deve se dar —.
[278] Ibid. p. 24.
[279] "Siendo un procedimiento binario — 'dual', según Gilíes Deleuze —, la paradoja sirve de operación de 'distanciamiento', produciendo una confrontación entre lo posible y lo imposible, o más bien, entre lo que es pensable y lo que es impensable dentro del marco de un orden o sistema establecido". Ibid. p. 22.
[280] GRABE, Nnina; LANG, Sabine; MEYER-MENNEMANN, Klaus, *Paradojas y paradojas: de un concepto epistemológico a un principio narratológico*, In: MEYER-MENNEMANN, Klaus (ed.), *La narración paradójica "Normas narrativas" y el principio de la "transgresión"*, Madrid: Iberoamericana, 2006, pp. 10 – 11. Vide a mesma referência ao filósofo francês na nota anterior.

> novas do espírito, cuja necessidade a ciência filosófica se encarrega de compreender.[281]

O significado dessa frase — "ser um e outro" —, do ponto de vista do hermeneuta, resume o que é a *experiência* entre o sujeito que interpreta e o objeto interpretado, de acordo com o que escrevemos na última parte do capítulo anterior. Quer dizer, na interpretação do paradoxo, o objeto, em sua alteridade em relação ao sujeito, posiciona os conceitos do discernimento em sua ocasionalidade histórica, sem a dissimulação de seus preconceitos. O paradoxo é referenciado pela unidade insuperável entre a identidade e alteridade e — da mesma maneira que vimos no capítulo anterior em relação à experiência — pelo que se alheia ao dogmatismo por causa dessa identidade que se constrói no que é estranho a si mesma. Como na experiência, há um limite percebido. Esse limite ainda pode ser explicado, pode vir a ser conceitualizado pela "ciência filosófica", e deixar de ser limite, por isso — integrando-se a um sistema novo ou atualizado em sua capacidade compreensiva, por exemplo —, mas não necessariamente. O limite ao qual o paradoxo aponta parece ser esse limite que antecipa as possibilidades do que ainda não se conheceu[282], mas que, por meio da experiência, no sentido gadameriano, e apenas da experiência, recebe validade, por causa da compreensão de que ali algo se desvela.

Assim, não nos pareceria estranho afirmar que o paradoxo tem a mesma dimensão hermenêutica da metalepse, o que está de acordo com as classificações que os autores que, por ora, lemos fazem das funções do paradoxo. Nelas, inclui-se a metalepse.

3.1.2. A metalepse como paradoxo — prelúdio semântico entre a bibliografia quixotesca e a teoria narratológica

Os autores classificam a metalepse como um tipo de "procedimento" que leva à narrativa paradoxal. De acordo com Lang, a narrativa paradoxal se alcança por procedimentos de 1. Anulação e de 2. Transgressão[283]. A metalepse faria parte do segundo

---

[281] GADAMER, Hans-Georg, Verdade e Método, Vol. I, 15ª Ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2015. p. 464.
[282] Parece-nos que é apenas nesse sentido que os autores assinalam a questão do "distanciamento" em Deleuze, que não nos parece, portanto, contradizer a ideia do "pertencimento" da hermenêutica gadameriana. Não poderíamos ir para além disso, como não temos conhecimento suficiente sobre sua bibliografia. Mas, a classificação dos autores, que citamos no tópico seguinte, reforça a possibilidade de nossa hipótese ser acertada. Se for, diríamos que há uma dialética entre pertencimento e distanciamento na experiência do paradoxo e da metalepse: o distanciamento do que é possível ser *feito* e o pertencimento do que é *interpretado*, pois isso está de acordo com aquela pequena leitura que fizemos sobre a dinâmica entre construto x (re)construto em *Tristram Shandy*.
[283] LANG, Sabine, *Prolegómenos para una teoría de la narración paradójica*, In: MEYER-MENNEMANN, Klaus (ed.), *La narración paradójica "Normas narrativas" y el principio de la "transgresión"*, Madrid: Iberoamericana, 2006. p. 30.

caso. Os "limites da narrativa" são pressupostos para se pensar essa tipologia. E, assim, a autora descreve como estes poderiam ser morfologicamente revogados:

> En ninguno de los dos casos se eliminan realmente los límites, sino que sólo pierden su función. En el primer caso esto se efectúa tanto por el recurso de una contigüización o simultaneización de lo temporal y/o espacialmente no simultáneo como por la siempre renovada escenificación de lo mismo así como por duplicaciones o por el mencionado *re-entry* de una constelación de diferenciación en la constelación misma. En el segundo caso, en cambio, la paradoja se realiza por el intercambio de diferentes elementos y, a veces, por la colisión o superposición de las constelaciones. Con respecto a la estructura de la obra narrativa, se pueden observar los procedimientos de ambas categorías tanto en el plano del discurso (*discours*) como en el plano de la historia (*histoire*).[284]

Depois disso, ela subcategoriza esses procedimentos: a anulação de limites seria evidenciada pela silepse e pela epanalepse, e a violação seria evidenciada pela metalepse e pela hiperlepse. Ademais, tanto a anulação quanto a transgressão ocorreriam de maneira horizontal ou vertical[285].

Tal preferência por designações tropológicas, por parte do grupo de pesquisa de Hamburgo, parece convergir para a bibliografia de Genette, cujo ensaio geral acerca das figuras, com interpretação filológica, histórica e crítica, nós notamos brevemente. Quanto aos conceitos do *Discurso da Narrativa*, por exemplo, as relações mais elementares do artefato diegético os autores as reduzem àquelas que se constituem entre o discurso e a história[286]. E, de acordo com Lang, antes de tal separação entre o que anula e o que transgride, os narratólogos identificavam, para a definição da narrativa paradoxal, principalmente os procedimentos da metalepse, da pseudo-diegese ou do *mise en abyme*, respectivamente associados à "transição de um nível narrativo a outro", "[à] redução de um nível narrativo superior e um inferior" e ao "princípio de espelho, em que a narrativa reproduz [em níveis inferiores ou superiores] a si mesma"[287]. Enfim, o paradoxo, na sua forma narratológica, especialmente legatária da bibliografia de Genette, corresponde a

[284] Ibid.
[285] Ibid.
[286] Ibid. p. 31.
[287] Ibid. "(…) el principio de la transición de un nivel narrativo a otro (*metalepsis*), el principio de la reducción de un nivel narrativo inferior a un nivel narrativo superior (*pseudodiégesis*) y, por fin, el principio del espejo (*mise en abyme*), con el cual un sistema narrativo se reproduce a sí mismo, en parte o totalmente, o, mejor dicho, por lo cual ejecuta un bucle infinito — autorrecursivo— para desnudar su propia estructura como productora de contenido. Con nuestra tipología de cuatro categorías intentamos agrupar, por primera vez, los procedimientos sistemáticamente posibles de la narración paradójica, modificando así lo que la teoría literaria ha sistema tizado hasta ahora". Grifos feitos pela autora.

uma efetivação tropológica, sem dúvidas, isto é, a um *efeito* de certos tipos de figura em função da estrutura narrativa.

Com isso, a análise do grupo de Hamburgo pavimenta um caminho para nós, pois eles alcançam, com o fundamento da teoria-crítica genetteana, uma posição consistente sobre o fenômeno do *mise en abysme*, que não devém, em si mesmo, de questões tropológicas. Ainda teremos de lidar com esse conceito mais à frente. Ao vê-lo desde tal bibliografia, a fim de não fugir da forma histórica pela qual se constrói nossa afiliação reflexiva, ele não é, de maneira alguma, invalidado. Todavia, a continuidade do nosso método é preservada, pela consideração de que o conteúdo do *mise en abyme*, *se for analisado a partir dessa tradição* da tropologia, plasma-se *na forma* da epanalepse:

> En la retórica clásica se suele utilizar el término *epanalepsis* para denominar formas simples de repetición de palabras o sintagmas. A veces la palabra designa también fenómenos de duplicación más complejos (lat. *Geminatio*). En nuestra tipología de los procedimientos de la *narración paradójica* sirve de término génerico para todos los procedimientos de desdoblamiento vertical y/u horizontal tanto con respecto a la interrelación de los planos de la *historia* y del *discurso* como en cuanto a la relación de cada nivel constituyente de la obra narrativa consigo misma. A los procedimientos de desdoblamiento horizontal, que se refieren a un solo nivel del texto y que realizan la repetición de lo mismo en lo mismo, los llamamos también "procedimientos de serialización" (…). Sobre este trasfondo se explica que el término epanalepsis no sustituye simplemente el término *mise en abyme*, del que hasta ahora se ha servido la teoría literaria para denominar los fenómenos de desdoblamiento. El término epanalepsis permite antes que nada considerar los modos especulares y los de serialización en conjunto, los que repetida mente se discutieron como si fueran procedimientos opuestos — *la mise en abyme par similitude* (Dallenbach), *la mise en abyme par mimétisme* (Dállenbach), *la mise en reflet*, *la mise en 110utor* o *la mise en cadre* — bajo una sola categoría y redefinirlos en un modelo integrativo.[288]

Com essa observação, não corremos o risco de confrontarmo-nos com definições que não nos são familiares, caso a encontremos; assim, reservamo-nos a nosso aporte, sem ciladas. Afinal, o grupo de Hamburgo tem uma definição bem clara do que seja o paradoxo, imanente ao nosso ponto de partida teórico.

Contudo, como já se deve notar, vir por aqui também pode nos trazer um problema, na verdade. Pois, até agora, acompanhamos leituras mais morfológicas e funcionais sobre a metalepse — que, de todo modo, são bem estabelecidas, conforme

[288] Ibid. p. 36. "En la retórica clásica se suele utilizar el término *epanalepsis* para denominar formas simples de repetición de palabras o sintagmas. A veces la palabra designa también fenómenos de duplicación más complejos (lat. *geminatio*). En nuestra tipología de los procedimientos de la *narración paradójica* sirve de término génerico para todos los procedimientos de desdobla miento vertical y/u horizontal tanto con respecto a la interrelación de los planos de la *historia* y del *discurso* como en cuanto a la relación de cada nivel constituyente de la obra narrativa consigo misma". Grifos feitos pela autora.

temos pesquisado —, sobretudo as que se baseiam nos pressupostos de David Herman. Como vimos, esse autor parte de um modelo modal sobre a narrativa, fundamentado em Marie-Laure Ryan, isto é, um modelo no qual os mundos ficcionais estabelecem regras lógicas que orientam a resposta do leitor ao texto[289]. A partir dele e de argumentos próprios, nós chegamos à conclusão de que o leitor tende a certa passividade responsiva diante do texto metaléptico, por causa da menor capacidade que ele acaba tendo para distinguir o mundo não ficcional (*world*) do mundo ficcional (*storyworld*) ou entre mundos cujos níveis diegéticos são hierarquicamente subordinados entre si[290]. Repetiríamos, ainda, que esse efeito supõe que a metalepse se manifesta principalmente na ambiguidade entre os níveis. Entre, portanto, os seus significantes. Assim, os elementos morfológicos da narrativa podem se articular de diversas maneiras que resultam na metalepse.

Recitamos, de Herman:

> In Ryan's view, one of the ways in which "postmodern (anti) narrative fiction" thematizes the concerns of possible worlds theory and turns "its concepts into formal structures" is precisely through narrative metalepsis, or the "Entangling of diegetic levels and plays with boundaries". Here, using *At Swim-Two-Birds* as a case study, I want to take a closer look at the formal structures keyed to modal decentering in metaleptic fictions. My claim is that study of the lexical profile of O'Brien's text can yield a finer-grained account of just how diegetic levels get entangled and boundaries played with. In particular, in O'Brien's novel we shall find two classes of formal markers – one involving repetitions of individual lexical items, the other, patterns of usage commonly labelled *registers* – transposed across levels and boundaries simultaneously encoded through other aspects of narrative structure. Of chief concern here are thus discourse-level features producing a textual environment favorable to narrative metalepsis. What I shall go on to characterize as lexical ambiguation and as register-shifting and -mixing are perhaps neither necessary nor sufficient conditions for metalepsis of the sort found in *At Swim-Two-Birds*. Nonetheless, investigation of the formal features associated with, and reinforcing, metaleptic technique remains an insufficiently explored subdomain of stylistic analysis – a subdomain whose further study may yield a richer characterization of postmodern style(s) specifically.
>
> Note, that, in describing some of the metaleptic modes found in O'Brien's novel, I shall for the most part abandon Genettean talk of narrative or diegetic levels and speak instead of narrative *frames*.[291]

Além da substituição dos níveis narrativos genetteanos pelos *frames* em algumas ocasiões, observa-se também que, para Herman, a repetição em série de certos elementos poderia resultar em um fenômeno metaléptico. Mas, para o grupo de Hamburgo, tal

[289] HERMAN, David, *Towards a Formal Description of Metalepsis*, In: *Journal of Literary Semantics*, Vol. 26, Issue 2, s/l, 2009. p. 134. O "pacto" sobre o qual falamos há algumas páginas.
[290] Ibid. pp. 134 – 135.
[291] Ibid. p. 135. Grifos feitos pelo autor

seriação constitui exatamente a epanalepse. Portanto, no texto de Herman, a metalepse é descrita em termos bem mais amplos; ele agrega a ela características, que, para esses pesquisadores, se refeririam a outra figura. Então, temos um pequeno problema. Herman chama de metaléptico o que o grupo de Hamburgo chamaria apenas de paradoxal, e que enfim integra a metalepse apenas como uma possibilidade não exclusiva de si mesmo.

Vê-se que o trecho de Herman, acima, recorre para o léxico do que é o "favorável"[292] (*favorable*) para a metalepse, sendo a repetição de palavras a subtrair as fronteiras entre os níveis, por exemplo, uma dessas condições que se assinalariam enquanto tal. Mas o mesmo poderia ser dito do paradoxo, simplesmente — que esta ou aquela estratégia discursiva/lexical é *favorável* ao paradoxo narrativo. Enfim, que a epanalepse o favorece. Assim, tal enunciado não nos salvaguarda muito de tal problema, afinal; esse problema de sinonímia. Não obstante, continuaríamos insistindo que a escolha de Herman por essa palavra — "favorável" — é intuitiva, de algum modo. Pois, se o que se percebe se dá por esse caráter do que é o *propício*.

Parece-nos, assim, que a metalepse surge no horizonte teórico como a própria figura paradoxal. No próximo capítulo, quereremos construir a hipótese de que isso acontece porque o *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, a define, em termos peirceanos. E, como veremos ainda mais adiante, sua definição se projetará para o século XX, reposicionando o próprio lugar do leitor teoricamente. É uma questão de relação entre objeto literário, recepção e teoria. Por isso, não queremos invalidar as considerações de Herman. Pois, se o que consideramos até agora for correto, é certo que, do ponto de vista da recepção, a metalepse teve um caminho singular na história da narratologia. Sua *determinação* tropológica foi tendendo à *definição*. Ou seja, houve uma questão hermenêutica, aqui, que veio de algum efeito. Este parece-nos que é ao menos aparente no projeto hermenêutico da metalepse quixotesca. Isso tudo o leitor verá mais à frente.

E a leitura de Herman foi profícua; os textos de nossa bibliografia dão conta de que as referências a ele levam adiante a convergência entre a determinação paradoxal e a definição metaléptica. A metalepse ela mesma se divide entre metalepse ontológica e metalepse discursiva, como já vimos há algumas páginas. Esta se desenvolve pela transgressão dos mundos, e, aquela, pela definição tropológica, como já vimos

[292] Vide, na citação: "(...) discourse-level features producing a textual environment *favorable* to narrative metalepsis". Grifo nosso.

superficialmente. Françoise Lovecat, autor do artigo *A Diachronic Perspective on Metalepsis*, do livro *Handbook of Diachronic Narratology* (2023), parte da hipótese de que essas definições da metalepse, que, muitas vezes, variam de autores para autores, segundo sua concordância com Hanebeck, deve-se também à sua perspectiva histórica, ao seu caminho ao longo do tempo. Como já dissemos há algumas páginas, John Pier prefere, a fim de sumarizar a questão pelos níveis de transgressões entre cada uma[293], o que Hanebeck parece desenvolver. Assim que, para Pier, a metalepse retórica seria menos transgressiva, e mais pontual — ele a chama de "metalepse mínima" —, e, a ontológica, mais transgressiva[294].

Figura 3 — A classificação das figuras que determinam, narratologicamente, o paradoxo, de acordo com o Grupo de pesquisa da Universidade de Hamburgo

Los procedimientos de la *narración paradójica*
(las categorías principales)

I. Procedimientos de anulación de límites	II. Procedimientos de transgresión de límites
silepsis	*metalepsis*
epanalepsis	*hiperlepsis*

Fonte: (LANG, p. 31)

Muito bem. Sigamos para nossa análise.

[293] PIER, John, *Metalepsis*, In: HÜHN, Peter; PIER, John; SCHMIDT, Wolf; SCHÖNERT, Jörg (orgs.), *The Handbook of Narratology*, Berlim: Walter de Gruyter, 2009. pp. 191 – 192.
[294] Ibid. p. 192.

3.2. A pseudodiegese, a metalepse e a função do paradoxo em *D. Quixote de La Mancha*

A pseudodiegese é uma das figuras paradoxais que levarão, mais à frente, à leitura do romance quixotesco como metaléptico. Ela é explorada, principalmente, por Ruth Fine.

O trabalho de Ruth Fine, em seu livro *Una Lectura Semiótico-narratológica del Quijote de La Mancha*, é particularmente importante para se pensar a metalepse no romance cervantino. De acordo com Fine, a metalepse não é somente um fenômeno de rompimento dos níveis diegéticos da obra, mas, também, uma chave de leitura do texto. Ela trabalha com o conceito de metalepse como uma "metáfora" que atravessa e caracteriza dimensões estruturais do *Quixote*. O paradigma de tal metáfora corresponde ao próprio comportamento do personagem, que é tomado pelo que ela chama da "loucura da intertextualidade"[295]. A autora lembra-nos que não é somente a ficção e a realidade que se confundem na mente de Alonso Quijana, mas, também, as fronteiras entre os romances lidos por ele. O mundo, para o fidalgo de La Mancha, é um mundo a que todos esses livros se referem, ele é o conjunto das referências concretas e projetadas pela sua leitura, pela sua recepção. Nas primeiras páginas do primeiro capítulo do livro I do *Quixote*, essa loucura se atesta:

> Encheu-se-lhe a fantasia de tudo o que lia nos livros, (...); e se lhe assentou de tal maneira na imaginação que era verdade toda aquela máquina daquelas soadas sonhadas invenções que lia, que para ele não havia no mundo história mais certa. Dizia que El Cid Ruy Díaz fora muito bom cavaleiro, mas que não se comparava ao Cavaleiro da Ardente Espada, que de um só revés partira ao meio dois feros e descomunais gigantes. E mais prezava a Bernardo del Carpio, pois em Roncesvalles dera morte a Roldão, o Encantado, valendo-se da indústria de Hércules em sufocar Anteu, o filho da Terra, entre seus braços. Dizia muito bem do gigante Morgante, porque ainda sendo daquela geração gigântea, em que são todos soberbos e desmedidos, era ele o único afável e bem-criado. Mas seu maior apreço era por Reinaldo de Montalvão, sobretudo quando o via deixar o seu castelo e roubar todos queles que topava, e quando além-mar roubou aquele ídolo de Maomé que era todo em ouro, segundo conta a história. Por deitar uma boa mão de pontapés naquele traidor do Ganelão, daria a ele a ama que tinha em casa, e ainda acresceria a paga com a sobrinha.[296]

Do ponto de vista do protagonista, assumir a verdade inconciliável que une mundos ficcionais tão diferentes parece algo tão válido quanto assumir a unidade entre *todos os*

[295] FINE, Ruth, *Una Lectura Semiótico-narratológica del Quijote en el Contexto del Siglo de Oro Español*, Madrid: Iberoamericana, 2006. p.43.
[296] SAAVEDRA, Miguel de Cervantes, *O Engenhoso Fidalgo D. Quixote de La Mancha, Primeiro Livro*, Trad.: Sérgio Molina, Editora 34: São Paulo, 2016, p. 59.

mundos de ficção. Para ele, o mundo é, então, o efeito de uma intertextualidade coesa para um conteúdo imaginado, isto é — o efeito de um texto em si mesmo. Assim, já nas primeiras páginas do romance cervantino, há uma integração peculiar, que é realizada por parte do personagem, entre diegese e extra-diegese e entre a recepção e a produção de textos. Como sabemos, a aproximação entre esses polos é algo constitutivo da metalepse. Fine chama a atenção para o fato de que essa metalepse de sua loucura, digamos assim — essa metalepse apenas descrita no plano da história — *induz* aquela outra, aquela metalepse estrutural[297]. É graças a ela, afinal, que se desenvolve a história.

A metalepse constitui uma forma abstrata que constitui uma síntese entre diversos aspectos do romance cervantino. Ela corresponde, por isso, a um conceito verdadeiramente analítico, mais do que a uma figura, para Fine:

> [E]l concepto de metalepsis excede ampliamente los límites de la categoría de los niveles narrativos, para imponer su figura a la novela en su totalidad. No sólo los niveles narrativos se entrecruzan, sino también las categorías discursivas (…) [d]el tiempo y los personajes. A su vez, estas transgresiones o cruces no se limitan al nivel intratextual, sino que atañen también a los múltiples cruces genéricos que se perfilan en la obra (…), como así también a sus complejas proyecciones extratextuales. Es por ello que estimo válido reafirmar la metalepsis como metáfora primordial del funcionamiento de todo el sistema novelístico del *Quijote*, espacio conceptual gracias al cual tal vez logremos aproximarnos a la razón de ser de su incesante e inagotable plurivalencia.[298]

A metalepse de *D. Quixote de La Mancha* se forma, portanto, de relações que Fine chama de intercruzamentos, quer dizer, ela se forma pela transgressão entre eles. Separaríamos os intercruzamentos de Fine 1) entre extra e intra-digese[299], 2) entre personagens e a

[297] Ibid. pp. 43 – 44.
[298] Ibid. p. 48.
[299] "Un texto narrativo, por definición, es vehiculizado por una voz narrativa que narra la diégesis. Esta voz narrativa primera es designada como 'extradiegética'. El texto puede desplegar otros niveles, contenidos en la primera diégesis o intradiégesis: narradores incluidos en la diégesis que introducen un relato, se transformarán en voces intradiegéticas que narran meta diégesis o narraciones dentro de la narración" Ibid. p. 32.

enunciação[300], entre 3) intertextos e a ação narrativa[301], entre 4) a recepção e a enunciação[302] e entre 5) a focalização e o mundo narrado[303].

Evidentemente, se há transgressões, há uma relação lógica prévia. Aqui, o que definimos na parte teórica a partir da tropologia genetteana — a saber, que a figura se expande para a objetividade sistemática do texto mediante os pontos que articulam racionalmente a unidade da obra —, enfim, isto que definimos parece fazer sentido, então. No caso do *Quixote*, essa lógica não é realizada somente entre os níveis diegéticos, mas entre categorias discursivas e narratológicas, *em conjunto, em estrutura*. A metalepse, em sua forma canônica[304], é constituída pela transgressão entre os níveis diegéticos. Mas, acima, a autora parece desenvolver a constatação crítica de que, no romance cervantino, ao estar sempre vinculada com essa sistemática "inter-categorial", a transgressão dos níveis, i.e., a metalepse ela mesma, só se observa pela integração com essas categorias. Transgredir níveis ocorre se as relações logicamente dadas entre os personagens, entre a focalização e o mundo, entre os intertextos etc., romperem-se também. Por causa disso, de certa maneira, eles são índices delas, sendo, ademais, estruturantes do romance, juntamente com ela, que não se acessa senão com eles, cujos signos de diferentes tipos e níveis[305] se articulam extensivamente. Mais à frente, proporemos um intercruzamento que é tropológico, e que resulta numa definição metaléptica da narrativa quixotesca.

---

[300] "La posibilidad de que los personajes de la diégesis modifiquen hechos ya anticipados por la voz narrativa podría estar indicando que esos hechos aún no se habían realizado y, por consiguiente, que el narrador se encontraba en un tiempo anterior a tales hechos". Ibid. p. 40.

[301] D. Quixote como o modelo da intertextualidade.

[302] "El Quijote pone de relieve la permanente interrupción de la natural concatenación discursiva por otras voces. Se ha observado, al respecto, que los personajes cervantinos son expertos en interrumpir la narración de otro personaje (Gilman 1993) Tales interrupciones otorgan centralidad al proceso de lectura, en cuanto enfatizan el rol del receptor, la importancia primordial de una captación activa y participativa en aquello que se lee o escucha. El proceso de lectura resulta cardinal en el mundo configurado cervantino, de lo cual emerge la concepción de que escritura y lectura no son procesos distantes sino complementarios". Este também é um intercruzamento entre personagens, relativo ao nível do enunciado. Vide que as categorias dos pontos de intercruzamento definitivamente não são puras. Ibid. pp. 42 – 43.

[303] "Me refiero a los conocidos momentos en que la realidad del mundo representado es ignorada, no sólo por el alienado protagonista, sino también por los otros personajes, así como por el lector. (…). En todos ellos, se trata de un ocultamiento intencional de la identidad, que permanece desconocida para todos los receptores, con excepción de la voz narrativa, acaparadora del manejo de la focalización, la cual retoma panorámicamente al final de los respectivos episodios, a fin de develar las verdades que domina". Ibid. p. 42.

[304] Emprestamos aqui o termo da gramática, em que "forma canônica" se refere a uma estrutura básica de um conceito sintático. Por exemplo, no português, a forma canônica de uma oração deve ter esta ordem, em sequência: sujeito – verbo – objeto.

[305] De novo, tomamos de empréstimo "nível" como termo análogo a este da gramática: os signos morfológicos ou sintáticos, por exemplo, podem articular-se e, articulando-se, podem romper a lógica dessa articulação, num segundo momento. Essa diferenciação inter-categorial, que pode ligar-se logicamente, pode ajudar a tornar mais concreto o que queremos dizer aqui.

Vemos que a análise crítica de Fine sustenta os caminhos teóricos de Herman, ademais, e podem se articular com ela na forma de um complemento. Fine se preocupa particularmente com a descontinuidade entre narradores-autores, que é uma questão da fortuna crítica cervantina. Como se sabe, o *Quixote* tem uma diversidade de autores, e essa diversidade resulta numa interpretação vaga, indefinida, muitas vezes, por causa da integração entre diegese e extra-diegese. Frequentemente, é difícil saber quem é quem, na voz narrativa. Essa relação ficcionaliza uma verdade aparentemente histórica, em cuja variedade de enunciadores colocam-se frequentes suspeições. O nome do fidalgo, por exemplo, de antes de ele ordenar a si mesmo como cavaleiro andante, é incerto:

> Era de compleição rija, seco de carnes, enxuto de rosto, grande madrugador e amigo da caça. Há quem diga que tinha por sobrenome "Quijada" ou "Qeusada", *não chegando a concordar os autores* que sobre a matéria escreveram, ainda que de conjeturas verossímeis se possa tirar que se chamava "Quijana".[306]

Um pouco mais à frente, saberemos que o narrador efetivamente conta a história do protagonista a partir de alguma fonte escrita por outro autor, uma fonte que provavelmente ele encontrara nalgum lugar de La Mancha. Demos a 117utorga-lo depois de um episódio em que D. Quixote vai lutar contra um biscainho, no final da primeira parte do romance, e depois de quando a narração é subitamente interrompida:

> Mas o dano disso tudo é que, neste ponto, e termo, deixou pendente esta batalha o autor desta história, pretextando não ter achado dessas façanhas de D. Quixote nada mais escrito além do referido. Bem é verdade que o segundo autor desta obra se negou a crer que tão curiosa história estivesse entregue às leis do esquecimento, nem que tão pouco curiosos fossem os engenhos de La Mancha que não tivessem guardado em seus arquivos ou suas gavetas alguns papéis que deste famoso cavaleiro tratassem, e assim, com essa imaginação, não se desesperou de achar o fim desta grata história, o qual, com o favor do céu, ele achou do modo que se contará na segunda parte.[307]

Então, há um autor cujo relato, que lemos, é apenas reproduzido por um segundo. E ocorre que a história redigida por esse primeiro autor também deve ter advindo de outros textos, dos quais o segundo "não achou mais façanhas"[308]. Se há essa procura por outros documentos e se o próprio nome verdadeiro do D. Quixote é motivo de disputa, deve haver ainda mais pessoas que teriam escrito sobre os eventos que se leem nessa

[306] SAAVEDRA, Miguel de Cervantes, *O Engenhoso Fidalgo D. Quixote de La Mancha, Primeiro Livro*, Trad.: Sérgio Molina, Editora 34: São Paulo, 2016, p. 57. Grifo feito por nós.
[307] Ibid. p. 131.
[308] "Pareceu-me coisa impossível e fora de todo bom costume que a tão bom cavaleiro tivesse faltado algum sábio que tomasse para si o encargo de escrever suas nunca vistas façanhas, algo que não faltou a nenhum dos cavaleiros andantes (...)". Ibid. p. 135.

transcrição. Há todo um conjunto de intertextos que é organizado pelo segundo autor, portanto.

Com esse lapso sobre o que ocorrera na batalha contra o biscainho, termina a primeira parte do primeiro livro do *D. Quixote de La Mancha*. A segunda inicia-se com a procura do segundo autor por documentos que lhe façam saber do resto dos acontecimentos, ou seja, conta-se a aventura de alguém que procura completar esse intertexto perdido. Em um dia qualquer, no mercado de Alcaná de Toledo, ele compra alguns papéis de um mercador, pelo prazer de lê-los. Alguns, no entanto, estavam em língua árabe, e,

> (...) como, bem que os reconhecesse, não os sabia ler, estive olhando se aparecia por ali algum mourisco aljamiado que os lesse, e não foi muito difícil achar tal intérprete, (...). Enfim, a sorte me deparou um que, dizendo-lhe eu o meu desejo e pondo-lhe o livro nas mãos, o abriu ao acaso e, lendo um pouco nele, começou a rir-se.
>
> Perguntei-lhe do que se ria, e me respondeu que de uma coisa que aquele livro tinha escrita à margem por anotação. Pedi-lhe que ma dissesse, e ele, sem deixar o riso, disse:
>
> — Está, como eu disse, escrito à margem o seguinte: "Esta Dulcineia d'El Toboso, tantas vezes nesta história referida, dizem que tinha a melhor mão para salgar porcos que qualquer mulher em toda La Mancha".
>
> Quando ouvi aquele "Dulcineia d'El Toboso", fiquei atônito e suspenso, pois logo cuidei que continham aqueles cartapácios a história de D. Quixote. Com essa imaginação, dei-lhe pressa a que lesse o início, e assim fazendo, vertendo de improviso do arábico, disse que fazia: *História de D. Quixote de La Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábico*.
>
> Muita discrição me foi precisa para disfarçar meu contento quando aos meus ouvidos chegou o título do livro, e adiantando-me ao mercador, comprei do rapaz todos os papéis e cartapácios, por meio real, que se ele fosse mais discreto e percebesse o quanto eu os desejava, bem pudera ter pedido e tirado mais de seis reais da minha compra. Logo me apartei do mourisco pelo claustro da igreja matriz e lhe roguei que me vertesse aqueles cartapácios, todos os que tratassem de D. Quixote, para a língua castelhana, sem nada lhes tirar nem pôr, oferecendo-lhe em troca a paga que ele quisesse. Contentou-se com duas arrobas e de passas e duas fangas de trigo, e prometeu traduzi-los com bem e fielmente e com muita brevidade. Mas eu, para mais facilitar a tarefa e não dar de mão tão feliz achado, o levei à minha casa, onde em pouco mais de mês e meio traduziu ele a história inteira, do mesmo modo que aqui se refere.[309]

Assim, agora, todo o intertexto que supomos dar fundamento à história de D. Quixote é mediado por mais duas decodificações: a de Cide Hamete Benengeli, o historiador árabe, e, portanto, replicador de relatos ou de eventos que teriam acontecido, de verdade, com o protagonista cervantino, e o seu tradutor, o mourisco de Alcaná de Toledo.

[309] Ibid. pp. 137 – 138.

Essa relação, ficcionalmente intertextual, entre os autores, é central para a análise de Fine sobre o *Quixote*, e, de acordo com a autora, constitui um caso de *pseudodiegese*. Com efeito, a pseudodiegese, ou a metadiegese reduzida[310], parece corresponder muito proximamente ao que estamos estudando:

> Uma figura menos audaciosa, mas que podemos associar à metalepse, consiste em narrar como se fosse diegético, no mesmo nível narrativo que o contexto, o que, no entanto, foi apresentado (ou que se deixa facilmente adivinhar) como metadiegético em seu princípio, ou se preferirmos, em sua fonte.
>
> O arquétipo desse procedimento é sem dúvida o *Teeteto*, relatada pelo próprio Sócrates a Euclides, que a relata a Terpsion. Mas, para evitar, diz Euclides, "o inconveniente de tais fórmulas intercaladas no discurso, quando, por exemplo, Sócrates diz, referindo-se a si mesmo: 'e eu, eu disse', ou 'e eu, eu respondi', e referindo a seus interlocutores: 'ele concordou com isso' ou 'ele não concordou'", a conversa foi então redigida na forma de um "diálogo direto de Sócrates com seus interlocutores".[311]

O pseudodiegético consiste em "uma segunda narrativa em seu princípio, mas [que é] imediatamente trazida para o primeiro nível e assumida, qualquer quer seja sua fonte, pelo herói-narrador"[312]. Isso está de acordo com o que estamos vendo. Graças à releitura do texto traduzido, identificamos três narradores que enunciam a história de D. Quixote a partir do nono capítulo do primeiro livro — este que citamos —, sem que haja, entre eles, níveis narrativos alternados. A subjetividade do sujeito da enunciação, portanto, não remete apenas a um indivíduo, ela não é uma identidade sem partes dessemelhantes entre si[313].

Para responder acerca de tal subjetividade, há de se condicioná-la metodologicamente ao conceito de *voz*, pela qual se identifica "aquele que enuncia [o discurso] e a situação em que o enuncia; *eu* só se identifica com referência a ele, e o passado findo da ação só é tal com relação ao momento em que ele narra" [314]. Ou seja, o sujeito que diz só aparece *quando* diz e *relativamente* ao que diz. Em *Quixote*, as enunciações dos sujeitos da narrativa parecem tão simultâneas entre si que torna-se difícil diferenciá-los, contudo. Quem conta a história para o leitor? é o primeiro autor, que lê a

---

[310] "[N]ós chamaremos de metadiegético reduzido (subentendido: ao diegético) (...)". GENETTE, Gérard, *Discurso da Narrativa*, In: *Figuras II*, São Paulo: Editora Liberdade, 2015, p. 315. Grifo feito por nós. A pseudodiegese ocorre, basicamente, quando o metadiegético é pressuposto no diegético, i.e., no que não precisou replicar-se a fim de designar sua própria multiplicidade de nível.
[311] Ibid.
[312] Ibid. p. 319.
[313] Um dos paradoxos do *Quixote*: a identificação com o que é dessemelhante consigo.
[314] Ibid., p. 288. Quanto à organização do *Discurso da Narrativa*, a metalepse é justamente colocada como categoria da *Voz*. Em termos gramaticais, as relações constitutivas da voz correspondem às relações entre a pessoa e o verbo.

tradução para nós? É o tradutor mourisco, cuja seleção de palavras nós não sabemos se corresponde à língua original de Cide Hamete? Ou é Cide Hamete ele mesmo quem fala *mediante* esses autores, que não sabemos se deturpam as palavras dele para nós? Notemos que tais perguntas supõem que há nivelamento entre as pessoas[315] do relato. Mas, antes de efetuá-las, devíamos lembrar que a relação entre tais sujeitos, se é objetiva, se é apreensível, é organizada. Acompanhamos até aqui, afinal, o primeiro autor selecionando os relatos sobre a história do cavaleiro, essa história que é lida por nós. Primeiro, nos arquivos de La Mancha; depois, ao articulá-los com os cartapácios encontrados na feira de Alcaná de Toledo. Seria natural pensar, inclusive, que a própria estrutura do texto é um produto das suas ações[316], porque ela resulta dessa intertextualidade composta pela junção entre os arquivos. Se isso é verdadeiro, a voz se constitui por uma hierarquia: isto que Cide diz e o que o mourisco traduziu são conteúdos selecionados por esse primeiro autor; essas citações não estariam ali se não fosse por ele. Essa hierarquia entre os autores, em que os enunciados de alguns depende da transitividade do enunciado de um deles, numa relação de causa e efeito assentada na cronologia da busca pelo documento perdido, depreende a existência da metadiegese reduzida no *Quixote*, descoberta por Fine, e cujos níveis pressupõem-se no fato de que um dos sujeitos diz *sobre* as ações dos outros. Quer dizer, há graus de precedência entre os relatos de cada um. A recepção do primeiro autor acontece no nível da história da procura pelo intertexto, que ele encontra em Alcalá de Toledo, e essa história é ele quem narra. O intertexto é produto da escrita de Cide. Portanto, da *ação* de Cide. A escrita do autor árabe ocorre, pois, no âmbito dessa história contada pelo primeiro autor — Herman diria: ela ocorre nesse mundo que por ora se relata (*storyworld*) —. Assim, o que ele conta *é* sua recepção, e sua recepção é reação à ação de Cide, ela se desenvolve como seu efeito, isto é, de acordo com a linha de sucessão dos atos que se narram no texto. Portanto, a escrita do autor árabe e a sua leitura fazem parte da mesma história, do mesmo nível diegético, em suma. No âmbito das relações pseudodiegéticas, a escrita e a leitura equivalem-se hierarquicamente, então.

Essa constatação é importante para continuarmos a dizer sobre a identidade dos autores. Ao contar sobre seu encontro com o texto escrito em outro idioma, o narrador o faz do ponto de vista de um personagem, ou seja, como um narrador homodiegético e

[315] Gramaticalmente e narratologicamente, a pessoa é o sujeito que se conjuga relativamente à ação que ele diz. Ibid. p. 291.
[316] Não necessariamente no prólogo, mas vamos entrar nessa questão daqui a pouco.

autodiegético, i.e., um sujeito que faz parte, em primeira pessoa, tanto da história quanto da narração[317]. O intercruzamento, nesse caso, é realizado mediante a divisão do narrador em dois sujeitos discursivos: o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado, que equivalem, superficial e respectivamente, a quem enuncia e a quem pratica a ação enunciada. Mas notemos que tal duplicação não se mantém até o fim do romance. Ela é restrita a esse momento que se estende entre o final do oitavo capítulo — o último da primeira parte do *Quixote*, quando se interrompe a luta contra o biscainho —, e o final do nono — quando então se conta o rendimento do personagem secundário —. Enquanto isso, o primeiro autor narra sua ação de personagem por meio de sua ação de enunciar, sendo então aquela subordinada a esta. Ocorre que, se a ação de si mesmo como protagonista é provisória, e, então, cessa, ao encontrar-se com o texto árabe, a da sua emissão não finda com ela, mas é justamente por encontrar o texto de Cide que ele *pode e deve* 121utorga121-la. É graças ao intertexto que ele pode continuar essa diegese que dá corpo a todo o romance e que se registra ao replicar-se o documento:

> Enfim, sua segunda parte, segundo a tradução, começava desta maneira:
>
> Postas e levantadas em alto as cortadoras espadas dos dois valorosos e foribundos combatentes, pareciam com todas as veras ameaçar o céu, a terra e o abismo. E o primeiro que foi desfechar o golpe foi o biscainho, o qual foi dado com tanta força e tanta fúria que, a não se desviar a espada no caminho, aquele único golpe bastava para pôr fim à rigorosa contenda e a todas as venturas do nosso cavaleiro.[318]

Portanto, ele ser receptor de tal documento justifica ele ser emissor da narração que doravante ele vai contar, e que é registrada no texto de Cide. Diríamos mesmo que esta é a história de alguém que desejava deixar de ser apenas emissor para também ser receptor, porque, sem a segunda qualidade, não se poderia dar prosseguimento à primeira. Em suma, vir da narração para a história e, logo então, sair da história para a narração novamente é um itinerário cujo protagonismo integra os dois polos da enunciação.

---

[317] "[É] possível diferenciar (...) dois tipos de narrativa: uma com o narrador ausente da história que narra (...), a outra com narrador presente enquanto personagem na história que narra (...). Chamo o primeiro tipo (...) de *heterodiegético*, e o segundo de *homodiegético*" e "A ausência [do narrador é sempre] absoluta, mas a presença tem gradações. Portanto, será preciso ao menos distinguir no interior do tipo homodiegético duas variedades: uma em que o narrador é o herói da sua narrativa (...), e outra na qual só desempenha um papel secundário. (...). Reservaremos para o primeiro tipo (que representa de alguma forma o grau forte do homodiegético) o termo que se impõe, o 'autodiegético'". GENETTE, Gérard, *Discurso da Narrativa*, In: *Figuras II*, São Paulo: Editora Liberdade, 2015, pp. 324 – 325. Grifos feitos pelo autor.

[318] SAAVEDRA, Miguel de Cervantes, *O Engenhoso Fidalgo D. Quixote de La Mancha, Primeiro Livro*, Trad.: Sérgio Molina, Editora 34: São Paulo, 2016, p. 139.

Sumariamente, sempre que o primeiro autor estiver nos relatando o que se diz de D. Quixote a partir desse capítulo, ele nos relata como narrador que se colocara a si mesmo como personagem. Ficamos sabendo também que sua emissão replica a recepção do intertexto de Cide e do tradutor mourisco, pois ele as repete para nós; portanto, ambas são delicadamente simultâneas; delicadamente porque, sendo a emissão *causada* pela recepção, elas se condicionam, não são imediatas entre si, mas mediadas, o que não se ignora, e do que falaremos a seguir. Enfim, 1. A escrita de Cide ocorrera num momento cronológico de uma história, subordinada a uma narração. Essa escrita é recebida por uma pessoa que narra tal história, da qual participa. 2. Ao lê-la, essa pessoa continua narrando; porém, não é personagem mais. Então, o narrador que se insere na história a fim de encontrar o texto árabe evade-se dela, para a narração que a subordina, ao dar conta de 122utorga122a122-lo. Fazendo isso, ele transforma a emissão e a recepção em domínios sincrônicos entre si. Articulando as assertivas (1) e (2) detalhadas assim, afirmaríamos que o escrito de Cide, ao estar sem recepção — quer dizer, aberto ao encontro de qualquer leitor — faz parte desse mundo que tal história subordinada descreve. Mas que, ao ser lido, e ao fechar-se no encontro com o primeiro autor, a narração passa a dizer o que o intertexto conta. Então, diríamos que, depois do nono capítulo do primeiro volume do *Quixote*, os níveis diegéticos são identificados de acordo com o fato de o texto árabe traduzido estar sendo lido ou não. Ser lido corresponde ao narrar, e, não ser lido, ao participar do nível subordinado por tal leitura: isto é, ao ser narrado. Essa é a duplicidade do intertexto de Cide, colocado entre dois níveis. Veremos, logo mais, qual é a importância, para nós, de estabelecer uma diferença dessas, entre leitura e não-leitura.

No âmbito desse intercruzamento entre os níveis e a enunciação — ou entre a sintaxe e o discurso, a estrutura e a pragmática — produz-se um efeito interessante de tal dialética, que gostaríamos de analisar. Narrar *depende* de se ler. Mas só se pôde ler porque se encontrou com o texto a nível da história. Narrar é consequência de ter se ido à história. Então, é efeito, e parte, de um acontecimento dela — a saber: ter alcançado a leitura. O itinerário entre os níveis, então, é um *tipo* de história, pois dá extensão a determinada "sucessão de acontecimentos, reais ou fictícios, e suas diversas relações de encadeamento"[319]. Mas passear entre os níveis sintáticos não pode constituir, em si, os próprios níveis sintáticos. Em vez disso, tal caminho feito — que poderíamos descrever

[319] GENETTE, Gérard, *Discurso da Narrativa*, In: *Figuras II*, São Paulo: Editora Liberdade, 2015, p. 84.

como a relação entre um instante homodiegético, na história, em que se encontrou o texto árabe, e um instante da narração, heterodiegético, causado por ele — esse itinerário é um discurso meta-sintático, pois ele *diz sobre* sintaxe, sem sintaxe, mas *a partir* e *através* dela. Com ele, decompõem-se entre si, portanto, discurso e sintaxe, ao salientar-se o primeiro sobre a segunda. Em suma, o nível da narração, que é identificado pela leitura do texto de Cide, integra-se com a história do encontro com a leitura por via do ato de enunciação.

O discurso meta-sintático classifica-se pela ambivalência entre a categoria de narração e de história, como estamos vendo. Ler o texto árabe sucede-se por um ato da história, mas corresponde a uma narração, pois designa "alguém [a relatar] alguma coisa"[320], a saber, o conteúdo que se registra no intertexto: a aventura de D. Quixote. Se isso é verdadeiro, as duas definições são co-substantivas a esse fenômeno da leitura do arquivo de Cide, que constitui a simultaneidade entre a recepção e a emissão do primeiro autor. Seu itinerário é categoricamente duplo, então. Para o leitor do *Quixote* — nós, seus leitores —, isso significa que ler a narração reprodutora do texto de Cide é a mesma coisa que ler uma história. Mas uma história não costuma apresentar-se de modo imediato à narração para o leitor. Nesse caso, isso ocorre, e a mimesis da metalepse, como tínhamos visto na unidade teórica, parece tomar corpo — lembremos: nela, relatar é ser relatado; dizer que Dido morre a faz morrer; nesse caso, fazer ler é narrar o lido, agir é o agido — . Genette diz que "a *história* é o significado ou conteúdo narrativo (...) [, e a] *narração* é o ato narrativo produtor, (...)"[321]. Com efeito, no caso que descrevemos, a história, com seu conteúdo, *é* um ato produtor de narração, ambivalentemente.

Voltemos: o nível da *narração*, a partir do episódio da tradução, é identificado pela leitura; ele corresponde à continuidade do relato da luta contra o biscainho; o primeiro autor prossegue com a fala sobre tal evento. O nível da *história*, com os personagens que fazem parte do texto de Cide, identifica-se com o fato de que aqueles personagens não o leem. A "não leitura", que é uma posição puramente negativa, por enquanto, será importante para analisarmos o segundo volume do romance, logo mais. Por ora, atentemos que esses níveis, com essa identidade positiva ou negativa, não se transgridem. Porém, algo advém com a pseudodiegese, que é um tipo de metadiegese.

[320] Ibid. p. 84.
[321] Ibid. p. 85. Grifos feitos pelo autor.

Por meio dela, essa narração, sintaticamente expressa, integra-se com as características definidoras do conceito de história. Mas, ao reduzir[322] a sintaxe desta, abreviando-a, homodiegeticamente, adstrita à narração, — ao fazer isso — a integração anula a subordinação possível. Equivalem-se, pois, um nível sintático, com característica subordinadora, a um nível que, em tese, é subordinado, mas que, semanticamente, i.e., por causa dos caracteres que lhe predicam — que lhe conceituam teoricamente, enquanto categoria —, não o está. Destarte, tal dinâmica é metaléptica por sua semântica; ela é metaléptica *discursivamente*, pois ela o é em relação a determinada lógica de significados do *seu significante* — a narrativa —. Enfim, há uma história subordinada à narração, a mesma que Cide conta, e há uma história cujas definições essenciais agregam-na a essa narração, por seu caráter de atividade e de sucessão contínua em relação ao nono capítulo.

Em síntese, embora não seja patente uma transgressão entre níveis sintáticos, há, na leitura do intertexto, uma *narrativa* em transgressão; há um fenômeno de narrativa metaléptica. E essa conclusão não é de maneira alguma excêntrica. O *Discurso da Narrativa* nos parece comprová-la. Em um dos exemplos da pseudodiegese, Genette descreve um episódio do *Em Busca do Tempo Perdido* em que os personagens leem textos, sendo a narração continuada a partir deles, ao menos por certo tempo:

> [O] narrador extradiegético, que não tem nome, (...) está de férias com um amigo na baía de Concarneau; os dois jovens travam conhecimento com um escritor chamado C. (...) que toma a iniciativa, a pedido deles, de lhes ler a cada noite as páginas escritas durante o dia de um romance em curso de redação. (...).
>
> Esses antecedentes e essa alusão só acentuam este traço dominante da narração de *Em Busca do Tempo Perdido* que é *a eliminação quase sistemática da narrativa metadiegética*. Em primeiro lugar, a ficção do manuscrito encontrado desaparece em proveito de uma narração direta, em que o herói-narrador apresenta abertamente sua narrativa como obra literária e assume então o papel de autor (fictício) (...). daí o emprego do termo "este livro", ou "esta obra" para designar sua narrativa; esses endereços ao leitor; e até esse pseudodiálogo bem-humorado à maneira de Sterne ou Diderot: "Tudo isso, dirá o leitor", não nos ensina nada sobre... — Enfim, a sra. D'Arpajon apresentou-lhe ao príncipe? — Não, mas cale-se, e deixe-me retomar minha narrativa".[323]

Assim, a pseudodiegese é potencialmente metaléptica em sua forma, que é uma *designação sintaticamente imediata* entre um nível e outro[324], podendo encarnar o diálogo

[322] Aqui, tomamos a liberdade para ler a noção de *redução*, intrínseca à pseudodiegese, com o significado fenomenológico da palavra, isto é, o de colocar em parêntesis um elemento geral de um fenômeno a fim de alcançar uma estruturação essencial de como ele se manifesta. "Redução", no caso da pseudodiegese, parecer ter tanto esse significado quanto o de abreviar-se um nível em outro, realmente.
[323] Ibid. pp. 317 – 318. Grifos feitos pelo autor.
[324] Repetimos a citação de há pouco; o pseudodiegético consiste em "uma segunda narrativa em seu princípio, mas *imediatamente* trazida para o primeiro nível (...)". Como visto por nós, isso não implica,

direto com o leitor. A metalepse, portanto, é imanente à forma da pseudodiegese e é possibilitada virtualmente por sua aplicação. A interferência do narrador sobre a história contada, a interrupção da narrativa para enunciar alguma coisa ao leitor, a emenda sobre o discurso a favor de alguma instância etc. — tudo isso parece mais justificado quando um texto tem efeitos sobre a intencionalidade responsiva do sujeito que o interpreta para alguém. No *Quixote*, tal direcionamento ao leitor é, de fato, relevante, ainda mais porque, diferentemente do caso citado por Genette, sua narrativa homodiegética se dá em primeira pessoa.

O narratário, este "destinatário da narrativa"[325], é o receptor do discurso diegético[326]; então, ele se institui enquanto a comunicação diegética para ele acontece. Ou seja, no caso que analisamos, seu ato é o da escuta da emissão do primeiro autor. Portanto, ele também escutaria com simultaneidade à leitura de Cide. Consequentemente, suporíamos que a informação dada pelo historiador árabe chegaria de maneira completa para ele, somente mediante a declamação do primeiro autor. Mas essa suposição estaria errada. O problema é que nem sempre se sabe quando o primeiro autor está apenas falando o que lê ou quando está dando suas opiniões mais pessoais. Ao ler a tradução, o narrador elogia o estilo do texto do cartapácio. Por outro lado:

> Outras quantas minúcias havia que advertir, mas todas são de pouca monta e não importam ao caso na verdadeira relação da história, que nenhuma é má como seja verdadeira. Se a esta pode se fazer alguma objeção, acerca da sua verdade, não poderá ser outra que ter sido o seu autor arábico, sendo muito próprio dessa nação ser mentirosos; ainda que, por serem eles tão nossos inimigos, antes se pode entender ter sido nela mais parco que demasioso. E assim me parece, pois quando se poderia e deveria estender a pena nos elogios de tão bom cavaleiro, parece que de indústria o autor lhes guarda segredo, ficando em silêncio, coisa malfeita e pior pensada, tendo e devendo de ser os historiadores pontuais, verdadeiros e em nada apaixonados.[327]

O primeiro autor subtrai algumas minúcias do estilo de Hamete, sem incluí-las no acabamento de seu texto. Além disso, adverte-nos que Cide deve mentir, porque é árabe e porque não elogia muito o cavaleiro[328]. Portanto, a recepção do segundo autor é mediada tanto por sua desconfiança em relação ao historiador quanto por sua ignorância em relação

---

necessariamente, na metalepse, mas a potencializa, como argumentamos acima. Ibid. p. 319. Grifo feito por nós.

[325] Ibid. p. 291.

[326] I.e., a narrativa, por definição.

[327] SAAVEDRA, Miguel de Cervantes, *O Engenhoso Fidalgo D. Quixote de La Mancha, Primeiro Livro*, Trad.: Sérgio Molina, Editora 34: São Paulo, 2016, p. 139.

[328] Como se sabe, esta seria a temática do famoso livro de Unamuno, *Vida de Don Quijote y Sancho*, que não teremos tempo de analisar neste trabalho. De toda maneira, essa temática é intimamente ligada à recepção de *Quixote*. É uma questão de estrutura que se transfere para a recepção.

à tradução do mourisco. Isso resulta em superposição entre o que o segundo autor diz, ou quer dizer, e entre o que o tradutor e Cide dizem, ou querem dizer.

Agora a pergunta sobre quem profere a enunciação, e quando a profere, insiste mesmo. Sabemos que as palavras do tradutor e do historiador árabe talvez sejam retificadas pelo segundo autor por causa da sua irônica preocupação com a verdade. Com isso, sabemos que à identidade da voz deve fazer parte momentos em que os ditos de Cide se ausentam. Essa ausência é arbitrária, porquanto é feita de acordo com o julgamento do segundo autor. Assim, o que ele emite não é o que ele recebe necessariamente. A unidade da subjetividade da voz é tensionada pela dessemelhança e pela dúvida. Se o segundo autor apenas acha que Cide mente, ele deve censurá-lo. Como não pode saber de maneira definitiva, no entanto, quando isso ocorre, por talvez acabar sendo enganado realmente por alguma inverdade, é possível que ele tome a informação falsa pela verídica, erroneamente, e descarte uma delas a favor da outra. Isso faz-nos suspeitar de qualquer um desses três autores. Segundo Fine, essa dúvida caracteriza o baixo grau de confiabilidade da voz da narrativa principal do *Quixote*. Graças a ela, percebe-se que a simultaneidade entre emissão e recepção do intertexto não é absoluta, ela é relativa, mas não sabemos sempre quando ambas deixam de coincidir:

> [L]a disolución de la credibilidad de las voces narrativas debe ser entendida [también] como consecuencia de su multiplicidad y, fundamentalmente, de la ya subrayada falta de límites claros entre ellas, es decir, de la superposición y pérdida del origen, todo ello vehiculizado a través de los distintos procedimientos metalépticos y pseudodiegéticos señalados.[329]

Essa superposição, nos termos do grupo de Hamburgo, constitui a hiperlepse:

> [U]n procedimiento de superposición o de colisión de estructuras. Mejor dicho, la *hiperlepsis* presenta un elemento de un orden narrativo como si fuera un elemento de otro orden, sin que el uno en realidad aparezca como el otro, o, viceversa, el otro como el uno. Gérard Genette ha calificado una variante de ese procedimiento con el término de "*pseudodiégesis*"[330].

Assim, quanto à determinação do paradoxo, a pseudodiegese e a hiperlepse seriam sinonímicas. Talvez não fosse necessário cotejá-las, então. Mas, como já dissemos, as pesquisas do grupo de Hamburgo dão conta da relação entre as figuras na esteira de uma

[329] FINE, Ruth, *Una Lectura Semiótico-narratológica del Quijote en el Contexto del Siglo de Oro Español*, Madrid: Iberoamericana, 2006.
[330] LANG, Sabine, *Prolegómenos para una teoría de la narración paradójica*, In: MEYER-MENNEMANN, Klaus (ed.), *La narración paradójica "Normas narrativas" y el principio de la "transgresión"*, Madrid: Iberoamericana, 2006. p. 41.

tradição de narrativas que são paradoxais. Essa noção diacrônica da literatura é importante para nós, apesar de que temos algumas ressalvas em relação à análise da hiperlepse. Pois, de acordo com Nina Grabe, do grupo de Hamburgo, alguns fenômenos que chamaríamos de metalépticos não o são. Grabe diz que:

> Además de la hiperlepsis, importa comentar brevemente otros procedimientos de la narración paradójica con respecto al plano del discurso y al narrador extradiegético. Éste se presenta, debido a su función de compilador, como lector de diferentes fuentes, las cuales comenta y ordena en vista a su propia narración. Dichos comentarios metaficcionales del narrador, que algunos estudiosos han calificado como transgresiones metalépticas, no provocan, sin embargo, ninguna transgresión de los niveles narrativos.[331]

Como vimos, contudo, a abreviação entre os níveis da metadiegese reduzida supõem a metalepse em *Quixote*, em nossa opinião. Como dissemos, a hiperlepse é apenas *potencialmente* metaléptica. Mas, ao que nos parece, o baixo grau de confiabilidade da voz quixotesca a realiza. Por causa dela, o caráter imediato entre história e narração é constantemente retomado, daí a importância do nono capítulo do primeiro volume do *Quixote*, que se torna referencial para essas retomadas que são feitas ao longo do romance.

Não queremos afirmar que a integração das categorias de história e narração é universal para todos os instantes ou para todos os capítulos do romance; em muitos momentos, a descrição é tão natural e próxima que nos esquecemos do pressuposto autor árabe e do ceticismo cristão que podia vir de sua fonte. Casualmente citamos a entrada do capítulo XVI do primeiro volume:

> Tinha o estalajadeiro por mulher uma não da condição que soem ter as de semelhante trato, pois era naturalmente caridosa e se condoía das calamidades de seus próximos, e assim logo acudiu a curar D. Quixote e mandou que uma filha sua, donzela, jovem e de muito bom parecer, a ajudasse a curar seu hóspede. Também servia na estalagem uma moça asturiana de cara larga, pescoço curto e nariz achatado, cega de um olho e do outro não muito sã. Verdade é que a galhardia do seu corpo supria as demais falhas: não tinha sete palmos dos pés à cabeça, e as costas, algum tanto encurvadas, faziam com que olhasse para o chão mais do que gostaria. Pois essa gentil moça ajudou a donzela, e as duas preparam para D. Quixote uma malíssima cama num desvão que dava manifestos indícios de noutros tempos e por muitos anos ter servido de palheiro; no qual também pousava um arreeiro, cuja cama estava um pouco além da do nosso D. Quixote, e ainda que feita das albardas e xaréis dos seus mulos, em muito avantajava D. Quixote, que só continha quatro mal rasadas tábuas sobre dois não muito iguais bancos e um colchão que de tão sutil parecia colcha, cheio de pelotas que, se não mostrassem por alguns buracos de lã, ao tato semelhavam calhus por sua

[331] GRABE, Nina, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha (1605/1615) o La paradoja como principio poetológico*, In: MEYER-MENNEMANN, Klaus (ed.), *La narración paradójica "Normas narrativas" y el principio de la "transgresión"*, Madrid: Iberoamericana, 2006, p. 134.

> dureza, e dois lençóis feitos de couro de adarga, e um cobertor cujos fios quem os quisesse contar não perderia nenhum em sua conta.[332]

Esse trecho flui com muita naturalidade em relação ao capítulo anterior, em que D. Quixote e Sancho se ferem devido a uma luta com um areeiro e são, assim, cuidados por essas duas mulheres. A descrição das coisas é bastante orgânica; a cena está de acordo com a ironia da situação: a "malíssima cama", o "colchão sutil", o cobertor com pouquíssimos fios etc., todos os adjetivos seguem com a comicidade do estilo, sem colocarem em questão a perspectiva que ridiculariza a situação de D. Quixote. Não há dessemelhanças na subjetividade da voz; apenas a ironia entre a presteza dos estalajadeiros e a condição da sua hospedagem (imaginada, depois, como um castelo pelo personagem) é a marca da duplicidade desse trecho. A narração se constrói em função da própria história narrada e do seu efeito. A pseudodiegese não se manifesta, e a dessemelhança entre os sujeitos dá lugar à confiabilidade do que se conta.

Sempre que se volta a Cide, contudo, há essa categoria da história, gerada no nono capítulo no âmbito de tal pseudodiegese, que está para se aderir à narração. Essas retomadas ao autor árabe são recorrentes o suficiente para serem relevantes. Um desses momentos pode-se constatar na abertura no capítulo XXII do primeiro tomo, em que D. Quixote liberta os prisioneiros:

> Conta Cide Hamete Benengeli, autor arábico e manchego, nesta gravíssima, altissonante, minuciosa, doce e imaginada história, que, depois que o famoso D. Quixote de La Mancha e Sancho Pança, seu escudeiro, trocaram aquelas razões que no capítulo vinte e um foram referidas, D. Quixote ergueu os olhos e viu que pela estrada que seguia vinha bem uma dúzia de homens a pé (...).[333]

A esse trecho consta-nos quatro aspectos para os quais nós gostaríamos de chamar a atenção: o narrador 1. Elogia a história, 2. Faz referência ao próprio livro e 3. Nos comunica o que é subscrito sob a pena de Cide, 4. Que é manchego, ou seja, natural de La Mancha. Como sabemos que Cide faz poucas honrarias aos feitos de D. Quixote — é o que o narrador tinha nos dito sobre o estilo dele — poderíamos depreender que essa retórica epidítica deve ter sido escrita pelo primeiro autor. Ainda mais que, ao fazê-lo, ele cita o capítulo anterior, o vinte e um, o que só faz sentido como auto-referência à organização dos seus textos sobre o D. Quixote. Assim, o que media a recepção do intertexto de Cide e a emissão do primeiro autor é a própria organização do livro, é esta

[332] Ibid. pp. 209 – 210.
[333] SAAVEDRA, Miguel de Cervantes, *O Engenhoso Fidalgo D. Quixote de La Mancha, Primeiro Livro*, Trad.: Sérgio Molina, Editora 34: São Paulo, 2016, p. 289.

que estreita as duas. Essas passagens que remetem diretamente para o texto árabe respondem, então, à questão de *como* o intertexto é interpretado a partir da hipótese de que ele não é *literalmente* interpretado. Em verdade, ele está sempre, *ativamente* — sucessivamente — sendo interpretado na forma do próprio romance, do próprio gênero, pois, como se vê acima, é diante deste ou daquele capítulo que a narração reúne suas ações em ordem. Essa ordem é a do compilador — ela certamente não é dada pelo tradutor mourisco tampouco —. A antítese à literalidade manifesta-se na própria auto-referência ao romance, então. E, porque se realiza mediante essa *atividade sucessiva*, sua negação é condicionada pela integração da categoria da história com a de narração.

O *como* da leitura do primeiro autor é o *como* de uma história, pseudodiegeticamente. No capítulo anterior àquele que citamos da cena da estalagem, "[c]onta o sábio Cide Hamete Benengeli que, assim como D. Quixote se despediu de seus anfitriões (...)"[334]. Mas chamar Benengeli de sábio é de uma ironia óbvia, ao seu tempo:

> Na perspectiva do leitor contemporâneo ao próprio Cervantes, a expressão "historiador árabe" era uma espécie de piada ou paradoxo, já que tal denominação encerrava dois campos semânticos completamente opostos, *contraditio in terminis*: o cientificismo e a objetividade do historiador frente à falsidade e ao embuste do árabe. O paradoxo desautoriza a personagem. Esse contraste de pólos semânticos contrários oferece uma visão claramente caricaturesca, em que a ironia e a hipérbole retórica adquirem uma forte presença.[335]

Essa ironia evidencia, efetivamente, que é o autor cristão quem fala na citação do capítulo vinte e dois, pois ele é o único narrador que não é árabe, e que tem razões, assim, para fazer troça de Benengeli. Negar a literalidade deste, por definição, toma forma pela figuratividade em relação a ele. Afirmá-la pelo romance depreende que o gênero se assegura pela forma tropológica de informar o intertexto ao seu receptor, pois.

Entre o texto árabe e o cristão, há alterações, porquanto um é o resultado da leitura do outro. Reiteramos: uma das alterações corresponde à organização do romance. Por meio deste, o leitor do *Quixote* sabe que a informação transmitida por cada um deles é diferente, mesmo que de maneira sutil. Ocorre que os leitores do *Quixote* não têm acesso ao escrito de Cide. Portanto, a consciência da diferença não significa a possibilidade da sua verificação. Por saberem que a informação não é a mesma da sua fonte, ele sabe que

---

[334] Ibid. p. 199.
[335] ARRIETA, José Ángel Ascunce, *O historiador Cide Hamete Benengeli ou a tragicomédia do primeiro autor*, REVISTA USP, São Paulo, n.67, pp. 270-281, setembro/novembro 2005, p. 273.

algo do conteúdo diegético foi negado, e que, a partir disso, uma posição diegeticamente determinada afirma-se enquanto narrativa, enquanto discurso. Lembremos de novo que ela fora produzida por causa de eventos do capítulo nono, que instituíram a pseudodiegese ao derivarem uma *categoria de história* que adere continuamente à narração, principalmente nos enunciados referentes ao que diz Cide Hamete Benengeli. Lembremos também que essa aderência é semântica, mas que, sintaticamente, a narração subordina o nível da história que relata o resto das aventuras do cavaleiro. Importante é percebermos que, da parte do leitor, a ignorância sobre o escrito de Cide resulta na dependência a essa posição discursiva que nega um conteúdo diegético.

Dissemos, há pouco, que uma dialética entre a leitura e não-leitura mediatiza essa relação sintática sobre a qual acabamos de falar. No mundo da narração, a leitura de Cide está acontecendo. No mundo da história que o autor cristão relata, por meio da interpretação do intertexto e das alterações que faz sobre ele, essa mesma leitura não acontece. O relato *é elaborado* por ela, não *corresponde* a ela, em si — os personagens não leem Cide: se o fizessem, a metalepse mediaria suas ações e a narração-leitura, e ambas se equivaleriam, de algum modo. Mas notamo-lo, agora: o leitor tampouco o lê nem pode ler. Assim, por via da antítese, ele se identifica com os personagens. Mais especificamente, com o fato de que é ele também dependente dessa posição que nega algum conteúdo. Dom Quixote é expresso como um cavaleiro ironicamente corajoso, e o leitor só pode lê-lo dessa maneira, nunca pelo que não era dito antes de uma decodificação dessas. Além disso, recitamos, de acima, que o autor cristão afirma ser "doce e *imaginada* história" a do cavaleiro. Isso é paradoxal, porque ele demanda a historicidade do árabe, contador da mentira, mas, sob sua pena, ela tampouco parece desfazer-se; atribuindo-se como "imaginada", ela conserva a fantasia que nos dissera recusar. Ocorre que é verdade. O texto é ficcional. Inesperadamente, o romance reconhece, impossível de furtar-se; ele reconhece a ficcionalidade de si. De repente, um dos pressupostos que o leitor já tinha — ou seja, que ele está, mesmo, lendo um texto fictício — de repente, isto se desvela hermeneuticamente para a experiência. Em suma — o que é ficcional se expressa por uma forma tropológica que o leitor nunca pode contradizer.

O leitor depende desse romance que se concebe por *tropoi* dos quais ele não participa por decisão própria. Se D. Quixote é, ou não é, corajoso, é uma questão sobre a qual o leitor não pode opinar. Ou melhor, sua posição sobre o objeto relatado depende da figuratividade produzida justamente pelo ato de relatar, a figuratividade de uma

pseudodiegese. A informação perdida para o leitor, esse intertexto árabe que, por ser ficcional, materialmente não se vê, força-o a tanto. E, todavia, ainda que seja perdida, ela tem, no entanto, efeitos semânticos. O figural se define — citamos de novo — com "[uma] expressividade (...) [que mostra] ao mesmo tempo a presença de um significante (vela) e a ausência de outro significante (nau). Pascal já havia afirmado: 'figura traz presença e ausência'" [336]. O intertexto é o ausente, nesse caso, mas esta é a ausência de uma lacuna; do nome que nunca existiu — por ser fictício, e por nunca ser presentado na sua literalidade —, mas que é substituído pelo outro, durante o proferimento de algum discurso que é diegese, que é literatura. Ele é substituído pelo significado da atividade de ler, um dos polos do ato enunciativo. O que ela gera como efeito é a metalepse, por causa da homogeneização entre história e narração, a falta de hierarquia entre as duas. O leitor fica passivo, então, diante da possibilidade de não substituir efetivamente o significante da figura por aquele a que ela faz referência e significa tropologicamente. O signo substituído nunca pode desubstitir-se por parte de algum receptor.

É a partir da relação entre a ficcionalidade do texto e o seu leitor real que nos parece caracterizar-se mais um dos aspectos dessa metalepse, que é potencializada no segundo volume do *Quixote*. A perspectiva da dependência do leitor sobre o romance não é nem um pouco nova para a crítica cervantina. Contudo, tudo isso que dissemos sobre o primeiro volume do *Quixote* torna-se mais complexo no segundo. A relação deste com os intertextos da pseudodiegese e com intertextos reais, como o próprio primeiro volume e o romance apócrifo, de Avellaneda, é bastante interessante. Já nos primeiros capítulos, Sancho adverte a D. Quixote que certo bacharel de Salamanca lhe informara sobre alguns livros que eram publicados sobre suas andanças. D. Quixote quer 131utorga-lo, e, então, Sancho vai 131utor-lo. Enquanto espera o escudeiro, nosso protagonista fica pensativo, parece que imaginando qual tipo de retórica se utiliza para caracterizá-lo. O episódio se encontra no capítulo terceiro:

> Contudo imaginou que algum sábio, fosse amigo ou inimigo, por arte de encantamento as houvesse dado à estampa: se amigo, para as engrandecer e levantar sobre as mais assinaladas de cavaleiro andante; se inimigo, para as aniquilar e pôr abaixo das mais vis que de algum vil escudeiro (...). E quando fosse verdade que tal história houvesse, sendo de cavaleiro andante, por força houvera de ser grandíloqua, alta, insigne, magnífica e verdadeira.

[336] GENETTE, Gérard, *Figuras*, In: *Figuras*, São Paulo: Editora Perspectiva, 1972, p. 202

> Com isto se consolou algum tanto, mas desconsolou-o ao pensar que seu autor era mouro, segundo aquele nome de Cide, e dos mouros não se podia esperar verdade alguma, porque são todos embusteiros, falsários e quimeristas.[337]

As expectativas de D. Quixote sobre o historiador árabe convergem com as do autor cristão em dois pontos, se bem que contraditórios entre si próprios: o estilo que só pode dizer a verdade se tiver qualidade, se for benfeito; e a certeza de o autor ser mentiroso somente porque é árabe, independentemente do que já se saiba sobre o que ele diz. Nalguma medida, portanto, sua posição é semelhante à do compilador de arquivos, uma das subjetividades da voz do primeiro volume.

Logo mais para o meio do capítulo, Sancho finalmente chega e ficamos sabendo que o nome do bacharel é Sansón Carrasco. Ao ver o cavaleiro, ele se alegra de alguém ter-lhe feito fama: "Bem haja Cide Hamete Benengeli, que a história das vossas grandezas deixou escritas, e mais que bem haja o curioso que teve o cuidado de as mandar traduzir do arábico ao nosso vulgar castelhano, para o universal entretenimento das gentes"[338]. D. Quixote também fica alegre de que alguém escreveu sobre ele, e pergunta a Sansón se foi elogiado. Sansón diz que sim, que "o mouro em sua língua e o cristão na dele tiveram o cuidado de mui vivamente nos pintar a galhardia de vossa mercê (...)"[339]. Também há uma questão sobre o que deve ser omitido em uma narrativa:

> — Todavia — respondeu o Bacharel —, dizem alguns dos que leram a história que folgariam se os autores dela tivessem esquecido algumas das infinitas pauladas que em diferentes encontros deram no senhor D. Quixote.
>
> — Também as poderiam ter calado por equidade — disse D. Quixote —, pois as ações que não mudam nem alteram a verdade da história não há para que escrevê-las quando redundam em menosprezo do senhor da história. À fé que não foi tão piedoso Eneias como o pinta Virgílio, nem tão prudente Ulisses como o descreve Homero.
>
> — Assim é — replicou Sansón —, mas uma coisa é escrever como poeta, e outra é escrever como historiador. O poeta pode contar ou cantar as coisas, não como deviam ser, mas como foram, sem tirar nem pôr coisa alguma à verdade.[340]

Gostaríamos de observar quais são as pessoas, que, segundo Sansón, escreveram a história de D. Quixote. Na primeira citação que fizemos, ele fala de Cide e do curioso que mandara traduzir o texto; na segunda, do "mouro e do cristão", que, no idioma de cada um, transmitiram ao público o ânimo de tais aventuras. Por último, no plural, diz sobre

---

337 SAAVEDRA, Miguel de Cervantes, *o Engenhoso Cavaleiro D. Quixote de La Mancha, Segundo Livro*, Trad.: Sérgio Molina, São Paulo: Editora 34, 2017, p. 71.
338 Ibid. p. 72.
339 Ibid. p. 73.
340 Ibid. p. 74.

os *autores* do texto. Assim, de maneira inequívoca, compreendemos que ele sabe de que um conterrâneo precisou ter tido algum sucesso para verter o texto arábico em espanhol. Sabendo do esforço para achar quem o traduzisse, deve saber, também, da história em Alcalá de Toledo, ou ao menos que alguma peripécia precisou ter sido executado para a realização de uma tarefa dessas.

Esse aspecto é importante para nós. Vejamos o que diz Anthony Close, ao contradizer a análise de que haveria, no *Quixote*, um dispositivo metaléptico:

> [E]n varias escenas anteriores, mayor mente en conversación con Sansón Carrasco y con los duques, ha oído versiones socarronamente lisonjeras de un texto muy semejante, si bien no idéntico, al que leemos nosotros, los lectores de Cervantes. Ese texto es la crónica de Cide Hamete Benengeli. Es semejante pero no idéntica a la novela cervantina porque hay una importante diferencia entre la una y la otra, que no afecta tanto al contenido como a la perspectiva desde la que este se mira. Para todos los personajes del Quijote, incluidos los cuerdos y discretos, el libro del moro es una crónica, y cuanto se relata en ella, así como cuanto les pasa en lo sucesivo, ocurrió y ocurre en realidad de verdad. En cambio, para nosotros los lectores designa una obra de ficción, cuya pretendida verdad histórica no es más que verosimilitud. De lo cual se sigue que, (…) los personajes, convencidos de la realidad de sus vivencias, nunca toman conciencia de su propio estatuto ficticio, y por tanto, no hay confusión metaléptica del mundo que habitan con el del lector. Tal vez se me objete que la ficción acerca de Benengeli no es más que una broma que encierra varias contradicciones flagrantes y absurdas, ante todo, la pretensión de que una historia verdadera pueda ser escrita por un miembro de una raza de mentirosos. Pero este jocoso contrasentido es un guiño dirigido por Cervantes a sus lectores, no a los personajes, y sirve en primer lugar para sugerir la índole cómicamente rebajadora de la historia más bien que su estatuto ficticio, aun cuando no excluya esta última connotación.[341]

Nosso caminho produz divergências e convergências aos principais pontos de Close. O primeiro deles é que o autor toma como evidência consecutiva da metalepse o fato de os personagens tomarem consciência do seu aspecto ficcional, o que não é necessário, na verdade. Mas, para além disso, queríamos detalhar um pouco mais os aspectos sobre os quais ele discute a fim de o colocarmos em questão.

Com efeito, devemos notar a convergência mais ou menos explícita entre o conteúdo do primeiro livro e a discussão que fazem os personagens sobre o escrito traduzido. As erratas que eles fazem da crônica coincidem muito com as erratas que o leitor real faria sobre o romance e a sua voz pseudodiegética. Quando Sancho justifica alguns acontecimentos que supostamente o texto árabe deixou passar, prejudicando sua coerência narrativa, mas que também são falhas do romance, isso se demonstra de

[341] CLOSE, Anthony, *La metalepsis cervantina. Breve historia de un malentendido*, disponível em: https://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/congresos/cg_VII/cg_VII_08.pdf ; último acesso em: 29/05/2026. pp. 79 – 80.

maneira bastante evidente. Há ali um capítulo no qual Sancho está em seu jumento; depois dele, contudo, o jumento não aparece mais. Isso poderia caracterizar um furo para a história, mas:

> — Àquilo que o senhor Sansón dizia, que desejava saber por quem ou como ou quando me foi tombado o jumento, respondendo digo que na mesma noite em que, fugindo da Santa Irmandade, entramos na Serra Morena, depois da aventura sem ventura dos galeotes e da do defunto que levavam para Segóvia, meu senhor e eu nos metemos numa brenha, onde meu senhor arrimado à sua lança e eu sobre meu ruço, moídos e cansados das passadas refregas, ferramos no sono como se fosse sobre quatro colchões de pensa; eu especialmente dormi tão pesado que lá quem tenha sido teve lugar de vir e me suspender sobre quatro estacas postas nos quatro cantos da albarda, de maneira que me deixou a cavalo sobre ela e me tirou o ruço debaixo sem que eu o sentisse.
>
> (...)
>
> — Amanheceu — prosseguiu Sancho —, e mal me havia espreguiçado quando, faltando as estacas, dei comigo ao chão num grande tombo. Me acudiram lágrimas aos olhos e fiz uma lamentação que, se a não pôs o autor da nossa história, não há de ter posto coisa boa. Ao cabo de não sei quantos dias, vindo com a senhora princesa Micomicona, conheci meu asno e que vinha sobre ele, em hábito de cigano, aquele Ginés Passamonte, aquele embusteiro e grandíssimo tratante que meu senhor e eu livramos das cadeias.[342]

As considerações dos personagens coincidem, em alguns pontos, portanto, às que o leitor real faria. Há, assim, ambivalência entre o viés deste e daqueles. Como o artigo de Close parece pressupor, a diferença entre ambos é mais sutil do que explícita, inclusive, essa "diferença de perspectiva, mais do que de conteúdo". Para nós, isso já seria o bastante para chamarmo-la de metaléptica, ao menos em pequeno grau, embora isso faça jus ao texto de Close, que reconhece uma tradição metaléptica advinda de Cervantes — que exploraremos mais, ao decorrer de nosso trabalho — e cuja estrutura textual o autor espanhol sempre se aproximaria, sem 134utorga-la plenamente. Mas gostaríamos de partir para algumas outras consequências desse juízo realizado por eles acerca de quem registra suas peripécias.

Haveríamos de concordar com Close que o texto de Cide é, para os personagens, uma crônica, de fato. Apesar disso, o gênero histórico é ironizado no *Quixote*, como já vimos. Ou seja, ele é posto sob uma condição tropológica. Temo-la discutido até agora. Vejamos como ela ocorre aqui. Acabamos de constatar que Sansón sabe que houve um expediente necessário para a tradução. Isso quer dizer que ele não leu o texto escrito por Cide, mas sua adaptação no idioma espanhol. Assim, como argumenta Close, Sansón realmente não fala do livro de Cervantes, mas sobre o texto escrito pelo autor árabe e

[342] Ibid. pp. 83 – 84.

traduzido pelo mourisco a pedido do autor cristão, que o anexou junto com os documentos de La Mancha. Ora, então a crônica passou pela mão desses três autores. De acordo com o que temos constatado até agora, o processo de produção desse texto corresponde à da narração pseudodiegética do primeiro volume, portanto, sendo idêntico, também, o sujeito da enunciação de seu discurso. Mas, diante disso, teríamos de ponderar um pouco e levar em conta o que é advertido por Close, de que os personagens não leem o *Quixote* em verdade, nunca leem texto algum —; com efeito, "[um dos erros de se interpretar o romance cervantino de tal maneira] consiste em considerar que os personagens leem o *Quixote*, de Cervantes, embora eles nunca o façam"[343]. Como tínhamos dito, a voz narrativa do primeiro volume é desenvolvida à medida que o autor cristão lê para nós o documento traduzido pelo mourisco. Já o texto ao qual Sansón se refere não é lido por ninguém e para ninguém. Ele é a própria tradução. É um texto que não se decodifica, apenas sobre o qual se discute. Isto é, ele é parte da informação que foi perdida para nós. No primeiro volume, ele era lido para a gente, e, agora, ele é apenas discutido pelos leitores-personagens, tão leitores quanto o autor cristão.

Diante dessas considerações, percebe-se como a dialética entre leitura e não-leitura para analisar o segundo volume do *Quixote*, como o fizemos em relação ao primeiro, é importante, e porque escolhemo-la como uma das nossas chaves de análise ao explicarmos a dinâmica da transgressão sintática ou da ambivalência categorial que, em nossa opinião, o texto cervantino exerce sobre si mesmo. Como no primeiro livro, notaríamos que a narração do segundo também é pseudodiegética. Ele começa da seguinte maneira: "Conta Cide Hamete Benengeli, na segunda parte desta história e terceira saída de D. Quixote, que o padre e o barbeiro passaram quase um mês sem o ver, para não renovar nem lhe trazer à memória as coisas passadas"[344]. O primeiro terminara com alguns achados, digamos, arqueológicos, com manuscritos acerca do cavaleiro e o túmulo de Dulcineia, além de sonetos de acadêmicos de La Mancha sobre ele. A intenção do autor cristão parece ser a de integrar todos os registros possíveis sobre o protagonista, então, a partir de diversas fontes; como vimos, este se incomoda com isso — ele queria que o autor tivesse suprimido certas coisas —. Bom, a pseudodiegese do segundo volume é intertextual, pois ela dá continuidade à narração do primeiro, sem a qual ela não faria

[343] "El error (…) consiste en dar por hecho que don Quijote y los demás personajes leen el Quijote de Cervantes, cuando lo cierto es que en ningún momento lo hacen." Ibid. p. 79.
[344] SAAVEDRA, Miguel de Cervantes, *o Engenhoso Cavaleiro D. Quixote de La Mancha, Segundo Livro*, Trad.: Sérgio Molina, São Paulo: Editora 34, 2017, p. 47.

sentido. Assim, a narração é uma leitura de um segundo documento de Cide Hamete. Como estamos vendo, dentre as coisas que se lê para o narratário, uma delas é a situação em que o documento outrora lido pelo autor cristão é comentado pelos personagens. Mais uma vez, ler é narrar. Não ler, por outro lado, é estar na história. Um texto que fora lido deixa de sê-lo e, com isso, é inserido na história, não faz parte da narração mais. Quando isso acontecia, ele era expresso pela figura da pseudodiegese. E, de acordo com o raciocínio que estamos desenvolvendo, ele era substituído pelo signo desta na condição de ser uma lacuna, de ele mesmo não ter um signo próprio. Afinal, como Cide era considerado mentiroso, o autor cristão omitia algumas coisas do texto original. A rigor, sua informação era perdida para nós, leitores reais, receptores dos horizontes históricos do romance de Cervantes. Nós não temos liberdade para dizermos muito sobre si — para acedermos, ou não, ao que se diz acerca desse texto que nunca leremos —.

Ora, continuamos sem lê-lo, no segundo volume. O grau de confiabilidade sobre o que aconteceu com D. Quixote, portanto, continua baixo. Mas, dessa vez, isso acontece porque os personagens comentam coisas sobre as quais tampouco podemos nos informar. A opinião de D. Quixote pelo que deve ser omitido, ou não, do ponto privilegiado de quem sabe tudo sobre suas próprias aventuras, não é, de maneira alguma, a do leitor, que sempre a acessa de forma mediada[345]. O signo não é mais substituído apenas pela narração pseudodiegética — que ainda opera, no segundo volume —, mas pela história também. Há uma inversão sintática entre o primeiro e o segundo volume, pois. O signo substituto da lacuna, — ou melhor, da informação à qual o leitor real não tem acesso — deixa de ser signo da narração e se torna outrossim signo da história. Ele deixa de subordinar para ser subordinado. Ele é substituído por diálogos entre os personagens, e, não, mais, somente pela leitura de uma das subjetividades da voz narrativa. Essa transformação poderia nos levar, teoricamente, para determinada síntese entre a análise tropológica e a dos mundos ficcionais (*storyworlds*). Do ponto de vista do leitor, a inversão sintática é uma sucessão, porquanto o elemento de um nível torna-se elemento de outro nível por meio de ações que interagem entre si pela lógica da causa e consequência. Quer dizer, Cide ter escrito, o mourisco ter traduzido e o autor cristão ter organizado os textos gera uma narração, quando a leitura acontece, ou uma história, quando a leitura não acontece. Essa dialética diferencia o primeiro e o segundo volumes, é o que os intercruza.

[345] Claro, ainda que acometido por sua loucura.

Intercruza-os, ademais, na lacuna do signo que é substituído por uma ou por outra dessas instâncias sintático-narratológicas. Assim, o que acontece em *Quixote* é uma decisão sobre que tipo de *tropoi* utilizar diante de tal signo. Vimos, há pouco, que a decisão por ler o texto arábico acontece no espaço de Alcalá de Toledo e nas bibliotecas de La Mancha. Este é o mesmo espaço onde vivem Sancho e D. Quixote. Onde vive, também, Cide, por ser manchego. Os autores e os personagens são parte de um mesmo mundo. Então, a decisão deles têm mesmo peso ontológico. Assim como o autor cristão é narrador e leitor, os personagens podem ser narradores também, caso leiam o texto[346]. Por essa razão, pode-se afirmar, com segurança, que pelo menos um ato do primeiro volume, a saber, a compilação dos textos, *gera* eventos da história do segundo, a saber, os comentários de D. Quixote, Sancho e Sansón. Assim, há uma cadeia sucessiva em que o acontecimento em Alcalá de Toledo se deu. Lembremos que ali o texto arábico fora encontrado, e, então, integrara-se a categoria de história, a nível semântico, com a de narração, categorizada, no primeiro volume, sintaticamente, como pseudodiegese. Mas a essa cadeia sucessiva podemos incluir o comentário dos personagens do segundo volume como uma das suas consequências, pois, sem o texto compilado, eles não podem nem vir a saber o que Cide diz a respeito deles. Ela resulta da história do nono capítulo tanto quanto a narração do primeiro volume.

Essas duas ações — a leitura do autor cristão, i.e., a própria narração dele, e os comentários dos personagens — ontologicamente são irmanadas. Essa filiação ontológica depreende certas relações sintático-semânticas que gostaríamos de explorar. Poderíamos dizer que o conceito de história, identificada pelo que é característico da sucessão — conforme Genette — integra-se à narração semanticamente, mas também define, sintaticamente, o evento dos comentários — afinal, eles fazem parte, no segundo volume, dos acontecimentos do nível da história —. Assim, esse acontecimento produz dois níveis sintáticos, um sendo a inversão do outro. No final das contas, isso pode ser resumido com uma fórmula lógica: a história de Alcalá de Toledo desenvolve atos posteriores que se categorizam ou como pseudodiegese, um tipo de narração, ou como história[347]. Ocorre-nos, contudo, que a relação sintática entre o primeiro e o segundo volume é intrincada o suficiente para bagunçar um pouco essa fórmula. É interessante notarmos que toda a

[346] Supondo uma condição pseudodiegética neste ato, por óbvio. Eles têm potência para realizá-la *no âmbito — e apenas neste âmbito — de tal condição mundano-ontológica.*
[347] P ˇ H

história do primeiro volume é, em verdade, subordinada a uma pseudodiegese em que a metalepse ocorre, e isso percebe-se retroativamente, porquanto é na interrupção da batalha do biscainho que se percebe o fato de o narrador estar lendo — "(...) o dano disso tudo é que, neste ponto e termo, deixou pendente esta batalha o autor desta história (...)"[348] —. Portanto, gostaríamos de insistir no fato de que em toda a narração do volume primeiro, antes e depois do capítulo IX, a pseudodiegese se manifesta. Enfim, pelo que estamos subscrevendo, a categoria de história, aderida à pseudodiegese, e a história sintaticamente expressa no segundo volume são ontologicamente iguais. Sintaticamente, contudo, elas são diferentes. Quanto ao conteúdo, elas se identificam; quanto à forma, são desiguais[349]. Esse conteúdo ontológico é o ato: o ato delas acontece em mesma situação ontológica — ou, no mesmo *srtoryworld*, simplesmente —. Isso significa que, embora subordinada à narração, a história pode intervir nela, ou melhor, pode agir consigo. Portanto, a relação entre os níveis diegéticos, em *Quixote*, são ao menos potencialmente metalépticos, porquanto eles são formulados hierarquicamente sem que as ações descritas pelo significante deles sejam hierarquicamente definidas entre si. É interessante perceber como isso se dá pela metalepse da pseudodiegese, e, assim, como ela produz, por sua metadiegese, essa potencialidade. Poderíamos analisar se a potencialidade se realiza.

Como vimos há pouco, a informação sobre as aventuras de D. Quixote é uma lacuna com signo substituído figuralmente. A história e a narração substituem-na destarte. Lembremos, neste ponto, do estatuto literário das figuras:

> O espírito da Retórica está inteirinho nessa consciência de um hiato possível entre a linguagem real (a do poeta) e uma linguagem virtual (a que teria empregado a *expressão simples e comum*). Basta restabelecer esse hiato para delimita rum espaço de figura. Esse espaço não é vazio: contém cada vez uma certa característica de eloquência ou da poesia. A arte do escritor está no modo como desenha os limites desse espaço, que é o corpo visível da Literatura.[350]

A literatura é uma posição da figuratividade, pois. Dois *tropoi* que possuem diferenças entre si, ou melhor, que substituem ou mediam um signo de maneiras diferentes, separam-se também por duas *diegeses* diferentes — por dois modos de delimitar a linguagem na sua ficcionalidade possível. Elas são duas posições diferentes sobre esse espaço

[348] SAAVEDRA, Miguel de Cervantes, *O Engenhoso Fidalgo D. Quixote de La Mancha, Primeiro Livro*, Trad.: Sérgio Molina, Editora 34: São Paulo, 2016, p. 131.
[349] Inclusive hierarquicamente, pois a história, no segundo volume, é subordinada a uma narração pseudodiegética, como acabamos de dizer.
[350] GENETTE, Gérard, *Figuras,* In: *Figuras*, São Paulo: Editora Perspectiva, 1973. p. 200, grifos feitos pelo autor.

substituído que é a forma de se produzir a literatura. Portanto, não é estranho dizer, no âmbito do *Quixote*, que cada nível diegético se apresenta também como uma diegese por si só. São, assim, ficcionalidades diferentes sobre um mesmo mundo.

Para além do encontro de Sansón Carrasco com D. Quixote e Sancho, o cavaleiro e seu escudeiro também se encontram com outros personagens-leitores, como os duques e — para o quais mais gostaríamos de chamar a atenção — os personagens do chamado livro apócrifo, escrito por Avallaneda. Vamos analisar o que acontece com este. Como se sabe, o livro de Avellaneda foi escrito em 1614, um ano antes de o segundo volume do romance de Miguel de Cervantes ser publicado. Entre ele e o segundo volume do *Quixote*, há uma verdadeira altercação. Em seu prólogo, ao justificar por que escrevera ele um romance sobre o já famoso cavaleiro andante, Avellaneda se distingue de Cervantes e o critica:

> Nos meios, [eu e Cervantes] nos diferenciamos, pois ele tomou por tais ofender-me, como também ofender a quem justamente celebram as nações mais estrangeiras (...).
>
> Não só tomei por meio entremear a presente comédia com as ingenuidades de Sancho Pança, evitando ofender quem quer que seja ou fazer ostentação de sinônimos desnecessários, embora pudesse fazer bem o segundo, e mal o primeiro. Só digo que ninguém deve espantar-se de pertencer a autor diferente esta segunda parte, pois não é novidade pessoas diferentes prosseguirem a mesma história. quantos não trataram dos amores de Angélica e de seus sucessos? As Arcádias, diversos as descreveram. A Diana não é toda de uma só mão. E como Miguel de Cervantes já está tão velho como o castelo de São Cervantes, e devido aos anos seja tão difícil de contentar, de vez que tudo e todos o enfadam, estando por isso tão falto de amigos, que, quando quer enfeitar seus livros com sonetos pomposos, tenha de 139utorg-los — como ele o faz — ao Preste João das Índias ou ao imperador de Trapisonda, por não encontrar em toda a Espanha, quiçá, portador de título de nobreza que não se ofenda ouvindo o nome em sua boca (...). Contente-se com sua Galatéia e suas comédias em prosa, que disso não passa a maior parte de suas novelas.[351]

Como se vê, o *Quixote*, em termos horacianos, é tratado como um livro que nem ensina, nem instrui. Em vez disso, é ofensivo, e seu autor é velho, tendo de recorrer à própria ficcionalidade a fim de outorgar sua obra diante do público leitor mais respeitado. Muito bem, ao publicar o segundo volume, em 1615, Cervantes o responde, também no prólogo:

> Valha-me Deus, com quanta ânsia deves de estar esperando agora este prólogo, leitor ilustre (ou plebeu), pensando nele achar vinganças, ralhos e vitupérios contra o autor do segundo *D. Quixote*, digo daquele que dizem que foi engendrado em Tordesilhas e nasceu em Tarragona! Mas em verdade que não te darei esse gosto, pois, se os agravos despertam a cólera nos mais humildes peitos, no meu esta regra há de ter exceção. Bem quiseras que o tachasse asno, mentecapto e atrevido, mas isso não me passa pelo pensamento; que o castigue o seu pecado e lá coma da sua semeadura, e

[351] AVELLANEDA, Alonso Fernandez de, *O Livro Apócrifo de Dom Quixote de La Mancha*, Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1989. pp. 12 – 13.

> faça bom proveito, O que não pude deixar de sentir é que me tenha notado de velho e de maneta, como se estivesse em minha mão deter o tempo, por que não passasse por mim, ou se o meu aleijamento tivesse nascido nalguma taverna, e não na mais alta ocasião que viram dos séculos passados[352], os presentes, nem esperam os vindouros.[353]

Esta é uma falsa condescendência. Logo a seguir, Cervantes conta a parábola de um louco a quem dava prazer sair por aí jogando tijolos em cachorros de ruas. De certa feita, contudo,

> Deitou [em um cachorro] a pedra, acertou-lha na cabeça, soltou o grito o cão, viu-o e sentiu-o o dono, agarrou e uma vara de medir e partiu contra o louco, sem lhe perdoar um osso, e a cada paulada que lhe dava dizia: "Cão miserável, no meu podengo? Não viste, cruel, que era podengo o meu cão?". (...). Escarmentou o louco e se retirou, e não foi visto na praça em mais de um mês, ao cabo do qual tempo voltou com sua invenção, e com mais carga. Chegava-se aonde estava o cachorro e, olhando-o muito fito a fito e sem querer nem ousar descarregar a pedra, dizia: "Este é podengo. Guarte!". Com efeito, todos os cachorros que topava, ainda que fossem alãos ou gozos, dizia ele que eram podengos, e assim não soltou mais o calhau. Quiçá desta sorte venha a acontecer a esse historiador, que não mais se atreva a soltar a presa do seu engenho em livros que, sendo ruins, são mais duros que as rochas.[354]

Cervantes segue utilizando a ficcionalidade para dar a autoridade de seu livro sobre o de Avellaneda, então. Mas não o faz apenas no prólogo. Ao longo do livro, D. Quixote se encontra com alguns leitores do romance apócrifo e com um de seus personagens.

Em uma hospedaria, por exemplo, ele escuta dois homens falando sobre a segunda parte do livro de suas aventuras. Um deles inclusive diz que D. Quixote esqueceu de Dulcineia, ao que este se irrita e vai 140utorga140a-los[355]. Ao pegar o livro da mão de um deles, folheia-o, lê e percebe que o autor se equivocara acerca do nome da mulher de Sancho, que não se chama, diferentemente do que diz o autor, Mari Gutiérres, mas Teresa Pança — "e quem erra nesta parte tão principal bem se poderá temer que erre em todas as demais da história"[356]. E, depois de alguma cordialidade que se dispensa bem entre ele e os leitores, os homens então ceiam em sua companhia e na de Sancho. Durante a conversa, alguns apontamentos sobre a outorga do texto do historiador árabe são dignos de nota:

---

[352] Isto é, na batalha de Lepanto, em 1571, "na qual Cervantes se feriu na mão esquerda" — vide a nota 7, de Francisco Rico, à segunda parte do *Quixote*. SAAVEDRA, Miguel de Cervantes, *Don Quijote de La Mancha, Edición Conmemorativa, IV Centenario Cervantes*, Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2015, p. 543.
[353] SAAVEDRA, Miguel de Cervantes, *O Engenhoso cavaleiro D. Quixote de La Mancha, Segundo Livro*, Trad.: Sérgio Molina, 3ª Ed., São Paulo: Editora 34, 2012, p. 37.
[354] Ibid. pp. 40 – 41.
[355] Ibid. p. 688.
[356] Ibid. p. 689.

> — Creiam-me vossas mercês — disse Sancho — que o Sancho e o D. Quixote dessa tal história devem de ser outros diferentes dos que andam naquela composta por Cide Hamete Benengeli, que somos nós: meu amo valente, discreto e enamorado, e eu, simplesmente gracioso, e não comilão nem bêbado.
>
> — Eu assim creio — disse D. Juan [um dos leitores] —, e se possível fosse se havia de mandar que ninguém ousasse tratar das coisas do grande D. Quixote, a não ser Cide Hamete, seu primeiro autor, bem assim como mandou Alexandre que ninguém senão Apeles o ousasse retratar.
>
> — Retrate-me quem quiser — disse D. Quixote —, mas não me maltrate, pois muitas vezes se sói render a paciência quando a carregam de injúrias.[357]

Noutra parte do romance, o cavaleiro se encontra com D. Álvaro, um dos personagens do livro apócrifo. Embora se lembre de ter andado com D. Quixote e Sancho, ele reconhece, ao ver o cavaleiro, que ele fora curiosamente enganado de alguma forma. Diz D. Quixote:

> — (...), a vossa mercê suplico, pelo que deve a ser cavaleiro, seja servido de fazer uma declaração perante o alcaide deste lugar de que vossa mercê não me viu em todos os dias da sua vida até agora, e de que eu não sou o D. Quixote impresso na segunda parte, nem este Sancho Pança meu escudeiro é aquele que vossa mercê conheceu.
>
> — Isso farei de muito bom grado — respondeu D. Álvaro —, por mais que cause admiração ver dois D. Quixotes e dois Sanchos a um mesmo tempo tão conforme nos nomes quanto diferentes nas ações, e volto a dizer e confirmo não ter visto o que vi nem ter passado o que comigo se passou.
>
> — Sem dúvida — disse Sancho — que vossa mercê deve de estar encantado, como minha senhora Dulcineia d'El Toboso; (...).[358]

Foram então almoçar juntos. Depois, D. Álvaro foi ao alcaide para declarar judicialmente que aquele D. Quixote com quem ele conversava era o verdadeiro, e, não, aquele que fora relatado por Avellaneda[359].

Nos trechos que citamos acima, há um uso tropológico cuja retórica desconstrói a legitimidade do livro apócrifo a partir da sua ficcionalidade. Embora D. Quixote afirme que não se possa "maltratá-lo" a fim de dizer algo sobre si, o que não é tolerado, de fato, não é exatamente Avellaneda porventura 141utorga-lo — o que ele também adverte contra o texto de Cide Hamete —. Sua preocupação é a de que suas histórias deviam estar em conformidade com os eventos de seu mundo, com as informações que se produzem no âmbito dele. O nome da esposa de Sancho, se não está correto, desabona todo o resto que é dito pelo autor. O signo da figura pode outorgar-se apenas pela sua relação com o mundo ficcional (*storyworld*) quixotesco. A sua virtualidade, como vimos há pouco,

[357] Ibid. p. 692.
[358] Ibid. p. 826.
[359] Ibid. p. 827.

substitui outro signo. No *Quixote*, ele corresponde à informação perdida para o leitor, tal lacuna para a recepção. Por ora, verificamos que sua virtualidade só é autorizada, na sua vinculação com esse outro signo, caso a ontologia ficcional de tal mundo seja também validada na interação entre os dois, e, graças a esta, se enuncie. Ora, esse caráter ontológico é decidido pelo cavaleiro e pelo escudeiro. E, para fazê-lo, eles não seguem apenas as características tropológicas do texto — ao confirmar, por exemplo, se alguém disse tudo que havia para ser dito, ou ao reclamar que este devia ter omitido certas coisas —. Se a relação entre o mundo ficcional de D. Quixote e o *tropos* que o enuncia — o *tropos* enquanto tal — negar-se, a potencialidade do significante de tal *tropos* em significar se nega também, simplesmente. Mas o espaço entre o signo substituído e o substituto é o espaço da literatura, dissera-nos Genette; nós interpretamos, há pouco, que esse espaço poderia ser dito nos termos de uma *posição* sobre a literatura, inclusive. Enfim, conceder a relação entre eles concede a realização da mimesis, então, ou seja, da diegese do cavaleiro, sendo a ontologia que se assume algo inseparável dela. O mundo e a linguagem são *dimensões* sempre integradas dessa diegese realizada. A ontologia da ficcionalidade, no romance *Quixote* — aquilo que é ficcional, nele — supõe uma ficcionalidade da ontologia — um mundo literário que o define, e sem o qual ele não se define —; da junção entre estas se constitui seu significante — aquele que diz: isto ocorreu com D. Quixote —. Ele se ficcionaliza para ser ficcional. A posição literária sobre ele somente é literária por via do dimensionamento de si em tal integração. Com isso, chega-se ao romance através da narrativa. Pois essa estratégia retórica é muito eficiente para o benefício de seu autor. É pela pena de Cervantes que D. Quixote produz esse efeito que recai sobre todos seus discursos. É na história cervantina que, ao dizer das narrações, o personagem cumpre a forma pela qual estas devem se validar, isto é, o estatuto necessário de toda a intertextualidade quixotesca é o estatuto cervantino. As narrações só substituem, enfim, o seu signo, e se intercedem por suas demandas.

Para completar a outorga do cavaleiro quixotesco, em versão cervantina, sobre o seu discurso, este morre, ao final do livro; se bem que ele morre depois de curar-se de sua loucura, ou seja, sob a alcunha de Alonso Quijana, e, assim, alguém poderia dizer que não é o D. Quixote quem perece. Importante é que, ao redigirem seu testamento, ele parece pedir que o dito sobre seu mundo e seus feitos seja cessado, criticando, novamente, Avellaneda, com uma condescendência branda, por meio do perdão lúcido em seu leito:

> — Senhores — disse D. Quixote —, vamo-nos pouco a pouco, pois já nos ninhos de outrora não há pássaros agora. Eu fui louco e já sou são, fui D. Quixote de La Mancha e sou agora, como disse, Alonso Quijano, o Bom. Que o meu arrependimento e a minha verdade possam com vossas mercês tornar-me à estimação que de mim se tinha, e prossiga adiante o senhor escrivão.
>
> (...)
>
> *Item*: suplico aos ditos senhores meus testamenteiros que, se a boa sorte lhes der a conhecer o autor que dizem que compôs uma história que anda por aí com o título de *Segunda parte das façanhas de D. Quixote de La Mancha*, da minha parte lhe peçam, quão encarecidamente se possa, perdoe a ocasião que sem o pensar lhe dei para ter escrito tantos e tão grandes disparates como nela se escreveu, porque parto desta vida com o escrúpulo de lhe ter dado motivo para os escrever.
>
> Fechou com isto o testamento e, tomado de um desmaio, se estirou na cama de longo a longo. (...).
>
> Por fim chegou o último dia de D. Quixote, depois de recebidos todos os sacramentos e depois de ter abominado os livros de cavalaria com muitas e eficazes razões. Achou-se o escrivão presente e disse que nunca tinha lido em nenhum livro de cavalarias que algum cavaleiro andante morresse em seu leito tão sossegadamente e tão cristão como D. Quixote, o qual, entre compaixões e lágrimas dos que ali se achavam, entregou seu espírito (quero dizer que morreu).[360]

O texto de Avellaneda é de uma desrazão semelhante à da loucura pregressa, que agora Alonso rejeita. Se o protagonista cervantino inventava coisas que não correspondiam ao ser do mundo, tampouco Avellaneda o fizera.

A estratégia retórica da narrativa do *Quixote* contra o romance apócrifo é um de seus paradoxos metalépticos, em verdade. Afinal, a diegese é descortinada pelos personagens, sendo a relação entre a tropologia e o mundo diegético autorizada ou desautorizada no âmbito da história, da ação narrada. Quer dizer, essa instância narratológica é a instância por excelência da diegese. Na sua forma sintática, a figura enuncia a ficcionalidade; por ela, a virtualidade tropológica do signo substitui. Assim, é por ela que se "diegetiza"; ela delibera sobre a diegese das narrações. O que afirmamos há pouco, portanto, a saber, que história e narração, no *Quixote*, são, em tese, duas diegeses distintas, não se resume a uma questão de diferenciação e de tensão entre ambas, ou de pura e simples metaficcionalidade. Na verdade, uma das instâncias roga esse valor diegético para a outra. Mas isso é paradoxal. Voltamos aqui à questão da forma e do conteúdo ou à atenção à sintaxe da narrativa. Se, literariamente, a história define a legitimidade da narração, sendo, numa hierarquia diegética, superior a esta, por outro lado, sintaticamente, a narração é superior, como sabemos. Em suma, a diegese da

[360] Ibid. pp. 845 – 846.

narração existe se D. Quixote existe; contudo, D. Quixote existe porque a narração existe. No segundo volume, afinal, suas aventuras são narradas pela leitura do autor cristão, novamente. Reiteramos que a narração substitui o signo vazio pela figura da pseudodiegese. Mas, para fazê-lo, deve outorgar-se pela história, que, por sua vez, é subordinada a essa mesma narração; ou seja, a história também precisa da narração para substituir o signo. A fim de serem diegese, ambas dependem uma da outra, ambas se deslocam para confirmar-se pela outra. E esse movimento define sua figuração. O movimento metaléptico *define* a dinâmica da estrutura e do conteúdo tropológicos e diegéticos do *Quixote*. As outras figuras, para terem função literária, são imanentes a esse movimento, talvez nós pudéssemos afirmar. E, por isso, elas são *definidas* por ele, de acordo com a base teórica que tínhamos corroborado no início desse capítulo.

Esse deslocamento constante também significa que o signo nunca é substituído senão paradoxalmente. Ele é substituído pelo significante da narração, que enuncia o D. Quixote; mas, antes disso, a história é que deve substituí-lo — a enunciação deve ser admitida pelo personagem —; para isso, a narração deve produzi-lo na sua narratividade; mas ela só pode fazê-lo por meia da decisão dele, e assim por diante. Em termos ficcionais, isso significa que a literariedade dos discursos de D. Quixote se condiciona provisoriamente, em um instante relativamente instável desse movimento entre a história e a narração, em que a aceitação ou a subordinação de uma sobre a outra seja escolhida pelo leitor ou posta em suspensão, ao menos. Aqui, nos aproximamos da instabilidade semântico-interpretativa da metalepse, acerca da qual Hanebeck nos havia advertido. A rigor, durante sua decisão, o personagem interage com a negação da sua própria ficcionalidade, ou do seu próprio mundo, que é descrito por um discurso. Ele interage com o esvaziamento da linguagem, aquilo que não pode dizer sobre ele definitivamente. Diríamos, assim, que ele está sempre a *sair* da ficção, a desocupar-se dela, pois a informação sobre quem ele é nunca é respondida em termos unívocos, com uma tropologia convicta. Isso o iguala ao leitor nessa decisão equivocada e alheia à diegese enquanto categoria cuja ontologia o predica. A ficcionalização está em constante ato, no *D. Quixote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes, por causa da metalepse. Por causa dela, ele iguala-se e não se iguala a toda sua intertextualidade.

Assim, discordamos sumariamente de Anthony Close. Parece-nos que é justamente pela relação entre leitura e não-leitura, cuja interação identifica a natureza sintática, narratológica, do romance cervantino, que a metalepse se produz. Ela rompe

ademais, com a própria retórica cervantina, tornando o D. Quixote um personagem que precisa ficcionalizar-se mediante aquilo mesmo que ele ficcionaliza. O fato de ele não romper diretamente com a sua sintaxe não significa que não há uma dinâmica tropológica, ficcional e hierárquica que é rompida e instabilizada no *Quixote*, tornando-o um romance paradoxal, definitivamente metaléptico. Veremos, adiante, como essa informação à qual o leitor não tem acesso, ademais, e que é substituída por um signo que nunca dá conta de 145utorga-la absolutamente, se dá, nos romances que analisaremos nos capítulos a seguir.

CONCLUSÃO DO CAPÍTULO

O *Quixote*, de Miguel de Cervantes, é um romance metaléptico. A sua obra utiliza-se de procedimentos paradoxais que resultam em efeitos sintáticos, semânticos e hermenêuticos que seguem a característica dessa figura, essencialmente transgressora. Integrando as ideias do grupo de Hamburgo e o estudo morfológico da metalepse, feito por David Herman, chegamos, analiticamente, a uma relação entre a linguagem e a ficcionalidade de seu mundo. Parece haver uma estratégia retórica, relativamente aos seus intertextos, que a produzem. Ao mesmo tempo, essa estratégia produz uma situação contraditória: o cavaleiro diegetiza — ficcionaliza — a si mesmo.

A partir dessas considerações, podemos seguir para o capítulo seguinte, em que discutiremos como o *Quixote* é lido no século XVIII inglês e como sua auto-referencialidade é tratada então. Depois, poderemos compreender melhor o romance de Laurence Sterne e compreender como a metalepse é utilizada pelo autor irlandês, assim como suas funções específicas, além da leitura que ele mesmo faz do romance cervatino.

Capítulo 4. Tristram Shandy

Neste capítulo, devemos discutir a recepção inglesa do *Quixote* no século XVIII e como se cria, então, um conjunto de leituras de produção poética — um projeto hermenêutico, portanto — bastante prolífico. De Jonathan Swift a Henry Fielding até Laurence Sterne, há diferentes aplicações do texto cervantino. Em geral, Cervantes constitui um modelo para a sátira burlesca contra os romances da época e os do século anterior. Sua auto-reflexividade, com Jonathan Swift e Laurence Sterne, contudo, atingiu o próprio fazer da escrita, o fazer da narratividade e, especialmente, o fazer do gênero e da leitura. É de nossa hipótese que, com Sterne, a metalepse passa a *definir* a narrativa paradoxal, no lugar de apenas *determiná-la.* Teremos como base o fato de que alguns objetos diegéticos do romance irlandês colocam o *telos* narratológico em crise, e, portanto, que alguns caracteres de seu efeito se decodificam negativamente ao *prescindirem-se*. Como isso acontece ficará mais claro à frente.

4.1. Efeitos Históricos do *Quixote*: o contexto da Inglaterra do século XVIII

Na história da literatura mundial, o *Quixote* teve alguns efeitos importantes, metaficcionais e metalépticos. Aqui, nós nos atentaremos à recepção inglesa, do século XVII ao XVIII, a fim de delinearmos um traço comum de estrutura. Um dos momentos mais importantes desse momento parece-nos ter sido a leitura de Henry Fielding, escritor que se inspirou no estilo cervantino. Veremos que sua escrita foi legada principalmente à comicidade de Cervantes. Com ela, Henry Fielding produz um tipo de realismo metaficcional que se caracteriza como um projeto hermenêutico e metaléptico, caracterizado pelos comentários do autor sobre a história que relata e sobre a crítica à moralidade de sua época. Como projeto, a sua metalepse difere um pouco da cervantina; sua metalepse é mais direta e mais discursiva.

4.1.1. Pequenos elementos do cômico em Cervantes

Como se sabe, a leitura sobre o *Quixote*, ao longo destes últimos quatro séculos, foi bastante variada. Até a metade do século XX, elas eram compostas por duas correntes principais de interpretação: a dos românticos e a dos realistas. Segundo Maria da Costa Vieira:

> [A] história crítica do *Quixote* contém uma cisão radical entre dois períodos: da publicação até o final do século XVIII e do século XIX até meados do XX. Em linhas gerais, no primeiro período crítico, a obra foi considerada como a destruidora de um velho gênero, ou melhor, como a paródia das novelas de cavalaria, rebaixando burlescamente a seriedade dos cavaleiros andantes (...). Num segundo momento, isto

> é, a partir do século XIX, a obra passou a ser considerada como algo que vai muito além da sátira e, em lugar de se deter sobre os gêneros do passado, passou a ser destacada sua enorme capacidade na criação de um novo gênero — o romance. Os desdobramentos românticos foram se alargando de tal forma que, em meados do século XX, parte da crítica propõe uma retomada da leitura inicial do *Quixote*, na tentativa de resgatar elementos fundamentais de sua composição.[361]

Assim, no século XVII, o *Quixote* era considerado um livro cômico, uma paródia das cavalarias. Portanto, um livro que era ligado a uma literatura do passado. No século XIX, por outro lado, ele passa a ser interpretado como um texto que inaugura um novo gênero literário. Essa segunda interpretação permanece até o século XX, quando cervantistas como Anthony Close e Peter Russell tentam recuperar a leitura cômica, seiscentista e setecentista, para o círculo da crítica especializada[362].

Seria interessante detalharmos quais eram as características de tal comicidade recuperada. Segundo Pater Russell, desde 1605, ou seja, desde a primeira publicação do primeiro volume da obra, o *Quixote* já era conhecido e apreciado pelos britânicos. Nesse mesmo ano, ele havia sido incluído no acervo da Biblioteca Bodleiana, em Oxford[363]. Samuel Butler, autor do *Hudibras* (1663 – 78) — para o qual o texto cervantino foi paradigmático —, descrevia o cavaleiro como um *Humorist*, um tipo de figura literária baseada na teoria dos humores, mas também:

> Butler is concerned with sketching the characteristics of a type he calls the 'Humorist' - that is a person whose humours, in a seventeenth-century medical sense, had got the better of him. He writes that such a man 'is a peculiar Fantastic, that has a wonderful Affection to some particular Kind of Folly, to which he applies himself, and in Time becomes eminent. (…). The more ridiculous he becomes, and at the same time pleases himself at in Earnest, and others in Jest. He knows no mean; for that is inconsistent with all Humour, which is never found in some Extreme or other'.
>
> Butler knew *Don Quixote* well and his statement that the victim of this type of madness is all the more laughable when he is serious and in earnest deserves our attention. [364]

Os leitores daquela época não tinham dúvidas sobre a falta de sanidade do protagonista e da função cômica do texto. Em séculos posteriores, contudo, a história seria interpretada com um caráter mais melancólico por parte de alguns românticos[365] [366]. De toda maneira,

---

[361] COSTA VIEIRA, Maria da, *Entre Tragédias e Comédias: Questões da História Crítica do Quixote*, In: *O Dito pelo Não-dito, Paradoxos de Dom Quixote*, 1ª Ed., São Paulo: Edusp, 2015, p. 65.
[362] Ibid. p. 64.
[363] RUSSELL, Peter, *'Don Quixote' as a Funny Book*, In: *The Modern Language Review*, Vol. 64, nº 2, 1969. doi: https://doi.org/10.2307/3723440 p. 314.
[364] Ibid. pp. 315 – 316. "um peculiar e fantástico personagem, que tem uma incrível afeição a um tipo de divertimento [*folly*] (...). Quanto mais sério, mais ridículo ele se torna (...). ele não conhece o sentido [das coisas], pois isso seria inconsistente com o Humor, que se encontra em um extremo ou em outro".
[365] Ibid.
[366] Vide o texto supracitado de Costa Vieira e o seminal livro de Close, *The Romantic Approach to Don Quixote*.

o romance ainda era duplo, para os seiscentistas. Os excessos do personagem, frutos da loucura, eram subjetivos, enquanto sua ação era objetiva. Essa característica entre a desrazão e a objetividade era o que dava peso à verossimilhança do texto cervantino. Ela também seria valorizada pela poética neoclássica da Inglaterra do século XVIII. Falaremos sobre isso a pouco.

O estilo de Cervantes era o modelo de um humor refinado, que tanto fazia troça da "solenidade inconsciente" do protagonista quanto de narrações que fossem muito "afetadas" por sua própria pretensão épica[367]. Assim, o decoro seria parte essencial de seu caráter cômico. Na pena de Cervantes, boa parte da ficção popular do Século de Ouro é colocada sob essa perspectiva crítica contra a afetação retórica. Anthony Close nos diz que

> Se puede responder, parcialmente, a la pregunta de si la insistencia de Cervantes en la norma del decoro es típica o excepcional si atendemos a su trasfondo renacentista. Desde un punto de vista académico, parece bastante ortodoxa, al conllevar una apelación implícita a las reglas del arte. Su postura se encuadra dentro de la respuesta estándar al problema de cómo conciliar la misión ejemplarizante de la comedia, concretada por la incitación de Horacio al poeta a que mezcle lo provechoso con lo dulce, con la idea aristotélica de que retrata una 'fealdad' inofensivamente ridícula (…).
>
> La solución que la tradición clásica da a este problema radica en apelar a la insistencia del proprio Aristóteles en que el humor deba ser comedido y no bufonesco, y en su preferencia por la Comedia Nueva en detrimento de la Comedia Vieja. (…) la antítesis entre la Comedia Vieja, representada por el tosco Aristófanes, y la Nueva, personificada por el discreto Terencio, se convirtió en lugar común de la preceptiva literaria de aquel siglo. (…).
>
> Esta cita marca la diferencia entre Cervantes y los novelistas picarescos de su época. Para simplificar, Cervantes transforma la ficción cómica, bien porgando su materia tradicional — ingeniosas seducciones llevadas a cabo por frailes mujeriegos, astutos engaños, equivocaciones de camas o parejas en habitaciones oscuras, desgracias ridículas en excusados — o bien presentándola desde una perspectiva medular que, aunque cómica, es intrínsecamente lúcida u honorable. De esta modificación radical — por mucho que la crítica cervantina moderna se ha mostrado reacio a aceptar la consecuencia — se deriva forzosamente la ejemplaridad, la cual afecta de forma fundamental a la perspectiva narrativa, la ambientación y el ethos, las connotaciones metafóricas, el matiz metafórico, **y** la caracterización. Es, pues, intrínseca a las complejidades formales de la ficción cervantina (…), sin limitarse meramente a la elección de materia esterilizada y la extracción de moralejas edificantes, como podría sugerir el melodramático prólogo de las *Novelas ejemplares*.[368]

Com o decoro, narrativas exemplares se produzem. A fealdade e o ridículo, explorados pelo picaresco, são tematizados pelas histórias de Cervantes e "purgadas" pelo decoro. A comicidade da estranheza e da fealdade seguia a Poética Renascentista:

---

[367] Ibid. p. 35.
[368] CLOSE, Anthony, *Cervantes y la Mentalidad Cómica de su Tiempo*, Madrid: Ediciones del Centros de Estudios Cervantinos, 2006. pp. 97 – 98. Grifos feitos pelo autor.

> Cervantes and his contemporaries had views about what was funny which differed in various respects from ours. They believed that laughter and the ridiculous were provoked by some form of ugliness, of *turpitudo*, symbolized by the distorting mask worn by the players in ancient comedy. A deviation from the natural order of things lay at the root of the ridiculous. The deviation had to be of a kind that could not easily be eliminated though also, if it was to be laughable, it must be incapable of causing serious harm.' It was on this basis the view that insanity, provided it was not too violent, was funny.[369]

Tal *turpitudo* de "difícil eliminação" seria mediado pela *catarse* cômica em *Quixote*[370]. A necessidade do excesso na literatura seria descarregada, resultando num texto pedagógico para a plebe[371], que seguiria, assim, os ditos horacianos.

O trecho de acima, até certo ponto, também explica a ironia de Cervantes. A pedanteria de Lope de Vega mesmo seria objeto de burla, particularmente a obra *El Isidro* e *El Peregrino em su patria*[372]. Close nos lembra, por exemplo, que, no prólogo do primeiro volume, o autor de *Quixote* nos informa estar inseguro sobre a qualidade do romance que estava terminando. Seu amigo diz que bastava ele incluir o máximo de citações descontextualizadas possíveis ao livro:

> — Dizei — repliquei, em ouvindo o que me dizia — de que modo pensais preencher o vazio do meu temor e reduzir à claridade o caos da minha confusão?
>
> Ao que ele disse:
>
> — O primeiro em que reparais, dos sonetos, epigramas ou elogios que vos faltam para o princípio, e que sejam de figuras graves e de título, pode ser remediado com o que vós mesmo vos deis ao trabalho de os fazer, e depois os podeis batizar com o nome que quiserdes, afilhando-os ao Preste João das Índias ou ao Imperador da Trebizonda, dos quais sei haver notícia de que foram famosos poetas; e se acaso o não forem alguns pedantes e bacharéis que pelas costas vos mordam e murmurem dessa verdade, não se vos dê uma mínima, pois ainda que vos descubram a mentira, não vos haverão de cortar a mão com que a escrevestes. Quanto à citação dos livros e autores donde tirardes as sentenças e ditos que puserdes na vossa história, bastará fazer de jeito que venham a calhar algumas sentenças ou latins que saibais de cor, ou pelo menos que vos custem pouco trabalho lembrar, como será pôr, tratando-se de liberdade e cativeiro:

---

[369] RUSSELL, Peter, *'Don Quixote' as a Funny Book*, In: *The Modern Language Review*, Vol. 64, nº 2, 1969. doi: https://doi.org/10.2307/3723440 pp. 320 – 321.

[370] Russell também chama a atenção para a perspectiva renascentista — da qual Cervantes parece ser concordante, para ele — segundo a qual a comédia servia para expurgar a melancolia. "Those who write about laughter in the Renaissance do so in terms of the medical theory of the humours and stress its immense therapeutic value for the maintenance of normal health and for the cure of mental disease. 'Mirth ... purgeth the blood, confirms health, causeth a fresh, pleasing colour, prorogues life, whets the wit, makes the body young, lively and fit for any manner of employment', writes Burton, glossing a passage in Vives. Nothing is better, he adds, as a cure for the disease of melancholy, which can be expelled by hilarity. Cervantes certainly had this curative function of laughter in mind". Ibid. p. 320.

[371] "Esta insistencia en tonalidad alegre, estilo llano y propósito educativo integra a *Don Quijote* en la esfera del arte clásico de lo cómico, que aspira a purgar las emociones a través de la risa, distinguiéndose del patetismo y el terror inspirados por la tragedia, y pinta, con un lenguaje sencillo y familiar, las flaquezas y manías extravagantes de la plebe, para enseñarles prudencia a la hora de conducir sus propias vidas". CLOSE, Anthony, *Cervantes y la Mentalidad Cómica de su Tiempo*, Madrid: Ediciones del Centros de Estudios Cervantinos, 2006. p. 99.

[372] Ibid. pp. 125 – 126.

Non bene pro toto libertas venditur auro.[373]

Assim, seria possível fingir conhecimento e erudição para que se passasse por bom autor. Mas, se o argumento do amigo é o de que tal fingimento convence o público, é porque, nesse caso, a crítica implícita do diálogo tem como alvo também os leitores contemporâneos, não apenas os poetas de então:

> Su dudas, tal y como inicialmente las explica, residen en qué decir en lugar de las habituales súplicas de indulgencia, y en si debería prescindir de los acostumbrados versos laudatorios procedentes de conocidos ilustres. En todo caso, a medida que se sincera con su amigo, se hace evidente que lo que realmente le preocupa es cómo reaccionará e público a su resurgir, tras un largo periodo de oscuridad literaria, con una historia cómicamente modesta, desprovista de la parafernalia erudita que plaga con frecuencia otras obras de entretenimiento.[374]

Cervantes ironiza o próprio estilo, que, ao primar pelo comedimento, pode acabar não satisfazendo quem o lê.

O objeto do decoro também se volta para os eventos narrados. Segundo Close, o público de Vega privilegiava bastante eventos improváveis, que beiravam à inverossimilhança e violavam as normas poético-aristotélicas. Particularmente, em relação às unidades:

> [Cervantes] ve las aberraciones cometidas por los seguidores de Lope como equivalentes a las de los libros de caballerías. No se preocupa por la cuéstion fundamental de la mezcla de tragedia y comedia, reyes y plebeyos, estilo sublime y estilo humilde. (…). Se ocupa, primero, de la violación de la verosimilitud en que incurre la Comedia Nueva y, segundo, de su indecencia. La primera constituye un atentado contra los dos mayores principios literarios de Cervantes, la verosimilitud y el decoro. Entre los ejemplos citados se encuentran: un paje usurpando el puesto de consejero o una princesa actuando como una fregona (errores de decoro); una acción cuyo desarrollo transcurre sucesivamente en Europa, África, Asia y América (infracción de las unidades y, por tanto, de la verosimilitud); una comedia que se basa en la historia y comete todo tipo de anacronismos históricos. Estos casos son análogos a aquellos ridiculizados por el canónigo toledano en su reprensión de los libros de caballería (…).[375]

Portanto, Cervantes não tem problema com algumas características típicas da literatura moderna, como a mistura de gêneros, mas com a questão da verossimilhança e da falsa erudição que emerge no caminho contrário à ortodoxia.

Tornar engraçada essa erudição é algo paradigmático para toda a obra cômica cervantina:

> La exigencia de un estilo llano (...) por la exclusión del ornamento erudito es implícitamente considerada el precepto básico de lo cómico en el prólogo de

[373] SAAVEDRA, Miguel de Cervantes, *O Engenhoso Fidalgo D. Quixote de La Mancha*, 7ª Ed., Trad.: Sérgio Molina, São Paulo: Editora 34, 2016. pp. 34 – 35.
[374] CLOSE, Anthony, *Cervantes y la Mentalidad Cómica de su Tiempo*, Madrid: Ediciones del Centros de Estudios Cervantinos. pp. 124 – 125.
[375] Ibid. p. 142.

> Cervantes a sus *Ocho comedias*, puesto que es el único mencionado. Las demás reglas, tal y como cristalizaron en los preceptos de Aristóteles, Horacio y sus glosadores renacentistas, incluyen principalmente: la imitación de la naturaleza o verosimilitud; el cumplimiento del decoro o propiedad (…); la elección de un asunto ficticio, no basado en hechos históricos; la representación de rasgos de carácter, ethos, en lugar de pasiones, *pathos*; las ideas de Aristóteles sobre la estructura de la trama (las unidades, complicación y solución, peripecia y revelación o anagnórisis).[376]

Enfim, as características essenciais do texto cervantino seriam: a ausência de fatos históricos, com fundamento ético (*ethos*) definido pela "verossimilhança [aristotélica], decoro, registro estilístico, aproveitamento deleitoso e catarse"[377]. Esta "aliviaria o espírito agoniado" pelo "riso reparador"[378], cujo feliz panorama seria associado ao retrato de cenas pastoris e de espirituosa amizade[379], muito próprias ao *Quixote*.

Poderíamos citar particularmente o célebre episódio do bacielmo. Como se sabe, em dada ocasião, D. Quixote pensa que a bacia do barbeiro da estalagem em que ele estava hospedado com Sancho, D. Fernando e outros personagens era um elmo. D. Fernando decide concordar, galhofeiramente, com o desvario do cavaleiro. Propõe uma votação entre os presentes para definir a natureza daquele objeto. Alguns, aceitando a brincadeira, dizem tratar-se de um elmo, confundindo o barbeiro e as outras pessoas que não tinham viajado em companhia do protagonista e que, portanto, não conseguiam entender de que se tratava o desatino estranho daquela diversão[380]. O acolhimento cômico da imaginação quixotesca concorda com a alegria burlesca e a despreocupação que negam a rigidez de valores pré-concebidos[381], mesmo que estes se produzam de maneira exemplar e sejam oriundos do bom senso mais ordinário — p. ex., o possível adágio

---

[376] Ibid. pp. 99 – 100.

[377] "(...) [Las] reglas de verosimilitud, decoro, registro estilístico, aprovechamiento deleitoso y catarsis son igualmente válidas para los dos géneros [la ficción cómica y el teatro]. Pero no se trata de una mera cuestión de reglas. (…). Este ethos, en muchos aspectos común a las comedias y a los entremeses de Cervantes, queda señalado en el (…) pasaje donde el cura caracteriza los efectos de la buena comedia sobre los espectadores. Allí, 'alegre con las burlas' encabeza la lista de reacciones, y vuelve a evocarse en 'advertido con los embustes'. Un examen de estas cualidades particulares aclara los porqués del tono ligero y despreocupado de su ficción cómica, el rechazo a la moralización explícita, y su firme posición contra el didactismo de la literatura de entretenimiento de su época." Ibid. p. 106.

[378] Ibid. p. 104.

[379] "El escenario idílico implica también el poder unificador e igualador de la risa, puesto que enlaza con las recurrentes descripciones del entorno físico, evocadoras de la alegría y la armonía universales, que fijan la tonalidad dominante de la segunda parte. (…).
La forma de las escenas de reconocimiento de la segunda parte de *Don Quijote* revela otro aspecto de la concepción cervantina de la catarsis cómica. Nos referimos a la influencia que sobre él ejerce la tradicional comparación de la literatura de ficción con jardines, juegos y pasatiempos, todos ellos fuentes de legítimo alivio para el espíritu agobiado; es una comparación fundamental para su concepto de la utilidad de la literatura de entretenimiento (…). Dicha comparación puede encontrarse en el preámbulo al *Decamerón* de Bocaccio, que describe como un grupo de solazados jóvenes se retira a una villa a las afueras de Florencia durante la plaga de 1348 (…)". Ibid. pp. 104 – 105.

[380] DQ, I, Cap. XLV.

[381] Vide a citação da nota anterior à antepenúltima.

interpretativo de que ninguém deveria ler tantos livros de cavalaria quanto D. Quixote, com o risco de acabar como ele; tal leitura é pedagógica, mas não faz do personagem alguém que merece ser alienado pela sociedade[382] —.

Em Cervantes, há simpatia pelo compartilhamento lúdico e amigável da suspensão da convencionalidade[383] [384]. Ela justifica o diálogo espirituoso com os leitores do próprio livro:

> La forma en que se presenta a sí mismo ante el lector, sobre todo en sus trabajos cómicos y satíricos, está marcada por lo que yo llamo su 'ethos amistoso'. Em los prólogos de essas obras, incluidos el *Viaje del Paranaso* y su apéndice, la autorreferencia y la autodescripción son rasgos prominentes y poseen un tono característico. Allí vemos al autor en un aspecto íntimo y amable, bromeando con el lector, aludiendo modestamente a sus propias desgracias o reveses, e inmerso en conversaciones literarias con sus amigos, que a menudo le ofrecen consejo, escuchan sus preocupaciones y aflicciones, y median entre él y el mundo.[385]

O prólogo do primeiro volume segue essa linha, como acabamos de ver. Ali, o autor fictício faz troça contra a própria incapacidade, diminuindo a distância entre ele e o receptor, ou entre o indolente trabalho de produção do livro e o ócio desocupado da leitura[386]. O riso auto-imposto é evidentemente irônico[387]; ele admite querer "dar [a história] enxuta e nua, sem o ornamento do prólogo nem da infinidade e catálogo dos costumados sonetos, epigramas e elogios que no início dos livros soem pôr"[388]. Anseia

---

[382] No *Quixote* de Avellaneda, o contrário é justamente sequenciado: o protagonista termina em um hospício.

[383] "Ese mismo (...) es el escenario propicio para la recitación y la escucha. Este ejemplo plasma una ley general: las ficciones de Cervantes representan metafóricamente dentro de sí mismas la disposición mental apropiada para su composición, narración, lectura, y valoración. Es decir, convierten el espíritu y las circunstancias del tiempo de recreación decameroniano en componente integral del mundo de la ficción más bien que su marco externo. Esto ayuda a explicar la frecuente aparición de delegados del lector y del autor dentro de la historia, y el continuo diálogo que se establece entre ellos." p. 105

[384] Por essa linha de raciocínio, a metalepse ironicamente não quebraria a tão chamada "suspensão da crença", mas a encorajaria — encorajaria o leitor participar da ficcionalidade em prol do jogo.

[385] Ibid. p. 102.

[386] "Desocupado leitor: sem meu juramento podes crer que eu quisera que este livro, como filho do entendimento, fosse o mais formoso, o mais galhardo e discreto que se pudesse imaginar. Mas não esteve em minha mão contrariar a ordem da natureza, que nela cada coisa engendrar sua semelhante. E assim, que poderá engendrar o estéril e malcultivado engenho meu, senão a história de um filho seco, mirrado, caprichoso e cheio de pensamentos vários e nunca imaginados por outro alguém (...)". SAAVEDRA, Miguel de Cervantes, *O Engenhoso Fidalgo D. Quixote de La Mancha*, 7ª Ed., Trad.: Sérgio Molina, São Paulo: Editora 34, 2016, p. 31.

[387] "Los prólogos em el Siglo de Oro español son un género rígidamente convencional: un aparato de mecanismos retóricos dirigidos al lector. Este prólogo no supone una excepción respecto de su sesgo retórico, si bien difiere de la norma por el hecho de que, con humorismo lúdico, proyecta la atención sobre el autor: su vulnerabilidad, sus vicisitudes, su indecisión. (…). El rechazo a suplicar es una forma educada de hacerlo y el modesto menosprecio de su proprio talento se ve contradicho por la referencia previa a la originalidad única de su invención (…). CLOSE, Anthony, *Cervantes y la Mentalidad Cómica de su Tiempo*, Madrid: Ediciones del Centros de Estudios Cervantinos. p. 123.

[388] SAAVEDRA, Miguel de Cervantes, *O Engenhoso Fidalgo D. Quixote de La Mancha*, 7ª Ed., Trad.: Sérgio Molina, São Paulo: Editora 34, 2016, p. 32.

adotar o decoro, portanto, mas, depois, é dissuadido pelo amigo, e o texto termina com os famosos sonetos que precedem sua narrativa.

Em suma, a enunciação é tematizada juntamente com o gênero. A ironia de Cervantes se volta não apenas contra o estilo dos outros, mas contra seu próprio, o que resulta nessa humildade risível e, ao fim, relativa e ambígua. A redação define o objetivo da escrita que produz, mas a inopinada forma como ela se direciona contra tal objetivo é narrada. A contradição entre o início do prólogo, com intenção comedida, e o fim, com poemas — e, depois, entre estes e os diversos capítulos seguintes, com diversas citações ao cânone de outros autores, como Close também observa —, essa contradição implica na identidade entre a mudança de expectativa da leitura e a conversão de expectativa da escrita, fazendo-as convergir e sobrepor-se. O que queremos dizer é que, ao transgredir de modo irônico essa ética do comedimento, determinados tipos de obras, tanto do teatro quanto da prosa romanesca, são burlados por Cervantes[389]. Ao representar-se como um prologuista aparentemente inseguro, cujo método de produção deve se alinhar à da comunidade letrada, ele não ri tanto de si mesmo, senão de toda a cena literária de sua época. Inicialmente ignorante de que devia utilizar o aparato da falsa erudição, a ignorância, a admissão da *turpido* de si, acaba sendo também um argumento retórico contra as normas tácitas por parte do autor na figura do escritor-personagem que introduz a obra. Rir de si mesmo funde-se com o riso crítico em relação aos outros.

A análise de Anthony Close segue a defesa de uma ortodoxia poética por parte de Cervantes, que pode ser discordada. De acordo com o cervantista,

> La crítica moderna tiende a suponer que la ficción cómica de Cervantes, como precursora de 'la novela moderna', derriba alegre y brillantemente los preceptos clásicos del arte. Aunque Cervantes no tiene dudas acerca de su propia originalidad, se considera fiel al espíritu de los mismos. ¿Cómo no iba a serlo teniendo en cuenta el espacio que dedica a su formulación en la primera parte de *Don Quijote*, incluyendo las reglas de la comedia, que son expuestas en el capítulo 48 y aplicadas, por extensión, a su ficción? En una época que fue profundamente consciente de la vigencia de las antiguas poéticas y a la vez prolífica en la creación de géneros que transcendían sus formulaciones, era natural que los escritores inclusos rebeldes declarados como Lope de Vega, buscasen un acercamiento entre teoría y práctica. Cervantes lo busca por convicción: el conjunto de sus esfuerzos literarios, en la novela, en la comedia, en *Don Quijote* y *Persiles*, atestigua su aspiración a reconciliar el entretenimiento popular con las normas del buen arte.[390]

A obra de Cervantes tensionaria a satisfação do público com a conformidade às normas clássicas, portanto. Embora Close pareça pender para a opinião de que o autor espanhol

[389] Vide a segunda nota da última página.
[390] Ibid. p. 100.

era, principalmente, fiel aos princípios de Horácio no contexto do séc. XVII, alguns apontamentos precisariam ser feitos. Particularmente na citação de acima, o célebre cervantista se utiliza de trechos que são conduzidos pelos próprios personagens. Costa Lima aponta para o problema de investigar as proposições teórico-poéticas por meio dessas cenas fictícias, contudo. Sobre a célebre seleção de livros na biblioteca de D. Quixote, um autor como Edward Riley argumentaria nos termos seguintes,

> Segundo ele, os discursos apresentados pelo cura e pelo cônego conteriam a própria posição do autor sobre o papel do romance e da poesia. Se os livros de cavalaria irritam Cervantes era porque, contra a interpretação renascentista de Aristóteles, apresentavam 'desatinso e disparates sem finalidade' (Riley, E. C.: op. Cit. 23). Mas o quadro não nos parece tão simples. Para justificar minha posição, analisemos o primado da *imitatio* e a função do decoro e da verossimilhança, quanto ao papel desempenhado pelo distanciamento.[391]

Lembremos que o autor brasileiro teoriza acerca do veto ao ficcional, e que o delineamento histórico feito por ele sobre a *mimesis* traduzida como *imitatio* — a partir, portanto, da cultura latino-renascentista[392] —, é uma importante investigação filológica nesse sentido. Vamos explicá-lo, para contextualizar o leitor. Esse veto teria se formado enquanto a subjetividade moderna estava a configurar-se, quando alguns preceitos poéticos e morais se esvaziavam pela ascensão do sujeito individual. Na Baixa Idade Média, entre os sécs. XIII e XV, na poesia de "Guillaume de Machaut (*ca.* 1300-1377) [, por exemplo,], (...) o *eu* extratextualmente [começa a ser] referenciado pela problematização da verdade"[393]. Nesse contexto, a escrita de si "aparece em socorro de um quadro de referências já não mais suficiente para atestar o sentido assumido pelas ações" [394]. Juntamente com isso, a invenção da prensa móvel surge como um dos fatores que exige a fixação do eu na estabilização da escrita, não mais reclusa a um tipo de cultura restrita à especialização iniciática dos copistas[395]. Vemos que tal subjetividade ora descentralizada se coloca entre fora e dentro da textualidade.

---

[391] COSTA LIMA, Luiz, *Sociedade e Discurso Ficcional*, Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1986. p. 59
[392] "Há alguns anos uma questão me incomoda: muito embora o *Cinquecento* italiano tenha oferecido uma extensa teorização sobre o poético (...) [,] tanto mais lia seus autores mais me convencia de que partiam de um veto escandaloso: o veto à própria ficção. Mas como os redescobridores da *Poética* aristotélica, os que a divulgavam e buscavam ou harmonizá-la com os legados horaciano e platônico ou, a partir dela, combatê-los, como poderiam partir deste axioma paradoxal?" COSTA LIMA, Luiz, *O Controle do Imaginário, Razão e imaginação no Ocidente*, São Paulo: Editor Brasiliense, 1984, p. 12.
[393] Ibid. p. 17.
[394] Ibid. pp. 15 – 18.
[395] Ibid. pp. 18 – 19.

Nesse contexto em que os quadros de referências da "ordem cósmica e terrena"[396] se alteravam, alguns autores passaram a tratar a ficcionalidade em termos depreciativos. Para alguns intelectuais, era necessário curar a parcialidade subjetiva dos acontecimentos em prol do ideal da verdade objetiva dos relatos[397]. Costa Lima examina os documentos de Fernão Lopes, um dos primeiros autores para os quais a idiossincrasia e a diversidade de perspectivas se apresentam como um problema a ser resolvido. Tal resolução é elaborada por uma hierarquia de discursos segundo a qual a posição do historiador deveria se sobrepor[398]:

> O julgamento do cronista (...) mostra a desconfiança, a latente hostilidade que passam a pesar sobre os poetas. (...) [N]este Portugal da primeira metade do século XV, a subjetividade já não se mostra apenas como suplementadora do sentido, mas esboça seu leque hierarquizado de empregos possíveis. Ela pode ser utilizada como desserviço à verdade (...) ou dar ensejo ao choque de opiniões ou, enfim, estar subordinada à *razão*, praticada pelos que sabem examinar e ordenar "o que os antigos notaram por escrito".
>
> Passagem da *Crônica der D. Fernando* mostra-nos que, para alcançar sua primazia, o historiador tinha de estar prevenido tanto contra os criadores de "ficções poéticas e fabulosas" (Agostinho) quanto contra os estabelecedores de "vãas opinoões" (...).
>
> A razão, pois, se constitui, na época aqui estudada, como adversária da opinião e do canto. A subjetividade admite três caminhos. Mas, se escolhermos falar a verdade, a opção está pré-traçada. A crise da cosmologia cristã provoca um novo centramento, menos no homem do quem em certa zona sua, a privilegiada zona da razão.[399]

Agora, o *fictício* se separa do histórico[400]. A partir do século XV, portanto, o pensamento sobre a poesia começaria a se regrar por esse veto ao "fabuloso", cujo quadro de referências o autor brasileiro depreende do *Palavras e as Coisas*, de Michel Foucault. Costa Lima o resume nos tópicos seguintes.

> [O novo quadro de referências passa a ter] por base (a) uma certa concepção de realidade, fundada na continuidade entre a ordem das "palavras" e das "coisas", (b) o entrosamento desta com a visão religiosa. Quanto à concepção da realidade, acrescente-se que os séculos XVI e XVII tomavam como pressupostos a inalterabilidade do homem e da natureza.[401]

---

[396] Ibid. p. 20.
[397] Ibid.
[398] "*Contra* este campo, ergue-se o *lugar* do historiador, lugar definido como o da declaração da verdade". Ibid. Grifos feitos pelo autor.
[399] Ibid. pp. 20 – 21. Grifo feito pelo autor.
[400] "[A] tematização da subjetividade provoca uma diferenciação que a Idade Média desconhecera. A História e o fictício se separam. Aquela é exaltada, ao passo que este se confunde com o falso e o mentiroso". COSTA LIMA, Luiz, *Sociedade e Discurso Ficcional*, Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1986. p. 30.
[401] COSTA LIMA, Luiz, *O Controle do Imaginário, Razão e imaginário no Ocidente*, São Paulo: Editor Brasiliense, 1984. p. 41.

Os elementos acima descritos virão a constituir o modelo *objetivo* do Belo para a *imitatio*, cuja representação segue não apenas uma norma poética, mas, também, o próprio signo da racionalidade enquanto *a* posição moderna eticamente determinada. Sem a *imitatio*, "o *eu* se tornaria uma entidade selvagem, *incontrolável*, incapaz de respeitar hierarquias"[402]. Ela corresponderia não apenas à racionalidade, portanto, mas ao pensamento controlado e disciplinado e à transparência entre linguagem e natureza.

Os estudos de Costa Lima, entre outras coisas, analisam como alguns romances conseguiriam driblar — geralmente, de maneira sutil — esse veto representativo. *Quixote* seria um deles. Como já dissemos, Costa Lima relê Edward C. Riley, segundo o qual Cervantes seguia a norma horaciana do ensino e do deleite[403]. Mas essa opinião não poderia ser de toda verdadeira porque:

> [A] atividade crítica [no *Quixote*] não aparece como mero suplemento à criação, mas como parte constitutiva e ativadora. *Contra a ingenuidade suposta pelo fictício, alimentando-se da ilusão indiscriminadora de seu território quanto ao da verdade, o ficcional moderno se alimenta da ironia, do distanciamento, da constituição de uma complexidade que, sem afastar o leitor comum, não se lhe entrega como uma forma de ilusionismo.*[404]

Para Riley, um dos fatores pelos quais se constataria a conformação de Cervantes à sua época — em que a interpretação da *Poética* de Aristóteles, baseada na moral religiosa cristã, característica da *imitatio*, estava em voga[405] — seria o fato de que a imitação sobre a imitação — diríamos, a metaficção cervantina, aquela leitura de uma diegese sobre si mesma, da qual falamos no capítulo anterior, isto é, da pseudodiegese da leitura sobre a não leitura — não seria ela mesma tão inovadora quanto pareceria aos receptores do século XX, mas inclusive defendida por "um preceptista conhecido e famoso [na época,] como Piccolomini"[406]. Mas seria necessário compreender como Cervantes se utiliza de tal expediente.

O autor argumenta:

> O (...) verdadeiro autor [do *Quixote*] seria (...) Cide Hamete Benengeli, *historiador arábico*. O recurso empregado era e é extremamente corriqueiro; por ele, o verdadeiro autor como se descarta da sua invenção, atribuindo-a a um terceiro. Mas qual o proveito que Cervantes retira de seu uso? De imediato, o recurso contribui para que amplie as possibilidades da ironia e para que se rompa com o ilusionismo necessário ao fictício. (...). [O] tradutor mourisco também se permite suas liberdades, ora pondo

[402] Ibid. p. 26.
[403] COSTA LIMA, Luiz, *Sociedade e Discurso Ficcional*, Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1986. p. 58.
[404] Ibid. p. 58. Grifos feitos pelo autor.
[405] Ibid. p. 60.
[406] Ibid.

> em dúvida a autenticidade do narrado, ora encurtando seus capítulos. (...). Cervantes [também] se diverte em conceder a Cide Hamete os mais diversos qualificativos, desde o de infiel em que não se pode confiar até o de "historiador muy curioso y muy pontual en todas las cosas". Concluir, portanto, que Cervantes estaria seguindo os preceitos da poética clássica parece-nos no mínimo ingenuidade. Ao contrário, adota-os como uma capa legitimante que, ao mesmo tempo, lhe concedia uma certa segurança contra os rigores de humanistas e autoridades religiosas e lhe permitia liberar o espaço do ficcional como um território isento da verdade normativa.[407]

A análise de acima está de acordo com as citações que fizemos acerca da narrativa paradoxal no capítulo anterior. O fato de Cide ser "verdadeiro autor" do *Quixote* é, por si mesmo, um contrassenso, por ele ser árabe e por causa das contradições presentes na narração. Apenas com essa pequena contradição, Cervantes desloca o lugar da verdade do historiador. Os preceitos de então, a *doxa* clássica, tornam-se objeto de burla, e, desse modo, Cervantes se desvia dessa verdade aparentemente estável que é prometida pelos discursos históricos. Mas ela só faz sentido se a própria diegese — em sua discursividade, mas, muito principalmente também, em sua estrutura[408] — for assumida para que acolha essa mesma instabilidade. Lembremos que a pseudodiegese, como figura, supõe um signo substituo, virtual, que, mediante Cide Hamete e o tradutor mourisco, nunca é totalmente satisfeito pelo signo substituinte. Por consequência, sempre há uma informação que é recusada ao leitor e que é necessariamente parcial. Isso dá potencialidade metaléptica ao *Quixote*, pois cada personagem poderia realizar o ato de *narração* na *história* do segundo volume. Isso tem efeito sobre estrutura, mas, ao mesmo tempo, isso só é possível *por causa* dela, ou melhor, simplesmente *porque* há dois volumes. Enfim, a perda da informação sempre se garante por esses paradoxos consequentes da tradução do mourisco e da autoria de Hamete. Trata-se de uma ficção que se nega por negar o alcance do estatuto da historicidade, e, por isso mesmo, se enuncia como ficção.

Assim, por meio da duplicidade entre a diegese que lê e a diegese que narra, Cervantes ficcionaliza a própria ficção. O fictício, enquanto discurso alheado da história, como vimos, ganha função diegética no deslocamento do sujeito-historiador:

> O *Quijote* relaciona o fictício com o cotidiano, não para que apenas ria do primeiro e corrobore a sensatez necessária do segundo. (...). Mas tampouco mantém a lição dos livros de cavalaria, onde se baralhavam o fantasioso e a tentativa do verossímil. Com Cervantes, nasce o ficcional moderno, a partir de uma dupla negação: negação da fantasia indiscriminadora e negação da intocabilidade do cotidiano. (...). Cervantes

[407] COSTA LIMA, Luiz, *Sociedade e Discurso Ficcional*, Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1986, p. 61.
[408] A categoria de história, resumida na pseudodiegese, salienta uma função semântica — discursiva, portanto, e, portanto, que interessa à posição da diegese relativamente à posição de outros discursos na hierarquia em Foucault/Costa Lima, mas ela tem efeito central sobre essa estrutura que se instiga à metalepse. Veremos como essa instabilidade da estrutura é ainda mais sensível no caso do *Tristram Shandy*.

> processa uma peculiar *Aufhebung*. Como se sabe, a palavra alemã originalmente implica algo que conserva e, ao mesmo tempo, supera seus termos iniciais. (...). Peculiar *Aufhebung* a da ficção: nela, o fictício (a fantasia) e o cotidiano (o real tido por inquestionável) se mantêm enquanto postos à distância, i.e., sujeitos à ironia, ao questionamento, à relativização.[409]

Veremos mais adiante como esse distanciamento faz parte, em nossa opinião, da experiência da hermenêutica do pertencimento. Portanto, que pelo menos o significado da palavra é relativo. Importante é percebermos, por enquanto, que a auto-burla de Cervantes leva o decoro a ironizar o fabuloso, mas, ao mesmo tempo, a atacar a ética da verossimilhança, quando subordinada à ideia do verdadeiro, da *imitatio*. Isso explica por que o prólogo se contradiz, em sua produção e leitura. Além disso, a percepção de Costa Lima redunda graças à metaficção cervantina. Isso será importante para seguirmos ao subtópico seguinte.

Em suma, a auto-ironia de Cervantes é importante porque o decoro horaciano se volta contra si próprio, e — daí já se infere — é ironizado também, não é seguido simplesmente. Isso dá importância para a metaficcionalidade do *Quixote*. Vimos, neste subtópico, como a crítica implícita de Cervantes da ficção, por meio do decoro e da verossimilhança, é a mesma via do desvio ao controle do imaginário, graças à narrativa paradoxal. A representação do cotidiano, a *imitatio*, é tão tematizada quanto a literatura que ela despreza. Sem sermos exaustivos, poderíamos dizer que a comicidade cervantina se volta contra a erudição vazia, o moralismo e a pedanteria de alguns escritores do Século de Ouro. Ela é, portanto, essencialmente intertextual. Além disso, ao ironizar esses escritores, particularmente Lope de Vega — ela também ironiza a si mesma. A comicidade de Cervantes também se preocupa com o efeito da literatura com o público, tendo, a mais das vezes, caráter pedagógico e exemplar. Veremos que esses elementos se repetem em alguns escritores britânicos do século XVIII, como Henry Fielding, e como a metalepse vai caminhando por esses elementos.

4.1.1.1. O projeto de Fielding: a burla e o decoro afim de um realismo metaléptico

A comicidade de *Quixote* foi reproduzida no século XVIII inglês, principalmente por nomes como Henry Fielding, em que importava bastante a metaficcionalidade da burla contra os outros e contra si mesmo. Neste subtópico, veremos como isso levava ao realismo de Fielding, à sua ética, e à relação que tal aplicação de Cervantes passa a ter com a estrutura metaléptica que já se desenvolvia no sistema literário inglês. Essa

[409] Ibid. pp. 62 – 63.

contextualização será importante para que analisaremos como as características metalépticas da prosa fieldigniana se radicalizaram, afinal, com o *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne.

Segundo Emílio Martínez Mata, as interpretações do *Quixote* entre o século XVII e XVIII são sensivelmente diferentes. Os manuais literários da época da Ilustração, que eram, majoritariamente, neoclássicos, de acordo com o autor, valorizavam a obra de Cervantes "por princípios que eram considerados universais: unidade de ação, naturalidade, verossimilhança e decoro"[410]. Parece estar de acordo com o que acabamos de escrever no subtópico anterior. Mata observa, contudo, que esses conceitos são muito genéricos; eles não explicam o porquê de a popularidade do romance espanhol ter sido tão ampla — ele era lido por todo o continente europeu, em especial, em França e Inglaterra[411] — durante os anos oitocentistas. O autor explica que o *Quixote* satisfazia as expectativas valorativas do Iluminismo[412]. Lembremos que esta é uma época que rompe, em certos aspectos, com o pensamento de séculos anteriores, inclusive o de início e meados do século XVII[413]. O livro de Cervantes se encaixou com essa ruptura, depois de René Rapin fazer-lhe referência em *Refléxions sur la poétique d'Aristotle et sur les ouvrages des poétes anciens et modernes* (1674)[414]. Ao que consta, Rapin não tratava o *Quixote* exatamente como sátira aos livros de cavalaria, mas "aos valores cavaleirescos, que estariam profundamente enraizados na aristocracia espanhola"[415]. Assim, o texto implicaria numa crítica à organização de toda a sociedade — quer dizer, de um tipo de sociedade específica, inicialmente em crise: a sociedade medieval[416]. Sob tal perspectiva, a obra seria eminentemente moderna. Também se valoriza a visão crítica do *Quixote*, que,

---

410 MATA, Emilio Martínez, *El Quijote como Sátira Moral*, Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, XCII, 2016, URI: https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1052937 , p. 314.

411 A análise de Mata é circunscrita a esse lugar geopolítico, embora saibamos que o *Quixote* foi lido também no continente americano; para os fins desta parte da tese, tal circunscrição é suficiente, e toda maneira.

412 Ibid., p. 311.

413 Mas o avanço científico e o racionalismo, típicos do Iluminismo, começam a se desenvolver justamente no século XVII, que segue o período renascentista. Na verdade, estabelecer exatamente a descontinuidade entre esses períodos acaba resultando arbitrário, se quisermos ser precisos demais. É importante frisar que essa ruptura da qual Mata fala é muito ideológica, e pode fazermo-nos cair em análises enviesadas se formos tratá-la como uma concepção muito rigorosas. Apesar desta pequena nota que fazemos ao artigo de Mata, como vemos ao longo da nossa leitura, ele trata principalmente do pensamento político, em si, que faz efeito na literatura — quer dizer, o do racionalismo contra o poder aristocrático; da razão como representante de uma classe em ascensão, portanto — mais do que sobre uma virada epistemológica pura.

414 Ibid. p. 315.

415 Ibid. "Rapin interpreta el *Quijote* como una sátira no ya de los libros de caballerías sino de los valores caballerescos, que estarían profundamente enraizados en la aristocracia española".

416 Ibid. p. 316.

no entanto, "não é religiosa, como a do barroco, mas se dirige a um objetivo abstrato (...), [sendo] um instrumento para o bem comum"[417]. A verve crítica da época é, então, social. Diferentemente do século anterior, que via o *Quixote* mais como um livro burlesco[418], o século XVIII orienta o cômico para a sociabilidade enquanto objeto concernente. Diz-nos Mata que particularmente autores como Henry Fielding aplicariam tal crítica contra os problemas sócio-morais da Inglaterra moderna, abordados a partir de um distanciamento da voz narrativa[419].

Com efeito, depois do Século de Ouro, foi na Inglaterra do século XVIII em que a leitura do *Quixote* foi aplicada da maneira mais produtiva. Nesse contexto, Henry Fielding foi um dos escritores mais arrojados. Segundo Close:

> Es en Inglaterra donde tienen lugar los avances más significativos en la interpretación de la obra, y en ellos observamos una sincronía fundamental entre la novelística del siglo, mayormente en sus formas cómico-satíricas — Fielding, Smollett, Sterne — y la crítica y teoría literarias. El fundador de la novela cómica inglesa, Henry Fielding, al publicar su *Joseph Andrews* en 1742, afirma que está escrita "in imitation of the manner of Cervantes, author of Don Quixote" (imitan do la manera de Cervantes, autor del Quijote) — o sea, que imita su estilo humorístico de narración — ; y en el prólogo a su novela la define como un subgénero de la épica, calificándola de «a comic epic poem in prose» (poema épico en prosa de tipo cómico). Con esta definición contribuye de manera significativa a elevar a nivel canónico la novela, como género — y con ella el *Quijote* — , según las normas de la preceptiva neoclásica y siguiendo en esto las huellas de Huet, y más directamente, de Gregorio Mayans, buen conocedor del tratado del francés. (…). Fielding (…) se basa en la novela de Cervantes para establecer su distinción clave entre lo burlesco — modalidad que considera ajena a la verosimilitud, ya que siempre comporta una yuxtaposición monstruosa de lo alto y lo bajo — y lo cómico, que consiste en el retrato plausible y natural de manías extravagantes. Limita lo primero al discurso narrativo e identifica lo segundo con el retrato de caracteres, imitando a Cervantes tanto en un caso como en el otro. Al insistir en la verosimilitud como requisito de la caracterización, Fielding (…) acompasa a uno de los temas principales de la crítica cervantina del siglo XVIII, que no cesa de alabar a Cervantes por este mismo mérito. Así que, a partir de 1740, en Inglaterra, Cervantes se vio ascendido de repente al nivel de autor clásico, y el tipo de narración que había inaugurado empezó a disfrutar de reconocimiento académico.[420]

Para Fielding, o mérito da obra espanhola residia na sua capacidade formal de justapor o alto e o baixo, característica típica do burlesco, e equilibrá-lo com a verossimilhança e

---

[417] "En consonancia con la nueva mentalidad, la sátira se seculariza, frente a los presupuestos religiosos de la sátira barroca, y cambia su función, pasando a ser un instrumento al servicio del bien común". Ibid. p. 317.q

[418] Ibid. p. 312. Mas o subtópico anterior dá conta de que a interpretação do século XVII era mais complexa, não se reduzia ao burlesco — tema que desenvolveremos melhor neste subtópico —. De toda maneira, Mata cita livros que seguiram a interpretação burlesca de *Quixote*, sendo essa leitura simples, então, relevante, certamente; a saber, estes que são citados por Mata: o *Pleasant Notes on Don Quixote* (1654), de Edmund Gayton — uma paráfrase do texto cervantino —, o *Hudibras*, de Samuel Butler (1663, 1664, 1678), a tradução do *Quixote* por John Phillips (1687) "e a comédia musical de Thomas D'Urfey, *The Comical History of Don Quijote* (1694 – 1695)".

[419] Ibid. p. 320

[420] CLOSE, Anthony, *La Concepción Romántica del Quijote*, Barcelona: S.L. Diagonal, 2005, pp. 34 - 35.

plausibilidade do cômico. Desenvolveremos essa relação de maneira menos superficial nos próximos parágrafos.

À guisa de rápida definição, recorramos à enciclopédia *Britannica*:

> [B]urlesque, in literature, comic imitation of a serious literary or artistic form that relies on an extravagant incongruity between a subject and its treatment. In burlesque the serious is treated lightly and the frivolous seriously; genuine emotion is sentimentalized, and trivial emotions are elevated to a dignified plane. Burlesque is closely related to parody, in which the language and style of a particular author, poem, or other work is mimicked, although burlesque is generally broader and coarser.[421]

Já, segundo Maussad Moisés:

> O vocábulo "burlesco" designa as obras literárias ou teatrais que, visando ao cômico (...), recorrem à imitação satírica ou parodística de obras sérias (...). Pode apresentar quatro modalidades: o *travestissement*, o *hudibrástico*, a *paródia* e o *poema heróico-cômico*, não raro intercambiáveis ou superpostas.[422]

O burlesco é um tipo de paródia. Por meio dele, imitam-se os gêneros sérios da literatura, assim como suas temáticas. Vimos, acima, que o burlesco, no caso da leitura de Fielding sobre *Quixote*, passa pelo estilo baixo. Parece-nos vaga essa afirmação, mas ela torna-se mais exata se nos lembrarmos que Russell chama de *turpido* a estranheza, o desvio, que a Renascença atribuía ao que era ridículo, digno do riso, e desviante da realidade. O burlesco, na perspectiva de acima — que coincide com a dos autores que analisaremos — corresponde a uma reprodução risível, tornada torpe, de um tipo de obra literária ou de tradição[423] [424].

Mas Fielding tem algumas considerações sobre o burlesco. No prefácio de *Joseph Andrews*, ele desenvolve as questões que se seguem:

> Na dicção, penso eu, o próprio burlesco pode ser por vezes admitido, do que ocorrerão vários exemplos nesta obra, como nas descrições das batalhas e em alguns outros trechos que escusa apontar ao leitor clássico, para cujo entretenimento tais paródias ou imitações burlescas foram mormente calculadas.
>
> Porém, embora o tenhamos admitido por vezes em nossa dicção, excluímo-lo cuidadosamente de nossos sentimentos e personagens, porquanto nestes ele nunca se introduz com propriedade salvo em escritos do gênero burlesco, o que este não pretende ser.
>
> De fato, não há duas espécies de escrito que possam diferir mais largamente do que o cômico e o burlesco, pois assim como o último consiste sempre na exibição do que é monstruoso e desnatural, e em que nosso deleite, se o examinarmos, decorre de

[421] BRITANNICA, *Burlesque*, In: https://www.britannica.com/art/satire, último aceso em: 12/11/2025.
[422] MOISÉS, Maussad, *Dicionário de Termos Literários*, São Paulo: Cultrix, 2004. p. 58.
[423] Close diz que o burlesco pode levar ao desrespeito em relação a certas obras literárias. Veremos na citação que fizemos na próxima página, depois da seguinte.
[424] "English burlesque is chiefly dramatic, notable exceptions being Samuel Butler's satiric poem *Hudibras* (1663–78), an indictment of Puritan hypocrisy; the mock heroic couplets of John Dryden and Alexander Pope; and the prose burlesques of Jonathan Swift and Henry Fielding." BRITANNICA, *Burlesque*, In: https://www.britannica.com/art/satire, último aceso em: 12/11/2025.

> absurdos surpreendentes, como na apropriação dos modos das classes mais altas pelas mais baixas, ou *è converso*; outrossim, no primeiro devemos sempre nos confinar estritamente à natureza, de cuja justa imitação fluirá todo o prazer que podemos por esse meio transmitir a um leitor de bom senso. E há talvez uma razão para que o autor cômico seja o menos desculpável por se desviar da natureza, já que nem sempre será tão fácil para um poeta sério deparar o grande e o admirável, mas a vida por toda a parte provê de ridículo um observador atento.
>
> Aventei esse tanto com respeito ao burlesco porque ouvi muitas vezes esse nome ser dado a produções que eram na verdade do gênero cômico, por tê-lo o autor admitido por vezes em sua dicção apenas (...). Mas é claro que uma certa jocosidade de estilo, quando os personagens e sentimentos são perfeitamente naturais, não mais constitui o burlesco do que uma oca pompa e dignidade das palavras, quando tudo o mais é mesquinho e rasteiro, podem qualificar uma produção ao título de deveras sublime.[425] [426]

O cômico faz parte da experiência absurda da vida, em que situações ridículas são mais comuns do que as sublimes. Assim, o poeta cômico tem menos razões para se distanciar da realidade, ou seja, menos motivos para aderir ao burlesco. E, como admite essa premissa contra tal característica — isto é, o argumento de que a arte deve se adequar à realidade das coisas —, parecendo mais que se defende contra possíveis críticos neoclássicos, na verdade, aderindo pelo menos superficialmente, portanto, ao paradigma da *imitatio*; enfim, como admite tal argumento, Fielding precisa de algumas justificativas para tê-lo realizado em *Joseph Andrews*.

Apesar de o admitir apenas no estilo — ou melhor, na "dicção" —, o tom acaba sendo retórico mesmo, apologético a favor do burlesco. Segundo ele, se for utilizado de vez em quando, afinal, ele não chega a definir o estilo de todo o texto. A justificativa também é necessária porque o burlesco não existia nos modelos da Antiguidade. Ele era próprio do teatro de sua época. Era um tipo de expediente que a plateia gostava bastante,

---

[425] FIELDING, Henry, *Prefácio do Autor*, In: FIELDING, Henry, *A História das Aventuras de Joseph Andrews e seu Amigo o Senhor Abrahams Adams*, Trad.: Roger Maioli dos Santos, São Paulo: Ateliê Editorial, 2011. pp. 60 – 61.

[426] No original: "But though we have sometimes admitted this in our diction, we have carefully excluded it from our sentiments and characters; for there it is never properly introduced, unless in writings of the burlesque kind, which this is not intended to be. Indeed, no two species of writing can differ more widely than the comic and the burlesque; for as the latter is ever the exhibition of what is monstruous and unnatural, and where our delight, if we examine it, arises from the surprising absurdity, as in appropriating the manners of the highest to the lowest, or è *converso*; so in the former we should ever confine ourselves strictly to nature, from the just imitation of which will flow all the pleasure we can this way convey to a sensible reader. And perhaps there is no reason why a comic writer should of all others be the least excused for deviating from nature, since it may not be always so easy for a serious poet to meet with the great and the admirable; but life everywhere furnishes an accurate observer with the ridiculous.
I have hinted this little concerning burlesque, because I have often heard that name given to performances which have been truly of the comic kind (…). [B]ut surely, a certain drollery in stile, where characters and sentiments are perfectly natural, no more constitutes the burlesque, than an empty pomp and dignity of words, where everything else is mean and low, can entitle any performance to the appellation of sublime". FIELDING, Henry, *The Adventures of Joseph Andrews*, Toronto: Everyman's Library, 1947, pp. xxviii.

por meio do qual ela se curava de seus maus humores, e do qual Fielding mesmo fizera uso em peças. Por isso, o autor não o reprovava de forma absoluta:

> E quer me parecer que a opinião de milorde Shaftesbury sobre o mero burlesco coincide com a minha quando ele assevera que "não se há de encontrar tal coisa no escrito dos antigos". Mas talvez eu nutra menos repugnância do que ele professa por este, e não porque tive um pequeno sucesso nos palcos por esse caminho, mas antes porque ele contribuiu para a alegria e o riso requintados do que nenhum outro; e estes são provavelmente remédios mais salutares para a mente, e ajudam melhor a purgar a zanga, a melancolia e os maus afetos do que geralmente se imagina. Mais que isso, perguntarei à observação comum se as mesmas agremiações não se encontram mais cheias de bom humor e benevolência depois de terem sido adoçadas por duas ou três horas com entretenimentos desse tipo do que quando azedadas por uma tragédia ou uma palestra solene.[427]

Se o assume, Fielding também roga que o valor estético-literário do burlesco não podia derivar da sua forma pura (*the mere burlesque*)[428], não mediada pelo cômico[429], e que tendia à falta de naturalidade (*unnatural*)[430] da representação. Aqui, parece que voltamos à relação entre o *turpido* e o decoro, em que se suaviza, por meio do segundo, o caráter do primeiro.

Já a partir dessa relação, teríamos a hipótese de que há algo como uma fusão de horizontes aqui entre a comicidade de Fielding e de Cervantes. Fielding vincula Cervantes a uma nova tradição a fim de justificar seu projeto. Diz-nos Close:

> Para la Estética inglesa de la risa y de la sátira — a la que contribuyeron escritores tan eminentes como Thomas Hobbes, Lord Shaftesbury y Joseph Addison — , el Quijote es una obra fundamental, a la que apelaron los dos últimos para proponer una concepción benigna, lúdica y civilizada de lo cómico, que oponen a la idea de la risa maliciosa y triunfante propuesta por Hobbes en su *Leviathan* (1651). En una época muy versada en el arte de lo burlesco, se notó acertadamente que el genio irónico de Cervantes se caracteriza por su tendencia a evitar la modalidad burlesca de tipo bajo (el retratar a Dido como una verdulera, pongamos) y a adoptar, por el contrario, un

---

427 FIELDING, Henry, *Prefácio do Autor*, In: FIELDING, Henry, *A História das Aventuras de Joseph Andrews e seu Amigo o Senhor Abrahams Adams*, Trad.: Roger Maioli dos Santos, São Paulo: Ateliê Editorial, 2011. p. 61.

428 No original: "And I apprehend my Lord Shaftesbury's opinion of *mere burlesque* agrees with mine, when he asserts there is no such thing to be found in the writings of the ancients. 'But perhaps have less abhorrence than he professes for it; and that, not because I have had some little success' on the stage this way, but rather as it contributes more to exquisite mirth and laughter than any other; and these are probably more wholesome physic for the mind, and conduce better to purge away spleen, melancholy, and ill affections, than is generally imagined. will Nay, I. appeal to common observation, whether the same companies are not found morefull of good-humour and benevolence, grave lecture". (FIELDING, *Henry, The Adventures of Joseph Andrews*, Toronto: Everyman's Library, 1947, pp. xxviii – xxix, grifo feito por nós).

429 Podemos observar essa relação ao ler o *Joseph Andrews*. As cenas de lutas, às quais Fielding se refere no prefácio, acontecem, muitas vezes, a fazer burla do estilo clássico; inclusive de Homero — ocorre, por exemplo, quando Abrahams luta contra os cachorros de caça que o atacam. A personalidade dos protagonistas, contudo, é ingênua, mas valorosa. Ela gera situações risíveis, mas não porque suas personalidades sejam relatadas de maneira pejorativa, pelo contrário. Pelo fato de nem Joseph nem Abrahams levarem desaforo para casa, ademais, as brigas acontecem, sendo a *ação* descrita de modo burlesco. Isso também se observa no *Tom Jones*.

430 Vide nota antepenúltima.

> «aire serio» (verbigracia al atribuir una solemnidad inconsciente al protagonista o afectar jocosamente un estilo épico de narración), estrategia imitada de forma explícita por Henry Fielding en *Joseph Andrews* (1742).[431]

O burlesco era comum para a estética inglesa de então para escarnecer de certas obras. Para alguns literatos importantes — como Hobbes — ele era valorizado nesse sentido. Porém, Fielding e alguns outros autores queriam fugir de um tipo de riso orgulhoso, subjugador, que parecessem ridicularizar exageradamente a literatura imitada. O burlesco não devia ser debochado, mas investir contra a falsa elevação moral e de estilo, principalmente:

> A única fonte do verdadeiro ridículo (ao que me parece) é a afetação. Mas, malgrado brote de uma única fonte, quando consideramos os infinitos cursos em que esta se ramifica, deixamos logo de admirar o copioso campo que ele oferece ao observador. Ora, a afetação procede de uma destas duas causas, a vaidade ou a hipocrisia, pois assim como a vaidade nos leva a afetar falsos caracteres a fim de granjear aplausos, a hipocrisia nos induz a um empenho para evitar a censura ocultando nossos vícios sob um simulacro de virtudes opostas. (...).
>
> Da descoberta dessa afetação decorre o ridículo — que sempre atinge o leitor com surpresa e prazer, e isso num grau maior e mais intenso quando a afetação decorre da hipocrisia do que quando da vaidade, pois descobrir que alguém é o exato reverso daquilo que afeta é mais surpreendente, e por conseguinte mais ridículo, do que descobri-lo um tanto deficiente na qualidade cuja reputação ele deseja. Eu poderia observar que nosso Bem Johson, que de todos os homens melhor entendeu o ridículo, utilizou sobretudo a afetação hipócrita.[432]

Já vimos que Cervantes desenvolvia esse riso que se contrapunha aos afetos excessivos[433]. Conceitualmente, isso não tem a ver apenas com o burlesco "atenuado" sob o cômico, mas com o decoro. Da mesma maneira que a grandiloquência dos romances de cavalaria se expressa como risível e inadequada em Cervantes, isso também acontece com o romance heroico em Fielding, como veremos daqui a pouco. Mas esta é a *parte* do texto quixotesco que responde às discussões sobre a comicidade do séc. XVIII. Para os literatos contrários à "modalidade burlesca do tipo baixo" — termo de Close de acima —, é Cervantes que junta de maneira mais acertada e produtiva os dois estilos de riso. Mas, como se trata de uma identificação, ele realmente o faz *a partir* da leitura e dos propóstios dos setecentistas[434]. O ato de Fielding é o ato de Cervantes por constituir uma

---

[431] CLOSE, Anthony, *La Concepción Romántica del Quijote*, Barcelona: S.L. Diagonal, 2005, p. 35.
[432] FIELDING, Henry, *Prefácio do Autor*, In: FIELDING, Henry, *A História das Aventuras de Joseph Andrews e seu Amigo o Senhor Abrahams Adams*, Trad.: Roger Maioli dos Santos, São Paulo: Ateliê Editorial, 2011. pp. 63 – 64.
[433] "En general, a lo largo del siglo XVIII en toda Europa, el loco hidalgo sirve de arquetipo paradigmático del fanatismo religioso, del conservadurismo desfasado, o de cualquier otra forma de entusiasmo extraviado o de adhesión a ideas anticuadas". CLOSE, Anthony, *La Concepción Romántica del Quijote*, Barcelona: S.L. Diagonal, 2005. p. 36.
[434] Independentemente de essa leitura ser "correta" ou "errada", como o trecho de Close faz querer crer. Também independe se outras épocas leram Cervantes igualmente dessa maneira.

identificação, uma equivalência, num movimento único, entre *alguns* elementos de uma obra do presente, que é nova, que se desenvolve, e que intenta posteridade, com *alguns* elementos, selecionados, de uma obra do passado, que garante essa posteridade com retroatividade. Fielding é, assim, também um momento hermenêutico de Cervantes, ou, de acordo com nossos próprios termos, ele é um dos *projetos* cervantinos; ele é "[e]scrito à maneira de Cervantes, autor de *Dom Quixote*"[435]. Essa identidade tem os elementos, os caracteres decodificadores e decodificantes de época, que vimos até agora.

Segundo Javier Pardo, em *La Tradición Cervantina en la novela inglesa*, os textos que faziam referência à obra de Cervantes eram relativamente numerosos na Inglaterra do séc. XVIII. Eles se dividiam entre o Cervantismo e o Quixotismo, duas formas que Pardo deriva dos ensaios de R. K. Britton e Ortega y Gasset. Ao recitar o primeiro, ele diz:

> La distinción (...) [del] quijotismo frente a cervantismo [hecha] por Britton precisamente [aborda] las relaciones entre el *Quijote* y la novela inglesa (…) indica dos formas de acercarse al tema que conviene diferenciar, si bien no son incompatibles: por una parte, el estudio de la imitación de los diferentes elementos que constituyen la fórmula quijotesca, es decir, de don Quijote como personaje y sus aventuras; por otra parte, el análisis de la asimilación de un cierto arte cervantino de la novela, de una forma característica de pensar y de hacer la novela, de concebirla y de ejecutarla.
>
> En un estudio memorable intitulado "The Quixotisc Principle: Cervantes and Other Novelists" (1970), Harry Levin sugería una distinción entre los imitadores y los emuladores de Cervantes. (…). Estamos ante una distinción fundamental entre una imitación superficial y servil del modelo cervantino y una emulación que lo desarrolla y enriquece, y que por eso mismo en muchas ocasiones diluye sus proprias líneas de filiación y transmisión.[436]

Ambas as leituras seriam produtivas e gerariam intertextos respectivos à imitação e à emulação.

Pardo propõe o estudo dessa última. Ainda de acordo com ele,

> De hecho, la tracición cervantina incluye a los autores más importantes y decisivos en la evolución de la novela no sólo inglesa sino también europea, aunque en muchos casos su conexión con Cervantes no es evidente y directa, ya que no reproducen personajes y aventuras quijotescas sino emulan el arte cervantino de la novela, y requiere por ello un entendimiento previo del mismo.[437]

A emulação demanda a leitura da obra de Cervantes para ser reconhecida no texto. Por não ser realizada por referência direta, ela exige que se reconheçam as características mais

---

[435] FIELDING, Henry, *A História das Aventuras de Joseph Andrews e seu Amigo o Senhor Abrahams Adams*, Trad.: Roger Maioli dos Santos, São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.
[436] PARDO, Javier, *La Tradición Cervantina en la novela inglesa*, pp. 75 – 76. In: https://www.researchgate.net/publication/346964187_La_tradicion_cervantina_en_la_novela_inglesa_de_Henry_Fielding_a_William_Thackeray. Último acesso em: 29/05/ 2026.
[437] Ibid. p. 76.

implícitas do texto emulado. Assim, ela se constitui *depois* da leitura dele. Ela se decodifica posteriormente a outra decodificação, ela tem de ser um segundo momento para o leitor. Ela ocorre por causa do efeito hermenêutico. Tal dinâmica é complementar ao que argumentamos na unidade teórica. Trata-se de um intertexto que toma forma pela *relação entre leituras* antes de se configurar pela relação *entre textos*. Em suma, a emulação, conforme nossa análise, seria um tipo de mimesis que se constituiria por uma hermenêutica originadora de textos, produzidos na medida de uma retroatividade.

A obra de Fielding teria sido a primeira a ser emulada de Cervantes, sendo o autor do *Joseph Andrews* o verdadeiro iniciador dessa tradição no contexto inglês[438]. Ele emulava a "descoberta" de Cervantes da "discrepância entre a imaginação romântica e a realidade"[439]. O que Pardo quis dizer com "imaginação romântica" parece referir-se aos romances da época de Fielding e aos do século que a precedera. Tanto em *Joseph Andrews* quanto em outro livro que foi publicado no ano anterior a este, o *Shamela* (1741)[440], o autor imita, se refere, na forma da burla, ao romance *Pamela*, de Richardson, "em vez dos livros de cavalarias"[441]. No *Joseph Andrews*, é importante dizer, a protagonista Pamela aparece apenas como a irmã de Joseph[442]. Conforme Pardo, essa paródia (na verdade, *the burlesque*) fazia uma apreciação sutilmente dupla, quer dizer, feita à realidade *e* à literatura. Voltamos à *Aufhebung* de Costa Lima, ao que parece. Na escrita de 1741, "Fielding converte a protagonista em uma inversão picaresca (...) ao modificar seu caráter e suas motivações sem modificar a ação do livro original", e, no livro do ano seguinte, "as ações [do protagonista], (...) o irmão da personagem, têm, contudo, consequências

[438] Ibid. p. 77. Afirmação peremptória de Pardo. Desconfiaríamos dela. De toda maneira, Fielding produz com sua obra, inegavelmente, um grande marco dessa emulação cômico-burlesca, sendo extremamente relevante para pensarmos a continuidade do projeto cervantino no contexto britânico oitocentista, que é um dos caminhos que nossa tese precisa tomar.

[439] Ibid. p. 76. "Levin añadía que no le interesaba tanto la línea directa del impacto cervantino como la utilización del proceso básico que Cervantes descubrió, que él llamaba 'principio quijotesco' y definía como la discrepancia entre la imaginación romántica y la realidad".

[440] Ibid. p. 78. É mais particularmente em *Shamela* que ocorre essa paródia; em *Joseph Andrews* ela ocorre principalmente no livro I.

[441] Ibid.

[442] Ibid. p. 78. "El papel de Joseph, sin embargo, no se limita a esta posición subalterna en la trama satírica quijotesca que se extiende a lo largo de los libros II y III, sino que es también el protagonista de una trama romántica que discurre junto a ella y que acaba desplazándola al final de la novela".

totalmente diferentes às da sua irmã a partir da imitação quixotesca"[443] [444]. O contraponto entre as intenções do personagem e o mundo estabelecido é o que define esse conteúdo quixotesco da imitação. Lembremos, de toda maneira, que o *Joseph Andrews* não segue, em todo o livro, essa proposta.

Enfim, se é parodiada a obra de um escritor contemporâneo burlescamente, criando-lhe "inversões picarescas"[445] e contrariando, portanto, sua perspectiva literária, o "mundo corrupto" da Inglaterra de então também é posto em contraste com a inocência de Sr. Abraham Adams e Joseph[446] [447]. Assim, as burlas, por meio do picaresco e do quixotesco, contestam, comicamente, toda a "representação da realidade"[448] presente ali:

> En *Joseph Andrews*, Fielding conduce la parodia de *Pamela* por un nuevo cauce, y ese nuevo cauce se basa en el quijotesco conflicto entre literatura y vida. Fielding no invierte los ideales motivos y el virtuoso comportamiento de la heroína de Richardson, sino que los somete a la "prueba de la realidad", una prueba similar a que Cervantes hace pasar a los heróes de los libros de caballerías. (…) Joseph (…), como Don Quijote, toma un texto literario (las cartas de su hermana Pamela, que forman la novela epistolar de Richardson), como modelo de conducta y lo imita literal y escrupulosamente.[449]

Ele critica todo o real que se qualifica pela literatura e todo o literário que se digna com a representação do real, e faz isso por meio da prova de um pelo outro.

Esse movimento tem de ser mediado pela intertextualidade, pois a diegese de Richardson confronta-se com a realidade *na* diegese de Fielding. O alcance da realidade pela ficcionalidade daquele autor só é determinado pela reinserção dela na ficcionalidade — por meio desse outro autor. Em suma, a emulação cervantina define a metaficcionalidade no sentido de que a ficcionalidade interage consigo mesma, embora

---

[443] Ibid. "Mientras que, en *Shamela*, Fielding convierte a la protagonista en una (in)versión picaresca de la virtuosa Pamela al modificar sustancialmente su carácter y motivaciones sin cambiar la acción de la novela original, en *Joseph Andrews* le aplica el correctivo de la realidade cervantino al hacer que la quijotesca imitación del comportamiento de Pamela por parte de su hermano Joseph en una situación similar dé lugar a resultados radicalmente diferentes".

[444] A imitação das ações do personagem, são, tecnicamente, imitações quixotescas, porque tratam de comportamentos explícitos desses protagonistas contra a realidade vista como idealizada, por eles, e corrupta, pelo discurso narrativo, mas, no geral, elas estão subordinadas à emulação da estrutura cervantina: a essa dinâmica hermenêutica em que o intertexto não se referencia sempre de maneira direta, mas por meio da sua leitura prévia e sua integração ao horizonte (reconheço *Quixote* pois sabe-se correntemente sobre ele no meu horizonte, ou porque o li).

[445] Vide nota antepenúltima a esta.

[446] Ibid. p. 77.

[447] PARDO, Javier, *Formas de Imitación del "Quijote" en la Inglaterra del siglo XVIII: "Joseph Andrews" y "Tristram Shandy"*, *Anales Cervantinos*, vol. 33, 1995 – 1997, pp. 141 – 142.

[448] PARDO, Javier, *La Tradición Cervantina en la novela inglesa*, p. 78. In: https://www.researchgate.net/publication/346964187_La_tradicion_cervantina_en_la_novela_inglesa_de_Henry_Fielding_a_William_Thackeray. Último acesso em: 29/05/ 202. Termo de Pardo.

[449] Ibid. p. 141.

não na mesma obra. Além disso, ele é concebido como crítica ao seu próprio gênero. O conceito do real se manifesta pela absorção de si nesse caráter negativo do burlesco, que surge de um necessário e segundo momento da arte literária sobre si mesma. Essa negatividade crítica do *anti-romans* burlesco corresponde a uma tradição interpretativa de Cervantes que, de acordo com Close, se inicia principalmente com Paul Scarron em seu *Roman Comique* (1639), cem anos antes, aproximadamente. Na verdade, é burlesca *e* metaléptica essa tradição:

> Scarron no la concibe principalmente como una sátira literaria, ni tampoco imita sistemáticamente el *Quijote*, muestra una admiración sin reservas por la obra maestra cervantina y por las Novelas ejemplares, viéndolas, por su realismo, como saludable antídoto a los *romans* al uso (…). La influencia del *Quijote*, si bien indirecta, se percibe en varios aspectos de la narración: en comparaciones que imitan burlonamente el estilo épico, escenas de farsa en dormitorios y cocinas, frívolos epígrafes de capítulo, y ante todo, las mencionadas intervenciones del narrador, que sirven a menudo para burlarse del tenor heroico del *roman* y de sus convencionalismos, actitud implícita en el mismo título de la obra y en la naturaleza baja y degradada de la acción.[450]

Em Fielding, como estamos vendo, ela é legatária do decoro cervantino e direciona-se contra os excessos e ingenuidades de certos autores, como Cervantes fizera contra Lope de Vega e outros. Quanto à metalepse, veremos, daqui a pouco, como ela é expressa na obra do autor britânico.

Inclusive, não é somente pela referência aos escritores de sua época que Fielding fazia esse movimento. Seu alvo também era o romance heroico do século XVII, muito popular ainda no século XVIII. Esse romance reproduzia histórias que davam continuidade a algumas tramas clássicas, como as da Odisseia:

> [En] el prefacio de *Joseph Andrews*, el *romance cómico* es una superposición o yuxtaposición del *romance serio*, que Fielding censura por su carácter inverosímil, y la comedia, que en la jerarquía heredada de los cásicos y vigente en el siglo XVIII era el género de la realidad ordinaria y lo bajo por oposición a lo alto o ideal, de lo contemporáneo por oposición a lo histórico o legendario[451].

E, afinal,

> El *romance* serio al que se refiere Fielding es el *romance heroico* nacido en Francia en el siglo XVII y cuyos exponentes, obras como el *Polexandre* (1632) de Gomberville, la *Cleopatre* (1648) de La Calprenède, o la *Clélie* (1656) de Scudéry, habían llegado a ser muy populares en Inglaterra en el siglo XVIII. Aunque Fielding define el *romance* heroico, y no la épica, es el modelo que Fielding utilizó para su transformación cómica en *Joseph Andrews* — al igual que Cervantes utilizó el de caballerías (…).[452]

---

[450] Ibid. pp. 86 – 87.
[451] PARDO, Javier, *La Tradición Cervantina en la novela inglesa*. p. 79. In: https://www.researchgate.net/publication/346964187_La_tradicion_cervantina_en_la_novela_inglesa_de_Henry_Fielding_a_William_Thackeray. Último acesso em: 29/05/ 2026. Grifos feitos pelo autor.
[452] Ibid. p. 79. Grifos feitos pelo autor.

Portanto, o *epic poem in prose*, que nomeia o gênero que o autor estava fundando — de acordo com o próprio Fielding — e a que este faz referência no prólogo de *Joseph Andrews*, é épico por imitar o romance heroico. Portanto, era um gênero cuja referência era forçosamente moderna. Ela não era relativa à poética aristotélica ou à obra homérica, apesar de Fielding citá-la no prefácio[453].

A afirmação de Pardo está de acordo com um autor como Ian Watt. No seminal *A Ascensão do Romance*, a influência da épica clássica resulta por ser descaracterizada:

> O argumento para "remeter" seu romance ao gênero épico é fraco: *Joseph Andrews* sem dúvida tem cinco das seis partes que Aristóteles estabeleceu para a epopeia; mas é impossível não conceber qualquer narrativa que não tenha "enredo, ação, personagens, sentimentos e estilo".
>
> A posse desses cinco elementos certamente não contribui em nada para elucidar a distinção que Fielding continua a estabelecer entre a prosa épica e a novelística francesa.[454]

Quanto ao lugar comum horaciano, parafraseado a seguir, ele também seria objeto prévio de uma releitura moderna, que, por disjunção, teria distinguido também de maneira arbitrária os textos da época:

> A distinção entre o *Télémaque* de Fénelon e as novelas francesas baseiam-se inteiramente num fator novo, "instrução *ou* entretenimento", que constitui uma questão de julgamento pessoal e, portanto, é muito difícil de ajustar-se a qualquer esquema analítico geral. Assim, não surpreende que, ao distinguir entre sua própria "epopeia cômica em prosa" e a epopeia séria e seus análogas em prosa, Fielding tampouco use esse critério, mas aplique a distinção aristotélica entre sério e cômico de um modo que na verdade colocaria todas as novelas francesas na mesma categoria da *Odisseia* e *Télémaque*[455].

O cômico também impediria que o sublime, característico da épica, se integrasse à prosa de *Joseph Andrews* ou de *Tom Jones* porque o autor "[adaptava] a seu propósito alguns aspectos da trama épica e [usava] o estilo da epopeia de forma burlesca (...). O máximo que podia fazer, portanto, era conservar algumas características gerais da trama épica e

---

[453] A Épica, tão bem como o Drama, se divide em tragedia e comédia. Homero, que foi o pai dessa espécie de poesia, legou-nos o modelo de ambas, muito embora o do útlimo gênero se haja inteiramente perdido, o qual, Aristóteles nos diz, tinha a mesma relação com a comédia que sua *Ilíada* com a tragédia. E que não tenhamos dele outros exemplos entre os autores da Antiguidade se deve talvez à perda desse grande modelo, que, se houvesse sobrevivido, teria encontrado seus imitadores, a exemplo dos outros poemas desse grande original.
Ademais, assim como tal poesia pode ser trágica ou cômica, não faço escrúpulo de dizer que pode igualmente ser em verso ou em prosa: pois embora lhe falte um pormenor que o crítico enumera entre as partes constituintes de um poema épico — qual seja, a métrica —, quando um gênero qualquer de escrito contém todas as suas demais partes, como fábula, ação, personagens, sentimentos e dicção, sendo deficiente apenas na métrica, parece a meu ver razoável associá-lo à épica, quando mais não fosse porque nenhum crítico julgou apropriado elenca-lo sob qualquer outra categoria, nem atribuiu-lhe nenhum nome em particular". FIELDING, Henry, *A História das Aventuras de Joseph Andrews e seu amigo Abraham Adams*, trad.: Roger Maioli dos Santos, São Paulo: Ateliê Editorial, 2011. pp. 59 – 60.

[454] WATT, Ian, *A Ascensão do Romance*, São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 265.

[455] Ibid. p. 266. Grifos feitos por nós.

alterar o conteúdo"[456]. As definições da poética neoclássica não teriam dado conta do novo gênero que surgia entre França e Inglaterra, pois sua interpretação de Aristóteles seria muito mais subjetiva do que parecia, e Fielding tampouco conseguia adaptá-los com alguma objetividade, diz-nos Watt. Particularmente na Inglaterra, a prosa geral não tratava mesmo de temas gregos[457]:

> [C]omo *Marigites*, de Homero, se perdeu e a epopeia cômica recebeu apenas uma breve menção na *Poética*, as tentativas de Fielding para alinhar seu romance com a doutrina clássica não podiam apoiar-se nem num paralelo literário existente nem no precedente teórico.[458]

É certo que Fielding cita a comicidade perdida de Homero no prefácio de *Joseph Andrews*, mas porque sua épica passa *pelo* romance heroico ao burlá-lo. Ele se define pela reprodução risível da *interpretação* de uma épica. Esta tanto incluía os romances heroicos quanto o próprio *Joseph Andrews* num mesmo conjunto de elementos arbitrários, mas que se conjugavam no horizonte e se reconheciam como classicistas.

Na verdade, ao sistematizar o texto de Watt, perceberíamos que há, em Fielding, negação e afirmação da épica — da épica concebida (lida) de acordo com as características do romance heroico — não uma recusa absoluta dela. Acabamos de citar alguns desses elementos: a negação do sublime, de um lado, e a afirmação do estilo, de outro. Um segundo aspecto da sua prosa que afirma a épica, e que parece se alinhar com a modernidade do romance, é seu número grande de personagens, "que apresenta um amplo panorama de toda uma sociedade, ao contrário de um restrito grupo social que encontramos em Richardson"[459]. Outro aspecto tem a ver com o desenvolvimento da história. "[A] ação da epopeia se caracteriza por dois elementos principais: o verossímil e o maravilhoso"[460]; Fielding nega o maravilhoso a favor do verossímil e distancia-se, nesse aspecto, dos renascentistas e do romance heroico, que não conseguiam adequar os mitos antigos com as expectativas mais seculares dos leitores modernos:

> Os modos como esses [dois] elementos incongruentes podiam se combinar desafiavam toda a inventividade dos críticos renascentistas, e seus argumentos tanto sofistas foram retomados mais tarde por alguns romancistas franceses. Fielding abordou o problema no capítulo introdutório de *Tom Jones*. Começou por desculpar os episódios incríveis de Homero dizendo que ele "escrevia para pagãos (...)"; mesmo assim, lamentou que Homero não tivesse conhecido e seguido a regra de Horácio

---

[456] Ibid. p. 267.
[457] Vide o resto do livro de Watt. Dá-se conta de que escritores como Richardson ou Defoe lidavam com temas relativos à sociedade contemporânea — mesmo o *Robinson Crusoé*, que não é uma história sobre a vida urbana de então, não faz sentido sem a ascensão de uma subjetividade burguesa e individualista —.
[458] Ibid.
[459] Ibid. p. 268.
[460] Ibid.

> segundo a qual os agentes sobrenaturais deviam ser utilizados "o mínimo possível" [461].

A verossimilhança do fabuloso, para Fielding, se dava pela "possibilidade" material de coisas surpreendentes acontecerem, unindo, assim, o "improvável ao plausível"[462]. O maravilhoso se dá apenas por essa "série [justamente improvável] de coincidências" pelas quais Tom Jones passa ao longo de sua narrativa[463] — isso nos lembra o estilo picaresco, que, no entanto, Watt não refere muito, mas cuja relevância Pardo admite, como vimos há pouco —. Pois bem, essas coincidências fazem parte do cômico, e, para atingi-lo, também é necessário que o sentimentalismo do épico se negue, por causa da empatia que devia ser relativizada a fim de se poder rir de algumas desgraças que vitimavam certos personagens — há muitas cenas de brigas, tanto no *Tom Jones* quanto no *Joseph Andrews*, por exemplo —. Por causa disso, segundo Watt, eles não tinham a profundidade psicológica dos caracteres de Richardson[464]. Apesar da quantidade vasta de personagens, a caracterização, na obra de Fielding é externa; ela "certamente não [revelava] o caráter através de fala e ação"; não revelava uma interioridade responsiva — com pensamentos, preocupações íntimas e sentimentais etc. —, conduzida enquanto tal ação ocorre[465].

Essa relação entre os elementos que se afastam e que se aproximam do épico heroico parece constituir uma fórmula que resumiríamos assim: discrepância entre o estilo neoclássico e a temática moderna, com ausência de sentimentos romanescos, admissão de coincidências possíveis — não maravilhosas — entre as ações e referência à sociedade de meados do século XVIII. Isso significa que Fielding produz uma forma nova a partir do modelo do romance francês, uma forma efetivamente romanesca[466], em que a verossimilhança, como em Cervantes, é valorizada. A renúncia aos temas clássicos ou históricos, a favor de questões ficcionais que se referem diretamente à sociedade de sua época, essa renúncia participa verdadeiramente da temática nova que o gênero romanesco, em geral, traz:

> As formas literárias anteriores [ao romance] refletiam a tendência geral de suas culturas a conformarem-se à prática tradicional do principal teste da verdade: os enredos da epopeia clássica e renascentista, por exemplo, baseavam-se na História ou na fábula e avaliavam-se os méritos do tratamento dado pelo autor segundo uma concepção de decoro derivada dos modelos aceitos no gênero. (...).

---

[461] Ibid. p. 268.
[462] Ibid.
[463] Ibid. p. 269.
[464] Ibid. p. 282.
[465] Ibid.
[466] Ibid. pp. 9 – 37, — o primeiro capítulo do livro de Watt trata todo do realismo do romance.

> Ao avaliarmos uma obra de outro gênero, em geral é importante e às vezes essencial identificar seus modelos literários (...).[467]

Mas, agregado a essa negatividade em relação ao neoclassicismo, ele o afirma por meio da busca pelo universal:

> Esse tipo de enredo reflete a estratégia literária geral do neoclassicismo; assim como a criação de um campo de força torna visível as leis universais do magnetismo, assim também a missão suprema do escritor era tornar visível na cena humana o funcionamento da ordem universal (...). [Como diz Pope], 'uma luz pura, inalterada e universal'[468].

O social torna-se conteúdo desse universal. Ou seja, não há o mítico. Portanto, Fielding conseguira se esquivar do problema que incomodava os escritores do séc. XV e XVI em relação à religião dos antigos[469]. Sua forma é efetivamente uma posição. Ela supera as formas anteriores ali naquele ponto em que elas tentavam se fazer contemporâneas. Além disso, sua burla é mais realista que a prosa burlada; sua burla aponta para um aspecto material do mundo, imanente: a natureza das relações sociais. A representação do indivíduo, com suas questões privadas, não era tão importante para Fielding quanto Watt quereria, senão nessa inserção coletiva. De acordo com ele, em Fielding, o "todo depende [, ou melhor, a estrutura do romance, como um todo, depende] da ausência de qualquer comunicação entre os personagens", importando mais a sequência da estrutura do que as contribuições deles para ela[470]. Mas parece inegável que o burlesco, ao agir sobre o romance heroico, transforma[471] a noção épica deste, juradamente legatária do gênero clássico da epopeia, em *outro gênero*, secular e realista, mesmo que as caracterizações íntimas, subjetivas, ao ficarem em segundo plano, sejam um problema estético, que engessariam a narrativa, do ponto de vista de Watt:

> Em *Tom Jones*, a sociedade e a ordem mais ampla que ela representa precisam ter prioridade, e o enredo atua como uma espécie de ímã que retira cada partícula individual da ordem fortuita resultante do acidente temporal e da imperfeição humana e coloca-a na posição adequada. A constituição das partículas — as personagens — não se modifica nesse processo, porém o enredo serve para revelar algo muito mais importante: todas as partículas humanas são sujeitas a uma força invisível existente no universo, estejam elas presentes para demonstrar isso ou não.[472]

Para Watt, Richardson é mais realista que Fielding. Segundo Watt, Fielding substitui a exposição sentimental do romance heroico pela hipérbole, exagerando as

---

[467] Ibid. pp. 11 – 12.
[468] Ibid. p. 289.
[469] Vide a citação antepenúltima que fizemos de Watt no corpo do texto.
[470] Ibid. p. 295.
[471] (Trans)forma, isto é, atravessa o conteúdo, desta forma anterior, para outra forma, posterior.
[472] Ibid. p. 289.

emoções das pessoas representadas e suprimindo sua representação subjetiva[473]. Isso é parte da negatividade crítica do burlesco, afinal. Ele constrói um texto que imita as "retóricas elevadas" presentes, por exemplo, no estilo pastoril[474]. Junto com elas, se desenvolve a atenção ao próprio romance, com citações aos amigos próximos do autor, inclusive:

> Sem dúvida essa prática leva Fielding à direção contrária à de Richardson e transforma o romance numa forma literária social e até sociável. Fielding nos introduz num círculo encantado, composto não só de personagens ficcionais, como de amigos seus e de seus favoritos dentre os poetas e moralistas do passado. Na verdade, está praticamente tão interessado nos leitores como nas personagens, e sua narrativa, longe de constituir um drama íntimo que espiamos pelo buraco da fechadura, é uma série de reminiscências apresentadas por um genial contador de histórias (...).[475]

Era uma prática sem precedentes e que seria popular para os escritores ingleses que lhe seguiriam[476] — Laurence Sterne, especialmente —. Além disso, parece-nos levar adiante o *ethos* cervantino da proximidade com o leitor por via dessa sociabilidade, que vimos no subtópico anterior. O riso de si mesmo, o riso contra a falsa erudição, a proximidade com o leitor e a ambivalência entre expectativas da escrita e a da leitura estão todos presentes, por exemplo, no trecho seguinte do *Tom Jones*:

> E nem valerão ao historiador todas as qualidades que enumerei até aqui se ele não tiver o que geralmente se chama um bom coração e a capacidade de sentir. Um autor, para me fazer chorar, diz Horácio, há de chorar primeiro. Ninguém, em realidade, pode pintar bem uma aflição se a não sentir enquanto pinta; nem duvido de que as cenas mais patéticas e comoventes tenham sido escritas com lágrimas. O mesmo se verifica com o ridículo. Estou convencido de que nunca faço rir gostosamente o leitor senão quando eu mesmo rio antes dele; a menos de suceder alguma vez que, em lugar de rir comigo, ele se sinta inclinado a rir de mim. O que talvez tenha sucedido em alguns trechos deste capítulo, receio que me obriga a rematá-lo sem perda de tempo.[477]

O primeiro capítulo do livro nono se escreve todo nesse tom de quem, ao mesmo tempo que não se leva a sério como escritor, condena a falsa ou arrogante erudição, além de rebaixar a comunidade de autores do gênero romanesco:

> Demais disso, há [uma] sorte de conhecimento [,para a escrita de bons romances,] que o saber não pode conferir, isto é, o que se granjeia por intermédio da conversação. Tão necessário é este à compreensão dos caracteres dos homens, que não há ninguém mais ignorante do que os eruditos pedantes cuja vida se consumiu inteiramente em colégios ou entre livros.[478]

---

[473] Ibid. p. 293.
[474] Ibid. p. 297.
[475] Ibid. p. 305.
[476] Ibid. pp. 305 – 306.
[477] FIELDING, Henry, *Tom* Jones, Porto Alegre: Editora Abril, 1971. p. 292.
[478] Ibid. p. 291.

A escrita do gênero necessita engenho, saber etc., que não passam pela erudição[479], e que esta falseia, se for muito alavancada. É um tom muito parecido com o prólogo do volume primeiro do *Quixote*, mas a crítica é menos irônica que a de Cervantes, por ser mais direta.

Notemos, enfim, que a obra de Fielding se caracteriza por elementos que tematizam sua própria discursividade. Logo após o trecho que citamos acima, é a cena pastoril que se burla. Ao evitá-la, na verdade, o leitor escolhe se o narrador o faz por humildade ou porque despreza esse tipo de representação:

> A autora abria a sua janela, isto é, o dia principiava a raiar, quando Jones saiu em companhia do estranho, e subiu a colina Mazard; de cujo cume, assim que o atingiram, descortinaram um dos mais nobres panoramas do mundo, e que nós folgaríamos igualmente em apresentar ao leitor, não fossem dois motivos; primeiro, porque desesperamos de fazer com os que já conhecem o panorama nos admirem a descrição; segundo, porque duvidamos muito de que os que não o conhecem venham a compreendê-la.[480]

Diríamos que a insegurança de se revelar ao leitor parte da irônica e autoproclamada falta de qualidade de si, enquanto escritor, e do próprio gênero que ele escreve, cujo conteúdo dificilmente valeria a pena ler. É o que atesta as citações que fizemos e que faremos mais à frente.

Como estamos vendo, Fielding parodiava o discurso neoclássico e o gênero romanesco, antigo e novo, para denunciar, principalmente, aquilo que Fielding chamou

---

[479] "O inventar boas histórias e o saber contá-las constituem, porventura, raríssimos talentos e, nada obstante, observei serem poucas as pessoas que hesitaram em aspirar a ambos; e, se examinarmos os romances e novelas que enxameiam o mundo, creio que poderemos concluir razoadamente que a maioria dos autores não teria tentado enfiar o dente (se me permitem a expressão) em outra espécie de escritos; nem teria, realmente, podido enfileirar uma dúzia de sentenças sobre qualquer outro assunto. *Scribimus indocti doctique passim*. Pode-se dizer com mais justeza do historiador e do biógrafo que de qualquer outra casta de escritores; pois todas as artes e todas as ciências necessitam uma dosezinha de saber e de cultura; é verdade que a poesia pode ser julgada uma exceção; mas, de outro lado, exige versos, ou alguma coisa que os semelhe; ao passo que para a composição de novelas e romances são apenas necessários tinta e a capacidade manual de utilizá-los. Esta, pelo que imagino, é a opinião dos próprios autores segundo o patenteiam as suas produções; e esta há de ser a opinião dos leitores, se existirem alguns.
Daí havemos de inferir que nasce o desprezo universal consagrado pelo mundo, que sempre nomeia o todo pela maioria, aos historiadores que não tiram dos arquivos os seus materiais. E foi o temor desse desprezo que nos levou a evitar com tanta cautela o termo romance (...).
Mas, além de desonra que assim se projeta sobre um dos gêneros mais úteis e interessantes de escritos, há justas razões para recear que, pelo estímulo dado a tais autores, propaguemos uma desonra de outra espécie; refiro-me à que pode recair sobre muitos membros valiosos e bons da sociedade (...).
A fim de impedir, portanto, de futuro, tais abusos imoderados de lazer, das letras e da liberdade de imprensa, em especial porque o mundo parece hoje em dia mais do que nunca ameaçado por eles, abalançar-me-ei a citar aqui algumas qualificações, muitíssimo necessárias a essa ordem de historiadores [...e segue citando Horácio e outros autores, ao longo do capítulo, para dizer quais devem ser as qualidades dos tais bons 'historiadores sem arquivo']" Ibid. p. 290.

[480] Ibid.

de "hipocrisia dos valores" no prefácio de *Joseph Andrews*[481]. Assim como em Cervantes, há um elemento ético na obra do escritor britânico que preza pelo decoro produtor do riso. No *Palimpsestos*, Genette chama essa denúncia de "desmistificação". Embora ela se volte principalmente contra a obra de Richardson, ela incluiria "todo o romance, em geral"[482]. Basicamente, ela consiste num desmentido. Por exemplo, toma como mentiroso o relato de Pamela como ele tivesse partido de uma virtude fingida. Como ela tinha sido valorizada pelo público, seria necessário "reagir ao efeito" dela[483] no sistema literário inglês e "retornar" ao ponto de partida, este de quando a verdade não tinha sido falsificada[484] pela virtualidade da sua ficção. Isso quer dizer que haveria um conteúdo que se devia recuperar. Também quer dizer que Fielding, apesar de ser posterior a Richardson, defendia a repetição de um momento que seria idealmente anterior à redação do *Pamela*. O conteúdo que ele desmente não teria sido produzido apenas por causa de um engano, então. Ele também seria motivado por esse tempo que é praticamente mítico e exterior, e que dá sentido para a intenção do texto, ou para a organização da sua intertextualidade. A consciência desse momento, pelo menos como ideia, configura uma posição especial entre os receptores. A identidade perdida, agora recuperada, afirma, no texto, o que o intertexto não deveria ter deixado nunca de ter omitido.

Mas, mesmo que seja para retomar essa identidade perdida, é necessário incorporar o discurso parodiado à própria narrativa que o parodia, mesmo que isso seja feito por meio da negatividade — quer dizer, pela paródia burlesca ou pela ausência do registro discursivo em questão, que acabamos de citar —. Se um discurso parodia, ou burla, ele faz referência a uma alteridade que, verdadeiramente, já é parte de si, pois é nele que ela se repete. E, na mesma decisão pela qual isso ocorre, ou seja, pela qual ele é iterado, iteram-se também, eventualmente, os elementos irredutíveis do discurso que está parodiando o outro. Isso acontece porque eles são forçosamente mobilizados, mas também porque se constroem para corresponder àquela identidade primeira, i.e., à liberdade contra os falsos moralismos. No caso do *Tom Jones*, salienta-se principalmente

---

[481] Que também é direcionada aos personagens; a Lady Booby, por exemplo, do *Joseph Andrews*. Mas também presente no estilo.

[482] "*Joseph Andrews* (1742) es el segundo hipertexto inspirado a Fielding por la *Pamela* de Richardson (1740); el primero es *Shamela*, cuyo estatuto es muy otro (…). En *Joseph Andrews*, el propósito crítico es mínimo y pronto abandonado por otra vena, la de la famosa «epopeya cómica en prosa» de la que habla en el prólogo y que, siete años antes de *Tom Jones*, define para Fielding nada menos que la novela en general." GENETTE, Gérard, *Palimpsestos, la Literatura en Segundo Grado*, Madrid: Taurus, 1989, p. 381.

[483] Ibid.

[484] Ibid.

o caráter comunicativo, que deseja neutralizar qualquer julgamento moral. Nele, a iteração, o destaque, de outro registro discursivo se identifica com a iteração de seu próprio registro discursivo. São dois movimentos semelhantes e inalienáveis; de fato, idênticos[485].

Então, é razoável dizer que esse discurso tende ao desmentido de si próprio ao desmentir o outro. De fato, ele chega a associar essa possibilidade a um perigo. Isso pode ser visto quando a ficção se defende de alguma crítica imaginada por uma recepção que poderia vir a corrigi-la. No capítulo VI, por exemplo, o narrador confessa ironicamente incomodar-se com o que enuncia, por causa da leitura que podem estar fazendo dele:

> Receio que duas castas de pessoas, a esta hora, já me desprezem algum tanto o herói pelo seu procedimento em relação a Sofia. A primeira censurar-lhe-á a prudência, deixando fugir a oportunidade para assenhorear-se da fazenda do sr. Western; e a segunda não o desprezará menos pelo desinteresse diante de tão excelente jovem, que parecia pronta a atirar-se-lhe nos braços se ele quisesse abri-los para a receber.
>
> Ora, posto que eu talvez não seja absolutamente capaz de absolvê-lo de nenhuma dessas acusações (...), como certas circunstâncias podem ser consideradas atenuantes, relatarei todo o caso, e deixarei que decida sobre ele o próprio leitor.[486]

Ironiza-se o leitor ambicioso e o leitor comedido. Mas também é uma antecipação a uma pseudodiegese — quer dizer, protege-se contra a leitura que ainda nem ocorreu, mas sobre a qual já se fala. E ela é metaléptica, como se vê. Ao utilizá-la, é como se, ao recuar o conteúdo parodiado para uma identidade necessária, o próprio discurso parodiado — o romance, em si — fosse tendo de se recuar também contra si mesmo, direcionando-se para uma depuração que sua interpretação virá a exigir, e que pode ser um segundo retorno, especificamente àquela forma que talvez os leitores mais familiarizados com Richardson prefeririam[487].

Ele se direciona então para um retrospecto ou intertexto que ele tenta dominar como algo previsível. A referência a si mesmo segue para uma paisagem pastoril, no capítulo XVIII. Mistura-se o estilo bucólico e cômico com o disparatado da briga entre Molly, a primeira amante de Tom Jones, e a paróquia, sendo o cômico advindo da discrepância com a expressão baixa e exagerada da descrição:

---

[485] Isto é, em relação de identidade.
[486] FIELDING, Henry, *Tom Jones*, Porto Alegra: Editora Abril, 1971. pp. 96 – 97.
[487] Também no *Joseph Andrews*, quando Joseph se encontra com Fanny pela primeira vez: "Se os santarrões se ofenderem com a sensualidade desta imagem, que desviem os olhos dela e contemplem o pastor Adams dançando pela sala num paroxismo de alegria". FIELDING, Henry, *Joseph Andrews e seu amigo o senhor Abraham Adams*, Trad.: Roger Maioli dos Santos, São Paulo: Ateliê Editorial, 2011. pp. 198 – 199.

> Vós, portanto, Musas, sede vós quem fordes, que vos recreais em cantar batalhas, e maiormente tu, que outrora referiste a mortandade nos campos em que pelejaram Hudibras e Trulla, se não morreste à fome com teu amigo Butler, assiste-me nesta grande ocasião. Nem todos são capazes de tudo.
>
> Assim como o enorme rebanho de vacas no pátio de rico fazendeiro, que ouvem, enquanto são mungidas, os bezerros distantes lamentarem o furto que está sendo cometido, rugem e mugem, assim arrancou a plebe de Sumersetshire um rugido, feito de quase tantos berros, gritos e outros ruídos diferentes quanto eram as pessoas, ou, antes, as paixões que a compunham (...).[488]

Enfim, ao denunciar a "hipocrisia" que quer descobrir, a enunciação também verifica o deslocamento para abrir-se para essa denúncia[489]. Há continuidade e fluidez entre esses dois movimentos éticos. Iterar seu intertexto para a crítica é iterar seu texto para a crítica. Isso faz sentido. Quem burla algo o imita, e imitando-o, transforma-se mesmo naquilo. Apontar para a tal hipocrisia do outro é apontar para a hipocrisia de si mesmo. Imitar os neoclássicos é torna-se um deles, mas, pelo menos, tendo de não se levar a sério, expondo a si próprio e modificando-os para modificar-se. Quer dizer, fazendo com que a musa dos neoclássicos seja a musa do próprio cômico; que seja a mesma musa de Hudibras. O intertexto e o texto sintetizam-se; clássico é cômico e cômico é clássico, com o burlesco. Assim, não se deriva do neoclássico apenas a universalidade que Watt pretendia, ao que nos parece.

Quanto à relação mais direta entre história e narração, a chamada ao leitor também serve para que a ética pessoal seja esvaziada de seu sentido imediato. No romance, os costumes cotidianos são apresentados como se fossem quase sempre fingidos. Em *Tom Jones*, a aparente complacência e cooperação entre os personagens frequentemente desvendam alguma intenção mais individualista. Elas geralmente não têm fim em si mesmas. Até a compaixão que Sr. Allworthy assume por Jenny, a mãe do bastardo Tommy, é comentada pelo discurso narrativo. É lícita, moralmente, mas resulta ingênua, aparentemente. Chega inclusive a ser considerada um erro, sob alguma pragmática:

> Mas, como nos é impossível adivinhar o caráter do leitor, e se há de passar ainda algum tempo antes que ele torne a receber novas de Jenny, julgamos conveniente assegurar-lhes de antemão que o Sr. Allworthy parecia, e parecerá daqui em diante, absolutamente inocente de qualquer tenção criminosa. Ele, com efeito, não fizera outra coisa senão cometer um erro político, temperando com a justiça com misericórdia, e se recusando a satisfazer as generosas disposições da canalha, oferecendo-lhe como objeto para o exercício da sua compaixão a pessoa da pobre

[488] FIELDING, Henry, *Tom Jones*, Porto Alegre: Editora Abril, 1971. p. 101.
[489] Nega, mas não quer dizer que a diferença não exista, a rigor.

> Jenny, que a canalha, a fim de lastimá-la, queria ver sacrificada à ruína e à infâmia de uma vergonhosa correção em Bridewell.[490]

Depois que se descobre que ela supostamente é a mãe do garoto encontrado no palácio de Allworthy, este decide cuidar da criança e transfere Jenny para outro lugar, longe do julgamento da vizinhança. Por causa disso, a comunidade pensa que Allworthy só pode ser o pai adúltero do menino. O narrador nos assegura que a intenção do magistrado era digna, pura. Supomos que a necessidade que há de salientá-lo se justifica porque o leitor podia pensar da mesma maneira que a tal gente canalha. Tal ironia nos constrange, nós, receptores da obra. Mas ela também tem um segundo sentido. Talvez o alerta tenha sido dado porque todas os personagens que fazem ações honradas têm, geralmente, objetivos secundários, nesse romance. Seria natural desconfiar de Allworthy, portanto. Os dois primeiros livros são bons exemplos do porquê. Para casar-se com a irmã de Allworthy, o irmão de seu cunhado serviu-se de um expediente complexo. Ele aproveitara-se da boa receptividade do protagonista em sua casa. Com essa confiança, levou seu irmão ao círculo do magistrado e o fez seduzir a Srta. Bridget Allworthy, que finge, até certo momento, não se interessar por suas tentativas. Eventualmente, o matrimônio se realiza. Depois disso, o irmão casado, que se favoreceu graças às artimanhas do outro, se desentende com este, sem motivo muito claro para tanto. É que, de acordo com narrador, ele estava seguindo o dito político de que "quando fizerdes a vossa fortuna às custas de um bom amigo, descartai-vos dele assim que puderes"[491]. Enfim, quando o filho desse casamento nasce, Tommy ainda é bem tratado pela irmã de Allworthhy, apesar de ela falar mal do menino pelas suas costas. Em conclusão, a moralidade é principalmente instrumentalizada, gera confiança para mascarar dissimulação e esconde, geralmente, outros fins. Para que isso seja bem frisado, o narrador faz diversas vezes comentários como este que acabamos de citar. É quase como se ele tirasse o direito de o leitor cultivar qualquer inocência quanto à ação das pessoas sobre as quais ele conta. A comunicação com o público — digamos melhor: a metalepse, em si — serve para que a análise objetiva sobre as relações sociais seja mantida. Se o burlesco se infringe contra qualquer afetação, parece-nos que a moralidade mais habitual é apresentada como afeto exagerado — não porque seja algo demeritório segui-la, mas porque ela esconde, geralmente, conflitos mais profundos, tornando-se, graças a eles, mera aparência a encobrir interesses particulares —.

---

[490] FIELDING, Henry, *Tom Jones*, Porto Alegre: Editora Abril, 1971. p. 29.
[491] Ibid. p. 37.

Importante é voltarmos a dizer que essa comunicação com o leitor joga com a descoberta crítica de Fielding. Ela tende à desilusão e é neutralizada pelo próprio romance a fim de ele não se tornar objeto dela. Mas, se falar de si mesmo e plasmar o neoclássico são características inalienáveis entre si, então a referência a si mesmo também é burlesca. O romance é objeto da própria burla. Vejamos a citação acima: o procedimento de Tom com Sophia é objeto da auto-depuração. Ela é feita por meio da metalepse e contra as possibilidades da sua própria leitura. Ela serve para que o narrador esteja sempre por neutralizar aquela moralidade possível, que pode vir do receptor, e da qual as motivações se servem a fim de se esconder. O relato tenta não se tornar objeto dela e tampouco ser interpretado como ingênuo; assim, foge da redarguição que ele próprio faz ao leitor e da mesma apreciação que faz aos personagens. Para isso, iguala-se a ambos, no sentido de que está sempre a desencobrir-se. Por conseguinte, o burlesco, voltado ao próprio discurso, também é realista; reiteremo-lo: o burlesco, em Fielding, é ferramenta da desilusão, e o discurso intenta desiludir-se de si mesmo. Em suma, o realismo é efeito de toda essa metaficcionalidade burlesca e metaléptica, sobre a narrativa e sobre a história — realismo, para ele, não é apenas questão de conteúdo. Enfim, estamos repetindo o que já tínhamos dito há alguns parágrafos: metaficcionalidade tem como efeito o realismo, em Fielding. De fato, parece que a relação entre a metaficcionalidade e o realismo é dupla aqui. Ela se expressa tanto para fora do romance — i.e., entre os autores: Fielding parodiando Richardson — quanto para seu interior, o que acabamos de perceber — quer dizer, a burla aos romances heroicos leva à metaficcionalidade que o realismo demanda.

Definamos o que é o realismo. Ele é um conceito central para as análises de Watt. Para ele, Fielding desenvolve um "realismo de avaliação". Acabamos de ver que a metaficcionalidade desencobre essa mesma condição e suas intenções, suas tendências subjetivas. Por meio delas, Fielding quereria representar seus personagens como categorias da "espécie moral e social"[492], de acordo com Watt. Essas categorias tornariam as interações sociais mais abstratas e sujeitas a conceitos mais gerais. O realismo formal, por outro lado, próprio ao gênero romance, retrataria a experiência individual com a maior particularidade possível, de maneira mais concreta, sem que a narrativa apresentasse o personagem simplesmente como um tipo a mais de uma classe social ou qualquer coisa assim, mas o colocasse em relação àquilo que ele sente da maneira a mais

[492] Ibid. p. 291.

idiossincrática[493]. "[O] critério fundamental [do gênero romance é] a fidelidade à experiência individual"[494] e àquela que nunca se conta em narrativas sobre figuras históricas; há ênfase, em vez disso, no cotidiano mais ordinário[495]. Por outro lado, na literatura antiga, "até em narrativas totalmente desprezíveis como o *Satyricon*, de Petrônio —, ainda restaria a forte expectativa literária de que usariam a linguagem como uma fonte de interesse em si mesma, e não como um simples veículo referencial" sobre a vida comum[496].

Tais considerações sobre o romance não são inéditas, mas Watt dá-lhes contexto histórico, filosófico, sociológico e econômico, sendo o responsável por cunhar esse conceito do "realismo formal" como configuração do gênero nas condições específicas do séc. XVIII. A atenção ao indivíduo teria raízes em Locke e em Descartes, por exemplo. Contudo, no caso de Fielding, ele também parece utilizá-lo como parâmetro para medir a qualidade do escritor. Nesse sentido, é um pouco dogmática sua crítica. Richardson estaria do lado desse realismo formal, enquanto Fielding, ao querer analisar esse aspecto geral do ser humano — do indivíduo como espécie social — comporia o que Watt chama de realismo de avaliação[497]. Este se constitui pelos elementos que enumeramos no início deste subtópico, a saber, a exterioridade dos personagens, a imobilidade deles em relação à estrutura do romance e a simples adaptação do indivíduo à sua condição social[498] de maneira mais ou menos passiva. O romance de Fielding tematiza os jogos e estratégias sociais e as posições que cada sujeito assume a partir delas. Ele torna a moralidade cotidiana em algo que se analisa por meio da burla à literatura. Não nos parece, portanto, ser pouco realista. Seu realismo é cervantino, ele mantém a negatividade ao romance para que o cotidiano se torne objeto prosaico. É graças à literatura atenta a si mesma que o realismo se dá. A principal ferramenta para tanto é a metalepse; por isso, é fundamental considerá-la para analisar sua obra. Com ela, compreende-se Richardson por meio de Fielding. Também com ela, seu romance abre-se para a crítica de si mesmo. A definição dos personagens depende de uma produção discursiva atenta à leitura e à redação, não apenas à ação subjetiva. Mas, para analisarmos essa questão com mais detalhes e chegarmos a conclusões mais definitivas, precisaríamos fazer uma leitura ainda mais

[493] Ibid. pp. 11 – 12.
[494] Ibid. p. 13.
[495] Ibid. p. 29.
[496] Ibid. p. 30.
[497] Ibid. p. 311.
[498] WATT, Ian, *A Ascensão do Romance*, São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 289.

atenta aos textos de Fielding e de Richardson. Infelizmente, tal investigação fugiria à concisão deste trabalho.

Por ora, pensamos que a metaficcionalidade de Fielding é essencialmente metaléptica e que, portanto, o realismo de avaliação também o é. Se nos for permitido tomar o termo por sua literalidade, diríamos que avaliar, aqui, significa tomar a diegese, a narrativa, a ação dos personagens, sempre objetificáveis ao discursivo, à subjetividade de quem a conta e aprecia. Lembremos que, na mimesis metaléptica, discursivo *é* diegético, e vice-versa. E, em Fielding, é por meio dessa subjetividade discursiva que a diegese continua se desenvolvendo, ou, dito de maneira um pouco mais abstrata, que pode se *mostrar*, se *manifestar*, em seu desenvolvimento para o leitor, porque ela é impedida de se esconder sobre as motivações aparentes e mentirosas. Sem a mediação do discursivo, o leitor não acessa a fenomenalidade de tal desenvolvimento. Diegese depende do discursivo, e ele é tanto literário por causa dela quanto ela se constitui e nunca se submerge graças a ele. Assim, discursar é narrar. Enfim, nossa análise até aqui também nos leva à hipótese de que a metalepse de Fielding é uma chave de leitura para sua relação com autores da Inglaterra de então e com autores do passado. Ela é uma chave para compreender sua intertextualidade e, ao decodificar e modelar tais intertextos, ela é chave de seu projeto hermenêutico. Por meio dela, há interpretação suposta de outros autores *na* obra.

Assim, o romance de Fielding toma a diegese, em si, uma questão. Como dissemos há algumas páginas, de acordo com Pardo e Close, ele faz parte de uma tradição metaléptica anti-romântica, que advém de Cervantes. A sua crítica ao romance inglês de seu tempo e ao romance neoclássico, além da criação do romance cômico épico em prosa, são propriamente cervantinas, em seu sentido histórico. Além disso, a forma de Fielding iterar a si mesmo e iterar os gêneros mesmos de que faz burla também é cervantino. A abertura auto-crítica é um elemento de tal burla. Com ele, aplica-se o *Quixote* para a confecção de um artefato específico. Por meio de tal aplicação, tanto Richardson quanto o romance heroico são tornados discursivos. Fielding cria uma *abertura* no conceito de realismo formal, no sentido gadameriano, e essa abertura é um dos movimentos do realismo de avaliação, que é metaficcional. O sentido dele parece ser o de que a diegese desses autores, do ponto de vista desse projeto e dessa tradição, não são ficcionais o suficiente. Eles escondem o que a diegese, por sua defesa moral acrítica e desinteressada, não devia esconder. Esta é uma maneira de posicionar-se. E essa posição também se

relaciona com uma diacronia que vinha se desenvolvendo no sistema literário inglês desde pelo menos o Inglês Médio (*Middle English*).

4.1.1.1.2. Pequena diacronia da metalepse britânica

De acordo com Monika Fludernik, em *The Diachronization of Narratology*, casos do narrador remetendo o protagonista — como ocorre na obra de Fielding — já eram comuns desde o século XV, sendo menos utilizada nos tempos em que o gênero romance começa a ganhar relevância[499]. A presença da metalepse em Fielding e em autores posteriores importa bastante para o estudo do gênero, pois.

Segundo Fludernik, a metalepse inglesa começa a ocorrer principalmente em contextos de mudança de cena durante a narrativa. A autora a divide nas possibilidades "a) [em que] o tempo permanece, mas a cena muda; b) [em que] o tempo muda e a cena muda e c) [em que] o tempo muda, mas a cena e os personagens permanecem os mesmos". O interesse de Fludernik se concentra nas duas primeiras alternativas, que importam para a perspectiva do narrador[500]. Durante o período do Inglês Médio, as narrativas ainda eram, principalmente, orais, e, por isso, tinham pequenas marcas de proximidade com o leitor, com termos como "eis que...", quando as cenas variavam[501]. No séc. XVI, contudo, essa metaficcionalidade já começa a tornar-se tropológica, figurativa, apesar de preservar a função da mudança de cena:

> However, as early as the Renaissance we encounter strongly metafictional strategies that implicate the narrator qua inventor and composer of the tale and even indulge in metaleptic somersaults. Take these examples from Sir Philip Sidney's Old Arcadia: (a) "But alas, sweet Philoclea, how hath my pen forgotten thee, since to thy memory principally all this long matter is intended. Pardon the slackness to come to those woes which thou didst cause in others and feel in thyself"; (b) "But me thinks I hear the old shepherd Dorus calling me to tell you something of his hopeful adventure". These are clear instances of metalepsis — of a crossing of narrative levels that transgresses mimetic rules of verisimilitude. In the first passage the narrator calls out to Philoclea, whereas in the second he pretends to have a character claim his attention.[502]

---

[499] FLUDERNIK, Monika, *The Diachronization of Narratology*, Narrative, Vol. 11, Number 3, October, 2003, p. 333.

[500] "What one would actually need to analyze is a threesome of (a) time remains the same but scene changes; (b) time changes and scene changes; and (c) time changes but scene (and character) remain the same. In what follows I will only concentrate on (a) and (b), with the focus on how the narrator moves from one set of characters to the other". Ibid. p. 334.

[501] "[S]ince Middle English romances were still being performed orally (even if the oral or written nature of their composition may continue to be an unresolved puzzle), such shifts stood in greater need of clear marking than in the later novel literature (where the reader can easily leaf backwards to the point to which the scene shift refers). This may explain the fact that the Middle English formula, which is a decidedly metanarrative one foregrounding the narrator, was used so extensively. It also fitted nicely into a style of narrating in which the narrator persona (qua bard) was an active participant in the act of narration, employing numerous forms of reader address and exclamatory idioms ('lo'; 'alas')". Ibid. p. 338.

[502] Ibid. pp. 338 – 339.

Como a citação acima deixa antever, o narrador renascentista eventualmente aparece como inventor do personagem, sendo sensibilizado pelas suas ações e por seu caráter. Sensibilizar-se dá motivação para descrever os fatos contados pelo poema, como se este fosse posterior à própria história que relata.

Esse tipo de metalepse não é propriamente disruptivo das fronteiras entre história e narração. Quando esta surge, ela retoma a metalepse das narrativas orais de antes do século XVI. Quando não havia, ainda, capítulos nos romances[503], a mudança de cena respeitava a fórmula "deixemos [os personagens] X e Y, no local A, e vamos a O e P [, que estão fazendo tal coisa] no local B"[504]. Textos do séc. XVIII retomam essa fórmula, mas de maneira irônica[505] — de maneira burlesca —. Um dos escritores que Fludernik utiliza como exemplo dessa virada é justamente Fielding. Essa fórmula ainda segue uma narração que deixa a descrição sobre as ações de determinado personagem em suspenso, para retomar fatos anteriores, ou a referência a outra pessoa da narrativa, para, depois, voltar[506]. A virada diacrônica da qual estamos falando parece consistir em um momento quando o discursivo e o diegético vão efetivamente se estreitando entre si. A volta à fórmula acontece em função desse estreitamento.

Diríamos, assim, que a metalepse fieldigniana surge também de uma paródia de fórmulas consolidadas no romance da tradição britânica. Enquanto a afetação da história sobre a narração surge durante o Renascimento Inglês, esmorecendo do século XVIII ao XIX — época de Fielding — ele mantém isto que talvez pudéssemos chamar, então, de arcaísmo. Afinal, ele é um dos autores que utiliza de maneira burlesca as fórmulas do fim da literatura medieval num contexto em que a mudança de cena também é mais atenta ao texto do que a personagens específicos[507]:

> The formula is a metanarrative formula, but — as we have seen — this metanarrative function already in the Renaissance texts increasingly acquires an additional metafictional load, with foregrounded metaleptic instances. One can interpret this development as part of a parodic refunctionalization of a technique whose practical usefulness is on the wane as soon as chapter divisions become common. However, this cannot be the complete story since Elizabethan texts did not yet have automatic chapter divisions (…). Another way of interpreting the development could be in relation to the move from orality to literacy. With the inscribing of writing into the

[503] Ibid. p. 337.
[504] Ibid. pp. 334 – 335. "In Middle English verse and prose narrative scene shifts are signaled with great frequency by means of a standard phrase, translatable as the formula 'Now let us leave X and Y (in location A) and turn to O and P who were walking/riding/sitting in local B'". Essa formula ocorre principalmente em Geoffrey Chaucer e Thomas Malory — Fludernik a chama de "fórmula de Malory".
[505] Ibid. p. 341.
[506] Ibid. p. 340.
[507] Ibid. p. 344.

> discourse, the originally oral bardic formula becomes weird. One way of deploying the technique that is still necessary but slightly outmoded would be, precisely, to use it in a tongue-in-cheek fashion and to start ironizing it.[508]

Assim, a metalepse não era cômica, mas Fielding a ironiza, ela é mais um objeto de sua burla — mas, também, como vimos nas páginas anteriores, ela é um instrumento; ela é forma e conteúdo do burlesco —, sendo esse ato de burlá-la uma fase diacrônica da própria metalepse britânica. É interessante que a metalepse burlada seja típica da *The Old Archadia*, que é um texto de gênero pastoril. Mais uma vez, vemos que a metalepse oitocentista intenta neutralizar tal afetação que o personagem, ou que a ação da história, conduz. No contexto do sistema literário britânico, o estreitamento entre discursivo e diegético se produz nesse momento, então.

Da síntese de tudo que dissemos, poderíamos concluir que o momento hermenêutico da interpretação cervantina que é a metalepse britânica é também o momento hermenêutico da própria ascensão, em si mesma, de tal metalepse. É importante lembrarmos, ademais, que essa metalepse coincide com a tradição *anti-romans* da qual nos falou Close há algumas páginas. Segundo nossa análise e resultante hipótese até aqui, a leitura de *Quixote* desde o século XVII até então — especialmente a leitura cômica, consagrada pelas análises de Anthony Close e Peter Russell — acompanha e ajuda a desenvolver uma forma nova de metalepse, que se orienta, afinal, para a sua representação, ou seja, para chegar a narrativas metalépticas, a metalepses diegetizadas. As leituras cervantinas, do século XVII até Fielding produzem esse momento hermenêutico que contextualiza Sterne.

4.2. *Tristram Shandy* e a metalepse

Como em Fielding, o romance de Laurence Sterne, o *Tristram Shandy*, leva à frente o *anti-romans* cervantino, mas de um modo diferente. De acordo com Pardo, seu Cervantismo não é tão evidente[509], sendo mais explicitamente legatário de Jonathan Swift e Rabelais[510]. Quanto ao primeiro, seria importante fazermos uma observação. O aspecto digressivo do *Tristram Shandy* é parecidíssimo com o de Swift — leia-se, por exemplo, *A Tale of a Tub* (1704), no qual a crítica à falsa erudição é aspecto central da crítica religiosa e da burla às *belles lettres* (mas não ao *romans*) e aos modernos —. O texto é

[508] Ibid. p. 343.
[509] Apesar de haver referências diretas de Sterne ao *Quixote*.
[510] PARDO, Javier, *Formas de Imitación del 'Quijote' en La Novela Inglesa del Siglo XVIII: 'Joseph Andrews' y 'Tristram Shandy'*, In: *Anales Cervantinos*, Vol. 33, 1995 -1997, p. 145.

também bastante metaléptico, havendo uma digressão sobre a digressão e — no mesmo estilo que, doravante, o faria Fielding —, também uma digressão contra os críticos e, ainda, referências a como os prólogos devem ser feitos — que, já vimos, é um elemento presente também no *Quixote* —. Mas, ora, Sterne aplica os procedimentos swiftianos à forma romance, inclusive num aspecto tão elementar quanto o do dialogismo:

> El diálogo de don Quijote y Sancho, en que dos temperamentos contrapuestos suelen comunicarse en sintonías discordes sin perjuicio del afecto que siente el uno por el otro, ofrece un equivalente aproximado de la comunicación malograda del mundo shandiano.[511]

Diferentemente de Fielding — que também referencia Swift em algumas ocasiões — tal digressão se universaliza, ela compõe — como veremos — a própria sintaxe organizativa dos eventos narrados, enquanto, no *Joseph Andrews* e no *Tom Jones*, a digressão auto-reflexiva — a tematizar a estrutura romanesca ela mesma — era própria de capítulos iniciais principalmente. Alguns aspectos da metalepse cervantina também se incluem ao *Tristram*, como a quebra de expectativas do leitor — presente, segundo Close, no episódio da luta do cavaleiro contra o biscainho, por exemplo (caso de *scene-shifting* cervantino, atentemos) —[512]. Esse aspecto é próprio à forma narrativa, de fato, mais do que a aspectos de conteúdo ou de referência direta a um gênero passado específico.

Alguns elementos cômicos essenciais de Cervantes também são presentes no texto, como a valorização da benevolência e espirituosidade que humaniza os personagens em suas manias[513] — os *hobby-horses*; ou os *cavalinhos de pau*, na tradução em português de José Paulo Paes —[514]. E, quanto ao *anti-romans* da metalepse cervantina, ele se torna mais amplo com Sterne, sendo sua negatividade direcionada para o próprio romance como gênero e o livro em si mesmo:

> El diálogo del autor con sus lectores elaborado por Scarron, Marivaux y Fielding alcanza su punto culminante en dos obras originalísimas de la segunda mitad del siglo XVIII: Tristram Shandy de Laurence Sterne (1760-67) y Jacques le fataliste de Denis Diderot (1778-86). En ambas, la deuda con el *Quijote* es evidente, muy en especial en *Tristram Shandy*, donde raya en veneración y afecta profundamente a la

[511] CLOSE, Anthony, *La metalepsis cervantina. Breve historia de un malentendido*, In: https://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/congresos/cg_VII/cg_VII_08.pdf, último acesso em: 22/03/2026. p. 96.
[512] Ibid. p. 96.
[513] Essas manias dão à realidade um caráter que não é alcançado pelos personagens. A *Trista-paedia*, por exemplo, que citaremos logo mais, e que não alcança seu objetivo pela incapacidade prática da sua aplicação — atrasada pela escrita interminável de Walter — participa do *hobby-horse* do pai de Tristram, Walter Shandy, em sua erudição desorganizada, que cita autores sem sistemática ou objetividade (parte também da crítica à erudição vazia, própria de Cervantes e do estilo da sátira menipeia).
[514] Ibid.

> caracterización. No obstante su afiliación con la tradición metaléptica cervantina, Sterne y Diderot se desvían en parte de ella al no mostrar la acusada intención polémica frente al *roman* que era común a sus precursores. Ambos operan dentro de un género en ciernes — la novela — y aprovechan su naturaleza todavía fluida e indeterminada para escribir libros que hacen alarde de su propio carácter anti-convencional. En lo que se refiere a *Tristram Shandy*, en la medida en que se le puede considerar una parodia de algún género literario, lo es de cualquier tipo de novela o autobiografía.[515]

Costa Lima argumentara que, em Cervantes, critica-se o fictício e o cotidiano. A ficcionalidade que se torna objeto dessa crítica parte de gêneros anteriores, como o romance de cavalarias, além de alguns autores de seu tempo, como vimos. Em Fielding, da mesma forma, seu objeto de burla corresponde, principalmente, aos *roman*s heroicos franceses, do século anterior, e na forma romanesca de Richardson, autor contemporâneo ao escritor do *Tom Jones*. Portanto, Cervantes parodia um gênero produzido em um tempo no qual o romance[516] não tinha se formado ainda. Quanto a Fielding, ele burla tanto o gênero neoclássico quanto o romance moderno, em ascensão no Reino Unido. O olhar histórico de ambos os autores, portanto, — certa anacronia que é particularmente idiossincrática no *Quixote* — esse fito para o passado concebe sempre um tipo de textualidade que não é própria àquele discurso que a parodia. Mas, vejamos, agora; de acordo com Close, isso muda em Sterne. No texto do escritor irlandês, o romance parodia seu próprio gênero; ou seja, seu próprio *discurso*. O que se tematiza, em *Tristram Shandy*, é a *narrativa*, a *narratividade*.

Quer dizer, seria ilícito dizermos que Fielding e Cervantes não tratavam, de maneira alguma, da narratividade de suas obras. Mas é que ela não parece ser o ponto de partida dos dois autores. Não é sua questão principal. Fielding quer saber das relações humanas que se escondem sob o discurso romanesco, e precisa que a diegese se volte para si mesma a fim de lograr tal objetivo. É por essa razão que ele contraverte o alcance narrativo do gênero. Mas ele converte esse alcance que é do outro: cuja hipocrisia ele precisa esconjurar. A burla de si mesmo também não é sobre a própria construção do gênero. Cervantes parece estar mais próximo de Sterne, nesse sentido. O autor espanhol quer saber do conjunto de intertextos, ou seja, de discursos — de realidade[517] e de ficção — que, sem hierarquia, fazem da literatura o lugar de convergência entre todos eles. Isso

---

[515] CLOSE, Anthony, *La metalepsis cervantina. Breve historia de un malentendido*, In: https://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/congresos/cg_VII/cg_VII_08.pdf, último acesso em: 22/03/2026. p. 91.
[516] O romance no sentido da *novela*, em língua espanhola, ou do *novel*, em língua inglesa.
[517] Os "discursos de verdade" de Foucault.

no primeiro volume. No segundo, as questões discursivas se colocam mais importantemente, todavia. Quem deve dizer, sobre quem e qual é o estatuto do diegético ao se dizê-lo são questões postas em jogo, ali. Ali, o tropológico se integra ao ontológico da diegetização. Foi o que argumentamos no capítulo anterior. E essas questões se estruturam — constroem-se — por causa do romance apócrifo, como vimos, que é condicionado ao universo ficcional no segundo volume. Em verdade, o discurso do segundo volume nós poderíamos dizer que *transforma* o de Avellaneda em apócrifo ao situar sua própria leitura na recepção fictícia de Cide Hamete, com seus leitores ocupando o *storyworld*. Já em Sterne, tais questões não partem responsivamente de outro intertexto, anterior e determinado a interiorizar-se na diegese, mas posterior e imaginado; consecutivamente diegético e não decididamente real. Se formos pensar em uma influência cervantina sobre *Tristram Shandy*, essa inversão temporal, que muda muita coisa — o caráter do intertexto, e, com isso, tudo — parece ter sido uma das mais importantes. Em vez de *Quixote* tocando em seus livros por serem impressos, Tristram toca no livro no lugar do leitor, com capas sendo fechadas por ele no meio da leitura e prólogos deslocados de seu lugar — veremos o que isso implica na recepção —. Sumariamente, o produto se aproxima da produção, em Cervantes; a produção se aproxima do produto, em Sterne. Tanto em Cervantes quanto em Sterne, ademais, o romance versa sobre o estatuo da *diegese*, do ficcional; sobre o que é ou não é diegético. Isso não é próprio da mimesis metaléptica de um Swift.

Em *Tale of a Tub*, contudo, a emissão e a recepção também se integram por meio da metadiegese reduzida, pois trata-se de um documento encontrado pelo narrador que conta a *tale* dos irmãos:

> The *ladder* is an inadequate symbol of *faction* and of *poetry*, to both of which so noble a number of authors are indebted for their fame. Of *faction* because * * * * * * * * * * * * * * *Hiatus in MS.* * * * * * * * * of *poetry* because its orators do *perorare* with a song (…).[518]

Sabemos depois, pela nota de rodapé de um editor fictício, o motivo da interrupção marcada pela tipografia:

> Here is pretended a defect in the manuscript, and this is very frequent with our author either when he thinks he cannot say anything worth reading, or when he has no mind

[518] SWIFT, Jonathan, *A Tale of a Tub*, In: *A Tale of a Tub and Others Works*, Angus Ross & David Wooley (org.), Oxford: Oxford Press, 2008. p. 29. Grifos feitos pelo autor.

> to enter on the subject, or when it is matter of little moment; or perhaps to amuse his reader (whereof he is frequently very fond) or lastly, with some satirical intention.[519]

A integração entre as duas instâncias enunciativas leva, pois, a uma questão de organização e de edição do texto que já era própria de Cervantes — o autor cristão lê para nós e implicitamente organiza-nos o livro que lemos —; a edição de *Tale* é ela mesma diegética e também substitui um signo; mas não trata do próprio *estatuto* ontológico da ficção e de quem deve ou *pode* enunciá-la; ou melhor, de quem pode ou não praticar a *ficcionalização* ao enunciar. Os personagens do *Quixote* podem, os de Avellaneda, não; este é um produto da pseudodiegese do texto cervantino.

A aplicação metaléptica que se atenta à edição livresca é bastante presente em Sterne. Veremos que, na pena deste, ela dá consequência a objetos diegéticos sobre os quais se torna crítica a ação do leitor. De resto, o texto de Swift nos parece — e a pseudodiegese é uma evidência disto —, graças às diversas citações feitas ao *Quixote* ao longo do texto, além de Swift ter sido leitor — inclusive tentado traduzir o texto de Cervantes na década de 30 — e ter dileção pela sátira menipeia[520]; bom, por tudo isso, o texto nos parece participar do horizonte cervantino do início do século XVIII inglês[521]. A sátira de *A Tale of a Tub* sobre a metodologia de escrita de prólogos pode ser lida como propriamente quixotesca por ser estrutural:

> Swift reconoció expresamente su conexión con Cervantes, desde el punto de vista del humor y la ironía, en *The Bookseller to the Reader*, una especie de prólogo "anónimo" a *A Tale of a Tub*, que la crítica especializada ha coincidido en atribuir al propio Swift. En el *corpus* de la propia obra, hay dos alusiones más al Quijote, a propósito del

[519] Ibid.

[520] "I would endorse [the] view that although Swift allude to a vast range of writers throughout his work, there was a relatively small canon that truly mattered to him, for the major prose, we would to include Lucian, Rabelais and Cervantes — the last especially in view of fascinating recent evidence that Swift actually embarked upon a translation of *Don Quixote* in the 1730s and probably had a hand in writing a preface for it. With respect to Lucian (…), interest in an older view that Swift's engagement with him is mediated throught a complex tradition of Renaissence 'Menippean' satire that might include Erasmus' *Praise of Folly* (1511), More's *Utopia* (1516), Burton's *Anatomy of Melancholy* (1621 – 51), and Rabelais' *Gargantua and Pantraguel* (1532 – 34) is currently reviving". HAMMOND, Brean, *Swift's Reading*, In: Christopher Fox (org.), *The Cambridge Companion to Jonathan Swift*, Cambridge; New York; Port Melbourne; Madrid; Cape Town, 2003. p. 80.

[521] É pena que não tivemos tempo para acessar suficientemente textos relevantes sobre a influência do *Quixote* nesse sentido específico, i.e., da estrutura narratológica, embora ela nos pareça uma hipótese muito, muito válida. Daí, a digressão sterneana poderia ser chamada essencialmente cervantina, ou melhor, parte hermenêutica do projeto cervantino. Sobre as referências ao *Quixote* e ao fato de o autor irlandês ser leitor de Cervantes, a partir de suas cartas, leia-se: BOSCH, Teresa Guerra, *Jonathan Swift y el Quijote*, In: *Actas del XXI Congresso Internacional de A.E.D.A.N. (Associación Española de Estudio anglo-norteamericanos*), Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1999. pp. 121 – 126.

> gigante Laucarco y de la aventura del rebuzno. La intención, en ambos casos, es inequívoca.[522]

Poderíamos dizer que a metalepse digressiva, orientada para a própria edição do texto, bastante própria de Swift e continuada em Sterne, é, entre os dois, cervantina, portanto; ao que nos parece, ela seria uma das emulações às quais Pardo se refere. Voltemos a Sterne. Essa auto-reflexividade é, de fato, o elemento mais próprio de Cervantes em Sterne, de acordo com Pardo:

> Sterne se produce en el terreno del cervantismo y viene dada por un […] narrador, cuya quijotesca aspiración de contar su vida de modo exhaustivo y el particular método que emplea para ello resulta en una parodia del género novelesco que reflexiona de forma auto-consciente precisamente sobre la imposibilidad de tal tarea. Sterne dramatiza la imposibilidad de la aspiración mimética que define a la naciente novela inglesa al mismo tiempo que desarrolla una nueva forma de mimesis en la que late la herencia cervantina por su naturaleza dialógica y auto-consciente, pero que mira por su carácter radical y experimental más allá de Cervantes a la novela del siglo XX.[523]

"A impossibilidade de tal tarefa" é digressiva. Sinteticamente, a auto-reflexão do romance parte, portanto, daquele tipo de emulação que Pardo nomeia de Cervantismo. Uma das formas para realizá-la parece-nos ser a digressão metaléptica de Swift, que fala sobre si própria e sobre o próprio livro. Para os propósitos deste trabalho, muito infelizmente, não teremos tempo de tratar de maneira mais profunda sobre a relação entre os dois autores irlandeses e o espanhol, que nos levaria ainda a outros. Por enquanto, fiquemos por aqui. A informação da auto-referencialidade é suficiente para seguirmos, ao menos.

Muito bem. A metalepse shandyana é composta dos seguintes elementos, que depuramos heuristicamente e citamos, abaixo, de acordo com o percurso analítico que faremos: a) o romance a dizer sobre si mesmo e seus próprios métodos, i.e., seu caráter digressivo, que é swiftiano; b) a identificação entre o tempo da narração e o tempo da história; c) o diálogo com o leitor, swiftiano e cervantino — já presente no prólogo do *Quixote* — e que tem consequências mais profundas do que as tivera em Fielding; d) a intertextualidade condicionada pela erudição burlesca, na mesma chave de Cervantes, Swift e outros autores — característica na qual nos concentraremos menos — e e) a utilização de objetos criticamente diegéticos (o motivo para o chamarmos "críticos" ficará

[522] PAZ, Elisa Domínguez de; MIGUEL, Pablo Carrascosa, *Swift, lector de Cervantes*, In: *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, s/l, Anthropos, 1990. p. 389.
[523] PARDO, Pedro Javier, *El Siglo de Oro del Quijote en la Literatura Inglesa, 1740 – 1780*, In: *La Huela de Cervantes y del Quijote en la Cultura Anglosajona*, Universidad de Valladolid, Centro Buendía, 2007, p. 145.

mais claro adiante) e os paratextos diegéticos afins da função metaléptica do romance. Alguns desses elementos podem se intercruzar, particularmente d) e e).

Se o projeto de Sterne segue para os séculos posteriores, pode-se dizer que sua continuidade admite alguns desses elementos que elencamos. De fato, Sergio Paulo Rouanet argumenta que os escritores filiados a Sterne reproduziriam posteriormente o que ele chama de forma shandiana. Ela seria caracterizada,

> (1) pela presença constante e caprichosa do narrador, ilustrada enfaticamente pelo pronome de primeira pessoa (...); (2) pela digressividade e pela fragmentação (obra difusa, não linear); (3) pelo tratamento especial, fortemente subjetivo, dado ao tempo (os paradoxos da cronologia) e ao espaço (...); e (4) pela interpenetração do riso e da melancolia.[524]

Estes que herdam tais elementos incluem Diderot. Por isso, apesar de Close tê-lo ladeado a Sterne, pensamos que o projeto cervantino sobre eles não é idêntico. Pelo menos do ponto de vista das características metalépticas do projeto — e são elas que Close analisa —, este passa primeiramente pela leitura de Sterne e, então, desta para Diderot. Voltando a Rouanet: não são considerados por ele os objetos diegéticos e os paratextos, que serão importantes para nós. Mas a formulação de Rouanet é importante para pensarmos a posteridade histórica do *Tristram Shandy* e a continuidade que ele deve a tradições anteriores.

4.2.1 A metalepse de *Tristram Shandy*, seu método digressivo e sua metaficcionalidade

A metaficcionalidade do *Tristram Shandy* é bastante reconhecível e expressiva. Ela acontece quando o romance fala de si próprio. Um dos exemplos mais explícitos se dá no caso em que Walter Shandy, pai de Tristram, pretende escrever "uma TRISTRA-*paedia*, isto é, um sistema de educação para [o filho], coligindo (...) seus pensamentos, pareceres e juízos esparsos (...)"[525] é uma boa analogia de tal metaficcionalidade. A intenção acaba por se tornar frustrada por causa da incapacidade de Walter terminá-la a contento:

> Esta é a melhor narrativa que tenciono fazer do lento progresso de meu pai na composição da sua *Tristra-paedia*, na qual (eu disse) se estava empenhando havia três anos e pico, infatigavelmente; mal chegara a completar então, pelos seus próprios cálculos, metade da empresa a que se propusera; a desgraça era que todo esse tempo

[524] ROUANET, Sergio Paulo, *Riso e melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre e Machado de Assis*, São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 30
[525] Ibid. p. 432.

> fiquei totalmente entregue aos cuidados de minha mãe; e, ao que era não menos mau, devido ao mesmo atraso a primeira parte da obra, em que me pai pusera o melhor dos seus esforços, tornou-se inteiramente inútil, — a cada dia que passava, uma ou duas páginas perdiam sua pertinência. —
>
> — Foi certamente um castigo imposto à soberba da sabedoria humana o fato de os mais sábios de nós nos ludibriarmos, eternamente nos adiantando aos nossos objetivos no ato imoderado de persegui-los.
>
> Em suma, meu pai demorou tanto em todos os seus atos de resistência, — ou, por outras palavras, — avançava tão devagar na composição de sua obra, e eu comecei a viver e a progredir tão velozmente que se não tivesse verificado um acontecimento, — o qual, quando a ele chegarmos, se puder ser contado com decência, não será ocultado, um momento que seja, do leitor — creio verdadeiramente que eu teria deixado meu pai para trás, a desenhar no chão um relógio de sol tão só para o propósito de nele ser enterrado.[526]

A *Tristram-paedia* é uma alegoria do próprio método shandyano. A redação do livro é realizada com a intenção de produzir o relato de um evento que é sempre protelado, e que, quando se realiza, realiza-se muito depois de sua promessa. E isso acontece por causa da própria referência do romance a si próprio. No sexto capítulo do primeiro volume, por exemplo, Tristram promete contar como nasceu. Contudo, suas digressões acabam por fazê-lo nascer apenas no terceiro volume.

A mãe de Tristram, a Sra. Shandy, queria que seu parto fosse realizado por uma parteira, mas seu pai, Walter Shandy, queria que um obstetra o realizasse. Eles discutem, e o relato de tal discussão leva o narrador a uma digressão que passa pela história da parteira da cidade, daí para a forma pela qual a mulher do pároco da vila o ajudara a conseguir licença para a realização de seus serviços, e, então, para a morte deste. Esse pároco é Yorick. Sua morte ocorre já nos primeiros capítulos, na primeira vez em que sabemos dele. Suas aparições serão relativamente frequentes ao longo do livro, que conta alguns episódios dos quais ele participou, particularmente com o tio e o pai de Tristram antes de este nascer. Percebamos então que a sucessão de alguns eventos se inverte na escrita de Sterne: antes de sabermos dos acontecimentos da vida de Yorick que são os mais relevantes para a narrativa, ficamos sabendo de sua morte. Apesar disso, é importante dizer também que essa primeira aparição sumariza sua personalidade, seu trato com as pessoas e a relação que ele tinha com seus cavalos (*horses*) — um deles, parente de Rocinante —. Enfim, esse caso nos indica que a fala do narrador não é composta apenas pela interrupção dos acontecimentos que ele mesmo começa a relatar, mas também pela desorganização da linearidade que nossa cultura costuma atribuir à relação de causa

[526] Ibid. pp. 435 – 436.

e efeito das coisas. Se bem que esse tipo de deslocamento não é incomum para a literatura, muito pelo contrário. Sabemos da sua consagração na *Ilíada* e na *Odisseia* como *media-res*. Sob o tópico da *anacronia*[527], Genette destaca que esses tipos de inversões temporais são "um dos recursos tradicionais da narração literária"[528].

Ora, tal tradição, em *Tristram*, é constituída pela digressão e intervenção, como acabamos de dizer. Rouanet identifica que há três esferas relativas ao tempo no romance de Sterne: I. o tempo do narrador; II. o tempo da ação; e III. o tempo dos personagens em narrativas paralelas[529]. Como se vê, essas esferas correspondem, respectivamente, ao tempo da narração, ao tempo da história e ao tempo de narrativas metadiegéticas ou de narrativas que são inseridas entre uma interrupção e outra de algum relato qualquer. A relação entre essas esferas é cruzada, segundo Rouanet, de modo que elas se interpenetram:

> [Por exemplo, o] passado militar do tio Toby, tratado na principal narrativa paralela do livro (esfera III), é trazido para o presente da ação (esfera II), como fator explicativo do *horby-horse* de Toby, sem o qual os capítulos iniciais da ação — o nascimento do Tristram — perderiam grande parte de sua força cômica. Por outro lado, o presente do narrador (esfera I) recua até o passado de Toby (esfera II), buscando alterar seu destino. O narrador invade o passado do personagem, com vistas a modificar seu futuro.[530]

Vê-se, pois, que o tempo de um nível narrativo pode ter efeito transversal, que é retroativo ou projetivo, sobre as ocorrências do outro.

Essa transversalidade resulta das digressões. O autor as classifica em quatro tipos: primeiro, as digressões extratextuais, "sobre materiais já prontos". É o caso do sermão de Yorick, cujo documento é lido em voz alta para o tio e o pai de Tristram, no segundo volume do romance, pelo personagem Trim, fiel criado de Toby, depois de eles terem-no encontrado numa gaveta. Na verdade, o texto é de autoria do próprio Sterne, tendo sido proferido na catedral de York, na qual ele era pastor[531]. O segundo tipo que Rouanet

---

[527] "[Designemos] por *prolepse* toda manobra narrativa que consista em contar ou evocar antecipadamente um acontecimento ulterior, e por *prolepse* toda manobra narrativa que consista em contar ou evocar antecipadamente um acontecimento ulterior, e por *analepse* toda evocação *a posteriori* de um acontecimento anterior ao ponto da história em que nos encontramos, reservando o termo geral *anacronia* para designar todas as formas de discordância entre as duas formas temporais [da narração e da história], que (...) não se reduzem à analepse e à prolepse". GENETTE, Gérard, *Discurso da Narrativa*, *Discurso da* Narrativa, In: *Figuras* III, 1ª Ed., São Paulo: Estação Liberdade, p. 98. Grifos feitos pelo autor.
[528] Ibid., p. 95.
[529] ROUANET, Sergio Paulo, *Riso e melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre e Machado de Assis*, São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 127.
[530] Ibid. p. 127.
[531] Ibid. pp. 61 – 62.

identifica são as digressões autorreflexivas, que "têm como objeto o próprio livro — comentários sobre sua qualidade estética, seu estilo, sua forma de composição" [532]. Em geral, elas são digressões sobre as próprias digressões. O terceiro tipo constitui as digressões opinativas, que podem corresponder às opiniões do narrador ou às dos personagens[533]. Por último, o quarto tipo se trata de histórias que são inseridas mediante interrupções narrativas; portanto, seus episódios participam da esfera das "histórias paralelas"; "[estas] são exuberantes, contrastando com a história principal. Há relatos isolados, como um conto atribuído ao erudito Slawkenbergius, parcialmente escrito em latim e destinado a ilustrar a importância dos narizes"; o ciclo de histórias do tio Toby — seu *affaire* com a viúva Wadman, por exemplo, faz parte dessa categoria[534] —. Enfim, de todos estes que citamos, diríamos que o primeiro tipo se trata mais de intertextos — fictícios, ou não — que interrompem brevemente o transcurso da narrativa, sem ter efeito relevante sobre o tempo de ação dos personagens ou da narração. Para nós, faz mais sentido caracterizar apenas os três outros tipos como digressão, portanto. Como elas se efetuam de maneira interventiva, elas fragmentam extensivamente a composição do romance:

> A narrativa principal é cortada em segmentos por cada uma dessas digressões. Por sua vez, as digressões são cortadas pela narrativa principal e por outras digressões. Cada corte gera dois fragmentos, e, como os cortes são múltiplos, o processo de segmentação é virtualmente ilimitado.[535]

De fato, tais cortes agem sobre a aposição dos tempos narrativos. Para Rouanet, os cortes também se dividem em quatro categorias de ação narrativa, a saber, a imobilização, a inversão, o retardo e a aceleração da ação da história[536].

Segundo o autor, o narrador shandyano atua como "senhor do tempo", que contorna sua "consciência do efêmero"[537]. Por exemplo, nos momentos de imobilização, pode acontecer o que Rouanet chama de "efeito de Bela Adormecida":

> Em [uma das passagens em que esse efeito ocorre], Walter é informado do falecimento do seu filho mais velho, e reage à notícia dissertando sobre a natureza da morte e recordando as circunstâncias da morte dos grandes homens, como o pretor Cornelius Gallus, que morrera fazendo amor. Espero que tenha sido com sua esposa, diz Toby. A mãe de Tristram ouve por uma fresta na porta a palavra "esposa", e imagina que

[532] Ibid. p. 62.
[533] Ibid. p. 64.
[534] Ibid.
[535] Ibid. p. 65.
[536] Ibid. p. 131.
[537] Ibid. p. 140.

> fosse ela o assunto da conversa. Em consequência, dispõe-se a escutar o diálogo, pondo o dedo entre os lábios, retendo a respiração e encostando o ouvido à fresta. (...). Seguem-se várias páginas em outro cenário — a cozinha, onde Trim e outros criados discutem a morte do primogênito do casal, imitando à sua moda as dissertações filosóficas de Walter. Seis capítulos depois, Tristram se lembra, cheio de remorso, de ter esquecido sua mãe — "podem me chamar de turco se quase não esqueci minha mãe, como se a natureza me houvesse colocado na margem do Nilo, sem jamais ter tido uma". Mas ainda não é tempo de descongelar a boa senhora. Ela fica paralisada na mesma posição, até que Walter, tendo passado da morte do pretor para a de Sócrates, lembra que em sua defesa o filósofo dissera "Eu tenho três filhos soldados". Só nesse momento a mãe se move, ainda sem saber da morte do filho e supondo que Walter estivesse falando de si mesmo.[538]

Com efeito, tais exemplos salientam a onipotência do narrador. Mas essa onipotência não é total, mas parcial, ela não acontece em todos os momentos — o que, na verdade, dissolve a própria caracterização do que é onipotente —.

Essa opinião não é nossa. Vimos, acima, como ela aparece em Pardo. Watt também a corrobora. Segundo ele,

> Sterne (...) leva ao extremo lógico a premissa realista de uma correspondência absoluta entre literatura e realidade. Propõe estabelecer uma equivalente temporal absoluto entre seu romance e a experiência do leitor com relação ao livro (...). Mas essa, evidentemente, é uma tentativa levada ao fracasso, pois sempre Tristram levará mais de uma hora para elaborar um relato de uma hora de sua própria experiência, e, assim, quanto mais escreve e quanto mais lemos, mais nosso objetivo comum se distancia.[539]

Esse fracasso acontece porque Tristram não consegue lidar com a sucessão dos acontecimentos que são relatados. Veja que a autoridade do narrador, como Watt a descreve, é metaléptica. Vamos introduzi-la com uma citação direta, desta vez. Sobre uma de suas digressões, o narrador nos diz:

> Pois nesta longa digressão a que fui acidentalmente levado, como em todas as minhas digressões (com exceção de uma só) há um toque de mestre na proficiência a digressiva, cujo mérito receio tenha passado totalmente despercebido pelo leitor, — não por faltar sagacidade da sua parte — mas porque há uma excelência raras vezes buscada, ou sequer esperada, numa digressão, que é: conquanto minhas digressões sejam todas consideráveis, como observais, — e eu possa desviar-me daquilo de que estava fazendo com tanta frequência e abundância quanto qualquer outro escritor da Grã-Bretanha — tomo o cuidado de constantemente ordenar as coisas de tal maneira que meu assunto principal não fique parado durante a minha ausência.
>
> Eu estava preste a vos dar, por exemplo, as linhas gerais do caráter deveras caprichoso do meu tio Tobby, — quando a tia Dinah e o cocheiro se interpuseram entre nós e nos levaram a uma vagueação de alguns milhões de milhas até o próprio centro do sistema planetário. Não obstante tudo isso, percebeis que o traçado do tio Tobby prosseguiu moderadamente o tempo todo; — não os seus grandes contornos, — isso seria impossível — mas algumas pinceladas familiares e algumas leves indicações dele

[538] Ibid. pp. 129 – 130.
[539] WATT, Ian, *A Ascensão do Romance*, São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 312.

> foram aqui e ali dadas, à medida que avançávamos, e assim estais a esta altura mais bem informados acerca do tio Tobby do que o estáveis antes.[540]

A regressão e a progressão de dois temas diferentes são contraditórias entre si, mas de maneira alguma se excluem. Em vez disso, se um primeiro tópico é suspenso a favor de outro, ele permanece subentendido neste mesmo que o substituiu.

Na mesma toada, vejamos a digressão de Tristram sobre o tempo que demorara narrando a conversa de seu tio e seu pai enquanto um dos criados, Obadiah, ia atrás do parteiro, dr. Slop, para chamá-lo à propriedade de sua família enquanto sua mãe dá à luz:

> Faz cerca de meia hora e meia de leitura razoável desde que o tio Tobby tocou a sineta e Obadiah recebeu ordem de encilhar o cavalo para ir buscar dr. Slop, o parteiro; — pelo que ninguém pode dizer que não dei a Obadiah tempo o suficiente, poeticamente falando, e tendo também em vista a situação de emergência, tanto de ir como de voltar; — conquanto, verdadeira e moralmente falando, o homem mal tivesse tempo talvez de caçar as botas.
>
> Todavia, se o hipercrítico quiser examinar isto e resolver-se, ao fim e ao cabo, a pegar um pêndulo e medir a verdadeira distância entre o toque da sineta e a batida à porta; — e, após verificar não ter excedido dois minutos trinta segundos e três quintos, — tomar a si insultar-me por tal quebra de unidade, ou melhor, probabilidade de tempo; — eu lembraria a ele que a ideia de duração e dos seus modos simples advém tão só do encadeamento e sucessão de nossas ideias, — e é o verdadeiro pêndulo escolástico — pelo qual, homem de formação universitária que sou, serei julgado neste particular, — abjurando e abominando a jurisdição de todos os outros pêndulos, quaisquer que sejam.
>
> Eu desejaria, portanto, que ele tivesse em mente que apenas oito escassas milhas separam Shandy Hall da casa do dr. Slop, o parteiro; — e que, enquanto Obadiah esteve percorrendo as ditas milhas de ida e volta, eu trouxe o tio Toby desde Namur, através de todas as Flandres, até a Inglaterra. — Que o tive em minhas mãos, enfermo, por quase quatro anos; e desde então os fiz viajar, a ele e ao cabo Trim, em coche de quatro cavalos, num trajeto quase de duzentas milhas até Yorkshire; — tudo o que, conjuntamente, deve ter preparado a imaginação do leitor para a entrada do dr. Slop em cena, — tanto quanto, pelo menos (espero), uma dança, uma canção ou um concerto entre dois atos.
>
> Se o meu hipercrítico for obstinado, (...) e em que esta alegação, conquanto possa salvar-me dramaticamente, me condenará biograficamente, convertendo o meu livro, a partir deste exato momento, num ROMANCE confesso (um livro, que, antes, era apócrifo); — se eu me vir assim acossado — ponho então fim imediato a toda a objeção e controvérsia — informando-o de que Obadiah mal se havia distanciado sessenta jardas dos estábulos quando topou com o dr. Slop (...).[541]

O livro se estende mais ou menos por três páginas entre a requisição de Walter Shandy para que Obadiah fosse chamar o médico e a leitura do trecho de acima. Enquanto isso acontece, o pai de Tristram e seu tio conversam no salão de Shandy Hall. Bom, como vemos, o narrador cita um hipercrítico a contabilizar o tempo necessário para que essa

---

[540] STERNE, Laurence, *A Vida e as Opiniões do Cavalheiro Tristram Shandy*, Trad.: José Paulo Paes, 1ª Ed., São Paulo: Penguin: Companhia das Letras, 2022. p. 123.
[541] Ibid. pp. 155 – 156.

leitura fosse realizada. Segundo ele, sua duração deveria ser a mesma que a dos minutos que levariam para Obadiah chegar até o local em que se encontrava Dr. Slop. Sem isso, o livro de Tristram não mereceria se chamar de "romance". A burla é explícita. A representação diegética deve corresponder à experiência do tempo que ela designaria para a realidade. O gênero autobiográfico não seria, para uma normativa dessas, apenas um relato sincero sobre a vida, mas sobre o transcurso exato da vida no próprio relato.

Claro que são irrazoáveis os critérios do hipercrítico. Mas são irrazoáveis devido ao caráter teoricamente paradoxal e inverossímil da metalepse. Afinal, o tempo de leitura de cada leitor é bastante diverso. O romance admite várias vezes, na verdade, que essa mesma leitura pode ser interrompida quando bem se entender — o narrador mesmo nos encoraja a pular páginas por causa de algum capítulo que nos tenha desgostado —. Contudo, Tristram leva a sério a premissa do crítico. Além disso, a descrição que citamos mais acima, quanto à relação entre digressão e progressão, autoriza-nos a considerarmo-la como parâmetro interpretativo. Quer dizer, é lícito admitirmos que a temporalidade de um fato abandonado pela diegese depois de alguma digressão ainda tem de ser considerada por alguém que analise o texto. Pois o assunto perdido continua no assunto progredido, é isto que Tristram dissera. Agora, Obadiah retira-se de Shandy Hall para ir fazer o que seu patrão o requisitou, ausentando-se da *sucessão* dos eventos narrados. Pode-se dizer, tematicamente, que sua ação regride em relação ao ato contínuo da narração. Mas, nem por isso, a temporalidade dela é prescindida diegeticamente. O que regride continua no que progride. Ou seja, o tempo deve ser *absoluto* entre as coisas relatadas e não relatadas. Sabemos que o conteúdo narrado é designado pela *história*, e o conteúdo que deixou de sê-lo é designado pela *narração*. Isso quer dizer que esta, em *Tristram Shandy*, não é, necessariamente, subordinada àquela. Se um evento *sucede* — se alguma vez foi dito que ele sucedeu —, seu tempo ainda transcorre, mesmo quando ele sai de cena provisoriamente. A narração, por isso, vive a angústia de não poder acompanhar o tempo de todas as coisas (ou de todas as coisas já ditas), pois ela não pode enunciá-las todas de uma vez só. Voltaremos a esse ponto específico daqui a pouco.

Resumindo, há um parâmetro ficcionalmente normativo — a metalepse ela mesma —, que projeta algumas reações possíveis ao texto, como a do hipercrítico. Diante disso, o narrador deve argumentar a seu próprio favor. Parece que ele quer defender a unidade

aristotélico-horaciana do texto, como lemos no excerto[542]. Há uma primeira contestação; segundo ele, a distância entre Shandy Hall e o lugar para o qual Obadiah deveria ir não era tão extensa, na verdade. A segunda contestação justifica a diegese com ainda mais diegese — é que ele estava narrando a forma como Toby planejara construir a réplica do cerco de Nurm em seu sítio; é que ele estava preparando a entrada de dr. Slop, também; tudo isso tomou tempo, oras... —. Veja: para que Tristram conseguisse, por meio do tempo de narração e de leitura, referir-se à "*verdadeira* distância" entre os lugares descritos acima — e ser *verdadeira* significa seguir a contagem do pêndulo do hipercrítico, isto é, seguir a forma metaléptica da coincidência narração/leitura —, para isto, ele teria de modular essa mesma distância, ele teria de modificar o relato pela inclusão de novos elementos que não tinham sido enunciados anteriormente. A verdade da distância é a verdade da invenção da narrativa, não de um fato externo a ela, como deveria ser com uma autobiografia.

A realidade metaléptica de Tristram é dativa, pois; é a realidade *da* ficção — e do discurso, portanto —. Ela guarda um apuro filosófico, pois. Vamos, breve e superficialmente, por esse caminho, que tem função para nossa análise crítica. Sterne parodia o empirismo de sua época. Particularmente Locke, que é bastante citado na bibliografia shandyana, e para quem, de acordo com Costa Lima, "a vida anímica há de ser cogitada a partir de operações materiais"[543]. A reflexão subjetiva lockeana se orientaria por certa objetividade externa"[544]. Mas, se a demanda por uma realidade absoluta do tempo entre a enunciação e o objeto que ela descreve acaba se implicando por efeito do discurso, e, não, pelo referente desse próprio discurso — quer dizer, o mundo, ou esse próprio objeto relatado —, enfim, se a experiência do absoluto[545] funciona dessa maneira em seu texto, então, pode-se dizer que Sterne rescinde desse pensamento, e que sua diegese, portanto, o burla. Ele se utiliza da sua premissa para invertê-la. De fato, Costa Lima nos diz que,

---

[542] Burlescamente, é evidente.

[543] COSTA LIMA, Luiz, *Laurence Sterne ou a reta desdenhada*, In: *O Controle do Imaginário & a Afirmação do Romance*, São Paulo: Companhia das Letras, 2009, P. 330.

[544] "Se as ideias simples resultam das coisas, então a mente não pode extrair das coisas nada além, do que as coisas propõem (...). Postas além desse estrito limite externo, estão as ideias complexas, provocadas pela repetição ou junção pelo entendimento de ideias concebidas ou a partir dos objetos ou a partir dos objetos dos sentidos ou das operações do entendimento sobre elas". Ibid. p. 331.

[545] Uma totalidade das experiências — uma totalidade reconhecida a partir do conteúdo do empírico pelo motivo de ultrapassar a relação entre seus elementos —.

> Pelo empirismo de sua teoria do conhecimento, que (...) enfatiza a identidade pessoal como consciência, Locke prestava um serviço valioso para a legitimação do romance. Melhor dito, a certo tipo de romance. Que tipo? O romance realista. Tendo em conta a enorme ambiguidade que acompanha o termo "realismo", podemos melhor dizer: o romance que privilegiava o enredo construído por uma rede causal de acontecimentos.[546]

Segundo o autor brasileiro, a subjetividade, para o filósofo inglês, constituía-se em função da "objetividade [das ideias]"[547]; o *self* lockeano "implicava no realce da narrativa maciçamente sustentada na causalidade (...). (...) [S]eu relato [é] feito pelo encadeamento de desafio e resposta, causa-efeito-causa-efeito etc."[548]. O sujeito fala de si mesmo apoiado em tal objetivação empírica. A experiência da causalidade, portanto, regula o tempo entre o sujeito e o resultado da sua ação. Contudo, "a digressão [, em Sterne,] desmonta as defesas contra a inferência do acaso"[549] porque — de acordo com a leitura que fizemos há pouco — essa inferência, tomada a sério, acaba por ser metaléptica, para o discurso romanesco. Quando este é enunciado pelo sujeito a partir desse apoio — ou, melhor dito: dessa radicalidade subjetiva —, dessa radicalidade cuja objetividade se concretiza no *suceder-se*, na associação co-eficiente de causa-efeito, ou seja, no contar *enquanto* me leem, tal discurso alcança sua própria aporia. Segundo o que analisamos, a metalepse só é normativa para o romance se o sujeito, ao menos por alguma vez, modificar as causas de uma ação que ele já tinha sido realizada antes. Porque, para contornar a diegese, causada por sua ação — efeito dela — ele modifica essa mesma causa, querendo reverter o efeito. Com ela, a diferença entre sujeito e mundo, ação e consequência, voluntariedade e conversão é neutralizada, portanto. Então a diferença entre o sujeito e a lógica da realidade que o define é absorvida pelo paradoxo, que transforma em unidade a duplicidade desses termos separados. A realidade é discursiva tanto quanto o discurso ficcional se realiza. Poderíamos nos antecipar dizendo que, como no *Quixote*, o *Tristram Shandy* ficcionaliza o não ficcional pela independência da sucessão relativamente à narração.

Como estamos vendo até agora, a metalepse shandyana é constituída por duas características: a coincidência temporal entre leitura e narração e o fato de que a sucessão — uma das características da história, como vimos no capítulo anterior — não precisa ser, necessariamente, posta em cena para que seus efeitos sejam determinados. O último

[546] Ibid. p. 335.
[547] Ibid. p. 334.
[548] Ibid. pp. 337 – 338.
[549] Ibid. p. 339.

trecho que citamos do romance acontece na abertura de um capítulo em que se passa a contar, depois de toda uma digressão, o conteúdo da conversa entre o pai de Tristram e seu tio[550], além do encontro entre Obadiah e Slop[551] que — descobrimos acima — já estava a caminho:

> Imagine o leitor consigo mesmo; — mas seria melhor que isto abrisse um novo capítulo.
>
> 9
>
> Imagine o leitor consigo mesmo a figurinha atacarrada e pouco elegante de um dr. Slop de cerca de quatro pés e meio de altura perpendicular, com uma largura traseira e uma sesquipedalidade de barriga que poderia ter feito a honra a um sargento da guarda montada.[552]

O capítulo todo mantém a expectativa da mudança de cena para, então, apenas com um novo capítulo, relatar, finalmente, a história que o narrador prometera continuar muito antes, quando havia iniciado a digressão. Como vimos, por Fludernik, o lastro diacrônico da metalepse britânica aparece justamente nesse contexto narrativo de *scene shifting*. Em Fielding, ele é parodiado, ganhando nova função, e, em Sterne, ela nos aparece também com outra forma. Por meio dela, um movimento retroativo faz voltar um assunto qualquer, recuperado afinal da digressão que o fizera olvidar-se. Todo o capítulo oitavo foi apenas sobre a digressão do hipercrítico. É com a mudança para o capítulo nono que a demanda dele é atendida. Atender à demanda de um leitor é algo metaléptico. Ou seja, a *scene shifting* metaléptica shandyana, com essa comunicação ao leitor, pode durar um

---

[550] O diálogo entre eles havia sido interrompido em: "— Que será todo esse barulho e essa corrida de cá para lá, aí em cima?, disse meu pai, dirigindo-se, após hora e meia de silêncio, do meu tio Toby, — que, deveis saber, sentava-se do lado oposto da lareira fumando o tempo todo seu cachimbo social, na muda contemplação do par de novos calções de pelúcia negra que vestia; — O que poderão estar fazendo, irmão? — disse meu pai, — que mal podemos ouvir o que estamos nós mesmos dizendo?
Acho, replicou meu tio Tobby, tirando o cachimbo da boca e batendo-lhe o fornilho duas ou três vezes contra a unha do polegar esquerdo, conforme dava início à frase, — acho, diz: — Mas para penetrardes devidamente os sentimentos do meu tio Tobby em relação a este assunto, tereis de penetrar-lhe um pouco o caráter, cujos lineamentos vos darei em seguida, e depois o diálogo entre ele e meu pai poderá continuar outra vez". E daí a digressão começa... Ibid. p. 115.

[551] Digno de nota: o doutor cai na lama, durante este encontro, dando razão para o chiste de seu nome; o verbo *to slop*, o substantivo *slop* e o adjetivo *sloppy* significam, respectivamente, derrubar algo líquido, nadar na lama; algum tipo de líquido sujo, como lama ou detritos animais; e descuido, desleixo e preguiça. A mudança de cena, mais uma vez — da mesma maneira que ocorrera com o tio Tobby e Yorick — designa a caracterização geral dos traços do personagem e sua apresentação.
Para o significado das palavras que citamos, vide o *Oxford Dictionary* em *https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/us/*. Último acesso: 02/03/2026.

[552] STERNE, Laurence, *A Vida e as Opiniões do Cavalheiro Tristram Shandy*, Trad.: José Paulo Paes, 1ª Ed., São Paulo: Penguin: Companhia das Letras, 2022. p. 156.

capítulo inteiro[553], acontecendo a um *segundo* momento de uma cena, que, suspensa pela digressão, retorna e segue.

O mesmo acontece no capítulo 13 do primeiro livro, depois de que a referência à parteira retorna, para, então, dar abertura à outra digressão:

> Ai do pobre YORICK!
>
> 13
>
> Faz tanto tempo que o leitor desta obra rapsódica se viu afastado da parteira, que é mais do que hora de mencioná-la novamente, tão só para incutir na mente do dito leitor que ainda existe um corpo que tal no mundo, a quem, tanto quanto posso ajuizar do meu plano neste momento — vou apresentá-la de vez para sempre. Mas como pode ser abordada matéria nova, e muitos assuntos inesperados interporem-se entre o leitor e mim, assuntos que talvez exijam solução imediata, — seria conveniente cuidar do que a pobre a mulher não se perdesse, entrementes; — visto que, quando ela se tornar necessária, de maneira alguma podemos passar sem ela.[554]

A mudança de cena não acontece necessariamente para que uma história continue, portanto, mas para que alguma temática, tratada anteriormente, retorne, dessa vez fragmentada pela intervenção que lhe fora feita. De acordo com Rouanet, a estrutura temporal em *Tristram Shandy* é totalmente composta por tais fragmentações, tornando-se pretensamente desorganizada e imprevisível:

> A narrativa principal [a todo o tempo] é cortada em segmentos por cada uma dessas digressões. Por sua vez, as digressões são cortadas pela narrativa principal e por outras digressões. Cada corte gera dois fragmentos, e como os cortes são múltiplos, o processo de segmentação é virtualmente ilimitado.
>
> Podemos ilustrar esse padrão selecionando ao acaso qualquer passagem mais ou menos extensa (...). As digressões extratextuais serrão chamadas E, as digressões auto-reflexivas, A, as digressões opinativas O, e as digressões narrativas N2, N3, N 4, e assim por diante (...).
>
> (...).
>
> O efeito de todos esses cortes é produzir um grande número de fragmentos. Esquematicamente, teríamos: / N2-a / A / O1 / N2-b / O2 / N1-c. Cada digressão é um fragmento que gera outros fragmentos, no momento em que fraciona seja a narrativa principal, seja outra digressão.[555]

Assim, a continuidade entre os eventos sintaticamente determinados se fragmenta por intervenções frequentemente metalépticas, cujas intervenções e mudanças de cena são

[553] É certo que os capítulos de *Tristram* Shandy não costumam ser demasiado longos.
[554] Ibid. p. 87.
[555] ROUANET, Sergio Paulo, *Riso e melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre e Machado de Assis*, São Paulo: Companhia das Letras, 2007. pp. 65 – 66.

participantes de tal desorganização estrutural que tornam duplos os eventos na representação de sua sintaxe narrativa.

Sobre essa questão sintática do tempo no *Tristram Shandy*, leiamos brevemente o *Discurso da Narrativa*. Sobre as tradicionais prolepses e analepses, Genette reproduz desta maneira a ordem entre os acontecimentos no *Em Busca do Tempo Perdido*:

> A análise das relações sintáticas (subordinação e coordenação) entre os segmentos irá nos permitir agora substituir nossa primeira fórmula, que só levava em conta as posições, por uma outra, que faz aparecer as relações e os encaixes:
>
> A2 [B1] C2 [D1 (E2) F1 (G2) H1] I2
>
> Vê-se aqui claramente a diferença de estatuto entre os segmentos A, C e I de um lado, E e G do outro, que ocupam todos a mesma posição temporal, mas não no mesmo nível hierárquico. Vê-se também que as relações dinâmicas (analepse e prolepse) se situam nas aberturas de colchetes ou de parêntesis, e os fechamento correspondem a simples retornos.[556]

Não interessa que o leitor saiba sobre como essas relações se dão exatamente no romance de Proust. Queremos apenas contextualizá-la para os termos de Sterne. Para isso, atentemos brevemente à lógica subjacente. B1 é subordinado a A2 porque é lembrado por um personagem[557]. Assim, é intradiegético em relação a A2. Depois, A2 acaba e C2 sucede, com alguns outros eventos que se subordinam a ele, até que I2 dá lugar a esse encadeamento e continua. Pois bem. Para que tal modelo faça sentido, é necessário que os acontecimentos tenham origem e cessação bem determinados. Mas isso não se aplica tão bem ao método que Tristram nos contou. No caso dele, C2, por exemplo, deveria ser interrompido enquanto os acontecimentos sob seu nível diegético fossem relatados. A relação de subordinação depende de que a narração estagne C2, justifique-o com D1, (E2) etc., — pelo menos a nível lógico-estrutural, não necessariamente semântico[558] —, e, depois, o retome do mesmo ponto para continuar o relato que é designado por ele. Como vemos, há funcionalidade diegética na interrupção dos eventos narratológicos, que pressupõe que eles permaneçam suspensos a fim de que a estrutura apresentada por Genette se aplique. Cada letra representa um caráter individualizado, atomatizado — pelo menos abstratamente indivisível, reduzido ou, matematicamente dito: discreto —, do acontecimento, que deve ser formalmente possível a fim de que ele seja sintaticamente articulável. Mas, lembremos daqueles eventos, em Sterne, que sucedem mesmo quando

[556] GENETTE, Gérard, *Discurso da Narrativa,* In: *Figuras III*, 1ª Ed., São Paulo: Estação Liberdade, p. 99.
[557] Vide a análise de Genette no tópico *anacronia*, no *Discurso da Narrativa*.
[558] Como, p.ex., seria no caso de se dizer "isto aconteceu *por causa* disso..."

estão fora de cena. No âmbito de seu romance, Tristram argumentaria justamente pelo contrário dessa estrutura discreta da narratologia francesa. Segundo ele, enquanto interrompo C2, no âmbito do relato de um acontecimento qualquer, a fim de ir para D1 — um nível diegético abaixo, a explicá-lo ou detalhá-lo — as consequências desse relato que se explica deve ter continuidade, no nível acima. A relação de subordinação, a interrupção sintática, concernente à forma do romance, não justifica a interrupção do acontecimento, em si. Portanto, o tempo designado por A1 não é redutível por ele, embora descreva o movimento de digressão — a organização narrativa —. Há dessemelhança entre o caráter ontológico do tempo das coisas e essa representação formal. Tal representação designa (des)informação. Pois a narração estruturá-la de tal sorte não permite que ela tenha controle sobre esse mesmo tempo. Em verdade, querer dar-lhe estrutura é justamente o que faz Tristram perdê-lo. A progressão implica na tentativa de regressão para que ele não o perca, mas não o perder redunda impossível.

O que dissemos se explicita em algumas partes do romance nas quais o narrador diz não poder acompanhar sua própria história. Vejamos este trecho do livro IV, capítulo 13:

> Este mês estou há um ano inteiro mais velho do que à mesma data há doze meses atrás; e tendo chegado, como vedes, quase à metade do meu quarto volume — e apenas ao meu primeiro dia de vida — fica claro que tenho, sobre que escrever, trezentos e sessenta e quatro dias a mais do que tinha quando principiei a escrever; assim, em vez de avançar na minha tarefa, como os escritores comuns, à medida que vou escrevendo este volume, — eu, ao contrário, se forem tão afanosos quanto este todos os dias da minha vida, — estou outros tantos volumes em atraso. — E por que não? — se os sucessos e as opiniões exigirem, uns e outros, igual descrição. — Por que razão deveriam ser abreviados? E como, neste passo, viverei 365 vezes mais depressa do que escrevo, — segue-se, se vossas senhorias me permitem dizê-lo, que quanto mais escrevo, mais terei de escrever — e, por conseguinte, quanto mais vossas senhorias lerem, mais vossas senhorias terão de ler.
>
> (...)
>
> Quanto à proposta de escrever doze volumes por ano, ou um volume por mês, ela absolutamente não altera a perspectiva — escreva eu quanto escrever, e por mais que me apresse, indo diretamente ao centro das coisas, como aconselha Horácio, — jamais conseguirei alcançar-me — mesmo fustigado e esporeado até o máximo, não conseguirei mais que um dia de avanço sobre a minha pena — e um dia é o bastante para dois volumes — e dois volumes o bastante para um ano inteiro de trabalho. —[559]

[559] STERNE, Laurence, *A Vida e as Opiniões do Cavalheiro Tristram Shandy*, Trad.: José Paulo Paes, 1ª Ed., São Paulo: Penguin: Companhia das Letras, 2022. pp. 343 – 344.

Tristram escreve para tentar falar sobre tudo o que transcorre em sua vida e sobre sua opinião em relação aos fatos descritos. Mas ele só escreve enquanto vive[560]. Então, a escrita sempre persegue o tempo dispendido por ela própria. Não apenas porque é impossível escrever ao mesmo tempo dos eventos, tampouco à mesma duração deles, mas porque escrever ainda é um evento. Sobre o qual também se deve escrever, pois. Todavia, só se pode escrever sobre ele *depois* que ele passar. Mas sempre estar escrevendo impede que esse *depois* chegue absolutamente. A direção ao término da redação a retroalimenta[561], fá-la voltar a si pela negação de si mesma. É natural, portanto, que o romance seja metaficcional, que ele se tematize enquanto conteúdo de si, mas, mais ainda, que ele tematize sua negatividade.

A paridade entre escrita e vida nos parece ser uma das mais elementares expressões do que chamamos há pouco de desinformação, expressão pela qual Tristram tematiza a negatividade de seu próprio romance. Continuemos por ela. Ao dizer do livro que produz, o narrador se dirige ao receptor do seguinte modo:

> [S]e qualquer de vós vociferar e esbravejar contra mim, como alguns de vós fizestes em MAIO último, (em que eu lembro ter estado o tempo muito quente), — não fiqueis exasperados se eu seguir o meu caminho de bom humor, — decidido que estou, enquanto viver ou escrever (o que no meu caso é a mesma coisa), a jamais endereçar ao honrado cavalheiro uma palavra ou voto pior que Tobby endereçou à mosca que lhe zumbiu à volta do nariz durante todo o jantar, — "Vai-te — vai-te, pobre diabo", disse ele, "Some, — por que iria eu machucar-te? Este mundo é sem dúvida grande o bastante para que eu e tu nele possamos caber.[562]

Ele relata a vida, que é seu objeto de escrita. Escrever é viver; a ação do sujeito é a ação do objeto. Isto é dizer que narração é história, correlativamente, ou que discurso é diegese, porque a produção não se desfaz do produto. De fato, há paridade ontológica entre esses termos, assim como há entre a leitura e a escrita. Vejamos o relato de Tristram: o leitor viveu maio último como o escritor o vivera. Faz sentido. Viver é escrever. Ler, então, é viver essa mesma vida, é partilhar de seu tempo. A certa data, o leitor se queixara e, depois dela, Tristram pôde registrar tal queixa. O trecho que citamos acima é do livro III. Para que nosso raciocínio funcione com unidades, suponhamos heuristicamente que a reclamação tenha sido a respeito dos volumes anteriores. Pois bem, se escrita e leitura metalepticamente coincidem, então foi durante algum momento da leitura das unidades

[560] Nesse sentido, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, romance assumidamente legatário de Sterne, isso parece se resolver justamente pelo fato de que é um autor defunto quem narra.
[561] Porque progredir implica em regredir, como tínhamos visto.
[562] Ibid. pp. 215 – 216.

anteriores que a queixa se dera — ou talvez ela fora subscrita nalgum documento, quem sabe num jornal crítico, que chegou às mãos de Tristram antes de a unidade III ser publicada —. O registro supõe necessariamente a anterioridade de si, cuja ocorrência se manifesta na forma da leitura da unidade que o precedera. Quando esta sucede, o momento da escrita é reconhecido. Ora, ler não é escrever. Mas, se escrever deriva da leitura, tal negação entre os dois é a negação de uma ontologia do devir, não de uma contradição das identidades, embora, do ponto de vista da imanência do texto, ela seja aporética. Quando maio se passou, Tristram escreveu, e alguém leu; tendo lido, Tristram escreveu de novo, para que o ato do leitor se mencionasse. A escrita é efeito da leitura, então, e a leitura, como a vida, faz tal escrita voltar-se a si mesma. Se isso é verdade, a recepção do texto corresponde ontologicamente à sua redação: a primeira nega a segunda apenas para que, no tempo, a produza; sua ação a tem como efeito. Há assim, a ficção de um intertexto que causa a resposta a ele, isto é, a ficção da resposta ao efeito do próprio texto sobre algum leitor que lhe comentara.

Há pouco, tínhamos lido que a metalepse expressa um caráter burlesco da filosofia lockeana, por causa da noção de simultaneidade entre escrita/leitura. Pois bem. Agora, percebemos que há duas categorias a classificar o comportamento do tempo entre esses termos da enunciação. O romance tanto multiplica seu próprio texto por não conter sua história, correspondente à vida, quanto por efeito de sua leitura que, simultânea à escrita, também a gera. Lê-se um dos volumes num instante e, o seguinte, noutro instante. Os dois momentos são conectados tanto quanto as unidades se articulam sintaticamente[563]. Com isso, há sempre passado e sempre futuro entre cada livro (talvez apenas para o primeiro volume não haja passado). Se esse futuro é produzido a cada leitura — pois ela *causa* a escrita —, então, esta é, em tese, infinda, quer dizer, o próximo volume sempre se produziria por consequência deste que, por acaso, ora lemos. Sumariamente, na sucessão digressiva de Tristram, há tanto 1. uma escrita que lemos quanto 2. uma outra, que se protela, que se promete e que é assinalada ao falar da leitura que retrocedeu. Formalmente, os dois tipos se diferem, mas não se separam quando o ato narrativo acontece. Ademais, ambas consignam aquela *desinformação* da qual falamos, i.e., a aparente incapacidade da forma shandyana em conter seu próprio conteúdo de maneira completa, ou melhor, não fragmentária. Ele sempre há de escrever, nunca o encerra ou delimita. Por isso, há sempre

[563] Mas não necessariamente de maneira discreta, devemos reiterar.

algo a ser dito que se oculta ainda. Seria lícito supormos, enquanto lemos, que sempre se porta uma informação que *não* se enuncia enquanto a enunciação do romance nos *é* emitida. Quer dizer, a diegese metaléptica funciona como figura que substitui o conteúdo desinformado ou não informável, sendo um significante pelo qual este se designa. O receptor não tem acesso a esse mesmo conteúdo que é efeito da sua leitura. A metalepse shandyana, entre outras coisas, se constitui como *tropos* que se desenvolve pela decodificação de um texto que esconde o significado de seu significante. A própria lógica, ou, se quisermos, a própria sistemática estrutural, de tal significante implica que ele signifique também uma lacuna, incluída à sua semântica por meio da sua discursividade — em que o incógnito é o efeito de se saber da finitude da vida e da existência do outro para quem se o diz —. Isso acontece, como no *Quixote*, devido a camadas fictícias de texto que se sobrepõem. No caso da obra cervantina, elas são definidas por uma intertextualidade diegética entre o texto do mourisco, o de Cide Hamete e o do narrador cristão; no caso da obra sterneana, por outro lado, isso parece definir-se pela temporalidade que a forma do romance supõe. Vejamos, enfim, que a pseudodiegese da leitura de *Quixote* se emula em *Tristram Shandy* por essa pequena separação entre escrita e leitura, que, no caso de Cervantes, é mais estreita; em Sterne, ela é mais clara, ambos os termos são mais apartados, mas dependem um do outro e ontologicamente se irmanam.

Em suma, há eventos sobre os quais Tristram tem controle. Ele imobiliza personagens em certa posição, daí muda de cena e faz alguma digressão por tempo demais antes de retornar àquela que ele congelara. É, dessa feita, árbitro do tempo e acelera ou desacelera a história a seu bel prazer. Contudo, há outras situações narrativas em que ele é totalmente impotente em relação ao tempo. Nesses casos, por não ser a escrita concomitante à passagem dos seus anos de vida, parar de escrever se torna impossível. O tempo, em *Tristram Shandy*, ou se sujeita à autoridade narrativa, moldando-se conforme sua vontade, ou vira matéria a partir da qual uma impotência aflitiva reflui sobre o sujeito que narra, correlata, ela, sim, à consciência do efêmero e à presença irrevogável da morte sobre o ser humano e todas suas criações. Por razão de tal impotência, o trabalho de escrita de Tristram se torna virtualmente infinito. É impossível escrever para sempre e é impossível escrever enquanto se vive. Por isso, a semântica da diegese é incompleta; sua metalepse é lacunar.

4.2.2. Quanto à diacronia do paradoxo metaléptico no *Tristram Shandy* — o momento em que a metalepse designa a definição do paradoxo

Até agora, tudo o que escrevemos é efeito de uma metalepse que opera entre os níveis diegéticos. Contudo, no romance de Sterne a metalepse também ocorre pela presença de objetos diegéticos e tipográficos que interrompem a narrativa ou que demandam algum tipo de ação por parte do leitor. Neste subtópico, gostaríamos de argumentar que, por meio deles, a metalepse *define* a narrativa paradoxal. Como vimos no capítulo anterior, esta é *determinada* — nos termos de Peirce — por alguns *tropoi*, como a epanalepse e a própria metalepse. Neste subtópico, assumiremos a hipótese de que, no *Tristram Shandy*, a figura metaléptica os *prescinde* desse tipo de narrativa por meio dos objetos diegéticos sternenanos, que estudaremos a seguir. Em nossa opinião, a definição metaléptica se projetará para a literatura do séc. XX. Mas falaremos sobre isso no capítulo seguinte.

De acordo com Hanebeck, a negatividade de *Tristram Shandy* é hermeneuticamente paradoxal. Para o autor, o livro de Sterne não apenas cria regras que ele mesmo quebra, mas, também, "nega as estruturas de sentido que guiam a construção de narrativas, desde Rabelais até hoje. A narrativa 'impossível' de *Tristram* reflete sobre os limites da tradição narrativa, da interpretação dessas narrativas e de qualquer forma dada para o gênero do romance"[564]. Além disso, é o romance que mais se utiliza da metalepse para a concepção dessa narratividade paradoxal que revela a presença de tais limites. Consequentemente, ele pode ser considerado um modelo para qualquer análise que estude os efeitos aporéticos da metalepse sobre a literatura ou sobre quaisquer outras formas pelas quais o ser humano produz ficção[565]. Essas afirmações são categóricas. Por isso, devem ser bem justificadas. A fim de compreendermos a perspectiva do autor,

[564] "Part of the hermeneutic experience of reading Tristram Shandy is the encounter with elements that deny the assumptions and conceptual frameworks which guide one's attempt to make sense of the tradition from Rabelais to Sterne, and from Sterne to the present day. Tristram's 'impossible' narration investigates the limits of narrative tradition, the limits of understanding narrative, and the limits of the 'novel form.'" HANEBECK, Julien, *Understanding Metalepsis: The Hermeneutics of Narrative Transgression*, Berlin/ Boston: De Gruyter, 2017, p. 193.

[565] "*The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* is a 'model' case in more than one sense. It is, first of all, to my knowledge the narrative which displays most metalepses (or most metaleptic potential) of all narratives in the eighteenth and nineteenth centuries. Even most twentieth-century narratives seem unable to match the ingenuity with which Sterne investigates the metaleptic potential of narrative. This indeed makes *Tristram Shandy* a 'model' case in more than one sense. One of the first, and possibly one of the most consistent attempts to narrate metaleptically, the novel, at least potentially, lays bare the 'impossibilities' of narration – the very model that questions our models of sense-making". Ibid. p. 192.

voltemos com ele, muito sumariamente, para alguns conceitos que já trabalhamos na unidade teórica. Como sabemos, o autor analisa a metalepse do ponto de vista hermenêutico. Segundo ele, a interpretação de textos metalépticos é feita por meio da hermenêutica do pertencimento[566], que se congrega filologicamente à noção de *experiência*. Esses dois conceitos são de Gadamer, e são desenvolvidos no *Verdade e Método I*. O problema é que a cientificidade narratológica é sustentada por uma hermenêutica do distanciamento; por uma episteme que se orienta, portanto, pelo *discernimento*, i.e., por preconceitos que são os mais estabilizados e estabilizadores possíveis em relação ao objeto de interpretação. Vimos tudo isso na unidade teórica, por isso tomamos a liberdade de sermos fortuitamente simplórios, neste momento. Quanto à atividade do pensar, o discernimento exige um *telos*, um fim que tecnicamente decodifica o objeto de análise. Mas os tipos de metalepse efetuados por Laurence Sterne não podem ser categorizados de forma inequívoca. Segundo Hanebeck, a metalepse, enquanto categoria que fora produzida historicamente pela narratologia, ao ser condicionada pela experiência hermenêutica do texto sterneano, não alcança um *telos* que abstrai a objetividade do artefato literário num modelo conceitualmente reduzido, como visaria uma crítica teoricamente embasada[567].

Esse problema se inicia na tentativa de conciliar a onisciência do narrador em relação ao mundo ficcional e aquela impotência quanto ao tempo, sobre as quais falamos mais acima. O contraditório amálgama entre ambos resulta de Tristram fazer parte do mundo que ele mesmo cria. Isso significa que ele é contraditoriamente sujeito e autoridade da diegese:

> Tristram's authority is 'neither truly here nor there' and remains in a relationship of tension with his continued claims to be neither in control of the world of which nor of the world in which he tells. The mock helplessness induced by the 'inability' to control the telling of his life and the contradictory implication that this life is fictive (from the perspective of the narrator Tristram – which, at least in a certain sense, would imply that he is very much in control of the story) cannot be subsumed under a consistent narrative position. (…). 'Impossibly,' Sterne's narrator is omnipotent and impotent, omniscient and ignorant.[568]

Consequentemente, "ao recusar reduzir a estrutura e os eventos da diegese desde uma posição de autoridade, [Tristram] integra à diegese um sentido metaléptico de uma

---

[566] Hanebeck também lê Paul Ricoeur, sobre o qual não temos tanta leitura. Assumimos este limite da nossa apreciação.
[567] Este período é um resumo de importante parte das conclusões teóricas de *Understanding Metalepsis: The Hermeneutics of Narrative Transgression*.
[568] Ibid. p. 196.

realidade [ou, de um conteúdo] que é irredutível à narratividade"[569]. Destarte, salienta-se a arbitrariedade do signo, da seletividade de eventos — principalmente em termos da causa x efeito — e dos discursos subjacentes às convenções narrativas[570]. "A escolha do que vale a pena, ou não, relatar depende de regras contingentes, [disfarçadas de conceitos cogentes de causa e efeito]"[571].

Essa contravenção sobre a funcionalidade do signo como artifício estético desafiaria, assim, o conceito de *mimesis*[572]. Aqui, discordaríamos de Hanebeck. Como vimos, essa relação de causa e efeito burla o pensamento lockeano, centrando-se principalmente no tipo de subjetividade que sua filosofia empírica lastreia:

> O usual era (e é) que cada sujeito receba o nome que seus pais ou responsa´veis escolheem para ele e que a história do nome se introduza em uma narrativa contínua, linear, causalista; no *Tristram Shandy*, as duas propriedades são contrárias: a nomeação do filho dá-se por acidente e acaso, assim como sua narrativa é descontínua, não-causalista e digressiva. (...). [A]o relato de nomes propriamente escolhidos em uma narrativa linear e causalista, correspondia a concepção de um sujeito ao qual cabia a equação lockeana: *self* é aquilo que corresponde a consciência.[573]

Ao agir contra o "sujeito solar", Sterne se contradiz sobre um tipo de representação específica, não a toda representação, mas a da *imitatio*. Noutros escritos de Costa Lima, este desenvolve a ideia de que o deslocamento do *sujeito solar* para um *sujeito fraturado* leva a uma representação produtiva, à representação como efeito, muito semelhante à que se poderia encontrar no caso de *Tristram Shandy*. Citemos o *Mimesis, desafio ao pensamento*. Como apoio de seu argumento, o autor aprecia o quadro *La Tempestá* (1508), de Giorgione. Além de uma paisagem ao fundo, a obra retrata duas figuras humanas: um soldado, a fitar uma mulher seminua, que amamenta uma criança, e que não percebe seu observador, e esta, cujo olhar se direciona parece que para fora da tela, com desígnio para o espectador da cena — para a extra-diegese —. Costa Lima observa, sobre

---

569 "The refusal to reduce and structure the diegetic events from a position of authority supplies the diegesis with a metaleptic sense of irreducible 'reality'". Ibid. p. 201.
570 Ibid.
571 "Significance is dependent upon the application of a contingent set of rules which determine what is and what is not worth telling. This is strikingly similar to Nietzsche's analysis of 'mythological thinking' in Beyond Good and Evil (1886) discussed above (cf. Chapter 3.1): "One should use "cause" and "effect" only as pure concepts, that is to say, as conventional fictions for the purpose of designation and communication" (1989, 29). Unwilling to think mythologically (in Nietzsche's sense), Tristram may use 'conventional fictions for the purposes of communication' – but he highlights time and again that these fictions structure a metaleptic continuum that does not offer the objectifications 'cause' and 'effect.'". Ibid. p. 203.
572 Ibid. p. 203.
573 COSTA LIMA, Luiz, *O Controle do Imaginário & a Afirmação do Romance*, São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 353.

essa dupla representação entre a imanência do olhar e a transcendência da obra no lugar do receptor, que ela "implica que o quadro, *imanentemente*, já contém o seu efeito. (...). Aquele que o sente, o receptor, não se reduz (...) [, por exemplo,] às apreciações sociológicas, pois está implicado na própria estrutura pictórica"[574]. Mas "a pintura (...), não se vendo a si própria [,i.e., demandando, necessariamente, e — nesse caso — explicitamente, *interpelando-se* para um sujeito], implica a interminabilidade da interpretação (...) de um texto que inclui, e, ao mesmo tempo, exclui, o intérprete"[575]. Ela é uma representação-efeito, que expõe a "fratura" do sujeito deslocado, não solar[576], isto é, não autônomo em relação a si mesmo ou à sua realização[577], quer dizer, à sua ideia e à sua representação do que é a realidade de si e dos outros.

Sobre a posição do sujeito na leitura do *Tristram Shandy*, vejamo-lo, com Hanebeck. Parece-nos que essa representação de Costa Lima concorda com o que analisamos até aqui acerca da *mimesis* metaléptica. Hanebeck analisa o nono capítulo do oitavo livro do romance. Abaixo, citamos o trecho em questão, em língua portuguesa:

> Não é uma vergonha dedicar dois capítulos inteiros ao que aconteceu durante a descida de um par de degraus? Pois não ultrapassamos ainda o primeiro patamar, há ainda quinze degraus até o pé da escada; e pelo que sei, como meu pai e o tio Tobby estão com vontade de conversar, talvez haja tantos capítulos quanto degraus; — seja como for, senhor, não posso evitá-lo, assim como não posso evitar o que o destino me destina. — Um súbito impulso me atravessa — desce a cortina, Shandy — eu a desço. — Risca uma linha aqui, de um lado a outro do papel, Tristram. — Risquei-a — e vamos a um novo capítulo!
>
> Tivesse eu o diabo de qualquer outra regra para guiar-me neste assunto — e lá tenho alguma — como faço todas as coisas sem regra alguma — eu a entortaria e a faria em pedaços, atirando-a depois ao fogo. — Estou por acaso arrebatado? Estou sim, já que o assunto o exige. — Bela história! Cumpre ao homem seguir regras — ou às regras segui-lo?[578]

O contexto da cena se dá depois de Walter Shandy, o pai de Tristram, discutir com o irmão, Tobby Shandy, sobre o nome que deve dar ao recém-nascido. Eles desciam as escadas da casa. Pouco antes da citação, Walter se decidira: "Ele será batizado com o nome Trimegisto, irmão. — Espero que isso resolva — replicou o tio Tobby, erguendo-se"[579]. No trecho de acima, abre-se um novo capítulo, em que Tristram — quer dizer, o

---

[574] COSTA LIMA, Luiz, *Sujeito, Representação: Fortuna, Reversão* In: *Mimesis, Desafio ao Pensamento*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. p. 159. Grifo feito pelo autor.
[575] Ibid. p. 160.
[576] Ibid. p. 161.
[577] Entre os pensadores que Costa Lima analisa ao longo do seu ensaio, está Sigmund Freud.
[578] STERNE, Laurence, *A Vida e as Opiniões do Cavalheiro Tristram Shandy*, Trad.: José Paulo Paes, 1ª Ed., São Paulo: Penguin: Companhia das Letras, 2022. pp. 338 – 339.
[579] Ibid. p. 337.

narrador — interrompe a conversa de ambos, dizendo sobre essa intenção de reservar mais capítulos a cada degrau sobre o qual eles forem avançando. Ele também diz que deve incluir, ao romance, um capítulo sobre capítulos, "antes de ir para a cama"[580]. Mas, como vemos, alguém tenta interromper a narração de Tristram, interpelando-o para que se desça uma cortina ou que se faça uma linha para demarcar o fim do capítulo; ele parece concordar em fazê-lo, mas não o faz.

Esse movimento de descer um objeto sobre a ação fictícia, interrompendo a digressão, não é pouco recorrente. Ele já aparece nas primeiríssimas páginas, que narram a relação sexual de seus pais — especificamente a que levou à sua concepção —. Para um leitor mais inibido, há a escolha de não continuar:

> Àqueles, todavia, que preferem não remontar tão longe nestas particularidades, o melhor conselho que posso dar é pularem o restante deste capítulo, pois declaro antecipadamente tê-lo escrito apenas para os curiosos e indiscretos.
>
> _____Feche-se a porta_____[581]

Poderíamos dizer que esse diálogo com o leitor reproduz de maneira idêntica a metalepse de Fielding, ao ironizar os moralismos do leitor. Em certo sentido, partilha de seu lastro, de fato. Mas com algumas diferenças. Vejamos. Tais excertos suscitam algumas questões peculiares, como adverte Hanebeck. Quem fala com Tristram? A que universo pertencem esses objetos que cobrem o acesso do leitor ao resto do texto — eles são infradiegéticos ou metadiegéticos? Qual é o efeito dessa multiplicação de narratários, que podem ser tanto os "discretos" — i.e., para os quais a porta se fecha, e que, por isso, seguem para o outro capítulo — quanto os "indiscretos" — i.e., os que dão prosseguimento à leitura —, e, ainda, particularmente na primeira citação, até mesmo o próprio Tristram — a falar consigo mesmo, que risque uma linha, que vá para o próximo capítulo —? E quem deve desenhar tal linha, afinal, é o autor — que é diferente do narrador — e que não deve tê-lo feito, porque não há traço ali, imediatamente abaixo da intermissão; ou deve ser um

[580] Ibid. "Pois não prometi ao mundo um capítulo sobre nós? Dois capítulos sobre o lado certo e o lado errado da mulher? Um capítulo sobre suíças? Um capítulo sobre desejos — e outro sobre narizes? — Não, esse já o escrevi; — bem como um capítulo sobre o recato do tio Tobby, isso para não falar de um capítulo sobre capítulos, que vou terminar antes de ir para a cama — pelas suíças do meu bisavô, não conseguirei escrever nem a metade deles este ano todo".
[581] Ibid. p. 59.

leitor a realizá-lo, riscando a tipografia — ou seja, nem mesmo um ente fictício, diegético mais, como deveria sê-lo no caso de o discurso remeter a um narratário —?[582]

Tais perguntas não têm resposta certa, e, dependendo das resoluções que lhes forem dadas, a metalepse pode ser categorizada de maneiras diferentes ou mesmo negar-se. Ou seja, ela é potencial. Além disso, a estrutura narratológica de *Tristram Shandy* também varia, dependendo de cada interpretação:

> Such an analysis rests on certain presuppositions that guide the establishent of the domains of the signifier and the domains of the signified cued by representational acts: the metaleptic representational acts in *Tristram Shandy* cue the construction of conflicting spatiotemporal bifurcations and their denial. If the narrator is conceived of as having left the extradiegetic world in which he tells, and as being able to direct the actions of an extra-extradiegetic reader, the metalepsis would arguably, in Fludernik's terms, be narratorial: an ascending first person immersive metalepsis. If the directions are understood as an ad dress to the extratextual reader, such directions seem to imply a transgression of narrative logic rather than to constitute a 'physical' entering. Accordingly, this could be conceptualized as a figurative metalepsis. If the drawing of the extra textual reader (addressed by narrative you) is conceived of as having 'physically' entered the fictional extradiegesis, however, that move could be described as an instance of descending second person (lectorial) metalepsis. This passage is in many ways a borderline case: it is, for instance, questionable whether it in Metaleptic Transgressions in Laurence Sterne's Tristram Shandy instigates a metaleptic dynamic at all, and whether such a dynamic connects and involves the 'real' world and the world of the fictive narrator Tristram – and, finally, whether such a dynamic can be 'realized' by the possibility of a painting that is 'present' in the extratextual and the (extra-)diegetic worlds involved.[583]

"*Narrative-you*" consiste em um tipo de narrativa que fala para a segunda pessoa — para o *tu*. O autor se baseia nos termos do livro *Towards a 'Natural' Narratology*, de Monika Fludernik. Aqui, esse tipo de narrativa tem efeitos interessantes, como se pode observar. Conforme a análise de Hanebeck, as categorias teóricas envolvidas e como elas se organizam no âmbito dos níveis narratológicos dependem de decisões que se excluem entre si. Os níveis mudam a cada leitura, e, por isso, "chegam a questionar o próprio *status* da diegese", quer dizer, do que é, ou não, fictício[584]. Certamente, um mesmo leitor pode se decidir por diferentes interpretações, mas sempre em diferentes momentos. Se isso ocorre, quer dizer que a estrutura nunca pode ser a mesma, no *Tristram Shandy*. Ele não é redutível ao *discernimento* da narratologia. Ou seja, mediante a possibilidade de seus próprios paradigmas e na relação interior e dinâmica entre eles, a univocidade demandada

---

[582] Esta multiplicação de narratários também acontece em Fielding, mas não mediante esse objeto shandyano que é relativamente — nunca absolutamente — diegético.
[583] HANEBECK, Julien, *Understanding Metalepsis: The Hermeneutics of Narrative Transgression*, Berlin/ Boston: De Gruyter, 2017. Ibid. pp. 220 – 221.
[584] "(…) [A]ll the interpretative possibilities instigated by a possibly metaleptic text of this kind are connected to the question of the *status* of the diegesis" Ibid. p. 222.

e produzida pelo processo compreensivo, realmente teleológico, da episteme em relação ao texto ocupa-se provisoriamente — de atividade da categoria para potencialidade da categoria e de potencialidade de mais uma categoria para a atividade de outra categoria —.

A situação descrita acima parece contradizer a passividade do leitor diante da metalepse, o que tínhamos sustentado anteriormente. Ele parece bastante ativo agora. Mas tal objeção partiria de mera aparência. Como havíamos dito ao final da unidade teórica, a subjetividade narratológica aqui — o suporte do sujeito do conhecimento dos conceitos da narratologia — só se constitui com a substância[585], a atualidade, de seu objeto. O parágrafo anterior vai pelo mesmíssimo caminho, e dá conta de que o sujeito ele mesmo se constitui pelo movimento e decisão sobre tal objeto. Quando esta acontece, instaura-se a relação entre ambos, concede-se a objetividade da conceituação, sempre a *um* momento *do* sujeito, *da* leitura —. A objetividade[586] não é efeito da resolução da diferença entre sujeito-objeto, mas se constitui durante a identidade e atualidade do conteúdo por ora potencial e agora ativado pela posição do receptor. E, se resta sempre ainda potencialidade durante qualquer atividade de leitura, a alteridade e alienação em relação ao objeto também são sempre potenciais, nunca realizadas plenamente. Esta é a hipótese que Hanebeck valida e que, inclusive, explicaria o momento de definição da metalepse enquanto paradoxo **no** *Tristram Shandy*:

> The fictive extradiegesis must, of course, be distinguished from the extratextual world, the world in which any flesh-and-blood reader reads. Yet the insight that metalepsis questions categorical differentiations such as 'fictional' and 'real' not only potentially destabilizes the differentiation between understanding 'subject' and 'object'; in seeking to understand *Tristram Shandy*, we are confronted with many metaleptic examples that play with the fact that, in a certain sense, the 'real' can be fictionalized and a fiction can be 'realized.'[587]

Sujeito e objeto tendem a não se diferenciar, assim como discurso não ficcional e discurso ficcional tampouco. Portanto, ser e não ser permanecem em conjunção[588] para esses predicados[589] — p.ex., diegese, sujeito e objeto da ação etc. —. A experiência hermenêutica da metalepse shandyana é a experiência do paradoxo, mas também da

[585] Que filológica e ambiguamente é característica do sujeito *e* do objeto.
[586] I.e., o que emerge pelos conceitos descritivos, o simulacro de Roland Barthes.
[587] Ibid.
[588] I.e., como proposições excludentes e conexas, sem síntese entre si.
[589] Ou seja, não o ser do ente enquanto ente, mas o ser que constitui a cópula com estes predicados, com *estes* entes-aí — o que *é* diegético etc. —.

crise[590]: tal decisão necessária, mas ainda não resolvida, entre o que é e o que não é, e que então antecipa intelectivamente ser e não ser. Como a escolha entre os dois é suspensa, conquanto sempre demandada, a crise não se retira, mas é condicional. No *Tristram Shandy*, a relação entre a 1. anterioridade crítica do paradoxo — quando discutir a negação e a afirmação sequer faz sentido ainda, mas quando se espera pela decisão — e 2. o efeito de tal decisão sobre o receptor — quando ocorre o momento da leitura e quando deveria acontecer a decodificação de algo que *é* diegético sumariamente, mas é manifesto o fato de a crise ser insuperável, i.e., de tanto ser quanto não ser não lograrem estatuto — tal relação entre os dois momentos descreve o processo da experiência de contato com tais objetos metadiegéticos, infradiegéticos ou ativamente não diegéticos. Dito de maneira concreta, o leitor pode ou não pode desenhar a linha ou fechar a porta — isto é, pular o capítulo —, não importa. Ao fim ou ao cabo, se tal potencialidade se realiza, ou não, o objeto diegético não se demove ou se afeta pelo gesto do sujeito. Às implicações daquele não interessa serem aceitas nem recusadas depois de ele ser acessado. Nesse sentido, a metalepse o torna mesmo inalienável, e o leitor, passivo.

Cremos que os efeitos descritos por nós neste momento também são próprios aos jogos metalépticos implicados aos famosos paratextos shandyanos. À guisa de definição, deve-se dizer que qualquer marca tipográfica e todos os objetos constitutivos, de um livro moderno são denominados por Genette de paratextos[591]. Geralmente, eles concernem à edição datada de uma obra específica, mas o conteúdo alográfico[592] do texto sterneano o

---

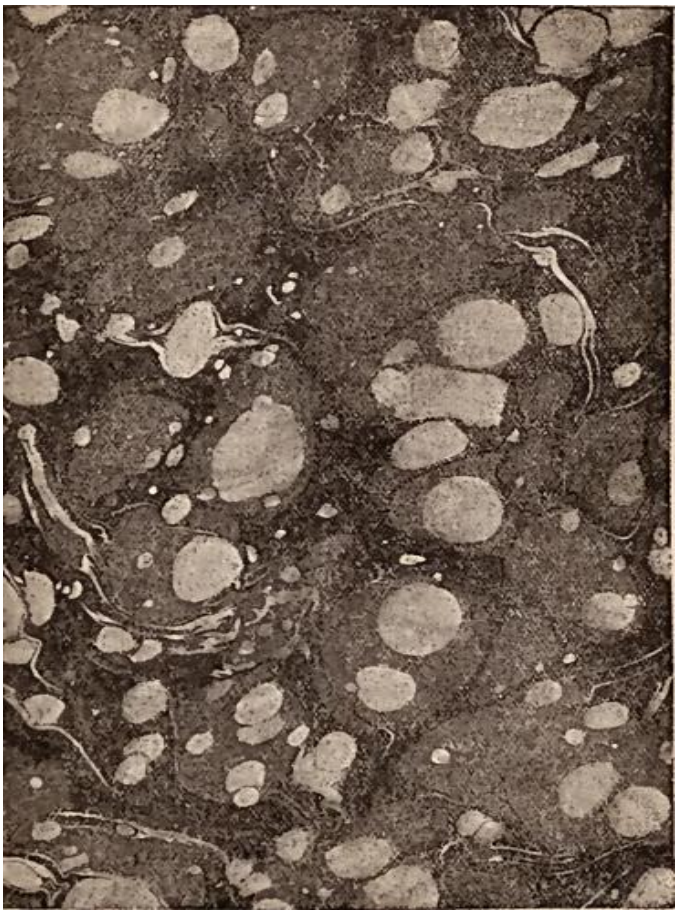
[590] No sentido de Parmênides, i.e., momento em que a escolha entre ser e não ser é exigida, sem ter se realizado ainda (*krisis*). Quer dizer, o paradoxo ainda não está no horizonte por enquanto.

[591] "A obra literária consiste, exaustiva ou essencialmente, em um texto, isto é (definição mínima), em uma sequência mais ou menos longa de enunciados verbais mais ou menos plenos de significação. Contudo, esse texto raramente se apresenta em estado nu, sem o reforço e acompanhamento de certo número de produções, verbais ou não, como um nome de autor, um título, um prefácio, ilustrações, que nunca sabemos se devemos ou não considerar parte dele, mas que, em todo caso, o cercam e o prolongam, exatamente (...) para *torná-lo presente*, para garantir sua presença no mundo, sua "recepção" e seu consumo, sob a forma, pelo menos hoje, de um livro". GENETTE, Gérard, *Paratextos Editoriais*, 2ª Ed, São Paulo: Ateliê Editorial, 2018. p. 9. Grifo feito pelo autor.

[592] Isto é, obras de arte cuja cópia reproduz autenticidade, como é o caso da literatura escrita e da música em partitura, p.ex. "Estas distinções [entre autográfico e alográfico] (...) opõe as obras materiais às obras ideias, ou, mais exatamente (para mim), as obras de imanência física (objeto material ou evento perceptível) às obras de imanência ideal, ou seja, que consistem em um tipo comum a diversas ocorrências corretas. [...]
Último lembrete: se a música e a literatura (...) são artes alográficas, o ato de escrever, imprimir ou executar um texto ou partitura depende de uma arte autográfica, cujos produtos, geralmente múltiplos, são objetos físicos, que podem dar lugar a imitações: não se pode 'arremedar' *O sobrinho de Rameau* ou a *Sinfonia pastoral* sem produzir um novo exemplar correto dessas obras, mas podemos falsificar o manuscrito, uma determinada edição ou uma determinada execução de uma delas (...)". GENETTE, Gérard, *A Obra de Arte I, Imanência e Transcendência*, São Paulo: Litera Mundi, 2001. pp. XXIV – XXV. Notemos que o *Tristram Shandy*, por meio de sua diegese, transforma algumas artes paratextuais de regime autográfico — capas da

reproduz. Nenhuma edição do *Tristram Shandy* pode prescindir desses paratextos diegéticos. Poderíamos citar exemplos numerosos. Mas, a seguir, a imagem de uma capa que ficcionalmente se *fecha* sobre o livro paratextualmente *aberto*, no primeiro volume do romance, é por si só paradigmática:

Figura 4 - Representação metaléptica da capa do *Tristram Shandy*, por Laurence Sterne



Fonte: STERNE, Laurence, *Tristram Shandy*, New York: J.M. Dent & Sons, 1917, p. 165. In: http://bibdig.biblioteca.unesp.br/handle/10/6478, último acesso em: 20/03/2026.

Casos como esse também têm decorrência sobre a potencialidade de ação do leitor. Abrir o livro também é fechá-lo — Se eu o fechar, eu me furto da implicação diegética dele sobre mim? —. Em suma, as posições da diegese são indecididas, na experiência metaléptica do *Tristram Shandy*. Além disso, os signos da narratologia e da tropologia

edição, etc. — em artes de imanência alográfica. O objeto diegético da capa, que citamos a seguir ao parágrafo desta nota, é como um duplo alográfico de qualquer objeto de edição autográfica existente do romance de Laurence Sterne, como a arte de capa, feita por um *design* autoral que é propriedade desta ou daquela editora, etc.

deixam de determinar o objeto reconhecido pelo intérprete. Pois alguns paratextos, como a da imagem de acima ou — ainda mais — a da página em branco que o narrador disponibiliza para que o leitor desenhe a viúva Wadman, são ágrafos e, definitivamente, relativos ao próprio objeto livresco: a página não pode deixar de sê-lo; ao menos ela se apresenta como ausência de impressão. Ela não pode ser performada, por exemplo, numa leitura em voz alta[593]; quer dizer, numa experiência social de alteridade do sujeito com os outros, cuja ativa (não puramente potencial) liminaridade entre objeto — eu para um outro que me vê, para quem eu sou objeto *como* sujeito — e sujeito — eu que os vejo, que são sujeitos, como *objetos* para mim —; esta liminaridade poderia se sobrepor e resolver esta outra liminaridade crítica, que, aqui, a literatura media soberanamente, mas isso não pode ocorrer com *Tristram Shandy*, graças à página em branco[594].

Esses casos, sem palavras, sem emissão, e, portanto, aparentemente sem *tropoi*, nos fariam questionar que tipo de figura poderia classificá-los — se a metalepse, se algum tipo delas ou se nenhum, absolutamente —. Acabamos de ver que Hanebeck aponta para a aporia envolta da própria classificação tropológica da metalepse no *Tristram Shandy*, afinal. A fim de nos discernimos, seria necessário recorrermos a Peirce de novo e à sua semiologia/lógica pragmática. Percorramos o conceito de *prescindir*, *determinar* e *definir*. Segundo Peirce, em *Issues of Pragmaticism* (1905), um signo determinado designa a identidade do fenômeno ao qual ele se refere para qualquer implicação, i.e., para qualquer efeito que resulte da enunciação sobre esse fenômeno. Esse signo predica tal fenômeno como *determinado* ao se referir a qualquer caractere inerente a ele. Portanto,

---

[593] Antecipando-nos um pouco: lícito à nossa argumentação, nos próximos parágrafos, de que esta é uma experiência metaléptica, por seu efeito e representação mimética, poderíamos nos atentar para o caráter propriamente ambivalente do paratexto no que concerne à interação entre dentro/fora, entre textual/não-textual e — do ponto de vista do texto literário — entre diegético/não-diegético: "Mais do que um limite ou uma fronteira estanque, trata-se [o paratexto] de um *limiar*, ou — expressão de Borges ao falar de um prefácio — de um 'vestíbulo', que oferece a cada possibilidade de entrar ou de retroceder. 'Zona indecisa' entre o dentro e fora, sem limite rigoroso, nem para o interior (o texto) nem para o exterior (o discurso do mundo sobre o texto). (...). [E]ssa 'franja' sempre carregando um comentário autoral, ou mais ou menos legitimado pelo autor, constitui, entre o texto e o extratexto, uma zona não apenas de transição, mas também de *transação*: lugar privilegiado de uma pragmática e de uma estratégia da ação sobre o público (...)". Essa condição semântica de liminaridade que é descrita por Genette nos parece potencialmente metaléptica. Como se vê, o paratexto concerne à *pragmática* do signo ambivalente na sua significação do dentro/fora do discurso contido no objeto do livro. Essa afirmação sustenta com mais segurança epistemológica o itinerário conceitual que seguiremos a seguir. GENETTE, Gérard, *Paratextos Editoriais*, 2ª Ed, São Paulo: Ateliê Editorial, 2018. pp. 9 – 10. Grifos feitos pelo autor.

[594] Não posso desenhar ou não desenhar a viúva juntamente com meus amigos. A posição social do humano não me protege da obra de arte, como o poderia noutros casos. Na verdade, no caso de fechar a porta para não ver o pai e a mãe de Tristram, isso também não seria possível. Isso casa com o que Costa Lima dissera sobre o fato de que o receptor da obra não se implica com ela *puramente* por seus índices sociais.

a descrição/enunciação de tal caractere ou sobre tal caractere constitui a determinação. No caso do paradoxo, a metalepse é um caractere intrínseco a ele, dentre outros; assim, a aplicação do signo que se refere à metalepse o identifica. Ela não é geral contudo — nem toda narrativa paradoxal[595] é metaléptica ou tem casos de metalepse, necessariamente. Destarte, há outras figuras que determinam o paradoxo. Tanto elas quanto a metalepse, em seu efeito, isto é, em seu uso, constituem uma *determinação* da identidade: a identidade de a narrativa ser paradoxal é então *definida* — ela é prescindida de caracteres não essenciais, e, com isso, é reconhecida por um intérprete —. O determinado ocorre quando a identidade é garantida a partir da aplicação dos caracteres e quando o intérprete está certo sobre o que se fala.

Quanto ao *prescindir*, saibamos que o signo do caractere do objeto determinado o designa positivamente, enquanto precisa-o negativamente[596]. Ao mesmo tempo, o prescindir faz que o signo não seja *vago*, isto é, "quando ele só pode ser determinado por outro signo, ou quando seu efeito não tem implicações tais que o intérprete possa levar suas determinações adiante"[597] por seu próprio raciocínio e intelecção. Assim, o signo que prescinde é *definido* — i.e., não vago —, em relação ao objeto designado, por meio da negação de caracteres não essenciais para aquela aplicação[598]. Percebamos que isso ocorre no caso das figuras tropológicas durante a experiência metaléptica da leitura do *Tristram Shandy*. Seu intérprete não pode constituir uma racionalização *geral* a partir delas sobre o objeto que elas mesmo predicam[599]. Se as figuras tropológico-narratológicas se prescindem, e se a metalepse é narratológico-tropológica, seria natural dizermos que ela também deveria se indeferir.

Contudo, acabamos de observar que esse ato de prescindir ocorre na circunstância de tal posicionamento crítico da diegese, em que sua negatividade não é decisiva. Essa indecisão instabilizaria o *telos* estruturalista, como no-lo diz Hanebeck e como o

---

[595] Nos termos de Peirce: nem toda narrativa paradoxal indeterminada, ou seja, nem toda narrativa paradoxal *qualquer*.

[596] "A subject is *determinate* in respect to any character which inheres in it or is (universally and affirmatively) predicated of it, as well as in respect to the negative of such character, these being the very same respect". PEIRCE, Charles S., *Issues of Pragmatism: The Monist,* October, 1905, Vol. 15, No. 4 (October, 1905), p. 487. Grifo feito pelo autor.

[597] "A sign that is objectively indeterminate in any respect is objectively *vague* in so far as it reserves further determination to be made in some other conceivable sign, or at least does not appoint the interpreter as its deputy in this office". Ibid. Grifo feito pelo autor.

[598] Ibid. p. 489.

[599] "Usually, an affirmative predication covers *generally* every essential character of the predicate, while a negative predication *vaguely* denies some essential character". Ibid. p. 488. Grifos feitos pelo autor.

analisamos quanto à sintaxe narratológico-temporal do *Tristram Shandy*. Conforme vimos neste subtópico e na unidade teórica, ela também é uma característica que define a metalepse. Recitamos, de Genette; a metalepse é "(...) esta hipótese inaceitável e insistente de que o extradiegético talvez seja sempre já diegético, e que o narrador e seus narratários (...) [pertencem] talvez ainda a alguma narrativa"[600] [601]. Para a narrativa paradoxal de *Tristram*, portanto, poderíamos dizer que os signos que designam e determinam essa característica, esse caractere, inerente à metalepse, e descrita por Genette, são os signos por meio dos quais a ação de prescindir é discriminada. Então, o ato de prescindir a *implica*; indica-lhe sua pragmática e seu efeito. A metalepse é determinada; portanto, tem continuidade lógica — é lógico constatá-la pela leitura de tais signos; também é lógico asseverar que, por meio da decodificação do efeito deles, ou das problemáticas que os implicam, a presença da metalepse pode ser assumida —. Em suma, um dos signos da característica da metalepse substitui, no âmbito da determinação, o signo da estrutura narratológica. Assim, ela constitui-se para a compreensão hermenêutica do *Tristram Shandy*, ela *decodifica* o fato do paradoxo. Por toda essa operação negativa, ela o define[602].

Nossa abstração tem função em nossa tese. Constatamos, agora, que o uso da metalepse teve como resultado a suspensão do seu caráter tropológico-narratológico em pelo menos um momento da sua diacronia. Aqui, no lastro do projeto hermenêutico da metalepse cervantina. A suspensão dos conceitos tropológicos revela-se no âmbito da sua produção, da sua poética (*poiesis*). Vimos, até aqui, que David Herman havia dissuadido o fenômeno metaléptico de sua narratologia genetteana, em seu *Towards a Formal Description of Narrative Metalepsis*. Agora, parece-nos que isso é demandado a nível de análise, não apenas de teoria. Isso porque, em Sterne, tal uso da metalepse é

---

[600] GENETTE, Gérard, *Discurso da Narrativa*, In: *Figuras III*, São Paulo: Estação Liberdade, 2017, p. 315.
[601] Observemos que ela causa consequências para o pensamento, ela vale a *hipótese* que se volta para a própria episteme; sendo, assim, uma definição retroativa e um *momento* do pensamento, cujo efeito — diferente do tropológico — a designa porque este se volta para a aplicação da conceituação tropológica.
[602] O prescindir ocorre no regime efetivo de negação, não é um movimento de definição *positiva*, mas negativa; seria necessário tomarmos cuidado neste ponto. Em notas anteriores vimos como Pierce o diz: "as well as in respect to the negative of such character, these being the very same respect"… cremos que também é importante salientarmo-lo porque isso não implica, obviamente, que nenhuma obra com influência de *Tristram* prescindiria da tropologia como Sterne o faz, necessariamente. Nem que a tropologia aqui *deixa* de existir, mas que seu efeito paradoxal, e o modo de decodificá-lo — de experienciá-lo em termos hermenêuticos — ou ainda, de identificá-lo (*defini-lo* pela determinação e racionalização porventura) não é tropológico, ou, melhor ainda: que ele pode partir da tropologia, mas o percurso do pensamento leva ao momento de se prescindi-la a fim de chegar a tal identificação. Esse caminho foi, afinal, o que tomamos.

confeccionado em seu artifício artístico, levando sua interpretação ao âmbito proposto por Herman. A atividade hermenêutica do projeto da metalepse cervantina se *aplica* — aplicar, agora, nos termos de Gadamer —, ou seja, se atualiza, com tal prescindir *poético*. Veremos como isso será relevante para a próxima obra que nós analisaremos. Por enquanto, poderíamos dizer que a metalepse, entre Cervantes e Sterne foi tomando caráter pseudodiegético, de onde a metalepse advém estruturalmente, mas em cujo romance ela também operava como metáfora do próprio livro — nos termos de Fine — para depois criticar o neoclassicismo inglês em Fielding, e, então, definir a narrativa paradoxal como metaléptica em Sterne.

CONCLUSÃO DO CAPÍTULO

Neste capítulo, analisamos o romance *Tristram Shandy* no âmbito do que estamos chamando projeto hermenêutico da metalepse quixotesca. Para tanto, tivemos de descrever os efeitos do *Quixote* nos séculos XVII e XVIII inglês, particularmente no que diz respeito à sua comicidade, que, de acordo com Costa Vieira e Anthony Close, é a principal chave de leitura do texto cervantista nessa época. Vimos como ela é recebida, particularmente, na literatura britânica. Com Fielding, constatamos que a tradição burlesca do *Quixote*, refletida na troça de certos tipos de romances, é particularmente emulada. Essa emulação é principalmente metaléptica, e aplica o decoro cervantino contra o moralismo dissimulado, que Fielding chama de "hipocrisia"; esta se manifesta tanto em alguns tipos romanescos quanto em algumas relações sociais. Observamos que tal decoro não significa uma neutralização da ficcionalidade, portanto, mas uma crítica ao cotidiano pela crítica ao fabuloso, típica do *Quixote*. A metalepse fieldingneana não é simplesmente uma continuidade da metalepse potencial da obra mestra cervantina. Ela parece reproduzir, em vez disso, casos do *tropos* metaléptico da literatura do fim do medievo inglês e de romances pastoris de transição entre este e os modernos. Fielding a expande para uma metaficcionalidade que é auto-reflexiva e que, portanto, se aplica à burla da literatura de sua época.

Vimos como Sterne radicaliza essa aplicação pelo método digressivo, referente principalmente por Jonathan Swift. Nele, a crítica ao ficcional, o *anti-romans* de tradição cervantina, torna-se crítica ao gênero. No *Tristram Shandy*, os tempos ficcionais da narração, da história e da leitura se integram simultaneamente. Com isso, também parodiam os conceitos empiristas de sua época, particularmente no que concerne ao sujeito da experiência lockeana. Ela também desestabiliza o *telos* da sintaxe narratológica

e das suas definições tropolológicas. Como o texto de Sterne coloca o sujeito em crise, ele coloca a episteme, por si mesma, em crise (*krisis*), indecidida. Ocorre algo com a atividade do leitor. Com sua posição *efetiva*, portanto. Era lícito investigar a estrutura de tal *efeito*. O texto pragmático *The Monist*, de Peirce, pareceu-nos servir para tal propósito. Por meio dele, foi-nos possível constatar que se transcorre, na suspensão do *telos* estruturalista, uma prescindência de cuja negatividade os signos metalépticos processam uma definição. No *Tristram Shandy*, o signo da metalepse, sua representação, e — digamo-lo, logo, esteticamente —: sua *mimesis* define o paradoxo, ou seja, a criticidade da *doxa*, ou do gênero que ele desestabiliza inclusive na apreciação teórica.

Com este capítulo, podemos adivinhar um movimento próprio do projeto hermenêutico da metalepse quixotesca. Primeiro, a pseudodiegese, no *Quixote*, é uma metalepse potencial, i.e., ela pode ser interpretada metalepticamente, e que é produtora de uma semântica lacunar em sua tropologia. Depois, a diegese metaléptica shandyana, também lacunar nesse sentido, inclui objetos diegeticamente críticos que são efetivamente metalépticos. Discursivamente, portanto, elas têm consequências idênticas, ou melhor, que se identificam. A pseudodiegese quixotesca, que produz, entre a estrutura dos dois volumes do texto de Cervantes, a potencialidade de uma metalepse realizar-se, aplica-se — atualiza-se — como metalepse no texto de Sterne, no âmbito da diacronia britânica; neste, a aplicação produz, por poética, uma metalepse cuja potencialidade prescinde uma estrutura para o sujeito interpretativo. Prescindir é positivamente precisar.

Depois da potencialidade da realização e da realização da potencialidade, vamos para o século XX brasileiro.

Capítulo 5 G.H.

Neste capítulo, tentaremos argumentar que a obra de Clarice Lispector possui algumas metalepses provenientes do projeto hermenêutico da metalepse cervantina.

Quanto à recepção inicial de Clarice Lispector, escolheremos de maneira sucinta os artigos seguintes a fim de não nos estendermos demasiadamente ao tratar sobre a sua recepção, dado que este não é, afinal, o propósito geral de nosso trabalho. Importa-nos, por enquanto, apenas notar como se deu a quebra de expectativa gerada pelos seus textos, pois esta parece patentear alguns pontos elucidativos para nós.

5. A Recepção inicial de Clarice Lispector

Neste subtópico, gostaríamos de analisar os textos mais importantes do início da carreira de Clarice Lispector a partir do livro *A Escritura de Clarice Lispector* (1979), de Olga de Sá, e o artigo *A Recepção Crítica de Clarice Lispector: momentos decisivos* (2015). Escolhemos essa situação de início de carreira porque ela sinaliza os rompimentos de expectativa gerados pela obra da escritora e as suas contribuições para a literatura brasileira.

O percurso da obra de Clarice Lispector na recepção brasileira, especialmente a de leitores especializados, foi marcado por momentos de estranhamento, mesmo a escritora tendo ganhado o prêmio Graça Aranha com sua primeira publicação[603]. De acordo com Olga de Sá, os primeiros textos da autora, *Perto do Coração Selvagem* (1944) e *O Lustre* (1946), foram admitidos, pelos críticos de então, por sua originalidade. Com efeito, na década de 40, os dois romances aderiram pouco às categorias mais tradicionais da crítica. Particularmente Sérgio Millet e Antônio Candido foram nomes que elogiaram o estilo de Lispector e compreenderam seu projeto literário, sem, contudo, defini-lo exatamente. De Sá sublinha-nos que, em *O Raiar de Clarice Lispector* (1943), Candido descreve o texto da autora em movimentos segundo os quais

> A ficção não é só uma aventura da imaginação; pensamento e linguagem se duelam, em círculos. Enunciação e enunciado se afinam mutuamente. Se é no plano do enunciado da linguagem que o romance se constrói, a enunciação está sempre presente no interior do enunciado.[604]

[603] ALKMIN, Martha, *Perto do Coração Selvagem*, In: https://site.claricelispector.ims.com.br/livro/perto-do-coracao-selvagem/
[604] SÁ, Olga de, *A Escritura de Clarice Lispector*, 3ª Ed., Petrópolis: Vozes, 2000. p. 26.

Percebamos o quanto essa leitura se aproxima de nosso objeto teórico de pesquisa — a questão da proximidade entre discursivo e diegético, entre enunciação e enunciado —. Havemos de chegar de maneira mais consistente e fortuita a isso ainda.

Por enquanto, queremos considerar o prodígio histórico e a modéstia promessa que Candido reconhece na autoria do primeiro livro de Lispector.

> Talvez se pudesse dizer (...) que numa literatura, enquanto não se estabelecer um movimento de pensar efetivamente o material verbal; enquanto não se passar da afetividade e da observação para a síntese de ambos, que se processa na inteligência — não será possível encará-lo do ângulo das produções feitas para permanecer.[605]

É com Lispector que essa tentativa parece realizar-se com maior propósito contra o "conformismo literário"[606], cujos "processos já usados" se aderiam particularmente à leitura naturalista[607] de então:

> Com efeito, este romance é uma tentativa impressionante para levar a nossa língua canhestra a domínios pouco explorados, forçando-a a adaptar-se a um pensamento cheio de mistério, para o qual sentimos que a ficção não é um exercício ou uma aventura afetiva, mas um instrumento real do espírito, capaz de nos fazer penetrar em alguns dos labirintos mais retorcidos da mente.[608]

A ficção lispectoreana se empenharia sobre a língua e sobre o pensamento; formalmente, ela seria um artifício, um "instrumento" aplicado diegeticamente; um processo; "seu ritmo é de procura, de penetração que permite uma tensão psicológica (...)"[609]. A investigação não seria estruturalmente preconcebida, porque, no *Perto do Coração Selvagem*, "[se repele] a ideia de análise. [Seus processos são] antes uma tentativa de esclarecimento do escritor com o problema, mais do que uma relação bilateral de sujeito-objeto"[610]. A tendência a tal indiferenciação talvez seja o aspecto que de Sá identifica como integração entre enunciação e enunciado — i.e., entre o que se diz e quem diz — no *Perto de Coração Selvagem*.

Outro crítico que elogia Lispector é Álvaro Lins. Segundo de Sá, Lins observa que, na sua obra,

> imaginação e memória não só se unem ou se superpõem, mas se fundem e confundem. Isto produz uma estranha realidade ficcional. (...). Álvaro Lins não lhe nega a plena consciência da escolha de seus meios de expressão: Clarice rejeita a forma tradicional do romance, como possível desfiguração de sua pessoal concepção de mundo.[611]

---

[605] CANDIDO, Antônio, *No Raiar de Clarice Lispector*, In: *Vários Escritos*, s/l, Livraria Duas Cidades, s/d, p. 126.
[606] Ibid. p. 125.
[607] Ibid. p. 127.
[608] Ibid.
[609] Ibid. p. 129.
[610] Ibid.
[611] SÁ de, Olga, *A Escritura de Clarice Lispector*, 3ª Ed., Petrópolis: Vozes, 2000. p. 33.

A representação da realidade na obra de Lispector, segundo Lins, é sobposta ao que ele chama de "romance lírico". Segundo ele, ela parte de uma tradição que há algumas décadas ganhara força na literatura de língua inglesa:

> [É] de uma mulher [...] o romance brasileiro que de modo mais definido vem se colocar dentro dessa forma de ficção contemporânea: *Perto do Coração Selvagem*, da Sra. Clarisse [sic.] Lispector. Um romance original nas nossas letras, embora não o seja na literatura universal. Usando, porém, os processos técnicos de James Joyce e de Virgínia Woolf, a Sra. Clarisse Lispector escreveu o próprio romance, com um conteúdo que lhe veio diretamente da sua natureza humana. Tem-se falado muito no Brasil de romance poético, de romance lírico; e esta expressão tem sido usada de modo bastante arbitrário. (...). Não tenho receio no afirmar, todavia, que o livro da Sra. Clarisse Lispector é a primeira experiência definida que traz no Brasil do moderno romance lírico, do romance que se acha dentro da tradição de um Joyce ou de uma Virgínia Woolf. Apesar da epígrafe de Joyce que dá título ao seu livro, é de Virgínia Woolf que mais se aproxima a Sra. Clarisse Lispector, o que talvez se possa assim explicar: o denominador comum da técnica de Joyce quando aproveitada pelo temperamento feminino. E o que caracteriza este romance lírico, este romance de "realismo mágico", com alguns precursores no passado, com tantos adeptos no presente? Define-se pela apresentação da realidade num caráter de sonho, de super-realidade. A realidade não fica escondida ou sufocada, porém é elevada para os seus planos mais profundos, mais originais, nas fronteiras entre o que existiu de fato e o que existiu pela imaginação. O problema memória-imaginação não aparece, no realismo mágico, em forma de união ou superposição, mas fundidas e confundidas. Eliminam-se as fronteiras e a fusão e a confusão dos dois mundos gera uma estranha realidade ficcionista.[612]

Portanto, a realidade é definida pela ficção, ou, seria melhor dito: pela soma entre a memória mais objetiva e a imaginação mais subjetiva. Pois o realismo se alcançaria pela "intuição para o conhecimento da *realidade*", enquanto, o mágico, pelo "resultado dessas operações no mundo *psicológico*"[613]. A tentativa de compreensão das coisas teria efeito sobre o sujeito, e a apreensão desse efeito é que parece ser a temática da obra clariceana, para o crítico em questão.

Mas parece que ela não atinge esse projeto plenamente. Para justificá-lo, os argumentos de Lins se descuram da literatura e seguem, infelizmente, para um patriarcalismo infame:

> Uma das características da literatura feminina é a presença muito visível e ostensiva da personalidade da autora logo no primeiro plano. (...). Há, porém, nos temperamentos masculinos, uma maior tendência para fazer do autor uma figura escondida por detrás de suas criações, operando-se um desligamento quando a obra já esteja feita e acabada.
>
> (...). E este impessoalismo aparente era, como se sabe, um dogma de Flaubert e da escola realista. A objetividade exigia do escritor que a sua personalidade ficasse num plano em sombra.

---

612 LINS, Álvaro, *A Experiência Incompleta: Clarisse Lispector*, In: *Os Mortos de Sobrecasaca*, Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1963, pp. 187 – 188.
613 Ibid. p. 187. Grifos feitos por nós.

> Este tipo de criação literária não se ajusta muito bem aos temperamentos femininos; e talvez seja essa uma razão capaz de explicar por que a escola realista e a escola naturalista não foram muito propícias às mulheres escritoras, salvo um ou outro caso de inteligência andrógina. As mulheres dispõem quase sempre de um potencial de lirismo que precisa dos livros pessoais de confissões, das obras capazes de as situar como centro do mundo.[614]

O realismo de Lispector sintetizar-se com o lírico seria consequência da personalidade feminina da autora. Suas faltas também estariam associadas a tal incapacidade de tornar a obra objetiva e desassociada da subjetividade autoral — ou melhor, do seu gênero —. Diz-nos, "[l]i o romance duas vezes, e ao terminar só havia uma impressão: (...) a de que estava incompleta e inacabada a sua estrutura como obra de ficção"[615]; pois,

> Um romance, em si mesmo, deve ser visto como obra independente, esquecidas no momento todas as circunstâncias. Ora, neste caso, acima do próprio romance, o que mais se destaca no livro é a personalidade da sua autora. Um romance bem feminino, como se vê. Mas este caráter feminino não dispensa a obrigação que há, em todo autor, de transfigurar a sua individualidade na obra independente e íntegra em si mesma. (...).
>
> Há, realmente, alguma coisa de selvagem, de bravio, de incontrolável na figura humana que ocupa o primeiro plano do romance. Os fatos do livro não importam; não são eles que procuro identificar com a figura da autora, pois o que devemos reter e contemplar é o ser humano que está animando estas páginas de ficção. O que se deve fixar, antes de tudo, em *Perto do Coração Selvagem*, será exatamente aquela personalidade da sua autora, a sua estranha natureza humana. É evidente que ela tem dentro de si um mundo de ficção, e escolheu com seguro cálculo a forma de traça literária que lhe era mais adequada. Imagino que a sua concepção do mundo ficaria desfigurada dentro do romance tradicional.[616]

A forma de seu romance é desintegrada por causa da personalidade em primeiro plano, consequência do ser mulher. A concepção de mundo da autora "fica desfigurada no romance tradicional". Isso, em si, nem seria um problema, mas o fato de ela não a disciplinar tanto quanto devia, sendo "incontrolável", "selvagem" e "estranha" a humanidade assim colocada. Ela se transtorna para problemas estéticos, pois pesa contra a objetividade da prosa e não se adequa à estrutura do texto, até mesmo deste que menos a "desfiguraria". Parece que haveria uma inclinação para a escritora desintegrar as formas literárias — canônicas, ou não — por causa da disposição demasiadamente feminina dela. Mas, se algo inerente à sua própria autoria demanda o lirismo, contra o naturalismo em voga, então o romance poderia ser considerado nos termos de uma ruptura, talvez. Mas esta é hipostasiada. Para Lins, a subjetividade é um problema sobressalente ao predicativo pouco estético do ser "bem feminino"; diferentemente do que fora para Candido, ela não

[614] Ibid. p. 186.
[615] Ibid. p. 189.
[616] Ibid.

é superada para além da sua dicotomia tácita, avançado de maneira indevida e sem distância contra a soberania do objeto.

Outro texto crítico relevante que Olga de Sá destaca é o texto *O Lustre* (1946), de Gilda de Mello e Souza, sobre o romance homônimo. "Na trilha de Antônio Cândido, Clarice Lispector é, novamente, apontada como um dos poucos escritores brasileiros que se propuseram (...) o problema da linguagem"[617]. De acordo com a autora, Lispector "[p]ertence ao grupo, entre nós mais limitado de romancista que, desprezando a história, se concentram no reflexo dos acontecimentos no interior de cada personagem (...)"; ela "quase nunca usa a ação, mas sim a psicologia"[618]. Mais uma vez, trata-se dos efeitos da intuição do conhecimento sobre o pensamento humano; os eventos narrativos importam à medida que se agregam com esses efeitos, produzindo-se uma realidade particular. Mas Souza, diferentemente de Lins, determina o objeto de tal conhecimento, que se concebe entre a palavra e a linguagem, diferenciadas desta forma:

> A linguagem é um processo lógico por excelência, a palavra é qualquer coisa precisa, geral e despojada. A linguagem traduz o mundo em termos esquemáticos, a palavra despoja cada objeto particular de sua possível riqueza diferenciadora, reduzindo-o ao essencial. A linguagem, enfim, simplifica a natureza das coisas e põe ordem no mundo. Mas o objetivo da sra. Clarice Lispector é exatamente oposto. Ela pretende traduzir, não o que existe de simples e lógico no mundo, mas de complexo e contraditório. Em cada objeto vê, não o que o iguala a outros de sua espécie, mas o que o diferencia. Ora, isso vai obrigá-la a fazer caminho inverso percorrido pela linguagem: vai, num sentido, obrigá-la a violentar a linguagem. (...). Esse é um dos aspectos que usa, o qual consiste em personalizar sistematicamente as coisas, devolvendo-lhes a riqueza de que havia sido despojada pela linguagem. "Nas tardes lisas, em que um vento cheio de sol soprava": "um cheiro agudo, roxo e nauseante", "um verde cheio de ressentimento e quietude". As tardes, o cheiro, o verde são, para a sra. Clarice Lispector, coisas com individualidade precisa, podendo portanto ter os mesmos atributos dos seres vivos. A linguagem é uma linguagem anímica.[619]

O que para Lins é indisciplinado descreve-se com mais robustez e dignidade estética por parte de Mello e Souza.

Se a linguagem porventura recolhe os seres à identidade mútua, o discurso lispectoriano percorre esse trajeto ao revés, recuperando a diferença que se revela em cada singularidade de coisa, onde reside o que é anímico. Reabilita-se com a diegese um instante pretérito e explicativo da relação entre a linguagem e a nomeação do mundo. Não à toa, trata-se de uma enunciação mitológica, de acordo com de Souza. Por meio dela,

---

[617] SÁ de, Olga, *A Escritura de Clarice Lispector*, 3ª Ed., Petrópolis: Vozes, 2000. p. 36.
[618] SOUZA, Gilda de Mello e. *O lustre*. In: *Remate de Males*, Campinas, SP, v. 9, p. 171–175, 2015. DOI: 10.20396/remate.v9i0.8636574. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636574. Último acesso em: 18 abr. 2026. p. 171.
[619] Ibid. pp. 171 – 172.

> Virgínia [, protagonista de *O Lustre*,] erra sentindo-se à beira das coisas. O destino será ultrapassar esse limbo e, abandonando os valores a que ainda se sente um pouco presa pelo sentimento, encontrar outros que os substituam. Valores que representem para ela o que o lustre e o tapete representavam para a avó.[620]

Há uma transvaloração cujo desígnio é a particularidade, "a busca de perfeição de si mesma"[621]; mas "ser única é desumanizar-se, é perder a relação com o próximo e desequilibrar-se dentro do mundo"[622]. Sustentar contraditória e radicalmente a diferença da linguagem e a identidade da palavra só poderia resultar mesmo no fracasso, deixando a ação ainda por encerrar-se. Para nós, os pontos da análise de Mello e Souza são importantes porque antecipam alguns conceitos da crítica clariceana posterior, como a des-heroicização e a epifania. Trabalharemos com eles ao analisarmos *A Paixão Segundo G.H.* (1968).

Outro artigo, agora da década de 50, que é citado por Olga de Sá, é *Perto do Coração Selvagem* (1959), de Roberto Schwarz. Esse artigo versa, principalmente, sobre a relação entre o tempo e a estrutura do romance analisado. Segundo o autor, recitando Gottfried Benn, em um tempo no qual "os personagens perderam importância" faria sentido produzir um romance com um "modo existencial", que mergulharia nas "raízes e fontes de nossa humanidade"; "a iluminação desse substrato [humano] seria a missão da literatura de nossos dias, missão para a qual está mais aparelhado o poema que a história narrada"[623]. Uma forma romanesca assim se deslocaria da sua função narrativa:

> A posição tem consequências: sendo herói principal o substrato, fica afastada a possibilidade de uma fabulação variada; é da natureza das essências serem iguais a elas mesmas — *descritíveis*, portanto, mas *inenarráveis*, já que não se modificam nem têm gênese. Enredo e decurso (e portanto o tempo) ficam *reduzidos* à função de criar uma inútil coerência entre momentos, entre os raros momentos essenciais em que o substrato transpareceria no mundo empírico. Note-se que também este mundo empírico perde a solidez e passa a um papel dúbio. O de cortina semitransparente, vedando e revelando os recintos da humanidade como tal.[624]

Esse parâmetro temporal também explica o fato de o romance de Lispector não ter estrutura definida:

> Mais que apresentar o leitor o *histórico* do isolamento [de Joana em relação aos outros personagens], Clarice Lispector micro-relata os *momentos* em que este mais se manifesta. O romance é, por isso mesmo, desprovido de estrutura (o que nada tem a ver com carência) (...); [pois] é na diversidade exterior das experiências sucessivas

[620] Ibid. p. 173.
[621] Ibid. p. 174.
[622] Ibid.
[623] SCHWARZ, Roberto, *Perto do Coração* Selvagem, In: *A Sereia e o Desconfiado*, 2ª Ed., Rio de Janeiro; São Paulo: Paz e Terra, 1981. p. 53.
[624] Ibid. pp. 53 – 54.

> que melhor reconhecemos a unidade essencial da experiência de Joana, e o consequente desaparecer do tempo como fonte de modificação.[625]

O hiato entre linguagem e cotidiano, identificada por Melo e Souza, também é rematada. O dilema de Joana, de acordo com Schwarz, está na escolha entre o ser essencial e o que este não consegue dizer. A personagem tenta escolher entre a "essencialidade" do próprio hiato e a "continuidade de seu núcleo"[626]. Destarte, tanto Mello de Souza quanto Schwarz reconhecem aspectos tradicionais do discurso narrativo que se desassossegam na prosa clariceana por causa do tratamento com a divisa entre a linguagem e as coisas que se enunciam. Por exemplo, as ideias de tempo como causalidade e o lugar como entidade neutra — apenas cercania da ação —, se abalam, ao se defrontarem com uma aproximação dessas[627]. A questão do tempo e de uma narrativa concentrada em instantes, descrita por Schwarz, também será importante para nós mais à frente.

Em suma, seguindo os artigos selecionados por Olga de Sá, poderíamos dizer que os primeiros textos críticos a respeito da obra de Clarice Lispector liam seus romances em termos da desintegração e da saliente marca subjetiva. Todos os críticos listados até agora referem-se à perda da duplicidade entre o subjetivo e o objetivo. Para De Mello e Souza e Lins, tais elementos qualificariam também o lirismo do estilo da jovem escritora. Em seus primeiros romances, portanto, haveria cooptação da poesia na prosa, característica do tratamento com a linguagem, o qual — os autores citados até agora parecem assenti-lo — é novo, na literatura brasileira, assim como a construção da ação e do tempo. Como diz em Fascina e Martha:

> No caso de Lispector, a inovação operada ao organizar a estrutura de uma narrativa descontínua, que obriga a uma reflexão sobre a linguagem literária e seus mecanismos de representação da realidade, provoca em muitos uma reação pouco positiva, tamanha a novidade que sua obra mantém. Isso se dá porque refletir a respeito desse tecido complexo, a densa corporeidade da qual é feita o seu discurso, tem seu ato de criação finalizado na leitura.[628]

Além disso, esses artigos iniciais compõem traços do que seria doravante explorado na obra da escritora, como a integração entre sujeito-objeto e a desestruturação da ação romanesca, aspectos que desenvolveremos na analiticamente neste capítulo a fim de suportar nossa tese.

---

[625] Ibid. p. 54.
[626] Ibid. p. 56.
[627] Lembremos que estes não são aspectos apenas do romance realista ou naturalista, pois o conceito de *cronotopo* é parte da forma romance, de maneira mais geral.
[628] Ibid. p. 93.

Em face dessa ruptura de expectativa, é digno de nota a disposição crítica de Benedito Nunes diante da produção de Clarice Lispector, além de sua importância na história da sua recepção crítica. Diz-nos as autoras da citação de acima que

> Apesar de não ter sido o primeiro a analisar a produção da autora, parece ter sido Benedito Nunes quem mais se encantou naquele momento com sua escrita, debruçando-se por toda sua vida sobre a obra dela. Percebe-se em sua análise que, em nenhum momento, Nunes fez menção ou tratou com inferioridade a obra de Clarice por ser mulher, ao contrário de Álvaro Lins.[629]

Nunes, que era filósofo e estudioso da hermenêutica, dedicou-se à obra da escritora. "Além de conferências, congressos, palestras, foi coordenador da edição crítica de *A Paixão Segundo G.H.* e responsável por inúmeros artigos (...)"[630].

> Nunes acabou por fazer uma reflexão sobre o romance e os limites da ficção contemporânea, da qual a escritura clariceana se tornou um exemplo. Segundo ele, em Clarice há sempre as indagações: por que narrar? O que narrar? Como e para que narrar?[631]

Essas indagações fazem da prosa, em si mesma, uma questão, não apenas uma resposta ao mundo. Nunes foi o que melhor compreendeu a ruptura efetuada por Lispector, nesse sentido:

> Nunes explica que o porquê narrar nunca é puro. Sempre inseparável de um propósito expressivo, o que impele o dizer em Clarice Lispector se desata do imperativo de contar histórias (...). A intenção do dizer exige da escritora uma nova lírica no uso da linguagem.[632]

Assim, a prosa lispectoriana estava de acordo com as próprias reflexões literárias feitas pelo crítico paraense. Voltaremos a um dos seus textos mais tarde. É importante agora apenas notarmos que a reflexão de Nunes acerca de Lispector dá definição à sua ruptura. Sua prosa introduz os limites da própria diegese diante da sua potencialidade negativa, do "para que narrar".

Para além desses textos, gostaríamos de sortir, partir do variado inventário de Olga de Sá, um artigo, particularmente, cuja quebra de expectativa em relação à obra da escritora é bastante revelador.

---

[629] Ibid. p. 99.
[630] TARRICONE, Jucimara, *Hermenêutica e Crítica: o pensamento e a obra de Benedito Nunes*, São Paulo: Edusp, 2011. pp. 59 – 60.
[631] Ibid. p. 60.
[632] Ibid. p. 61.

5.1. O primeiro artigo de Costa Lima sobre Lispector — a questão do *epos* e da epifania no *Perto do Coração Selvagem*

Um dos textos de depois da década de 40 que mais nos chamou a atenção em relação à sistematização de Sá é o *Clarice Lispector* (1970), de Costa lima, pois, apesar de ser bastante posterior aos primeiros livros da autora — mais de vinte anos à frente deles —, guarda quase todos os traços que gostaríamos de destacar. Sobre esse texto, diz Olga de Sá:

> Nos trabalhos de Luís Costa Lima a respeito de Clarice Lispector há um curioso detalhe: embora o ensaio "A mística ao revés de Clarice Lispector" (que focaliza, principalmente, *A Paixão Segundo G.H.*) tenha data anterior (1966) ao estudo publicado no V volume da *Literatura no Brasil* (1970) o enfoque crítico daquele ensaio parece posterior ao deste estudo. Neste, embora bibliografia de Clarice seja citada *A Paixão*, já publicada em 64, no corpo do trabalho dela não se trata. Luís Costa Lima aborda o romance clariceano até *A Maçã no Escuro* (1961).[633]

Ele trata dos três primeiros romances de Clarice Lispector e reconhece a subjetividade e a desintegração como problemas formais, na mesma linha de Lins. Também analisa a instantaneidade do tempo nos romances de Clarice — na linha de Schwarz — mas crê-la mais bem utilizada em seus contos. Segundo Costa Lima, o "renome de que Clarice Lispector priva na moderna literatura brasileira está sobretudo [na] raridade, entre nós, do romance introspectivo que a autora segue"[634]. Sobre a protagonista de *Perto do Coração Selvagem*, Joana,

> No primeiro capítulo, a encontramos menina. O seu não ter o que fazer, a sua necessidade de inventar ocupações pelo sonho, a incapacidade do pai em ajudá-la indicam o clima de vazio e inquietude que a seguirão depois, adulta. Esta a linha que unifica a criança e a mulher. Sem que o romance acompanhe sua passagem, logo nos primeiros capítulos Joana é mulher. Ela guarda a ânsia por uma invenção que lhe libere do cotidiano, ao mesmo tempo em que cresce a sua repugnância pelas criaturas amorfas.[635]

Há isolamento, inquietude e ação que se engole pelo sonho, além de instantes que se fraturaram da continuidade cronológica.

Trata-se de um alheamento que não foge "de uma tensão constante na romancista" [636] — que constitui, na verdade, sua temática geral —: "na tensão entre a opacidade e o instante liberador se concentra a tensão básica da obra de Clarice Lispector"[637]. Os personagens agem contra o cotidiano que os suprime, e falham, geralmente, por causa do

---

[633] SÁ de, Olga, *A Escritura de Clarice Lispector*, 3ª Ed., Petrópolis: Vozes, 2000. p. 69.
[634] COSTA LIMA, Luiz, *Clarice Lispector*, In: *A Literatura no Brasil, Era Modernista*, 4ª Ed., Dir.: Afrânio Coutinho; Co-dir.: Eduardo de Faria Coutinho, São Paulo: Global, 1997. p. 526.
[635] Ibid. p. 527.
[636] Ibid. p. 528.
[637] Ibid. p. 531.

aspecto apenas momentâneo da mesma liberação. Por exemplo, se se indica a impossibilidade do amor autêntico para "além do instante", "não revelaria [isto] a insolvência da busca de um sentido para a vida, se o indivíduo não ultrapassasse a subjetividade? A questão não se coloca para Joana (...)"[638]. A pergunta de Costa Lima resulta do contato da obra com "sua realidade histórica: a realidade do homem contemporâneo nas grandes metrópoles"[639]. Trata-se de uma sociabilidade moderna, que não superara o niilismo ainda. Mas, ora, não caberia ao romance, em si, fazer tal superação. Tampouco a inatividade dos personagens indica, necessariamente, que isso é impossível. Há apenas um problema que é bem representado; ele é reconhecido no que Lima chama de "conformismo desesperado"[640], característico, segundo ele, dos personagens lispectoreanos. Todavia, sua pergunta se coloca como estritamente normativa.

De acordo com Costa Lima, o problema da obra em questão nasce da hipersubjetividade dos personagens, que prejudica seu realismo romanesco.

> A luta individual empreendida por Joana não se alarga além de si mesma. Ao contrário, cada vez mais se subjetiva e ingressa na divagação abstrata. Isto é, em virtude que *Perto do Coração Selvagem* não se restringe a uma soma concatenada de acidentes e acontecimentos, os personagens necessitam de uma conjunção de ideias e meios pelos quais se configure a sua posição diante da realidade. Aí, entretanto, falha a autora, pela ausência de uma articulação intensa com o mundo. Vazio desta, em seu lugar se estabelece um fundo romântico, disfarçado de jargão existencialista.[641]

Os personagens expressam o instante imediato que se contradiz à opacidade. Contudo, segundo Costa Lima, "a romancista (...) sente a necessidade de que a apreensão penetre, através do personagem, na ação central do romance"[642]. Mas isso não é possível, porque o instante "não se desdobra em uma dimensão maior"[643]. Os diálogos são exemplares, nesse sentido. Recitemos um deles, que o autor utiliza para exemplificar seus argumentos:

> — Você bem sabe que não se trata disso. Oh, Otávio, Otávio... — murmurou depois de um instante, as chamas subitamente reavivadas — que nos acontece afinal, o que nos acontece?
>
> A voz de Otávio era áspera e rápida quando ele respondeu:
>
> — Você sempre me deixa só.
>
> — Não..., assustou-se ela. — É que tudo o que eu tenho não se pode dar. Nem tomar. Eu mesma posso morrer de sede diante de mim. A solidão está misturada à minha essência...

[638] Ibid. pp. 528 – 529.
[639] Ibid. p. 531.
[640] Ibid. p. 532.
[641] Ibid. pp. 532 – 533.
[642] Ibid. p. 533.
[643] Ibid.

> — Não, repetiu ele, obstinado, você sempre me deixou só porque quis, porque quis.
>
> — Não tenho culpa, gritou Joana, acredite... Está gravado em mim que a solidão vem de que cada corpo tem irremediavelmente seu próprio fim, está gravado em mim que o amor cessa na morte... Minha presença sempre foi essa marca...[644]

Esse diálogo retrata a impossibilidade de as intenções individuais se universalizarem, de elas serem compartilhadas entre cada personagem. Seguiria o "filosofismo"[645] no lugar, com sua "atração irracionalista". Vê-se que isso se representa no monólogo de Joana, incomunicável porquanto a banalidade da discussão resiste a qualquer angústia que enuncie sua verdade mais humana e universal — como a do corpo que pode morrer e que, por isso, é signo e destino da sua própria decadência —; ela soa estranha, dramática e sem lugar.

O paradoxal é que a discussão entre o casal parte do pressuposto de que há de haver mesmo essa sinceridade; que há de se chegar ao problema mais profundo da relação para que ela se resolva; mas a verdade social é a de que essa sinceridade nunca pode ser dita, ela é insólita. E aí o sujeito sobra, sem objetivá-la, ou melhor, a objetivação lhe é proibida. A morte do amor, ou pelo menos da relação que o amor sustenta, é inevitável por ser impossível enunciar para quem se ama sobre o "amor [que] cessa na morte". Essa verdade se confisca pelo interdito. Sua escuta a restringe ao ato de se ignorá-la, interpretá-la como mentirosa ou aliená-la ao solipsismo de quem a diz. E é interessante que, particularmente neste caso, o ato de omissão se estenda à escuta crítica. Sobre *A Mação no Escuro*, ela é mais explícita:

> [Nesse romance, a] desarticulação se torna mais clara. Martim, isolado, procura realizar em si os atos essenciais à vida: o ato de destruir para uma reconstrução posterior. Reconstrução, acrescente-se, posta em fronteiras que não dilatam os limites traçados. Assim, a reconstrução há de ser conseguida pelo esforço sobre o uso da palavra:
>
> ["] ...Sua reconstrução tinha de começar pelas próprias palavras, pois as palavras eram a voz de um homem. Isso sem falar que havia em Martim uma cautela de ordem meramente prática: do momento em que admitisse as palavras alheias, automaticamente estaria admitindo a palavra "crime" — e ele se tornaria apenas um criminoso vulgar e em fuga. E ainda era muito cedo para ele se dar um nome, e para dar um nome ao que queria.["] (p.144)
>
> Mas refazê-la para quê? A questão não tem sentido sem a desarticulação entre o singular e o particular, próprio da autora.
>
> ["]Se a destruição primeira e grosseira ele a objetiva com o ato de cólera, o trabalho mais delicado era este: ser objetivo (p.150)["]

[644] LISPECTOR, Clarice, *Perto do Coração Selvagem*, Rio de Janeiro: Rocco Ltda., 1998. pp. 178 – 179.
[645] Termo que Costa Lima utiliza para definir as reflexões monológicas do romance de Clarice Lispector.

> O jargão existencialista servindo mais uma vez para esconder a vacuidade da reflexão, pois ser objetivo para Martim parece significar apenas conter o mundo em si[646].

E,

> Afinal, descoberto o sítio a que escapara, descoberto aos olhos de todos os crimes que cometera, Martim entendera não haver fracassado. Apenas o seu projeto de "reconstrução" se cumprira sem que conseguisse formulá-lo com palavras. No mundo contra que Martim romanticamente se rebela, a inteligência se consome em um hábito de disfarce, é uma inação depurada e concentrada. (...). Os atos sociais se recolhem à mera dimensão individual. A destruição (o crime) e a reconstrução existem em Martim e para Martim. O mundo é uma sombra incômoda apenas. Pode-se, contudo reduzir impunemente a realidade a tão estreitos limites?[647].

Não se pode. Não impunimente, sem a mácula da alienação e de algum solipsismo. Mas não é qualquer alienação e nem um solipsismo que leva à incompreensão da obra. O tabu do crime, a decisão de não o nomear com a língua comum das pessoas, leva Martim à reversão da linguagem graças ao seu ato de violência, que funda nova intocabilidade, e que não promete, em verdade, negar um receptor futuro para sua enunciação. Não é uma temática tão diferente, por exemplo, da Boa Nova do Novo Testamento, a quebra do templo pelo assassinato da carne; o isolamento do profeta no deserto etc. A verdade é que o mundo não desaparece, se o tabu e o interdito, infringidos, tinham sido colocados pelo próprio mundo. A infração expõe as sacralidades que este estruturou para a palavra. Não é de maneira alguma estranha ou tão inconformada, portanto, à tradição literária. O que fora notável foi o fato de que um intelectual como Costa Lima tenha desconsiderado tais observações com tamanha rigidez[648]. Sua crítica vai no sentido de não identificar o *epos* no romance de Lispector; vejamos como.

Segundo o autor, a artificialidade existencialista da obra seria resultante da "incapacidade de a autora em ir além das situações meramente singulares"[649]; quanto ao diálogo citado acima, p. ex., "[a] romancista (...) sente a necessidade de que a apreensão do instante penetre, através do personagem, na ação central do romance"[650]. Essa singularidade, sem a totalidade do real, é um dos aspectos mais prejudiciais dos textos de Lispector, segundo o autor:

> A própria imobilidade com que são descritos os personagens (...) dá a perceber o significado que Lispector encontra naquelas vidas. Mas não é por entender sensivelmente um fenômeno que um artista já conseguirá dar-lhe força maior e

---

[646] LISPECTOR, Clarice, *A Maçã no Escuro*, apud COSTA LIMA, Luiz, *Clarice Lispector*, In: *A Literatura no Brasil, Era Modernista*, 4ª Ed., Dir.: Afrânio Coutinho; Co-dir.: Eduardo de Faria Coutinho, São Paulo: Global, 1997. p. 535.
[647] Ibid.
[648] Rigidez que ele abandona em um segundo momento, n'*A Mística ao revés de Clarice Lispector*, é importante dizê-lo.
[649] Ibid. p. 544.
[650] Ibid. p. 533.

> veracidade estética. Para tanto, haverá de inserir a sua percepção em um corpo de totalidade, dentro do qual exercerá a sua seleção, de acordo com a sua ideia de mundo e as suas possibilidades técnicas. Esta ligação do detalhe, do imediatamente apreendido com uma totalidade do mundo importa não para que o artista discipline didaticamente a realidade (...), mas sim para que do particular captado cresça a presença de "um momento de humanidade", de uma situação típica como lhe chama Lukács. A arte, portanto, não é apenas estilo (soma de procedimentos técnicos), mas forma: apreensão aguda da posição de certos homens frente a certo mundo e, deste mundo, frente a todos os seres. É desta inter-relação que surge a perspectiva, configurada ora na sua expressão histórica (base do realismo crítico ou lógico), ora na sua expressão cósmica (base do realismo cósmico)[651].

A singularidade, a expressão do instante imediato e a hipersubjetividade que obstruem a objetividade compartilhada entre os personagens: tais elementos impedem que os textos de Lispector constituam a tipicidade no sentido lukacsiano.

O argumento parece ser o de que seus textos são menos romanescos. Segundo o autor, afinal, a aderência ao detalhe, tão característico do tempo instantâneo de Lispector, serve melhor para os seus contos, que seriam de boa qualidade[652]. Ainda assim, seria incorreto fechar a leitura com essa conclusão. Vejamos, em vez disso, um dos textos mais importantes de Lukács, o ilustre *Romance como epopeia burguesa*, em que a tipicidade é definida de maneira sucinta e fortuita e a partir do qual, portanto, podemos ler com mais propriedade o texto de Costa Lima, quer dizer com seus próprios termos. Não queremos fugir de nosso aporte metodológico. Apesar de o texto de Costa Lima ser já antigo, pensamos também que essa leitura pode servir para que transitemos propriamente para a temática mais central de nossa tese acerca de Lispector. De acordo com Lukács, "[o] romance, por um lado, tem as características estéticas gerais da grande narrativa épica; e, por outro, sofre as modificações trazidas pela época burguesa, o que assegura sua originalidade"[653]. A forma romance, portanto, não é simplesmente uma continuidade, tampouco uma nova replicação da épica, mas

> [O] romance é produto da dissolução da forma épica, a qual, com o fim da sociedade antiga, perdeu terreno para seu florescimento. O romance aspira aos mesmos objetivos a que aspira a epopeia antiga, mas não pode jamais alcançá-los já que — nas condições da sociedade burguesa (...) — os modos de realizar os objetivos épicos tornam-se tão diferentes dos antigos que os resultados são diametralmente opostos às intenções. A contradição da forma romance do romance reside precisamente no fato de que este gênero literário (...) é a epopeia de uma sociedade que destrói a possibilidade da criação épica.[654]

---

[651] Ibid. p. 540.
[652] Vide pp. 549 a 553 da edição que citamos.
[653] LUKÁCZ, György, *O romance como epopeia burguesa*, In: *Arte e Sociedade, escritos estéticos 1932 – 1967*, Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011, p. 195.
[654] Ibid. p. 202.

Em seu deslocamento histórico, o romance pressupõe uma relação dilacerada com o épico. Isso é importante, porque a tipicidade se plasma a partir desse dilaceramento que é constituído a partir das contradições inerentes à luta de classes. Atente-se, a compreensão deste "é apenas o *pressuposto* da forma romanesca, não sua forma (...) [; ele é apenas] o pressuposto do 'princípio poético propriamente dito, a premissa da invenção e do desenvolvimento da ação"[655]. A *consciência* dele está na ação, que une o humano com seu *ser*, ou melhor, com sua essência enquanto ser *social*:

> somente quando o homem age em conexão com o ser social é que se expressa sua verdadeira essência, a forma autêntica e o conteúdo autêntico de sua consciência, independentemente de que ele o saiba ou não, e quaisquer que sejam as falsas representações que ele tenha desta conexão. A fantasia poética do narrador consiste precisamente em inventar uma história e uma situação nas quais se expresse ativamente esta "essência" do homem, ou seja, o elemento *típico* do seu ser social.[656]

A essência ativa do homem constitui o típico. A ação social se representa de maneiras diferentes na épica antiga e no romance moderno. Naquela, a ação de um indivíduo ainda advinha com o ser coletivo que ele representava; neste, "[c]ada indivíduo agora representa uma das classes em luta", e "[é] na relação do indivíduo com a sociedade, expressas através de um *destino* individual, que se manifesta a característica do ser histórico-concreto de uma forma social dada"[657]. Elemento da tipicidade também é o destino, portanto, formulado pelas relações sociais, ou melhor, pela "totalidade dinâmica"[658] da luta de classes. Mas a sociedade burguesa impõe o isolamento dos indivíduos e desintegração deles em relação a essa totalidade. Então, o *pathos* — este agente que unifica as motivações humanas com sua intenção e racionalidade —[659] também se desloca, entre a epopeia e o romance:

> O *pathos* antigo se apoiava na ligação imediata entre o privado e o público na pólis e, ao mesmo tempo, na unidade imediata (...) do universal e do particular, do típico e do individual. Na sociedade moderna, esta unidade imediata é inatingível.[660]

Ele se expressa por mediações entre a vida privada e o universal. As contradições da totalidade, vividas no apaixonamento, no sofrimento de seu *pathos*, torna o indivíduo seu objeto, e elas, para ele, um problema individual[661]. O personagem dessa paixão subjetiva se *objetiva* por tais mediações. A forma que se expressa os afetos dos personagens no romance, portanto, é variada. E o *pathos* também; Lukács cita alguns exemplos: "quem

[655] Ibid. p. 205. Grifo Feito por nós.
[656] Ibid. Grifo nosso.
[657] Ibid. p. 206. Grifo nosso.
[658] Ibid. p. 207.
[659] Ibid. p. 208.
[660] Ibid. p. 209.
[661] Ibid. p. 210.

vive uma experiência apaixonada e profunda até o fim torna-se inevitavelmente objeto destas contradições, um rebelde (mais ou menos consciente) que se põe contra a ação despersonalizadora do automatismo da vida burguesa"[662].

Com essas observações, podemos voltar às questões de Costa Lima. A rebeldia sobre a qual falamos pode ser formulada, como vemos na citação acima, por diversos níveis de consciência. Em Lispector, parece-nos ser inegável que a rebeldia se dá e que o automatismo despersonalizador é atravessado pela subjetividade, como o autor o admitira ao definir o inconformismo desesperado de seus personagens. Parece-nos que há, portanto, um *pathos* realista, e, assim, uma representação da realidade que é propriamente romanesca, em termos lukacsianos. Gostaríamos de analisar como ela é feita em *Perto do Coração Selvagem*. Lembremos do diálogo que analisamos acima, de Joana com Otávio. A verdade que não pode ser dita tem um lastro ao longo da história, ela se transforma. Para analisar essa transformação, nós precisamos recorrer a uma referência que o próprio título do romance denuncia.

"Perto do coração selvagem", como se sabe é uma referência ao livro *O Retrato do artista quando jovem* (1916), de James Joyce. Este é um romance de formação no qual o discurso narrativo se modifica conforme o personagem amadurece. O romance de Joyce também começa na infância de Stephen Dedalus — o protagonista, que também aparece no *Ulysses* (1922) — e termina com a viagem para fora da Irlanda, para seu destino enquanto artista. Vejamos as primeiras páginas, na tradução de Elton Mesquita:

> Era uma vez, galinha pedrês, um vacamumu vindo pela estrada e a vacamumu que vinha pela estrada encontrou um rapajinho bonjinho chamado neném tuquim...
>
> O pai contava aquela história: o pai contava aquela história: o pai olhava para ele atrás de um vidro: ele tinha o rosto peludo.
>
> (...)
>
> Quando a gente molha a cama, primeiro é morno, depois fica frio. E a mãe punha o oleado. O com cheiro esquisito.
>
> A mãe tinha um cheiro melhor que o pai. Ela tocava o *sailor's horpipe* no piano para ele dançar. Ele dançava (...).[663]

Em *Perto do Coração Selvagem*, essa correspondência discursiva com a idade do personagem também acontece. Em Joyce, a cronologia dos fatos é feita de maneira contínua; o crescimento do personagem vai se realizando aos poucos, junto com o

---

[662] Ibid.
[663] JOYCE, James, *Um retrato do artista quando jovem*, São Paulo: Hedra, 2013. p. 19.

desenvolvimento do discurso narrativo, que vai adquirindo mais vocabulário, erudição e profundidade estilística. Por exemplo, já para o final do romance:

> Stephen se voltou para o companheiro e olhou firme em seus olhos por alguns instantes. (...). O crânio longo, esguio e chato sob o longo quepe pontudo fez Stephen pensar em um réptil encapuzado. Os olhos, também, eram de réptil em brilho e mirada. Mas naquele instante, humildes alertas, eles estavam acesos por um pequeno ponto de humanidade, a janela de uma alma murcha, pungente e amargurada de si.[664]

Em Lispector, por outro lado, a sucessão da vida de Joana é interrompida a cada novo capítulo. Quer dizer, apesar de seguir uma continuidade bastante bem construída — os primeiros capítulos a relatarem momentos da infância, o terceiro, da adolescência, e assim por diante —, apesar disso, o início da sua vida, da passagem da criança até a da mulher madura, é todo intercalado por relatos da sua vida de depois de casada, sendo que, na segunda parte do romance, após o casamento, há relatos de lembranças do período em que ela ainda era noiva.

O discursivo tem, assim, papel central na diegese. Mas não apenas como conjunto de técnicas ou de procedimentos, como nos dissera Costa Lima. Em vez disso, ele também media a relação das personagens com o resto do mundo e com a resistência que este particularmente impõe à inconformidade da protagonista. O romance é dividido entre os monólogos introspectivos de Joana consigo mesma e seus diálogos com os outros. Quando ela expressa, nos diálogos, sentimentos que tinham se desenvolvido na introspecção, eles se manifestam como interdito, e, portanto, como incomunicáveis, vetados ou recusados pela comunicação —. É nesse movimento que se constitui a tipicidade e, portanto, a ação romanesca — o *epos* — do *Perto do Coração Selvagem*, ao que nos parece. Vamos ver se nossa hipótese faz sentido.

Entre o primeiro e o terceiro capítulos — respectivamente intitulados "O PAI..." e "...A MÃE..." —, a linguagem é infantil e aparentemente simples:

> O PAI...
>
> A máquina do papai batia tac-tac... tac-tac-tac...O relógio acordou em tin-dlen sem poeira. O silêncio arrastou-se zzzzzz. O guarda-roupa dizia o quê? Roupa-roupa-roupa. Não não. Entre o relógio, a máquina e o silêncio havia uma orelha à escuta, grande, cor-de-rosa e morta. Os três sons estavam ligados pela luz do dia e pelo ranger das folhinhas da árvore que se esfregavam umas nas outras radiantes.
>
> Encostando a testa na vidraça brilhante e fria olhava para o quintal do vizinho, para o grande mundo das galinhas-que-não-sabiam-que-iam-morrer. E podia sentir como se estivesse bem próxima de seu nariz a terra quente, socada, tão cheirosa e seca, onde

[664] Ibid. p. 197.

> bem sabia, bem sabia uma ou outra minhoca se espreguiçava antes de ser comida pela galinha que as pessoas iam comer.[665]

É fácil perceber leves semelhanças entre Joyce e Lispector: a linguagem simples para tratar dos pensamentos da infância, o discurso indireto livre e a sinestesia entre olhar, escutar e cheirar.

A intuição de Joana para certos temas existenciais também já se introduz nesse primeiro capítulo; a insistência de alguma coisa que foge das atividades que a deviam distrair e que, ao enunciar-se, termina por aborrecer os adultos:

> — Papai, que é que eu faço?
>
> — Eu já lhe disse: vá brincar e me deixe!
>
> — Mas eu já brinquei, juro.
>
> Papai riu:
>
> — Mas brincar não termina...
>
> — Termina sim.
>
> — Invente outro brinquedo.
>
> — Não quero brincar nem estudar.
>
> — Quer fazer o quê, então?
>
> Joana meditou:
>
> — Nada do que sei...
>
> — Quer voar? pergunta papai distraído.
>
> — Não, respondeu Joana. — Pausa. — Que é que eu faço?
>
> Papai troveja dessa vez:
>
> — Bata com a cabeça na parede![666]

Há uma enunciação que embaraça o cotidiano e que não é resolvida por ele. Uma criança devia brincar, estudar ou imaginar. Qual sentença pode alcançar o ato posterior ao término dessa rotina? Não há resposta nem tolerância para essa pergunta. Mas todo sujeito tem em si a percepção desse término, que, todavia, nunca é suportado pelo outro. Ao descrever como era a mãe de Joana antes de morrer, o pai da personagem descreve, de certa maneira, como se dava essa incomunicabilidade do que ultrapassava a rotina das coisas:

> Ela não precisava de mim. E nem eu dela, é verdade. Mas vivíamos juntos. O que eu ainda agora queria saber, dava tudo para saber, é o que ela tanto pensava. Você, como vê e como me conhece, me acharia o tipo mais simplório perto dela. Imagine então a impressão causada na minha pobre e escassa família: foi como se eu tivesse trazido para o seu rosado e farto seio — lembraste, Alfredo? — os dois riram foi como se eu tivesse trazido o micróbio da varíola, um herege, nem sei o quê...[667]

---

[665] LISPECTOR, Clarice, *Perto do Coração Selvagem*, Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p. 13.
[666] Ibid. pp. 16 – 17.
[667] Ibid. p. 28.

A "heresia" é herdada por Joana. No início do capítulo "...O BANHO...", sua tia vê a menina roubar um livro. Esta não hesita em nomear o delito:

> Na rua, a mulher buscou as palavras com cuidado:
>
> — Joana... Joana... eu vi...
>
> Joana lançou-lhe um olhar rápido. Continuou silenciosa.
>
> — Mas você não diz nada? – não se conteve a tia, a voz chorosa. — Meu Deus, mas o que vai ser de você?
>
> —Não se assuste, tia.
>
> — Mas uma menina ainda... Você sabe o que você fez?
>
> — Sei...
>
> — Sabe... sabe a palavra...?
>
> — Eu roubei o livro, não é isso?
>
> — Mas, Deus me valha! Eu já nem sei o que faça, pois ela ainda confessa!
>
> (...)
>
> — Minha filha, você é quase uma mocinha, pouco falta para ser gente... Daqui a dias terá que abaixar o vestido... Eu lhe imploro: prometa que não faz mais isso, prometa, prometa em nome do pai.
>
> Joana olhou-a com curiosidade:
>
> — Mas se eu estou dizendo que posso tudo, que... — Eram inúteis as explicações. — Sim, prometo. Em nome de meu pai.[668]

Depois desse roubo, a tia resolve transferi-la para um internato. Joana escuta a discussão que a mulher tem com seu esposo e que levara a tal resolução. Fica sabendo, portanto, da decisão dos dois e vai buscar refúgio com seu professor, por quem se sente secretamente apaixonada.

Os monólogos interiores de Joana constituíam, para ela, "[a] liberdade que às vezes sentia. Não vinha de reflexões nítidas, mas de um estado como feito por percepções orgânicas demais para serem formuladas em pensamentos"[669]. Eles a posicionam no mundo, pois. Vimos que Costa Lima chamara-os de filosofismos[670]. Vejamos agora, contudo, como eles funcionam para o romance como um todo. O professor tenta

---

[668] Ibid. p. 49.
[669] Ibid. p. 43.
[670] Um bom exemplo deles, no mesmo capítulo: "Por Deus, a marca da existência. (...).
As descobertas vinham confusas. Como esclarecer a si própria, por exemplo, que linhas agudas e compridas tinham claramente a marca? (...).
Outras confusões ainda. Assim lembrava-se de Joana-menina diante do mar: a paz que vinha dos olhos do boi, a paz que vinha do corpo deitado do mar, do ventre profundo do mar, gato endurecido sobre a calçada. Tudo é um, tudo é um..., entoara. A confusão estava no entrelaçamento do mar, do gato, do boi com ela mesa. A confusão vinha também de que não sabia se entoara 'tudo é um' ainda em pequena, diante do mar, ou depois, relembrando. No entanto, a confusão não trazia apenas graça, mas a realidade mesma. Parecia-lhe que se ordenasse e explicasse claramente o que sentira, teria destruído a essência de 'tudo é um' (...)".
A busca do real pela imagem, que é irredutível, é uma das buscas patológicas de Joana, isto é, uma das autenticidades de seu *pathos*. Ibid. p. 46.

disciplinar essa convocação de Joana para a profundidade; ele tenta dar-lhe forma indutiva e definida:

> — (...). Diga antes de tudo. O que é bom e o que é mau?
>
> — Não sei...
>
> — "Não sei" não é resposta. Aprenda a encontrar tudo que existe dentro de você.
>
> — Bom é viver..., balbuciou ela. Mau é...
>
> — Mau é não viver...
>
> (...)
>
> — Mau é não viver [— responde, depois, Joana —], só isso. Morrer já é outra coisa. morrer é diferente do bom e do mau.
>
> — Sim, disse ele sem entender. (...).[671]

Depois de algum tempo, a esposa do professor entra na sala, Joana sente ciúmes e inopinadamente declara seu afeto pelo pedagogo:

> Ela fitou-o de dentro das últimas lágrimas. Como explicar-lhe? Não queria consolo, ele não entendera... O professor franziu a testa àquele olhar. O quê? o quê? — perguntou a si mesmo com desagrado.
>
> Ela conteve a respiração:
>
> — Eu posso esperar.
>
> Também o professor não respirou por alguns segundos. Perguntou, a voz subitamente fria:
>
> — Esperar o quê?
>
> — Até que eu fique bonita, bonita como "ela".
>
> A culpa era dele mesmo, foi o seu primeiro pensamento, como uma bofetada em seu próprio rosto. A culpa era dele por ter-se inclinado demais para Joana, por ter procurado, sim, procurado — não fuja, não fuja, —, pensando que seria impunemente, por sua promessa, sua promessa de juventude, aquele talo frágil e ardente. (...). Oh, como se odiava por ter pensado nisso. "Ela", a esposa, era mais bonita? A "outra" também o era. E a "outra", de hoje à noite, também. Mas quem tinha aquela imprecisão no corpo, as pernas nervosas, seios ainda por nascer — o milagre: ainda por nascer, pensou tonto, a vista escura —, quem era como água clara e fresca? A fome da velhice que se aproximava. Encolheu-se aterrorizado, furioso, covarde.[672]

O efeito da confissão do afeto, este que já fora ao menos suspeito por parte do professor — reconhecido, portanto, em sua muda possibilidade —, esse efeito, ao reverter o silêncio que o dissimulara, nunca absolve. Mas penaliza o professor com a lembrança da morte, a culpa, o terror, a fúria e a covardia.

A violação do estado daquilo que, silenciado, sancionava o encontro entre Joana e o outro personagem leva a uma revelação. Percebemos, então — de acordo com o gênero do romance de formação, a que o título da obra, ao menos, faz referência —

---

[671] Ibid. p. 53.
[672] Ibid. p. 58.

percebemos que esse tipo de revelação corresponde a um estado de desenvolvimento subjetivo por parte da protagonista. Sabemos disso por causa do monólogo interior que ela produz, com sua potência de vida e liberdade. A realidade se tocara da maneira que vimos introspectivamente costumar-se, então; uma nova objetividade deve ter-lhe tomado forma, pois:

> Os dois se destacavam das sombras, parados à sua frente e apenas no olhar do professor havia um pouco de surpresa.
>
> — Fiquei tonta, disse-lhes à meia voz e a cristaleira continuou brilhando como um santo.
>
> Mal falar, ainda com vista escurecida, Joana sentiu um movimento quase imperceptível na esposa do professor. Olharam-se e qualquer coisa maldosa, ávida e humilhada na mulher fez com que Joana estupefata começasse a entender... (...). Fitou-os intensamente. Vou embora dessa casa, gritou-se agitada. E cada vez mais a sala se fechava, de um momento para o outro despertaria a fúria no homem e na mulher! Como a chuva que rebenta, como a chuva que rebenta...
>
> (...).
>
> (...). Estou cada vez mais viva, soube vagamente. (...). Estava subitamente mais livre, com mais raiva de tudo, sentiu triunfante. No entanto não era raiva, mas amor. Amor tão forte que só esgotava sua paixão na força do ódio. Agora sou mais víbora sozinha. Lembrou-se de que se separara do professor, que depois daquela conversa jamais poderia voltar... Sentiu-o longe, no ambiente que já agora ela recordava com espanto e sem familiaridade. Sozinha...[673]

Essas descobertas desvelam o que as relações sociais, em geral, mantêm oculto; portanto, têm um caráter de autenticidade, que Joana segue buscando ao longo do romance. Logo após sair da casa do professor, por exemplo, ela chega em casa e revela o que seus tios tentam esconder, isto é, a decisão de estes levarem-na ao internato. Eles se perturbam diante da simples enunciação do fato:

> — Quando é que eu vou para o internato? — perguntou Joana.
>
> A terrina de sopa escorregou das mãos da tia, o caldo escuro e cínico espalhou-se rapidamente pela mesa. O tio abandonou os talheres sobre o prato, o rosto angustiado.
>
> — Como sabe que..., balbuciou confuso...
>
> Ela escutara à porta...
>
> A toalha embebida fumegava docemente como restos de um incêndio. Imóvel e fascinada como diante de algo irremediável, a mulher fitava a sopa derramada que esfriava rapidamente.[674]

Em suma, o desejo pela busca de uma realidade que se enuncia naquelas "percepções [que nem se] formulavam em pensamentos" — citação que fizemos há pouco — produz resistência e desvelamento quando colocada na sociabilidade.

---

[673] Ibid. p. 61.
[674] Ibid. p. 64.

Nesse tipo de percepção — que são as "alegrias de Joana"[675], de acordo com o romance —, Joana tinha "a impressão de que se conseguisse manter-se na sensação por mais uns instantes teria uma revelação — facilmente, como enxergar o resto do mundo apenas inclinando-se da terra para o espaço"[676]. Ela implica em um cuidado, portanto, porque leva a personagem a uma demora atenta consigo mesma. E, se esta se descreve como uma *percepção*, então ela *é uma relação com a objetividade* do mundo. Cuidá-la é cuidar de manifestações constantes de uma subjetividade, do funcionamento e de padrões do que se chama o sujeito. Mas, ora, tal subjetividade exterioriza-se e desenvolve-se para o mundo e descobre que é antitética a ele. Sofre com seu destino pois afeta as forças sociais ao expressar-se sobre a aparência de suas contradições, para as quais imerge em negatividade e potencial superação. Não nos parece ilícito falar de uma tipicidade, neste caso. Os propósitos da sociabilidade que compõem a vida privada de Joana — como a instituição da família, sobre a qual se legitima a autoridade que o desgosto da sua tia inflige pela transgressão do furto, este subterfúgio afetivo para o incômodo que há muito se estabelecera em relação à sobrinha, posta à margem pela sua condição de orfandade; condição socioeconômica, afinal: lugar deslocado da filiação, herança e ascendência[677] —, tais propósitos configuram, ou, melhor dito, sintetizam as regras implícitas cuja disposição a personagem comove à dialética, ou a novo movimento pela emergência da tensão. Quando Joana cresce, seu *pathos* também atua sobre construtos arraigados; sobre o casamento e o amor feminino para com o homem, por exemplo, que ela percebe, por vez, vencê-la, apesar de, introvertida, rebelar-se conscientemente[678] até fazer a viagem do

---

675 "Alegrias de Joana" é o nome de um capítulo de introspecção: "A liberdade que às vezes sentia. Não vinha de reflexões nítidas, mas de um estado como feito de percepções por demais orgânicas para serem formuladas em pensamentos". Ibid. p. 43.

676 Ibid.

677 "— Sim, disse o tio devagar, o regime severo de um internato poderia amansá-la. (...). Acho que se meu irmão fosse vivo não hesitaria em matricular Joana num internato, depois de vê-la roubar... Logo esse pecado, um dos que mais ofendem a Deus. (...). Tenho pena de Joana, coitada. Você sabe, nós nunca teríamos internado Armanda, mesmo que ela roubasse a livraria inteira.
— É diferente! É diferente! — explodiu a tia vitoriosa. Armanda, até roubando, é gente! Essa menina... Não se tem de quem ter pena nesse caso, Alberto! Eu que sou a vítima! (...). É uma víbora, Alberto, nela não há amor nem gratidão. Inútil gostar dela, inútil fazer-lhe bem. Eu sinto que essa menina é capaz de matar uma pessoa... (...)."
Quanto ao amor pelo homem: "Depois ele vinha. E ela repousava, enfim, com um suspiro, pesadamente. — Mas não queria repousar! — (...) como um bicho que adestrou suas passadas para caber dentro da jaula". Ibid. pp. 50 – 51.

678 "Agora tinha todo o seu tempo entregue a ele e os minutos que eram seus ela os sentia concedidos, partidos em pequenos cubos de gelo que devia engolir rapidamente, antes que derretessem". Ibid. pp. 108 – 109.
E, num capítulo depois deste da citação, ela descobre que ama Otávio, mas por meio de suas percepções interiores, enquanto ele dorme, com o perigo de ele acordar e quebrá-las; um amor que é tão orgânico quanto essas percepções vem de um funcionamento orgânico do corpo, que não caberia pela

fim da história. Enfim, o *epos* de *Perto do Coração Selvagem* parece não ser pouco orgânico com a introspecção que fora descrita por alguns críticos, ou com a hiper-subjetividade que Costa Lima pretere. Não nos parece que esta resulta na desagregação da forma pela ausência da tipicidade; pelo contrário, é a partir dos monólogos e da introspecção que há sujeito afim da ação e que, portanto, se estabelece o que poderíamos chamar de um realismo romanesco na prosa de estreia de Clarice Lispector.

Agora, poderiam nos questionar a razão de estarmos discutindo um texto crítico de muitos anos. É que, se, para nós, essa desagregação não ocorre, ela deve ter sido interpretada, contudo, por um motivo, que é importante identificarmos, e que, cremos, tem a ver com a discussão feita, até então, nesta tese. Nós argumentamos, no início deste capítulo, que a prosa de Lispector se utiliza de alguns recursos que tinham sido consagrados em Joyce. Teremos de voltar a Olga de Sá, pois — ela é importante para nosso trabalho —. A autora define como epifânicos esses momentos que chamamos, até aqui, de revelações introspectivas: quando as percepções internas de Joana causam certos efeitos no mundo que fazem expandir, forçosamente, a autenticidade que ele escondia. A epifania, segundo a autora, é um procedimento devedor do *Retrato do artista quando jovem*.

5.1.1. O que são a epifania e sua temporalidade

De acordo com de Sá, a "doutrina da epifania" já aparece no *Stephen Hero* — trabalho anterior ao *Retrato*, não publicado e que serviria de base para o primeiro romance de James Joyce —. Ele segue a "estética tomista" do jovem Joyce, que Stephen Dedalus discute, também, no fim d'*O Retrato*. A epifania é um modo de percepção das coisas:

> Os três requisitos tomistas do belo são *integritas*, *proportio* e *claritas*, que Stephen traduz por *integridade*, *harmonia* e *radiância*.
>
> Procurando penetrar no pensamento do Aquinate, Stephen descobre que o terceiro atributo, *Claritas*, é *quidditas*.[679]

institucionalidade que Otávio vai seguindo. A autenticidade do amor é impossibilitada por essa relação de gênero, que também é *pathos* expresso na contradição, portanto, no sentido de desenvolvimento e caráter de ação. É só enquanto criatura, sem o construto, que seria possível amar Otávio, mas, acordado, ele não segue sua natureza de criatura. "Mas não queria acordá-lo. Temia que ele não soubesse fazê-la subir para uma sensação mais alta, para a realização daquilo que agora era ainda um doce embrião. Sabia que mesmo nesse momento estava sozinha, que o homem acordaria distante. (...). No entanto imaginá-lo ignorante do que acontecia dentro dela não diminuía sua ternura". Ibid. p. 136.

[679] SÁ de, Olga, *A Escritura de Clarice Lispector*, 3ª Ed., Petrópolis: Vozes, 2000. p. 172.

Mas a sensação do belo, em Joyce, se desloca do "metafísico para o psicológico", com a imaginação sendo responsável por apreende o objeto da beleza[680], e, depois, do psicológico para o estético. "Os modos tomistas e ontológicos da beleza transformam-se, sob a visada joyceana, em modos de apreender ou até de produzir a beleza, no mundo moderno"[681]. Mas, se em *Stephen Hero* ele é um modo de apreender as coisas, "um modo de ver o mundo e, portanto, um tipo de experiência intelectual e emotiva [, n]o *Retrato*, ela se transforma num processo de criar um universo, por meio da palavra poética"[682]. Assim, a estética de Joyce passa a se importar com a própria escritura:

> Para isso, ele terá de reelaborar a noção de mimesis aristotélica (...). a mimesis não deverá ser traduzida por "imitação", mas por "simulacro". Reabilita-se assim o "fantasma sensorial", contra o idealismo platônico, e a arte recupera autonomia em frente à natureza. Ela não é cópia da natureza, mas um novo "eidos", uma nova forma que organiza o material dos sentidos à sua maneira e segundo suas leis. Uma obra de arte reproduz um original, não como ele é, mas como aprece aos sentidos.[683]

Agora, "a epifania é a aparição do sentido, numa espécie de jogo de cena; não é a revelação fortuita de uma alma [isto é, da própria coisa em sua substância, da quididade]"[684]. Em suma, a epifania não é mais ver, mas "fazer ver", e compromete-se com o "ser da linguagem"[685]. A partir de Joyce, a epifania pode ser categorizada, então, em três formas:

> 1º) *a epifania-visão* como revelação presentativa, imediata, provida ou não de desenvolvimento, explicitação, comentário. Servem de exemplos textos de *Stephen Hero* e o episodio da menina-pássaro, no *Retrato*.
>
> 2º) *a epifania-crítica como reversão irônica* (...).
>
> 3º) *a epifania-linguagem* (revelada na própria palavra), epifania operativa no nível da microestética.[686]

A primeira e a segunda nos serão de grande importância para seguirmos. Todas elas aparecerão posteriormente noutros escritores do século XX, como Woolf e Lispector.

Quanto à epifania-visão, sua revelação leva a uma situação de transformação, de *momento* epifânico. Vejamos, no *Retrato*, como ela aparece. O episódio da menina-pássaro é o seguinte:

> Sua alma se erguera da sepultura da infância, sacudindo de si as roupas fúnebres. Sim! Sim! Sim! Ele criaria orgulhosamente a partir da liberdade e do poder da sua alma,

680 Ibid. p. 174.
681 Ibid.
682 Ibid. p. 175.
683 Ibid. p. 179.
684 Ibid. p. 180.
685 Ibid. p. 181.
686 Ibid. p. 192.

> como o grande artífice cujo nome ele carregava, algo vivo, novo, voando alto e belo, impalpável e imperecível.
>
> Ele se levantou nervoso do bloco de pedra pois já não podia sufocar as chamas em seu sangue. (...). A tarde adensaria sobre o mar, a noite cairia na planície, a aurora resplandeceria diante do errante e mostraria a ele campos e colinas e rostos estranhos, Onde?
>
> (...).
>
> Onde estava sua mocidade agora? Onde estava a alma que recuara do seu destino para remoer sozinha a vergonha das feridas e para em sua casa de pobreza e subterfúgio coroá-la rainha em mortalhas desbotadas e guirlandas que secavam ao toque? Ou onde estava ele?
>
> Ele estava sozinho. Despercebido, feliz e perto do coração selvagem da vida. Ele estava sozinho e era jovem e opinioso e selvicórdio, sozinho num ermo de ar selvagem e águas salobras e entre a marcolheita de conchas e amaranhalgas e a luz do sol velada e cinza e as figuras vestidalegres e levestidas de crianças e moças e vozes infantis e feminis no ar.
>
> Uma moça apareceu diante dele na correnteza, sozinha e parada, olhando para o mar. Ela parecia alguém que tivesse sido transformada por magia em um estranho e belo pássaro marinho. (...). Suas coxas, fartas, de cor marfimacia, estavam expostas quase até os quadris, onde as franjas brancas das anáguas eram como penas e penugem branca e macia. As saias azul-ardósia levantadas com ousadia até a cintura caíam atrás dela feito cauda, seu peito era o de um pássaro, macio e gentil, gentil e macio como o peito de uma pomba em plumas negras. Mas seus longos e loiros cabelos eram de menina: e de manina e tocado com o mistério da beleza mortal era seu rosto.
>
> (...)
>
> — Meu Deus do céu! — gritou a alma de Stephen, numa erupção de júbilo profano.
>
> Ele se afastou rapidamente e partiu para atravessar a praia. Seu rosto estava em chamas; o corpo incandescia; os membros tremiam. Ele seguiu em frente em frente em frente e para longe, bem longe sobre a areia, cantando selvagemente para o mar, gritando para saudar a chegada da vida que gritara para ele.[687]

Nessa cena, a vocação de Dedalus, que enfrentara resistências ao longo do romance, dispõe-se de nova maneira, ela não tem mais obstáculos. Desta feita, expurgou-se[688], pela graça de uma esperança que liberta a alma da "sepultura da infância". É um acontecimento de transição entre morte e vida. Ao dizer do início e do fim, diz da totalidade da ação, cuja extroversão se identifica a tal ponto com o espaço envolta que as palavras inventadas referem o movimento da diluição e da união características do mar, tão adensado contra o litoral quanto outrora recuara a alma do personagem contra seu próprio destino. Agora, em harmonia com o corpo, ela encontra ao derredor toda a sinestesia dessa união; união com o amplo céu e os morros do norte adiante, a convergir e afluir o pássaro em pleno voo e a moça desejada, vista de súbito e sem timidez. O encontro com a vocação e a promessa lançada no instante que ganha novo significado são característicos do romance de formação de Joyce. Ele é importante para que Stephen siga seu caminho, amadureça

[687] JOYCE, James, *Um retrato do artista quando jovem*, São Paulo: Hedra, 2013. pp. 162 – 164.
[688] Lembre-se do papel da religião e do temor que ela efetua em Dedalus, ao longo do romance.

subjetivamente e se torne finalmente um artista, seguindo o caminho de seu *epos*, ou melhor, rematando seu conflito pessoal com a realidade. Em Clarice Lispector — particularmente no *Coração Selvagem* —, a epifania também tem esse sentido de transformação, só que levará mais longe a relação do instante com a linguagem. Mas continuemos com Joyce, por enquanto.

De acordo com de Sá, em Joyce, a epifania constitui-se pela "visão transfigurada, o deslumbramento da beleza mortal, a contemplação, o silêncio *sagrado*, (...) a explosão da alegria *profana*, a revelação da vida, o arroubo, (...) a glória"[689]. Em Clarice Lispector, tais elementos se mantêm e ela também se desenvolve perceptivamente pela sinestesia. No episódio do banho, por exemplo, ao entrar na puberdade com o sinal da primeira menstruação, "[o]s olhos [de Joana] se [fecharam] para permitir a expansão dos outros sentidos (...)"[690]; há uma sensação corporal pura, associações metonímicas e alegorias metafóricas no discurso descritivo, todos conjugados sob o efeito de uma crise de identidade por parte da adolescente[691]. Esses momentos decisivos que se manifestam entre o começo e o fim fariam parte da poética da escritora. Em verdade,

> Embora não exista em Clarice nem sequer uma menção da palavra epifania, contudo pode-se deduzir de sua ficção toda uma poética do instante, essencialmente ligada à linguagem, enquanto questiona o próprio ato de nomear os seres. Essa poética se formula claramente em *Água Viva*.
>
> (...)
>
> [O] é da coisa tem que ser captado no átimo do tempo presente, e seu maior obstáculo é a discursividade da linguagem, contra a qual Clarice luta, corpo a corpo.[692]

Podemos compreender por que a autora articula o profano com o sagrado na estruturação das epifanias clariceanas. Com elas, tenta-se acessar pela palavra o que não é permitido pela linguagem; o que é, portanto, interdito na sua relação com o mundo cotidiano, com a primada banalidade da significação[693]. A linguagem não é tão instantânea quanto o momento da percepção, que se esvai. Qualquer coisa convoca o humano, por condição permanente, à nomeação de si própria, mas a objetividade sempre temporária dessa coisa consecutivamente foge[694].

---

[689] SÁ de, Olga, *A Escritura de Clarice Lispector*, 3ª Ed., Petrópolis: Vozes, 2000. p. 194. Grifos feitos por nós.
[690] Ibid. p. 197.
[691] Ibid. p. 196.
[692] Ibid. p. 201.
[693] "Ora, o estado de graça da epifania não tem a ver com meditação e religiosidade (...) [mas com] pleno cotidiano". Ibid. p. 202.
[694] "Eternidade não era só o tempo, mas algo como a certeza enraizadamente profundo de não poder contê-lo no corpo por causa da morte; a impossibilidade de ultrapassar a eternidade era a eternidade (...).

Seduzir-se pela convocação é *negar* a amplitude da sua realização, e, portanto, confeccionar algo ao menos inventado que intenta assentar imanentemente[695] a verdade, deslocada por causa da invenção, e que, por causa dessa etapa de negação, tampouco reduz a experiência irredutível. A verdade não reduz. Em um de seus monólogos — que chamaremos de fragmento 1 —, Joana diz para si mesma, por exemplo:

> O pior é que ela poderia riscar tudo o que pensar. Seus pensamentos eram, depois de erguidos, estátuas no jardim olhando e seguindo o seu caminho.
>
> (...). Quando a brisa leve, a brisa de verão, batia no seu corpo todo ele estremecia de frio e calor. E então ela pensava muito rapidamente, sem poder parar de inventar. É porque estou muito nova ainda e sempre que me toco ou não me tocam, sinto — refletia. Pensar agora, por exemplo, em **regatos louros**, compreende? assim se foge. Sim, mas os dourados de sol, louros de certo modo. Quer dizer que não imaginei. Sempre a mesma queda: nem o mal nem a imaginação. No primeiro, no centro final, a sensação simples e sem adjetivos, **tão cega quanto uma pedra rolando**. Na imaginação, que só ela tem a força do mal, apenas a visão engrandecida e transformada: sob ela a **verdade impassível**.[696]

O que estamos descrevendo serve para dimensionar a digressão de acima, que possui muito mais detalhes do que desenvolvemos por ora, é evidente. De toda maneira, parece-nos válido dizer que a impotência dos personagens de Clarice Lispector em situar o que lhes aconteceu, enlaçando-lhes novas imagens, é, explica-se com a chave hermenêutica da epifania[697]. Ela se radica num paradoxo estruturante, cuja aporia o tempo desenvolve, inelutável força que condiciona tudo; paradoxo estruturante *da linguagem*, esta matéria da literatura que a epifania desvenda. Notemos como esta depende da realidade. Sobre as últimas frases da citação: apenas com a imaginação, o interdito e o mal não se efetivam,

---

Sobretudo dava a ideia de eternidade. Sobretudo dava a ideia de eternidade a impossibilidade de saber quantos seres humanos se sucederiam após seu corpo, que um dia estaria distante do presente com a velocidade de um bólido. Definia eternidade e as explicações nasciam fatais como as pancadas do coração. Delas não mudaria um termo sequer, de tal modo eram sua verdade. Porém mal brotavam, tornavam-se vazias logicamente. (...). Eternidade não era a quantidade infinitamente grande que se desgastava, mas eternidade era a sucessão". LISPECTOR, Clarice, *Perto do Coração Selvagem*, Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998. pp. 43 – 44.

695 Talvez nosso enunciado tenha ficado muito abstrato sem a referência ao conteúdo. O exemplo é a da imagem dos regatos louros, da citação que fizemos depois. Eles bastam por si mesmos, mas também se referem à sensação da brisa, do sol, etc., que o verão traz; guardam, além disso, uma verdade imanente própria em seu caráter imagético, mas se deslocam dessa mesma sensação instantânea da brisa e do sol, cuja base não deixa de sustentá-los, ainda, de ser "centro final".
É uma base a negar-se, mas também não é uma recusa total do fundamento. A ideia de *rizoma*, nesse sentido, pode ser qualitativamente importante para a leitura de tal excerto, mas tampouco a explica suficientemente, tampouco a percorre de todo.

696 Ibid. pp. 20 – 21. Grifos feito por nós.

697 "O questionamento progressivo do que acontece e de suas razões profundas atrai [na epifania] alguns movimentos desarmônicos de agitação e tentativas de fuga. Esse questionamento enfatiza-se na sintaxe: 'que houve'? 'O que houve'? 'Mas o que houve'? 'Por quê'?". SÁ de, Olga, *A Escritura de Clarice Lispector*, 3ª Ed., Petrópolis: Vozes, 2000. p. 197. As perguntas acontecem porque o instante já passou, a passagem não se nomeia mais, a resposta acabou de ter se efetivado antes da pergunta; a criatura humana é atrasada.

não é ainda sua hora, mas, de fato, é da imaginação sua potência, que gravita o verdadeiro a precipitá-la para alguma palavra possível. De toda sorte, Joana reflete, por enquanto, mas a epifania não vem por isso; vem depois, quem sabe, nalguma ocasião que não se anuncia no monólogo. Quer dizer, a imaginação não é soberana das imagens; os regatos louros são o sol, mas são também os regatos louros, simplesmente. Por conseguinte, e por fim, notemos que o tempo e a palavra cindem a relação entre os dois termos, mas impedem a alienação entre sujeito-objeto.

Em suma, a epifania-visão, em Joyce, corresponde ao momento de uma revelação que interliga o personagem com seu próprio destino, e, portanto, o significado romanesco da sua *ação* diante da sua identidade. Em Clarice, ele também carrega esse sentido; ele corresponde à apreensão de um instante de renovação identitária que tematiza o *médium* literário; seus signos, significantes e significados; sua escrita e seu idioma. Em Joyce, a ação romanesca e a epifania acompanham o desenvolvimento da linguagem do personagem; o andamento do discurso se identifica com o efeito da ação sobre a subjetividade. Nesse sentido, talvez fosse apenas uma questão método-crítica discriminar a epifania-linguagem e a epifania-visão. Veremos ainda mais à frente que a diferença entre ambas é suficientemente relevante para que a separação de Sá se faça, de toda maneira. Mas voltemos; a história de Stephen passa por diversas etapas, e a estrutura sintática, semântica e lexical da narração acompanha essa complexidade que vai progredindo com as decisões do protagonista — o discurso sofre o efeito da diegese enquanto ação, o efeito da diegese *ativamente* —. E, dito de forma superficial, no momento epifânico, tal ação efetiva se funde à sensação subjetiva e cria relações também sintéticas entre campos semânticos diferentes — *mar* com *voo*; *banho* com *olhar* —. Em Lispector, tempo, linguagem e sujeito também se fundem. Mas essa integração designa algo do próprio estatuto da linguagem, porque a significação das coisas não se apreende completamente. O sujeito é outro quando diz sua identidade, tornada objeto — matéria de agência — para ele. Ser idêntico produz alteridade: ser é fazer; e palavra chama não palavra. Ademais, a palavra também só se transforma porque ela foi no tempo:

> É curioso como não sei dizer quem sou, quer dizer, sei-o bem, mas não posso dizer. Sobretudo porque no momento em que tento falar não só não exprimo o que sinto como o que sinto se transforma lentamente no que eu digo. Ou pelo menos o que me faz agir não é o que eu sinto mas o que eu digo.[698]

[698] LISPECTOR, Clarice, *Perto do Coração Selvagem*, Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998. p. 21.

A enunciação também é ação. Enquanto tal, ela não se desloca da ação *geral* do romance.

A afirmação é menos ingênua do que parece. Na citação que fizemos mais acima, lê-se, em destaque: "a sensação simples e sem adjetivos, tão cega quanto uma pedra rolando". Essa imagem se repete ao longo do *Perto do Coração Selvagem*. À medida que o faz novos significados lhe são concedidos. Logo, novos efeitos sobre Joana, porque a novas possibilidades de ação subjetiva ela se refere. Ao final do capítulo "OTÁVIO...", segue-se o fragmento 2:

> Nunca terei pois uma diretriz, pensava meses depois de casada. Resvalo de uma verdade a outra, sempre esquecida da primeira, sempre insatisfeita. Sua vida era formada de pequenas vidas completas, de círculos inteiros, fechados, que se isolavam uns dos outros. Só que no fim de cada um deles, em vez de Joana morrer e principiar a vida noutro plano, inorgânico ou orgânico inferior, recomeçava-a mesmo no plano humano. (...).
>
> (...). Continuo sempre me inaugurando, abrindo e fechando círculos de vida, jogando-os de lado, murchos, cheios de passado. Por que não se fundem num só bloco, servindo-me de lastro? É que eram demasiado integrais. (...). Traziam um conhecimento que não servia de experiência — um conhecimento direto, mais como sensação do que como percepção. A verdade era então tão verdade que não podia subsistir senão no seu recipiente, no próprio fato que a provocara. Tão verdadeira, tão fatal, que que vive apenas em função de sua matriz. (...). Não posso moldá-la, fazer inspirar outros instantes iguais. Nada pois me compromete.
>
> No entanto a justificação de sua curta glória talvez não tivesse outro valor senão o de lhe dar certo prazer de raciocínio, assim como: **se uma pedra cai, essa pedra existe, essa pedra caiu de algum lugar, essa pedra...** ela errava tanto.[699]

Tentemos notar a diferença e semelhança do uso da pedra entre o fragmento 1 e 2. No 1 — recitemos brevemente —: "[no mal], no centro final, a sensação simples e sem adjetivos, tão cega quanto uma pedra rolando". Mas, "[só a imaginação] tem a força do mal". A pedra enuncia algo que corresponde apenas ao substantivo, na relação dessemelhante entre a realidade e a estrutura das palavras. É contraditório que a pedra seja *cega*, isto é, que se caracterize com um adjetivo. Por outro lado, se nenhuma pedra é cega, se apenas seres vivos são cegos — ou melhor, se apenas sujeitos são cegos — o que é "tão cego" quanto uma pedra nós diríamos de forma espirituosa que é igual à pedra mesmo: aquilo que não pode ser cego — não é sujeito, não tem subjetividade —. A sensação de Joana, portanto, é a sensação que a subjetividade não encontra, que a palavra apenas expressa em sua dessemelhança estrutural com a percepção do real. É verdade, num nível de abstração; mentira, noutro. Ou, muito frivolamente: sua imagem fica entre ficção e verdade; é diegese da realidade e realização diegética. Há acessos que só se dão

[699] Ibid. pp. 100 – 101. Grifo feito por nós.

assim. Dizê-la que é pedra sem ser pedra, adicionar-lhe algo que a subjetividade é, sem que a realidade sentida seja alcançada pelo subjetivo. É essa falta de alcance que é a cegueira, afinal, e, se a sensação se encontra como a cegueira da pedra, então a sensação é de ser coisa sem sensação: "a realidade impassível", enfim. Mais uma vez, há união entre sujeito-objeto; ela integra a intencionalidade imaginativa da introspecção com a realidade que se purificaria de tal imaginação.

Como vimos, a palavra — ou a imagem — que tenta alcançar a realidade implica numa temporalidade, no sentido de que o sujeito é outro quando diz algo sobre si próprio; graças à imprecisão da imagem sobre a realidade, tal imagem mesma expressa uma *ação*. Se estivermos corretos, a "cegueira da pedra" também indica um *estado*, um momento, do sujeito-objeto. Ao analisarmos como se dá a repetição desse tipo de metáfora ao longo do romance, parece-nos verossímil tal afirmação. Voltemos à citação na qual a metáfora da pedra aparece pela primeira vez neste nosso trabalho. Recitemos uma parte:

> Sempre a mesma queda: nem o mal nem a imaginação. No primeiro, **no centro final**, a sensação simples e sem adjetivos, tão cega quanto uma pedra rolando. Na imaginação, que só ela tem a força do mal, apenas a visão engrandecida e transformada: **sob** ela a verdade impassível.[700]

A pedra rolando designa a "sensação sem adjetivos" da "realidade impassível". Esta é imaginada. A imaginação constitui a possibilidade de agir sobre ela; a imaginação tem a força do mal: é uma maneira de utilizá-lo. Mas vejamos que, topologicamente, a realidade ora está "*sob* a imaginação", ora "*no centro* [que é] *final*". A coisa "sem adjetivos" muda constantemente de posição relativamente à capacidade de imaginá-la. Ela se movimenta. Se for assim, a pedra rolando deve ser a cada instante mais deslocada do instante anterior, deve significar algo sempre de maneira um pouco diferente, quem sabe, depois de a sua imagem já ter sido pensada por Joana. Vejamos.

O fragmento 2 é retirado do contexto do final do casamento de Joana, um capítulo antes de ela não conseguir mais ter momentos sozinhas. Isso também ocorre pouco antes de ela tomar a decisão de separar-se; mas ela só tomaria a coragem de se divorciar depois, por causa da descoberta de que Otávio tinha voltado a se relacionar com Lídia, sua ex-namorada. Quando ela não consegue ter iniciativa, pensa:

[700] Ibid. pp. 20 – 21.

> Vou deixá-lo, achou num pensamento, sem antecedentes. (...). Sabia que desse pensamento poderiam vir consequências. Pelo menos antigamente, quando suas resoluções não precisavam de grandes fatos (...).
>
> Quantas vezes ainda ela se proporia isso, até deixá-lo realmente?[701]

Durante o casamento, Joana sente-se oprimida; sente que os momentos são independentes entre si, que não têm mais relação com o passado. Sua identidade passa a ser sempre configurada por um adiamento — vem daí sua indecisão:

> Os dias foram correndo e ela desejava achar-se cada vez mais. Chamava-se agora fortemente e não lhe bastava respirar. A felicidade apagava-a, apagava-a... já queria sentir-se de novo, mesmo com dor. Mas submergia cada vez mais. Amanhã, amanhã, vou-me ver. O novo dia passava porém pela sua superfície, leve como uma tarde de estio, mal franzindo seus nervos.[702]

A imaginação dela perde sua potência. Antes, "a imaginação apreendia e possuía o futuro do presente"[703]. Agora, o enunciado é fragmentado na sua lógica: "se uma pedra cai, essa pedra existe, essa pedra caiu de algum lugar, essa pedra... ela errava tanto"; o pensamento indutivo é impossível porque nenhuma possibilidade de prevenção diante da realidade é possível. O presente não projeta mais o passado, e o futuro da pedra, pois, não se vê. Sabe-se de que veio de algum lugar, sem que essa informação crie expectativas sobre o lugar para onde ela vai. A realidade não se liga mais continuamente com sua origem; o sujeito-objeto não tem futuro claro, não reconhece sua própria ação diante do porvir. O adiamento não se *realiza*, não é *do real*, não há depreensão. E, em vez de indutiva, a verdade racionalizável, no fragmento 2, seria a da "matriz". A matriz é um objeto da álgebra linear. Mas, no início de seu casamento, no capítulo "ALEGRIAS DE JOANA", eram geométricas as formas matemáticas excogitadas, quer dizer, com linhas e círculos ela alcançava a verdade da coisa cega que se expressa com a imagem:

> Como esclarecer a si própria, por exemplo, que linhas agudas e compridas tinham a marca? Eram finas e magras. (...). interrompidas, interrompidas não porque terminassem, mas porque ninguém podia levá-las a um fim, os círculos eram mais perfeitos, menos trágicos, e não a tocavam bastante. [704]

Esse deslocamento entre linhas e matriz não nos parece arbitrário. Há um deslocamento epistemológico, e, por conseguinte, um deslocamento do sujeito; do objeto que se funde a ele na percepção de tal coisa, portanto. Há um deslocamento da realização da diegese

[701] Ibid. p. 109.
[702] Ibid. p. 100.
[703] Ibid. p. 44.
[704] Ibid. p. 46.

por parte de Joana. Cada instante é um estado dessa diegese e da relação da personagem com a linguagem que a expressa.

O artigo de Costa Lima parte de uma crítica que envolve ação e subjetividade romanesca, e defende que, no *Perto do Coração Selvagem*, a desintegração da realidade, que seria consequente da hipersubjetividade, evidenciaria a falta de tipicidade no *Perto do Coração Selvagem*. Vimos, neste subtópico, que tais elementos são, na verdade, operados de uma maneira que não fora decodificada pelo texto de Lima no entanto. Para a protagonista Joana, a transformação subjetiva se expressa pela epifania, e sua temporalidade, por estados de um sujeito-objeto cuja imaginação cria significados diferentes ao longo da narrativa, relativos a essa mesma possibilidade da ação e à sua posição quanto à institucionalidade do social — o casamento, a família, as expectativas diante dos afetos femininos etc. —. Isto também leva a um tipo de invenção que chamamos, acima, de realização da diegese e diegetização da realidade, por causa desse caráter de tal imaginação dizer algo da realidade que é percebida e enunciada introspectivamente. Com a poética dos instantes, característica da prosa clariceana, e com essa movimentação da linguagem, diríamos que a ação romanesca se conjuga com a própria discursividade da narrativa.

5.2. Lispector em Joyce e Woolf, o instante-já ou os caminhos retroativos de Sterne

Vimos que alguns críticos, particularmente Álvaro Lins, aproximaram Clarice Lispector de James Joyce e de Virgínia Woolf. Vimos, por de Sá, que a epifania se aplica no texto de Clarice Lispector a ponto de condicionar a ação romanesca ao deslocamento das imagens do discurso, que referenciam a realidade sem subjetividade e que, aporeticamente, só se alcança pelas sensações subjetivas: essa "realidade impassível" cujo propósito e estado se desenvolve nas introspecções de Joana. A intertextualidade entre Lispector e Joyce é, portanto, produtiva.

Em um artigo intitulado *Tinha uma Pedra no Caminho de Clarice* (2011), o autor Joyce Alves escreve sobre o estudo comparativo entre Clarice Lispector e Virginia Woolf e como alguns analistas ainda rebaixam a produção literária da primeira autora como mera reprodução estética da segunda. De acordo com ele, esta é uma leitura que costuma cotejá-las de maneira hierárquica, com a autora brasileira sendo simples reprodutora de métodos que a britânica ratificara muitos anos antes. Interpretação conformada, portanto, com um discurso ideológico segundo o qual as metrópoles exportariam para o resto do mundo

uma cultura autêntica que se replicaria, de maneira secundária e posterior, nas periferias[705] [706]. De acordo com Alves, parte da fortuna crítica sobre Lispector ainda seguiria esse caminho, tratando a literatura inglesa, nas figuras de Woolf e Joyce, como *fonte* de sua obra[707]. Em vez disso, com Borges, o autor defende que:

> [U]ma obra forte nos obriga a uma releitura de todo o passado literário, onde seriam buscadas não apenas as fontes do novo autor, mas principalmente as obras que se tornam interessantes graças a esse escritor moderno, obras que passam, assim, a ser "precursoras" dessa nova obra. Assim, um outro escritor que escreveu "depois" torna-se importante, na medida em que nos ajuda a entender toda uma literatura do passado que, pelos seus elementos recorrentes, estabelece diálogos com as obras do presente.[708]

Portanto, seria mais acertado dizer que Clarice — assim como qualquer autor (mas discuti-lo é especialmente importante em contexto latino-americano) — *inventaria* seus precursores, e esse ato criativo faria parte da artificialidade estética de sua obra e recepção.

Cremos que isso segue a leitura que fizemos do *projeto poético* nos termos de Gadamer/Heidegger. A partir do que já dissemos a tal respeito, recuperemos um excerto do que diz a autora na crônica *Ao Correr da Máquina*, primeiramente publicada no *Jornal Brasil*, em abril de 1971.

> Meu Deus, como o amor impede a morte! Não sei que estou querendo dizer com isso: confio na minha incompreensão, que tem me dado vida instintiva e intuitiva, enquanto que a chamada compreensão é tão limitada. Perdi amigos. Não entendo a morte. Mas não tenho medo de morrer. Vai ser um descanso: um berço enfim. Não a apressarei, viverei até a última gota de fel. Não gosto quando dizem que tenho afinidade com Virgínia Woolf (só a li, aliás, depois de escrever o meu primeiro livro): é que não quero perdoar o fato de ela se ter suicidado. O horrível dever é ir até o fim. E sem contar com ninguém. Viver a própria realidade. Descobrir a verdade. (...) Que fazer, se sinto totalmente o que as outras pessoas são e sentem? Eu vivo na delas mas não tenho mais força. Vou viver um pouco mais. — Há coisas que jamais direi: nem em livros e muito menos em jornal.[709]

Vide ser um texto intimista, que pessoaliza sua autoria. Ele nos leva para conceitos que já se tornaram lugares-comuns deste trabalho: o intertexto acerca de Woolf está entre a diegese e a não diegese. Sua referência opera entre a produção romanesca de Lispector,

---

[705] ALVES, Joyce, *Tinha uma Pedra no meio do Caminho de Clarice*, In: Raído, Dourados, MS, v. 5, n. 10, p. 207-217, jul./dez. 2011, p. 211.
[706] Para salvaguardar-se disso, a tradição crítica brasileira é, afortunadamente, prolífica; lembremos de nomes como Candido, Schwarz e Bosi.
[707] Ibid. p. 212.
[708] Ibid. p. 213.
[709] LISPECTOR Clarice, *Ao Correr da Máquina*. 2018. Disponível em https://cronicabrasileira.org.br/cronicas/12672/ao-correr-da-maquina. Último acesso em: 09/05/1994.

alguns fatos biográficos sobre si e sobre a outra autora e aproximações que a bibliografia crítica faz entre as duas, que a brasileira, consequentemente, lera. Ela nega que *Perto do Coração Selvagem* tenha alguma afinidade com a escrita de Woolf, tendo lido seus textos apenas depois de publicar o primeiro romance. Enfim, ela os leu. Portanto, a hipótese de que Woolf teve algum efeito em seu trabalho não é totalmente descartável, embora seja ironicamente discutida, porquanto — como vimos com Lins — desde 1944 seu romance é comparado com a obra da autora de Bloomsbury. A leitura de Clarice sobre a hipótese da influência não é apenas irônica. Ela também é uma posição artística e de vida. Sem demagogia, parte de uma poética contrária ao suicídio. "O horrível dever é ir até o fim", diz-nos acima. É o horrível como apologia da vida, portanto. A morte que não é produzida por decisão humana, mas pelo próprio mistério. Ela não se humaniza, mas se toca algo anterior ao próprio humano. Do ponto de vista dessa crônica e da verdade diegetizada que ela produz, parece-nos ser assim que a identidade de Woolf se transforma[710] em Lispector; assim que Woolf *deve ser identificada* por meio dela. Se há uma temática que as une, tal crônica nos indica um caminho.

Num antigo artigo sobre o procedimento epifânico de Lispector e Woolf, intitulado *The Miracle at the Ordinary: Literary Epiphany in Virginia Woolf and Clarice Lispector* (1984), esse caminho é percorrido. De acordo com Palls, embora o estilo entre as duas autoras seja sensivelmente diferente, elas se preocupam com a mesma temática da "essência do ser, que ambas as mulheres tentam elucidar por meio do mesmo procedimento literário — a epifania"[711]. Assim, esse processo do instantâneo que também é revelador, e sobre o qual falamos há pouco, é um elemento que aproxima as duas. Segundo ele, a epifania, tanto de Woolf quanto de Lispector, constitui-se quando a realidade externa invade a interna — seja a realidade subjetiva, individual, ou social; pode ser ainda, a realidade do corpo que é violada por outrem, como em *Preciosidade* —. Ao analisar o livro *Laços de Família* (1960), do qual esse conto faz parte, Palls sustenta que a experiência epifânica de Clarice Lispector dá conta de que a "harmonia é uma ilusão frágil, criada pelo homem numa tentativa fútil de isolar a si mesmo contra a realidade da

[710] Tanto no sentido da forma quanto no sentido de transformação como ato de criação de intertexto, por Genette — conceito sobre o qual já falamos neste trabalho.
[711] "[A]lthough separated by time, space and language, [they] are joined by their choice of medium — the novel and the short story — and their overriding preoccupation with the 'essence of being', which both women attempt to elucidate through the use of a common literary device — the epiphany. Yet, although similar enough to warrant comparison, their stylistic identity remains distinctly individual". PALLS, Terry L., *The Miracle of the Ordinary: Literary Epiphany in Virginia Woolf and Clarice Lispector*, In: *Luso-Brazilian Review*, Nº 21, 1, Summer, 1984, p. 63.

vida"[712]; tão frágil que nasce de eventos ou objetos ordinários, cuja percepção se amplia pela atenção e desestabiliza a ordem cotidiana das coisas[713]. Contra a tentativa de se alienar da vida, esta sobrepuja a fuga individual e todo o derredor que fora construído para que tal fuga se garantisse.

Já em Woolf, a epifania vai em sentido contrário, segundo Palls. Nela, a experiência de um acontecimento externo sobre o interno também é importante para o "momento de visão"[714]. Contudo, diferentemente do que ocorre com Lispector, pelo menos no romance *To the Lighthouse* (1927), a experiência começa com a desordem e o questionamento, até escalar-se em direção à ordem e à harmonia reconfigurada[715] ou conquistada, como no caso da pintora Lilly, que finalmente capta a visão necessária para terminar a forma de sua pintura[716]:

> The reader then experiences an epiphany, a "moment of vision" which parallels Lilly's and which ultimately produces a new awareness of the nature of life — a tapestry made up of multiple threads inextricably and complexly woven together to form a whole. Simultaneously the entire novel is Woolf's comment on the nature of art and the creative process.
>
> In contrast to Woolf's progression form disorder to order, from confusion to harmony, and to the positive role of external reality in the process, Lispector establishes a sense of harmony and order in her stories which external reality intrudes upon and disrupts (…). In other words, she progresses from a state of harmony to confusion, from simplicity to complexity and the means of transportation from one state to the other is a moment of awareness, an epiphany, produced by individual's contact with external reality. Oftentimes harmony is restored for the characters but the reader is aware of the altered nature of this harmony through the epiphany he personally has experienced.[717]

Portanto, há, em Woolf, a estabilização de uma forma que harmoniza a percepção. Se ela é transfiguradora, ou seja, se ela leva a novas formas, ela o faz iniciativa da ação humana,

---

[712] "Harmony is a fragile illusion created by man in a futile attempt to insulate himself against the reality of life". Ibid. p. 73.
[713] "[T]hey are intense, brief moments of awareness triggered by very ordinary events or objects which are out of proportion or logically irrelevant to the significance of the spiritual awareness they produce". Ibid. Quanto ao conto *Preciosidade*, todavia, haveria de se questionar quão "ordinária" ou banal é a experiência de violação do corpo da adolescente. Embora, infelizmente, ela seja parte de uma violência recorrente, não devém de objetos cotidianos, de fatos comezinhos ou aparentemente neutros — como a vista de um cego mascando chiclete, no conto *Amor* —. Mas, com efeito, integram o cotidiano da cidade e de sua dinâmica sobre a vida da menina cujo corpo tragicamente começa a amadurecer.
[714] Ibid. p. 74.
[715] "Woolf establishes a sense of disorder, confusion, or complexity and then progresses toward order and harmony through the use of inconsequential or trivial objects or events which cause numerous epiphanies". Ibid.
[716] Ibid. p. 75.
[717] Ibid.

que sustenta o efeito causado pela epifania[718]. Em Clarice Lispector, tal efeito advém de uma realidade que é invasiva demais para que o humano possa lidar com ela sem abandonar a consciência do informe; a partir dele, não há o construto possível que a integração ao cotidiano se faça de maneira apaziguada.

Então, a partir da leitura de Palls, poderíamos dizer que a transfiguração de Lispector consiste na transição entre uma forma, na qual a banalidade das coisas garante harmonia, para outra, da desordem consequente do acesso à realidade externa, a da essência do ser (*the essence of being*). A questão mais fundamental da sua literatura, portanto, parece-nos não ser tanto sobre a resolução entre ordem e desordem, mas sobre a tensão entre o ser que se desvela e as relações que tentam contê-lo. No instante, estas se tornam impotentes diante dele. O instante não é só a temporalidade da ação, ele é a temporalidade própria para a manifestação do ser. No romance *Água Viva* (1973), essa apreciação pode se ratificar. Como vimos, nele configura-se mais otimamente o que de Sá chama da "poética do instante" na obra da escritora.

O romance é todo enunciado por uma narradora-pintora que afirma "[n]ão [querer] ter a terrível limitação de quem vive apenas do que passível de fazer sentido. Eu não: quero é uma verdade inventada. O que te direi? te direi os instantes"[719]. A verdade inventada não tem, necessariamente, sentido, pois. Mas sua enunciação é dita a cada instante:

> Escrevo-te na hora mesma em si própria. Desenrolo-me apenas no atual. Falo hoje — não ontem nem amanhã — mas hoje e neste próprio instante perecível. Minha liberdade pequena e enquadrada me une à liberdade do mundo. (...). Vou embora — diz a morte sem acrescentar que me leva consigo. E estremeço em respiração por te de acompanhá-la. Eu sou a morte. É neste meu ser mesmo que se dá a morte. Como te explicar? é uma morte sensual.[720]

O instante-já, além disso, manifesta o ser das coisas. Por isso, enunciá-lo por literatura, é, de algum modo, missão ontológica. No segundíssimo parágrafo do romance:

---

[718] Por exemplo, nesta cena de *Ao Farol*, em que a sra. Ramsay reverte a percepção transfiguradora na rotina de novo: "Erguendo as sobrancelhas diante da discrepância — aquilo era o que estava pensando, aquilo era o que estava fazendo — servindo a sopa — sentiu-se, cada vez mais fortemente, fora daquele turbilhão; ou, como se uma sombra tivesse baixado, e, despojada da cor, ela visse as coisas verdadeiramente Não havia beleza em lugar nenhum". É diferente o que ela pensa e o que faz. Logo depois, o que faz — arrumar o jantar — faz dissipar o pensamento sobre a falta de beleza das coisas. A epifania não transforma a ação da senhora, ela não muda de posição em relação ao meio social. WOOLF, Virginia, *Ao Farol*, Trad.: Tomaz Tadeu, 1ª Ed., Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. p. 82.
[719] LISPECTOR, Clarice, *Água Viva* Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998, p. 22.
[720] Ibid. p. 25.

> Eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais. Cada coisa tem um instante em que ela é. Quero apossar-me do **é** da coisa. (...). E quero captar o tempo que por própria natureza me é interdito: o presente me foge, a atualidade me escapa, a atualidade sou eu sempre no já.[721]

O romance todo, portanto, é interdito ele mesmo. Ele sempre está no instante, cuja referência metafórica é cíclica:

> Mas o instante-já é um pirilampo que acende e apaga, acende e apaga. O presente é o instante em que a roda do automóvel em alta velocidade toca minimamente no chão. E a parte da roda que ainda não tocou, tocará num imediato que absorve o instante presente e torna-o passado. (...). Só que aquilo que capto em mim tem, quando está sendo agora transposto em escrita, o desespero das palavras ocuparem mais instantes que um relance de olhar. Mais que um instante, quero o seu fluxo.[722]

A unidade do tempo é o presente, que nega e afirma eternamente. Mas, quanto à palavra declarada, sua relação com a negatividade concebe-o fluidamente. Ela o recria:

> Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não palavra — a entrelinha — morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não palavra, ao morder a isca, incorporou-a.[723]

O tempo acontece, e a palavra é um ato que o atualiza. Mas agir é gerar mais um instante-já. Afirmação é geração.

Na melhor das hipóteses, portanto, a palavra capta o instante para degradá-lo, porque ele já não é *aquele* instante. Ou melhor, ela metamorfoseia o instante para ser outro, palavreado; para o tempo criado agora. Mas degradá-lo é de sua natureza de negação e de fuga; a palavra comunga com ele nesse sentido, mas ela, de todo, não foge. Ademais, ele subtende-se, na entrelinha, intuído, por causa do lastro da transformação. Este é o interdito; nunca dizer diretamente o "é". Se este se diz, ele se diz inventado, porque, apesar de ser imediato, é a palavra que o concede, mas em mediação. A diegese — a ficcionalização — é, assim, o próprio interdito ele mesmo. Retoma-se, aqui, a diegetização do real — o que a voz enunciativa chama de "é da coisa" — e a realização da diegese, que dimensiona o conteúdo ontológico. Esse interdito implica na duplicidade; pois há a primeira forma, que se deseja alcançar — a do instante-já — e a segunda forma, que executa tal desejo — a da palavra —. Como essa duplicidade consegue-se de dois momentos cuja natureza é distinta — ser e ser dito —, ela é a duplicidade da alteridade,

[721] Ibid. pp. 9 – 10. Grifo feito pela autora.
[722] Ibid. p. 16.
[723] Ibid. pp. 21 – 22.

ela constata o fato de um outro existir. Não é à toa que o afeto da ação geradora do interdito sobre o tempo é o amor: "Só no ato do amor (...) capta-se a incógnita do instante que é duramente cristalina e vibrante no ar e a vinda é este instante incontável, maior que o acontecimento em si (...)"[724].

Como diz a pintora, "[o] amor inexplicável faz o coração bater mais depressa. A garantia única é que eu nasci. Tu és uma forma de ser eu, e eu uma forma de te ser: eis os limites de minha possibilidade". O nascimento garante o amor como a possiblidade de vir a alteridade, que une o fluxo entre o instante que não se demora e a palavra que se demora. Meu nascimento é ter devido de outrem. Para a condição humana, o nascimento devém de dois outros[725]; isto é, categoricamente — matematicamente — "maior que o acontecimento em si" — qual seja, o acontecimento presente. Quer dizer, retrospectivamente, esses outros que nos fazem nascer são incontáveis; eles se multiplicam graças ao encontro, na corrente de nascimentos do passado, que é absorvida pelo presente sempiterno que a multiplicação gera sem parar. Enfim, a alteridade é a evidência de que há passado e futuro, pois houve a geração, e ela permanece. O instante-já é constante, é a única forma. Mas a *quantidade* permite intuir os dois tempos sem forma. Eles se acessam pelo afeto do amor.

Na comunicação com o outro-leitor:

> Meu tema é o instante? meu tema de vida. Procuro estar a par dele, divido-me milhares de vezes em tantas vezes quanto os instantes que decorrem, fragmentária que sou e precários os momentos — só me comprometo com vida que nasça com o tempo e com ele cresça: só com o tempo há espaço para mim.
>
> Escrevo-te toda inteira e sinto um sabor em ser e o sabor-a-ti é abstrato como um instante. É também com o corpo todo que pinto os meus quadros e na tela fixo o incorpóreo, eu corpo a corpo comigo mesma. Não se compreende música: ouve-se. Ouve-me então com teu corpo inteiro. Quando vieres a me ler perguntarás por que não me restrinjo à pintura e às minhas exposições, já que escrevo tosco e sem ordem. É que agora sinto a necessidade de palavras — e é novo para mim o que escrevo porque minha verdadeira palavra foi até agora intocada. A palavra é minha quarta dimensão.[726]

---

[724] Ibid. p. 10.

[725] Nosso raciocínio segue com exatidão o encadeamento da primeira passagem do d'*A Hora da Estrela*: "Tudo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida. mas antes da pré-história havia a pré-história da pré-história e havia o nunca e havia o sim. Sempre houve. Não sei o quê, mas sei que o universo sempre existiu". LISPECTOR, Clarice, *A Hora da Estrela, edição com manuscritos e ensaios*, Rio de Janeiro: Rocco, 2017, p. 47.

[726] LISPECTOR, Clarice, *Água Viva* Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998. pp. 10 – 11.

O ato do leitor virá como ato de palavra, decorrendo-se de outro ato de palavra: a da enunciação da pintora na tentativa de captar o *é*. Falar-já com o instante futuro é metaléptico, como se observa. Afinal, se o outro se inaugura no que digo, ele já existe antes de tal futuro, que é deslocado por mim; ademais, se o outro se inaugura no que digo, eu também só existo, como *outro* dele, enquanto digo, enquanto escrevo o instante-já. A leitura acontece enquanto se diz, ou melhor, o ato de dizer — pelo fato de que cada instante-já é próprio — transforma-se no instante-já da leitura; a enunciação diegética *acontece*, portanto, durante a leitura. Mais uma vez, a união objeto-sujeito da prosa metaléptica — e clariceana — se nota. Todavia, se essa união é verdadeira, então a narradora-pintora só existe com a palavra. Então, o instante não captado pelo instante-já — este que é diegético, porque nomeado — não é seu tempo, e ela, enquanto sujeito, enquanto "narradora", se reinaugura a cada instante-já[727] [728], mas nunca antes dele. O instante que se tenta captar pela diegese ela intui, mas nunca o viveu.

Eu e o outro nos inauguramos com a escrita; ele é diegético, portanto. Apesar disso, a "não-palavra", ou melhor, a não-diegese, o não-ficcional, ameaça dominar a escrita na expressão de um desejo:

> Hoje de tarde nos encontraremos. E não te falarei sequer nisso que escrevo e que contém o que sou e que te dou de presente sem que o leias. Nunca lerás o que te escrevo. E quando eu tiver anotado o meu segredo de ser — jogarei fora como se fosse ao mar. Escrevo-te porque não chegas a aceitar o que sou. Quando destruir minhas anotações de instantes, voltarei para o meu nada de onde tirei tudo? (...).
>
> São quase cinco horas a madrugada. E a luz da aurora em desmaio, frio e aço azulado e com travo e cica do dia nascente das trevas. (...).[729]

Ora, se destruir o que escreve, ela morre enquanto sujeito da diegese. Assim, o instante que apenas intuíra pode-lhe retroagir em seu caráter absoluto porque a morte também é

---

[727] "Você que me lê que me ajude a nascer.
(...).
Agora as trevas vão se dissipando.
Nasci.
Pausa.
Maravilhoso escândalo: nasço (...).". Ibid. pp. 36 – 37.

[728] "Eu sou puro it que pulsava ritmadamente. Mas sinto que em breve estarei pronta para falar em ele ou ela. História não te prometo aqui. Mas tem it. Quem suporta? It é mole e é ostra e é placenta. Não estou brincando pois não sou sinônimo — *sou um nome*". Ibid. p. 38. Grifo nosso.
O viver é o it. E este também para quem vive imediatamente como nome (sem pronome ou sinônimo — que são relativos a nomes, são nomes mediados por nomes — mas nome de vez só), no tempo do nome; para quem, *só enquanto diz e age no dizer*, é que vive.

[729] Ibid. p. 73.

absoluta. Essa esquemática nos leva a alguns paralelos com o que escrevemos até aqui ao longo de nossa tese.

Em relação ao *Tristram* Shandy, por exemplo. Tanto para Tristram como para a narradora-pintora, escrever é viver, porquanto o momento da vida se instaura no instante em que se diz, sendo isto consequência de que se persegue, pela escrita, um instante que já não está mais lá, que se adianta sempre[730] —; para Tristram como para ela, a ação do sujeito é a ação do objeto. Tanto para ele quanto para ela, ademais, há datas que o narratário e o narrador viveram ou viverão. Essas datas acompanham o fato de que há unidades temporais no ato da escrita — o instante-já ou os volumes do *Tristram Shandy*[731] —. No *Água Viva*, o narratário deve encontrar-se com a narradora à tarde de hoje; logo depois, são cinco da madrugada, e o outro dia vai nascer. Além disso, há lembranças entre eles:

> Mas como fazer se não te enterneces com meus defeitos, enquanto eu amei os teus. Minha candidez foi por ti pisada. Não me amaste, disto só eu sei. Estive só. Só de ti. Escrevo para ninguém e está-se fazendo um improviso que não existe. Descolei-me de mim.[732]

Da mesma maneira que algum leitor se queixara do texto de Tristram no maio último, o narratário não se enterneceu com a narradora; além disso, deve tê-la encontrado antes da madrugada em que a escrita ainda se faz. Ela não destruiu o que escreve; o narratário se reconciliou com ela? Senão, nunca leríamos o que ela escrevera; ou o receptor não é o narratário para a qual se direciona a enunciação? Bom, a crise sobre a qual falamos no capítulo anterior retorna. Graças à ficcionalidade do narratário, o sujeito que age sobre a leitura é desconhecido, ele se indecide. Não se sabe quem ele é. Quer dizer, se encontramos a escrita — desta garrafa jogada ao mar... —, somos invasores de uma epístola privada. Mas talvez sejamos mesmo o amor irreconciliado da pintora, na verdade; inclusive, não podemos deixar de sê-lo — pois cada enunciação que a faz vivente produz o amor de nascença; — enfim, somos isto ou aquilo, ou não o somos? Ela não pode realmente escrever para ninguém; a escrita não existiria, se fosse assim...[733] —.

---

[730] Embora Clarice Lispector tematize este fato para uma procura ontológica, como já dissemos. A quarta dimensão que é a da diegese ser outro instante é captação de alguma manifestação do ser.

[731] Unidades que — o leitor há de lembrar — nós escolhemos heuristicamente diante do efeito de presente da escrita de *Tristram Shandy* quanto à sua incapacidade de controlar o tempo.

[732] Ibid. p. 82.

[733] O fato de isso ser embaraçoso provavelmente provém de ela estar em busca ontológica. Tudo que já se instaura ontologicamente está, ao mesmo tempo, sendo buscado, afirma-se no horizonte das coisas, e, assim, são tão indecisos quanto qualquer busca do vivente sobre o fato de ele certamente existir. O enunciador de

A condição crítica da leitura também afeta a narração[734]. Se o texto não foi destruído, a escrita deriva da leitura, pois um ato de um ente diegético — a conciliação ou não conciliação com o narratário — determina as condições pelas quais tal escrita existe. Este também foi o caso de Tristram. Independentemente de qual narratário sou, essa condição se dá. Mas, se o romance é dividido entre instantes-já, toda leitura sempre *faz* a escrita; passa a ser de minha escolha — escolha *crítica* — o romance ser incompleto, ou não. Dissemos, no capítulo anterior, que tal divisão particularmente metaléptica do romance em unidades temporalmente sequenciais implica na multiplicação do texto. Tristram escreve enquanto vive e quer escrever sua vida. Em Lispector, no entanto, a vontade da morte, que aparece, por exemplo, no trecho acima, nos parece impedir que essa convergência entre escrever e viver sempre seja absoluta; isto poderia vir a cessar a multiplicação. Ela não quer contar toda uma vida, como é o propósito de Tristram. Apesar disso, o romance termina desta maneira:

> O que te escrevo é um "isto". Não vai parar: continua.
> Olha para mim e me ama. Não: tu olhas para ti e te amas. É o que está certo.
> O que escrevo continua e estou enfeitiçada.[735]

Há, mais uma vez, uma escolha crítica. Se me amo com o amor que o romance consigna, então eu mesmo direi o "isto"; daí, a pintora-narradora fenecerá, anuindo sua própria morte com resignação castiça. Mas dizer o "isto" significa que eu serei um novo enunciador do que o romance também enuncia. O romance continua comigo. Além disso, se a recepção sempre o gera — isto é um fato de qualquer leitura, mas que também é verdadeiro para o aspecto diegético, ficcional, desse texto —, então, a cada nova leitura, ele nasce de novo.

Por tudo isso, o *Água Viva* é instante uno, unidade de tempo, instante-já e retroação, além de epifania para o leitor, pois o transfigura para seu próprio amor e dito consequente, que podem-lhe fazer continuá-lo; terminar e continuar não são tão heterogêneos, pois o instante-já é demasiadamente fugidio para que as fronteiras entre o

---

A Natureza, de Parmênides, existe. Por que, então, ele deve escolher entre ser ou não ser? Qual sonho aporético (ou epifania aporética) é este que nos leva a tal busca?

[734] Queremos manter o recorte na questão temporal; mas digno de nota é o fato de que há uma história, aí: ficcionalmente, o leitor encontrou-se com a narradora-pintora. Contudo, para que isso acontecesse, ela precisaria deixar de falar, ela precisaria, para manter a unidade sintática do texto, seguir para outro nível diegético, subordinado à sua enunciação, o que não acontece. Assim, ela conta uma história impossível — ou melhor, uma história ontologicamente ficcional para os termos da sintaxe; a sintaxe não serve para explicar o aspecto ficcional do que seria tal história —.

[735] Ibid. p. 95.

fim e o começo sejam de fácil identificação[736]. Parece-nos também que o instante-já é uma forma de realização da diegese e de diegetização do real — do real, nesse caso, expresso pelo ato de ler, que se origina de uma decisão não diegética; ou melhor, descende do instante de não-palavra que o romance nunca alcança —. Essa definição que demos a um fenômeno dos monólogos do *Perto do Coração Selvagem* torna-se — hipótese nossa — parte integrante do próprio romance. Por fim, diríamos que, se o romance implica, entre outras coisas, na repetição, então a *quantidade* informe, que ele intui como passado geracional, tem efeito sobre ele; faz parte de sua estrutura e decorrência interna a desinformação, então; pois ela instancia tal quantidade, como vimos.

Em suma, em *Água Viva*, a instantaneidade própria da epifania percorre o romance. A transfiguração é radical porque, ao fim de sua leitura, o leitor participa dela. O instantâneo também implica no retorno. A partir dessa leitura, podemos sintetizar o que foi dito até agora e seguir um pouco em frente. A epifania, em Clarice Lispector, pode ser considerada uma aplicação hermenêutica da epifania joyceana. Na obra da autora brasileira, ela é utilizada em função de uma busca ontológica, como também ocorre com a epifania de Virginia de Woolf. Tanto na escrita de Lispector quanto na escrita da autora britânica, essa busca se dá por uma relação entre a essência do ser e os construtos sociais. A "essência do ser" os viola, em Clarice Lispector, e os atravessa ou concebe-os na busca ou no retorno à forma harmônica, em Virginia Woolf. Isto segundo a leitura de Palls. Contudo, ao analisar-se o romance *Água Viva*, percebe-se que a tentativa de construir uma forma para essa presença ontológica, parte epifânica de sua experiência poética, também é importante para a autora brasileira. É a tentativa de dar uma forma para uma realidade não humana, imediata, porque ontologicamente temporal: o instante-já. O problema é que a relação entre linguagem e realidade ontológica imediata sempre produz *nova* realidade, que nega radicalmente a captura da primeira. Perceber instantaneamente-já é perceber uma coisa alterada relativamente ao instante que excitara o sujeito. Se tal percepção é mediada pela diegese, isso significa que a realidade gera nova diegese e que a diegese gera nova realidade. Significa que a diegetização de uma e a realização da outra operam ciclicamente no suporte dessa temporalidade instantânea. Se tal estrutura for transferida

[736] "Vou parar porque é sábado.
Continua sábado.
Aquilo que ainda vai ser depois — é agora". Ibid.
Na escrita, a temporalidade é a mesma para quem parou e para quem retornou a ela. O sujeito que aparece no que escrevo nega em absoluto minha saída dele, na sua enunciação.

para a enunciação, como Lispector o faz em *Água Viva* — em que a epifania se une de vez ao monólogo, e este à epifania — quando isso ocorre, o próprio *texto* literário é interpretado nos termos desse aspecto cíclico e dessa diegetização do real e dessa realização da diegese. Ora, o fato de a epifania resultar numa instantaneidade cíclica do próprio texto é algo próprio de outro texto de Joyce: o *Finnegans Wake* (1939).

5.2.1. O instante no *Finnegans Wake* e a metalepse

Como observa de Sá, a epifania do *Finnegans* pode ser identificada na categoria da *epifania-linguagem*.

> [A] epifania se integra na escritura joyceana [...] de tal maneira que, além de realizar-se em instantes emotivos e de visão, ela já se torna operativa, e recobre o texto, com um efeito procurado e total.
>
> (...)
>
> Será, porém, em *Ulysses* e em *Finnegans Wake*, que a epifania atingirá os mecanismos da palavra e até da letra, como disse Aubert.
>
> (...)
>
> [Em *Finnegans Wake*, c]riam-se palavras-paisagens e a epifania atinge o nível microestético. A invenção verbal incorpora a imaginação epifânica.
>
> Citamos um exemplo de Joyce, explicado num texto de Décio Pignatari:
>
> *"Silvamoonkle*
>
> *(silva = silva (do latim, selva) e*
>
> *Silver = prata, moon = lua, lake = lago".*
>
> Por isso, porque a técnica epifânica se incorporou na sua linguagem, Joyce não precisou mais falar nela. Não porque a repudiasse, como pensa Umberto Eco, mas porque a assumiu tão intrinsecamente, que não precisou nem nomeá-la, nem defini-la.[737]

Esse tipo de epifania opera sobe a mínima unidade verbal possível, das palavras aos morfemas e deles aos fonemas.

Cada unidade é um instante transfigurador de si mesmo. Ademais, entre elas, diversas interpretações diferentes se articulam e se condensam entre si. Vejamos, por exemplo, o início do texto:

---

[737] PIGNATARI, Décio, *Poesia Concreta: pequena marcação histórica*, apud. SÁ, Olga de, *A Escritura de Clarice Lispector*, 3ª Ed., Petrópolis: Editora Vozes, 2000. p. 191. Grifos feitos pela autora.

> riverrun, past Eve and Adam's, from swere of shore to bend of bay, brings us by a commodious vicus of recirculation back to Howth Castle and Environs.
>
> Sir Tristram, violer d'amores, fr'over the short sea, had passencore rearrived North Armorica on this side the scraggy isthmus of Europe Minor to wielderfight his penisolate war (…).[738]

Os intertextos aqui são diversos. Para o propósito de nossa tese, basta-nos a recuperação de dois deles: a referência a Giambattista Vico e a *Tristram Shandy* [739] [740]. De acordo com Augusto de Campos, em ensaio de mesmo livro que recitamos por de Sá, o *Finnegans* aplica o célebre procedimento de Mallarmé no *Lance de Dados* (1897), que é joyceanamente estruturado pela temporalidade cíclica-dispersiva concebida pela filosofia de Vico[741]:

> O esquema círculo-vicioso é o elo que vai ligar Joyce a Mallarmé, "por um cômodo vicus de recirculação" [tradução da segunda linha da citação de acima]. Muito se aproxima o "ciclo mallarméano" de *Un Coup de Dés* do ciclo de Vico reinventado por Joyce para o *Finnegans Wake*. O denominador comum, segundo Robert Greer Cohn, para quem aquele poema de Mallarmé tem mais pontos de contato com *Finnegans Wake* do que com qualquer outra criação literária, seria o esquema: unidade, dualismo, multiplicidade, e novamente unidade. Expressão evidente, a uma mera inspeção, é o fato de a frase inicial de *Finnegans Wake* ser a continuação da última, assim como as derradeiras palavras do poema mallaarméano são também as primeiras: "*Toute pensée émet un coup de dés*".[742]

De acordo com Richard Halls, o interesse estético de Joyce por Vico tinha a ver, principalmente, com uma experiência contraposta ao aspecto cronológico das narrativas tradicionais. No âmbito filosófico, a busca é por Vico, mas, literariamente, essa contra-cronologia é identificada, em carta do autor irlandês, com Sterne:

> Joyce worked at *Finnegans Wake* with passion. The structural problems were much more perplexing than those of *Ulysses*, where, as he wrote Miss Weaver, the ports of call at least were known before hand. To give form to his 'storiella as she is syung' (and not merely recorded), he restudied Giambattista Vico. He was particularly drawn

---

[738] JOYCE, James, *Finnegans Wake*, London: Faber & Faber Limited., 1939, p. 3.
[739] Não encontramos fontes sobre a referência direta do romance de Sterne neste trecho; contudo, há diversas referências a Sterne ao longo do *Finnegans*; geralmente, interligado como nome de Jonathan Swift, que influenciou o escritor oitocentista por seu estilo digressivo. Vide JARRELL, Mackie L., *Swiftiana in Finnegans Wake*, In: *EHL*, vol. 26, nº 26, Jun. 1959. pp. 271 – 294. Doi: https://doi.org/10.2307/2872029
[740] Que, seguindo a polissemia intertextual de Joyce, também faz referência ao *Tristão e Isolda*.
[741] "A circularidade da existência do homem na terra (vida morte renascimento), ou seja, o ciclo da história universal espelhando o ciclo natural, pode se dizer, é um tema central em *Finnegas Wake*. Joyce foi buscar essa ideia, ou procurou pelo menos fundamentá-la, nas teorias do filósofo, jurista e historiador italiano Giambatista Vico (1668- 744) e no religioso 'herege' Giordano Bruno (548- 600). (...). Vico, ao descrever em sua Ciência Nova as idades da humanidade, considerou a história como um processo cíclico, em que o progresso histórico e a humanidade moviam-se através de três períodos, que ele denominou 'divino', 'heroico' e 'humano'. Findo o último período, haveria uma fase de transição, de caos e, então, tudo recomeçaria, constituindo um ciclo de morte-ressurreição, caos desordem". AMARANTE, Dirce Waltrick, *Para Ler Finnegans Wake de James Joyce*, São Paulo: Iluminuras, 2009. p. 52.
[742] CAMPOS, Augusto de, *Pontos-Periferia-Poesia Concreta*, In: *Teorias da Poesia Concreta, Textos Críticos e Manifestos, 1950 – 1960*, São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975, p. 24.

> to the 'roundheaded Neapolitan's' use of etymology and mythology to uncover the significance of events, as if events were the most superficial manifestations of underlying energies. He admired also Vico's positive division of human history into recurring cycles, each set off by a thunderclap, of theocratic, aristocratic, and democratic ages, followed by a *ricorso* or return. Joyce did not share Vico's interest in these as literal chronological divisions of 'eternal ideal history,' but as psychological ones, ingredients which kept combining and recombining in ways which seemed always to be *dejà vus*. (…). To another friend he explained, 'I might easily have written this story in the traditional manner. Every novelist knows the recipe. It is not very difficult to follow a simple, chronological scheme which the critics will understand. But I, after all, am trying to tell the story of this Chapelizod family in a new way. Time and the river and the mountain are the real heroes of my book. Yet the elements are exactly what every novelist might use: man and woman, birth, childhood, night, sleep, marriage, prayer, death. There is nothing paradoxical about all this. Only I am trying to build many planes of narrative with a single esthetic purpose. *Did you ever read Laurence Sterne?*'[743]

Como no *Tristram Shandy*, a história central do romance de Joyce é relativamente simples, é a história de uma família. Ela é baseada no *Finnegan's Wake* (com o apóstrofo, atenta-nos Dirce Amarante, do Coletivo Finnegans); o título é de "uma balada, provavelmente américo-irlandesa, do século XIX, que trata da morte e da ressurreição de Tim Finnegan, o protagonista"[744]. A forma do romance, no entanto, é subvertida. Depois da ressurreição do personagem HCE, a voz narrativa conta os relatos de maneira onírica[745], e as identidades dos personagens transmudam-se constantemente como em sonho[746]. A ação da *história*, portanto, depende dos efeitos que se originam da relação entre as unidades morfológicas do interior da *narração*. Suporíamos, por conseguinte, que definir *qual* personagem age sobre *qual* objeto diegético não se determina pela subordinação/coordenação de cada ocorrência sintaticamente articulada com outra, mas corresponde a um efeito causalmente imprevisto dessa dinâmica associativa[747] entre os instantes mórficos *da* narração.

A partir dessa natureza onírica, a temática principal do livro é a linguagem:

> O fato é que Joyce concebeu seu livro como um sonho; e como em um sonho, há associações de ideias, sobreposições de fatos históricos e ficcionais, união de passado e presente. (...).

---

[743] ELLMAN, Richard, *James Joyce*, New York; Oxford; Toronto: Oxford University Press, 1982. p. 554. Grifo nosso.
[744] AMARANTE, Dirce Waltrick, *Apresentação*, In: JOYCE, James, *Finnegans Rivolta*, São Paulo: Iluminuras, 2022, p. 19. Citação indireta.
[745] Ibid.
[746] AMARANTE, Dirce Waltrick, *Para Ler Finnegans Wake de James Joyce*, São Paulo: Iluminuras, 2009. p. 38.
[747]

> A língua também se move no sonho que é, como dizia o autor, uma espécie de "história universal", que extrapola em muito o enredo da balada que lhe deu origem e na qual todos narram e cada um conta os fatos à sua maneira.[748]

As justaposições que unem passado e presente fazem do livro um instante em si mesmo, que se repete. A primeira palavra continua a frase da qual a última faz parte[749], como se, ao terminarmos a leitura, nós a estivéssemos começando, ou retornando a ela, com o ato de seu efeito retroagindo sobre si. Tal procedimento Joyce já havia concebido no *Ulysses* (1922), embora menos enfaticamente. Lembremo-nos: a primeira palavra do romance começa com a letra "s", e, a última, termina com ela também; o livro começa com — "*Stately, plump Buck Mulligan came from the stairhead, bearing a bowl of lather on which a mirror and a razor lay crossed*"[750] — e acaba com o célebre fim do monólogo de Molly Bloom — "(...) *I put my arms around him yes and drew him down to me so he could feel my breasts all perfume yes and his heart was going like mad and yes I said yes I will Yes"*[751] —. Sumariamente, as unidades morfológicas do *Finnegans* são elas mesmas transfiguradas e transfiguradoras. Se isso é verdadeiro, elas não se articulam de maneira discreta, como tampouco o modelo sintático-temporal do *Tristram Shandy*. O ato narrado, se for suspenso, não volta posteriormente incólume para a narração, pois ele se transformara mediante a permanentemente onírica metamorfose das unidades sobre si próprias, cujos personagens já não são mais os mesmos. E, se a narração não pode deixar a ação destes intacta antes que ela prossiga, nem à leitura se autorizaria o favor de suspendê-lo; pelo contrário: no *Finnegans*, terminar é começar — como, para o *Tristram Shandy*, fechar o livro é abri-lo —.

Além dos cotejos formais, o recurso da metalepse também é uma das afinidades entre Joyce e Sterne. Percebamos que o romance de Joyce tende à desintegração, sendo este, inclusive, um dos propósitos da obra. Ora, vê-se que o encargo da ação depende do movimento do discurso, que não se interessa com a objetividade[752] da narrativa. Se esta existe, ela é exótica, porque é própria da coisa que emerge no estado subjetivo do sonho.

---

[748] AMARANTE, Dirce Waltrick, *Apresentação*, In: *Finnegans Rivolta*, São Paulo: Iluminuras, 2022. pp. 19 – 20.

[749] "Talvez a maior influência de Vico sobre a linguagem do *Finnegans Wake* esteja relacionada à ideia de circularidade das frases, o que pode ser percebido na última página do romance: ali, uma frase inacabada, 'A way a lone a last a loved a long the', remete à frase inicial do livro, também incompleta, 'riverrun, past Eve and Adam's, (...)', criando um círculo, uma sentença completa que anula a distinção ou oposição entre fim e início". AMARANTE, Dirce Waltrick, *Para Ler Finnegans Wake de James Joyce*, São Paulo: Iluminuras, 2009. p. 55.

[750] JOYCE, James, *Ulysses*, London: Egoist Press, 1922, p. 3.

[751] Ibid. p. 732.

[752] Queremos dizer da objetividade da diegese nos termos de Benveniste, como vimos na unidade teórica.

Mas ele volta — o despertar leva ao dormitar e vice-versa —. O discurso leva à diegese, e ela, ao discurso. O instante de um é o instante de outro, não há antecedência ou posteridade entre os dois. Por isso, a hipótese de que a mimesis metaléptica opera na representação da linguagem do *Finnegans* não seria insensata[753]. Sobre essa questão, James M. Cahalan, no artigo intitulado "*Dear Reader" and "Drear Writer": Joyce's Direct Addresses to His Readers in Finnegans Wake* (1995), observa:

> The fact that Joyce, like eighteenth-century novelists, frequently addresses his reader throughout the *Wake* — advising, cajoling, and mocking (…) — is a key aspect of the book that has received relatively little attention. Considered together, Joyce's conversations with his readers function like a comic "user-friendly" reader's manual to the very complex "program" that is *Finnegans Wake*.[754]

A escrita joyceana faz troça da dificuldade que impõe à sua própria decodificação[755]. Todos as instâncias da narrativa se embaraçam; tanto o narrador quanto o personagem admitem que estão atrapalhados; eles zombam do leitor, mas "a burla que o narrador faz de si mesmo frequentemente se estabelece com base na identificação e na simpatia que ele tem pelo leitor; ambos estão igualmente perdidos no mundo de *Wake*"[756]. Essa comunicação com o narratário é inédita na obra do próprio autor[757] — nem no *Retrato*, nem no *Ulysses*, ela fora figurada[758] —. Além disso, indica uma aplicação direta da tradição oitocentista "de Fielding e especialmente de Sterne, [cuja recepção contribuiu] para a nova estética pós-moderna que Joyce estava construindo"[759]. É interessante notar como a experiência histórica desses autores — a experiência da ascensão do romance —

---

[753] Não queremos, com isso, dizer que esta é uma obra metaléptica; seria insensato afirmamos algo tão definitivo acerca de um texto que não é nosso objeto de estudo, e por cuja intertextualidade estamos apenas de passagem. Mas o fato de haver signos para os quais esse tipo de representação funciona é algo que nos parece lícito afirmar, como argumentaremos com base na citação.

[754] CAHALAN, James M., *"Dear Reader" and "Dear Writer": Joyce's Direct Addresses to His Readers in Finnegans Wake*, In: *Twentieth Century Literature*, Vol. 41, No. 3 (Autumn, 1995), doi: https://doi.org/10.2307/441854, p. 306.

[755] Apenas um dos diversos exemplos colhidos por Cahalan, e que aqui vertemos na tradução do Coletivo Finnegans: "Tu tá te sentido como se tivesse perdido no mato, menino? Tu diz: É um a puro e simples matagal de varapals. Você tem que gritar: Backetta me como um cilho de pucra se eu tiver uma migalhinha de noção do que essa boscagem toda quer dizer". JOYCE, James, *Finnegans Rivolta*, trad.: Coletivo Finnegans, São Paulo: Iluminuras, 2022. p. 111.

[756] CAHALAN, James M., *"Dear Reader" and "Dear Writer": Joyce's Direct Addresses to His Readers in Finnegans Wake*, In: *Twentieth Century Literature*, Vol. 41, No. 3 (Autumn, 1995), doi: https://doi.org/10.2307/441854. p. 307. "Yet the narrator's equally frequent self-mockery establishes identification and sympathy between the narrator and the reader, who are lost together in the world of the *Wake*".

[757] Ibid. p. 307.

[758] Ibid. p. 310.

[759] Ibid. pp. 307 – 308. "In this respect Joyce draws from the eighteen-century novelistic tradition of authorial addresses to the 'dear reader' and gives it a new spin, reflecting the influences of Fielding and especially Sterne in Joyce's new postmodernist world".

foi importante para que a ruptura joyceana face a expectativa de seu tempo não velasse de todo sua leitura possível:

> [The] determination to write the *Wake* "in a new way" appears to be linked strongly to Joyce's direct addresses to his readers. Just as Fielding, Sterne, and other early pioneers of the novel were aware that they were experimenting with a new form, and therefore in need of the patience and understanding of their readers, Joyce was quite conscious of just how bold an undertaking was the *Wake* (…). Therefore, (…) Joyce speaks directly to his readers — not as part of an effort to move them toward a clear understanding of truth, as Fielding wanted to do in *Tom Jones*, but as an invitation to join in the fictional, comic fun, much as in *Tristram Shandy*.[760]

Dentre os escritores metalépticos, Joyce aproxima-se mais de Sterne, por causa do convite para que o leitor aceite a inovação estrutural que ambos propõem.

Dito nos termos desta tese, trata-se efetivamente de uma retroação projetiva por parte da escritura do *Finnegans*. De acordo com Cahalan, o endereçamento ao leitor não era algo comum no início do século XX, antes do último romance de James Joyce[761]. No romance de 1939, o autor, então, "invoca [ou melhor: revoca] a fórmula do século dezoito (...). Mas Joyce vai até mais longe: frequentemente ele subverte a distinção entre narrador e leitor, produtor e consumidor, e escritor e crítico"[762]. Joyce também inclui seu *Work in Progress*, o pré-texto do *Finnegans*, — que fora lido, por exemplo, por Samuel Beckett e o irmão de Joyce, enquanto este escrevia sua obra — na própria diegese[763]. Quanto à ambivalência narrativa entre essas fronteiras, o gesto não nos pareceria "um passo a mais", se nos lembrarmos do que vimos no capítulo anterior de nosso trabalho, e, sim, mais uma das retomadas das situações narrativamente paradoxais de Sterne e da pseudodiegese cervantina. O autor espanhol também incluíra livros sobre o *Quixote* no *storyworld*, operando sobre o estatuto da ficção e da autoria, como vimos. É uma continuidade, portanto, do projeto hermenêutico que queremos defender como hipótese. Ocorre, todavia que, no caso joyceano, isso se dá, como vimos, sob *outra* forma romanesca, que necessariamente modifica a potencialidade metaléptica das obras anteriores, atualizando-a. Além disso, atenta-nos Cahalan que a relação teórica entre leitor-autor se modificou graças a Joyce, particularmente nos meados do século XX, com nomes de peso, como Barthes, Derrida, Michel Foucault, e Wolfgang Iser sendo

[760] Ibid. pp. 308 – 309.
[761] Ibid. p. 309.
[762] Ibid. "In the *Wake*, however, Joyce invokes eighteenth-century formulae (…). But Joyce goes a step further: he frequently subverts the traditional distinctions between narrator and reader, between producer and consumer, and between writer and critic".
[763] Ibid.

devedores teóricos de seu efeito[764]. Não há como negar, portanto, sua importância no horizonte da última metade do século XX. Os conceitos que se confeccionaram por meio da sua leitura abriram caminhos tanto para a recepção quanto para a produção de novas obras.

Por tudo que foi dito, não nos parece ilícito dizer que participa dessa leitura a obra de Lispector, principalmente por causa dos aspectos formais dos romances da autora brasileira. Vimos que a epifania integra o que também poderíamos chamar de uma poética do instante em Joyce. No *Finnegans*, tal poética se apropria da enunciação. Palavras, morfemas e fonemas são instantes em si mesmos, e o fato de eles se associarem, desassociarem-se e se repetirem faz do próprio romance um momento de retroatividade sobre si mesmo. Mas essa construção do instantâneo onírico, ademais, resulta na metalepse. Pois bem, se voltarmos à nossa linha comparativa, perceberemos que todos esses procedimentos — a não ser os das fusões/difusões de morfema — também são utilizados por Lispector.

Quanto ao procedimento do romance como ato retroativo. Há pouco, vimos como isso ocorre em *Água Viva*. Mas, também, *A Hora da Estrela* (1977) se inicia da seguinte maneira: "Tudo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida"[765] e, depois da morte de Macabéa, termina com

> Silêncio.
>
> Se um dia Deus vier à terra haverá silêncio grande.
>
> O silêncio é tal que nem o pensamento pensa.
>
> O final foi bastante grandiloquente para a vossa necessidade? Morrendo ela virou ar. Ar energético? Não sei. Morreu em um instante. O instante é tal que aquele átimo de tempo em que o pneu do carro correndo em alta velocidade toca no chão e depois não toca mais e depois toca de novo. Etc. etc. etc. (...).
>
> E agora — agora só me resta acender um cigarro e ir para a casa. Meu Deus, só agora me lembrei que a gente morre. Mas — mas eu também?!
>
> Não esquecer que por enquanto é tempos de morangos.
>
> Sim.[766]

É um caso de anadiplose, em que a primeira palavra do romance se vincula com a última. O narrador, ao lembrar-se que morre, diz "sim", e silencia-se. Como no *Água Viva*, o

---

[764] Ibid. p. 311.
[765] LISPECTOR, Clarice, *A Hora da Estrela, edição com Manuscrito e Ensaios Inéditos*, Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2017. p. 47. É difícil não comparar este final com o "Yes" de *Ulysses*, mas isto faltaria à discrição de nosso trabalho.
[766] Ibid. p. 110.

instante de *A Hora da Estrela* é descrito como "a roda do automóvel tocando minimamente no chão". É a mesma premissa que retorna, entre um romance e outro. A protagonista morre; o narrador, Rodrigo S.M., segue apenas com o discurso, sem a diegese, para, logo depois, fenecer com esta, porque não há mais o que ser dito, e porque ele vive apenas em cópula com Macabéa — "A ação desta história terá como resultado minha transfiguração em outrem e minha materialização enfim em objeto. Sim, e talvez alcance flauta doce em que eu me enovelarei em macio cipó"[767] —. Então há silêncio ao acabar. Mas, se a morte vem depois do sim, que é, portanto, tão imperativo — pois sua resposta finda as palavras —, então, quem o disse, quem tem tal poder em sua palavra? O narrador renascer no retorno é a negação de tal poder? Se bem que sua identidade transfigurada também é mediada; lê-se, abaixo do título da *Dedicatória do Autor*, cuja voz é de Rodrigo: "(Na verdade Clarice Lispector)"[768]. A morte do narrador, o ente ficcional, poderia dar lugar ao ser da autora. Ao cessar a enunciação diegética, ela sobra, desponta-se ou nasce, não diegeticamente. É a persona da negatividade. Ela é a criadora do *storyworld*; de certa perspectiva, ela cria a diegese e é sua divindade, ela é o "Deus" que sobrevém do silêncio. Todavia, isto não pode ser; ela também é um nome no livro. Silencia com o silêncio dele. O autor implícito não existe[769]. Ainda que fosse assim, a releitura do "sim" do começo do romance faria de Rodrigo S.M. um renascido, enunciador do imperativo da vida diegética, e, ela, relegada, mais uma vez, ao silêncio. Afinal, a diegese progride para o tempo da posteridade, cuja conservação configura-se pela recepção a vencer potencialmente os anos de vida de qualquer autor[770]. O que integra tais questões aparentemente antepostas, conseguintemente, é a leitura. Ela diz o sim do fim ou do começo. Por meio da recepção, a afirmação e a negação do diegético se realiza sobre a obra literária.

Tal premissa resulta e ratifica-se em casos metalépticos nos quais a duplicidade entre narrador/personagem se desenvolve. Por exemplo:

> Devo dizer que essa moça não tem consciência de mim, se tivesse teria para quem rezar e seria a salvação. Mas eu tenho plena consciência dela: através dessa jovem dou o meu grito de horror à vida. À vida que tanto amo.

[767] Ibid. p. 54.
[768] Ibid. p. 45.
[769] Mas nada impede de se ficcionalizá-lo; nesse sentido, "Clarice Lispector" é mais um nome que cinde a subjetividade de Rodrigo S.M., como Macabeia também a cinde.
[770] Isto se torna bastante mais simbólico se lembrarmos que esse romance foi escrito ao mesmo ano em que a autora faleceu, infelizmente. Fato que reverbera sobre a recepção da obra.

> Volto à moça: o luxo que se dava era tomar um gole frio de café antes de dormir. Pagava o luxo tendo azia ao acordar.[771]

Macabeia nunca tem consciência do narrador. Poderíamos dizer que a metalepse do romance em questão é ascendente; quer dizer, ela se dirige ao narratário. Por outro lado, o desconhecimento da personagem não a impede de ter efeito sobre o narrador, de agir sobre ele, ainda que negativamente: sem o conhecimento dela, mas através dela, ele grita. Por meio dela, faz sentido narrar. Sem diegese, o discurso não existiria; pela diegese decorre seu instante de existência[772]. Pouco depois, Macabeia vê um arco-íris, emociona-se. Mas a objetividade do relato estreita o estilo e a verossimilhança que Rodrigo deve dar à história:

> Experimentando o leve êxtase, ambicionou logo outro: queria ver, como uma vez em Maceió, espocarem fogos de artifício. Ela quis mais porque é mesmo uma verdade que quando se dá a mão, essa gentinha quer todo o resto, o zé-povinho sonha com a fome de tudo e quer mas sem direito algum, pois não é? Não havia meio — pelo menos eu não posso — de obter os multiplicantes brilhos em chuva chuvisco dos fogos de artifício.[773]

Cabe dizer aqui que a epifania da própria Clarice Lispector é ironizada, o êxtase da pobre Macabeia é limitado, diferentemente dos outros personagens de sua obra, de classe social superior. A "Clarice Lispector" não sai incólume. Mas também o narratário é cúmplice dela — "pois não é?" — e o discurso adequar-se a essa posição direciona-se contra toda estética literária — dos "hipercríticos" brasileiros — de que a literatura social deve ter brevidade a fim de que não se desintegre. Rodrigo até pode ser digressivo, só não pode dar demais para a nordestina. O discurso revela algo da diegetização da nossa literatura e da ética literária nacional.

Enfim, resta-nos dizer que a anadiplose, portanto, é *definida* pela metalepse, em *A Hora da Estrela*, porque os instantes romanescos fazem do artefato literário um objeto cujo efeito metaléptico, quer dizer, a ação de si sobre o leitor, decide seu aspecto *diegético*, decide os problemas *da* diegese. Outro romance importante, que devemos citar, é *Um Sopro de Vida* (1978), romance póstumo. Nesse, o AUTOR cria Ângela. De maneira muito simples, poderíamos dizer que o romance versa sobre a confecção da

[771] Ibid. p. 65.
[772] Na prosa de Lispector, o instante é estatuto ontológico, como vimos em *Água Viva*. Portanto, há paridade ontológica entre narração e história, ou melhor, entre o sujeito que enuncia e o a subjetividade da personagem, aqui.
[773] Ibid. p. 67.

personagem, que alcança uma forma incialmente subsistente para o AUTOR. Termina, também, com a morte de ambos:

> — Quanto a mim também me distancio de mim. Se a voz de Deus se manifesta no silêncio. Eu também me calo silencioso. Adeus.
> Recuo meu olhar e minha câmera e Ângela vai ficando pequena, pequena, menor — até que a perco de vista.
> E agora sou obrigado a me interromper porque Ângela interrompeu a vida indo para a terra. Mas não a terra em que se é enterrado e sim a terra em que se revive. Com chuva abundante nas florestas e o sussurro das ventanias.
> Quanto a mim, estou. Sim.
> "Eu... Eu... não. Não posso acabar."
> Eu acho que...[774]

Mas, no segundo parágrafo do livro, apenas duas linhas depois de seu início, ele afirmara que escrevia "como se fosse para salvar a vida de alguém. Provavelmente a minha própria vida. Viver é uma espécie de loucura que a morte faz. Vivam os mortos porque neles vivemos"[775].

A escrita é salvação de sua própria vida ou de um outro qualquer; ele morre com Ângela. Retomá-la, então, se salva a vida dele, salva também a desse outro que ela incorpora. Só se pode retomá-la com a leitura. A produção é o produto. O romance é, em nossa opinião, altamente metaléptico. E a ligação entre o fim e o começo do livro tem efeito sobre o estado do personagem. A leitura tem efeito sobre a enunciação fictícia. Mas, muito desafortunadamente, não teremos tempo para analisá-lo inteiro. Os trechos que citamos acima das duas produções clariceanas servem, contudo, para a robustez do nosso argumento. Qual seja, a de que a epifania joyceana é aplicada hermeneuticamente em Lispector. Se esta aplicação é direta, é algo que *O Perto do Coração Selvagem* corrobora. Ela não o precisa ser, contudo. É importante considerar o peso da obra joyceana em todo o horizonte do século XX e até os dias de hoje. Vimos, neste capítulo, que a teoria literária sobre a posição do leitor não seria a mesma se não fosse pelo *Finnegans*.

A epifania clariceana, como vimos, desenvolve-se, na obra da escritora brasileira, a ponto de ter efeito sobre sua enunciação e produzir casos metalépticos. O romance se divide em unidades temporais que são instantâneas e se torna, ele mesmo, um instante que age sobre si, sobre seu nascimento e morte. Assim, a epifania clariceana, pelo menos quanto à sua temporalidade, segue o mesmo desenvolvimento da epifania joyceana, desde

---

[774] LISPECTOR, Clarice, *Um Sopro de Vida*, Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1999. p. 159.
[775] Ibid. p. 13.

o *Dublinenses* até o *Finnegans*. Vimos, neste, que há afinidade com Sterne. O projeto hermenêutico se lança no horizonte da interpretação de James Joyce na forma de uma produção poética de peso. Em Clarice, a epifania enunciativa se manifesta, principalmente, em *Um Sopro de Vida* e *A Hora da Estrela*.

Agora, gostaríamos de seguir para analisar um romance em que todos esses procedimentos parecem que se consagram, *A Paixão Segundo G.H.*

5.3. A metalepse de *A Paixão Segundo G.H.*

A Paixão Segundo G.H., como acabamos de dizer, parece-nos compor-se com todos os elementos que descrevemos até agora. A *história* do romance, em si, é relativamente simples e bem conhecida. No início do livro, ficamos sabendo que a empregada da protagonista/narradora fora demitida. Em certa tarde, a patroa resolve arrumar o quarto que a empregada deixara; descobre que há três desenhos riscados na parede, abre um dos armários e encontra uma barata, que ela mata e ingere. A partir desses eventos de assassinato e deglutição, tem uma epifania que a leva à impessoalidade e ao neutro da vida.

Em aspectos formais, o romance é dividido em unidades que lembram capítulos, mas que funcionam mais como "círculos concêntricos", como os define Affonso Romano de Sant'Anna[776]. Estes começam com a frase do círculo anterior, dando a ideia de que, embora sejam eventos isolados, interligam-se estruturalmente. Entre o primeiro e o segundo círculos, por exemplo:

> [Última frase do primeiro círculo:]
>
> É que um mundo todo vivo tem a força de um inferno.
>
> [Passagem para o segundo:]
>
> É QUE um mundo todo vivo tem a força de um inferno.
>
> Ontem de manhã — quando saí da sala para o quarto de empregada — nada me faria supor que eu estava a um passo da descoberta de um império.[777]

Assim, n'*A Paixão Segundo G.H*, os eventos narrativos separam-se entre si, como aconteceria em romances tradicionais, que, comumente, são divididos entre capítulos;

---

[776] SANT'ANNA, Affonso Romano de, *O ritual epifânico do texto*, In: *a Paixão Segundo G.H., edição crítica*, Benedito Nunes (coord.), 2ª Ed., Madrid; Paris; Cidade do México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996. p. 242.

[777] LISPECTOR, Clarice, *A Paixão Segundo G.H.*, In: *a Paixão Segundo G.H., edição crítica*, Benedito Nunes (coord.), 2ª Ed., Madrid; Paris; Cidade do México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996. p. 17.

contudo, a interligação entre essas unidades não é apenas temporal, no caso do texto clariceano, mas formal também. A repetição faz parte de sua organização.

Neste subtópico, gostaríamos de seguir os conceitos cujo lastro rastreamos até aqui, relativamente à obra de Clarice Lispector, como por exemplo, a da epifania como aspecto de sua poética do instante. Também gostaríamos de analisar a função do narratário e da circularidade do romance que estamos por ler. Vejamos como ele começa:

> — — — — — — — estou procurando, estou procurando, estou tentando entender. Tentando dar a alguém o que vivi e não sei a quem, mas não quero ficar com o que vivi, tenho medo dessa desorganização profunda. Não confio no que me aconteceu. Aconteceu-me alguma coisa que eu, pelo fato de não saber como viver, vivi outra? A isso quereria chamar desorganização, e teria a segurança de me aventurar, porque saberia depois para onde voltar: para a organização anterior. A isso prefiro chamar desorganização pois não quero me confirmar no que vivi — na confirmação de mim eu perderia o mundo como eu o tinha, e sei que não tenho capacidade para outro.
>
> (...).
>
> Perdi alguma coisa que me era essencial, e que já não me é mais. Não me é necessária, assim como se eu tivesse perdido uma terceira perna que até então me impossibilitava de andar mas que fazia de mim um tripé estável.[778]

A narrativa começa depois de uma epifania. Portanto, esta, no caso de G.H., está fora da diegese, ela é não diegética. Apesar disso, a experiência evocada por ela tem uma data: "Ontem de manhã — quando saí da sala para o quarto da empregada — nada me fazia supor que eu estava a um passo da descoberta de um império"[779]. Ademais, é narrando-a que ela pode fazer sentido:

> Vou criar o que me acontecer. Só porque viver não é relatável. Viver não é vivível. Terei que criar sobre a vida. E sem mentir. Criar, sim. Mentir, não. Criar não é imaginação, é ter o grande risco de se ter a realidade. Entender é uma criação, meu único modo. Precisarei com esforço traduzir sinais de telégrafo — traduzir o desconhecido para uma língua que desconheço, e sem querer entender para que valem os sinais. Falarei nessa linguagem de sonâmbulo que se eu estivesse acordada não seria linguagem.[780]

Portanto, o que não é diegético, o que foi vivido, intenta alcançar-se pela diegese. Por outro lado, narrar significa "dar a alguém o que [lhe] aconteceu". E esse alguém passa a ser direcionado, já nessa primeira parte do romance, a um tu[781]:

> Enquanto eu escrever e falar terei que fingir que alguém está segurando a minha mão.

---

[778] Ibid. p. 9.
[779] Ibid. p. 17.
[780] Ibid. p. 15.
[781] "Por enquanto estou inventando a tua presença, como um dia também não saberei me arriscar a morrer sozinha (...)". Ibid. p. 14.

> Oh pelo menos no começo, só no começo. Logo que puder dispensá-la, irei sozinha. Por enquanto preciso segurar esta tua mão — mesmo que não consiga inventar teu rosto e teus olhos e tua boca. Mas embora decapitada, esta mão não me assusta. A invenção dela vem de tal ideia de amor como se a mão estivesse realmente ligada a um corpo que, se não vejo, é por incapacidade de amar mais. Não estou à altura de imaginar uma pessoa inteira porque não sou uma pessoa inteira.[782]

Há algumas observações que poderíamos fazer diante das citações que fizemos. Primeiramente, se o sentido que se deve dar ao não diegético é a invenção da diegese, então, esta media, ou formula — ao menos para os propósitos do sentido — a não diegese. Percebamos que assim a realização da diegese e a diegetização da realidade se operam. A realidade sendo o "vivível", oposto ao criado, e necessitado de imagens que lhe deem forma. Mas, se narrar é "dar a alguém o que [lhe] aconteceu", e se alguém é um "tu" cuja mão inventada se segura —, então, narrar é *executar* a metalepse. Com a metalepse, retorna-se a uma das premissas do *Água Viva*; a saber, a de que o amor ao narratário é afecção fundante. Portanto, tal forma é comunhão; a metalepse comunga a forma, comunga a realização e a diegetização.

Tal comunhão é paradoxal, contudo. O narratário e o seu modo de escuta — a escuta sobre a qual G.H. age a segurar a mão —, é *criada*. A invenção da enunciação é feita por uma fala, então:

> Será preciso ter coragem para fazer o que vou fazer: dizer. E me arriscar à enorme surpresa que sentirei com a pobreza da coisa dita. Mal a direi, e terei que acrescentar: não é isso, não é isso! (...). Adio a hora de me falar. Por medo?
>
> E porque não tenho uma palavra a dizer.
>
> Não tenho uma palavra a dizer. Por que não me calo, então? Mas se eu não forçar a palavra a mudez me engolfará para sempre em ondas. A palavra e a forma serão a tábua onde boiarei em vagalhões de mudez.[783]

G.H. fala e escreve, adiando falar e escrever. A diegese atrasa a si mesma, o que é o mesmo de dizer que ela se antecipa. O receptor da enunciação, no primeiro círculo concêntrico, é assinalado pelo oxímoro[784] do alguém-ninguém:

> Esse esforço que farei agora por deixar subir à tona um sentido, qualquer que seja, seria facilitado se eu fingisse escrever para alguém.
>
> Mas receio começar a compor para poder ser entendida pelo alguém imaginário, receio começar a "fazer" um sentido, com a mesma mansa loucura que até ontem era meu modo sadio de caber num sistema. Terei que ter a coragem de falar para o nada

[782] Ibid. p. 13.
[783] Ibid. p. 14.
[784] Em notas de rodapé da edição crítica, Benedito Nunes chama a atenção para o frequente uso de oxímoros por parte de G.H. neste primeiro círculo concêntrico.

> e para o ninguém? assim como uma criança pensa para o nada. E correr o risco de ser esmagada pelo acaso.[785]

O narratário é sujeito da diferença. Ou melhor, ele está entre uma identidade e outra: a identidade formada e a não formada. Uma identidade crítica. Ela não é sempre integrante, portanto, mas cindida e mutável. Essa primeira etapa, de criação do discurso narrativo, sinaliza que a enunciação não se identifica com a completude. A forma ainda está a ser feita, a mão é inventada e potencialmente se dispensará. O presente afirma algo que doravante pode ser negado. A origem da enunciação não estrutura elementos que devem persistir necessariamente. A sua promessa é a de que certas coisas podem ser destruídas e construídas com outros aspectos.

Enfim, se a diegese atrasa antecipando-se, e se o leitor é criado e recriado *pela* diegese, então ela é um ato metaléptico contínuo[786]. Como observa Emília Amaral:

> Na medida em que recoloca radicalmente a dimensão de proximidade entre a vivência da escritura e da leitura, reiterando-a por meio do futuro do presente, o advérbio "agora" (...) merece destaque, no sentido de se revelar como um hábil procedimento que aponta para o diálogo: ele torna o leitor partícipe da indagação, compromete-o com ela, incorpora-o na cena quase como personagem, ausente mas a cada movimento presentificado, desejado, instaurado pelo texto.[787]

E, com a presença do leitor, tensiona-se o tempo narrativo.

> Do ponto de vista de sua estruturação verbal, isto é, no nível da ação, estes parágrafos de abertura de PSGH parecem apresentar duas características concomitantes que se mantêm ao longo do capítulo. Uma delas pode ser explicitada como um jogo, um movimento pendular entre o passado (da experiência vivida), o presente (da tentativa de enunciá-la) e o futuro (da leitura), e a outra consiste no predomínio, articulado com este jogo, da enunciação apresentada como um processo em andamento; o processo constituidor do aqui-agora da escritura, a qual quer se fixar no narrado, ao mesmo tempo em que quer se renovar/reviver no aqui-agora da leitura.[788]

Embora Amaral tenha separado esses instantes entre passado–presente–futuro, nós cremos que eles tendem à simultaneidade. Se o leitor é a todo o tempo criado, a leitura não é apenas uma projeção futura, mas, também, constitui o processo em andamento ao qual a autora se refere acima. Podemos ver como isso é verdadeiro enquanto o relato de G.H. se desenvolve.

---

[785] Ibid. pp. 11 – 12.
[786] Mas, a partir dessa premissa, não diríamos que ele é *apenas* metaléptico, mas ser metaléptico é parte estruturante da sua execução, da natureza de sua forma.
[787] AMARAL, Emília, *O leitor segundo G.H.*, São Paulo: Ateliê Editorial. 2005. p. 56.
[788] Ibid. p. 49.

Como vimos, o ponto alto da narrativa acontece quando G.H. acesso o neutro da vida pelo assassinato e consumo da barata. Este é o momento epifânico do texto, segundo Afonso Sant'Anna, que divide a história em três momentos:

> A rigor essa divisão triádica corresponde também a uma progressão da própria epifania: *pré-epifania*, *epifania*, *pós-epifania*. (...).
>
> Essa divisão em três termos pode ser lida ainda de outra forma dentro do contexto desta narrativa:
>
> 1) uma mulher (G.H.) acorda para mais um dia de vida;
>
> 2) ocorre-lhe o "confronto" com a barata no quarto da empregada;
>
> 3) após esse incidente sua vida é retomada acrescida de algo.
>
> Essa tríade sintagmática: a mulher, a mulher versus a barata e a mulher depois da barata, sintetizam um drama existencial e simbólico. São uma peripécia como qualquer outra peripécia mítica e romanesca. (...).
>
> Neste sentido, é a história de uma transformação, de uma metamorfose.[789]

Portanto, os acontecimentos da história orbitam em torno da epifania. O estado de "metamorfose" dos eventos depende do quanto eles já se desenvolveram em relação a ela, que é definida por Sant'anna como o "confronto com a barata". Seguindo o autor, dividiríamos o próprio confronto em três momentos também: 1. Quando G.H. se assusta com o inseto; 2. Quando G.H. esmaga o inseto na porta do armário; 3. Quando G.H. o ingere. Essa divisão não é apenas cronológica, mas qualitativa; quanto mais próximos do final da epifania, mais intensa é a experiência de G.H. Quanto mais a epifania se desenvolve, portanto, mais próxima a personagem se encontra da neutralidade descoberta por ela.

Para além dos efeitos na história, contudo, as etapas epifânicas também têm efeito sobre a enunciação. Depois de matar a barata, G.H. segue a falar com o narratário:

> E eis que a mão que eu segurava me abandonou. Não, não. Eu é que larguei a mão porque agora tenho que ir sozinha.
>
> Se eu conseguir retornar do reino da vida tornarei a pegar a tua mão, e a beijarei grata porque ela me esperou, e esperou que meu caminho passasse, e que eu voltasse magra, faminta e humilde: com fome apenas do pouco, com fome apenas do menos.
>
> Porque ali sentada e quieta, eu passara a querer viver a minha própria remotidão como único modo de viver a minha atualidade. E isso, que é aparentemente inocente, isso era de novo um fruir que se parecia com um gozo horrendo e cósmico.
>
> Para revivê-lo, solto a tua mão.[790]

---

[789] SANT'ANNA, Affonso Romano de, *O ritual epifânico do texto*, In: *a Paixão Segundo G.H., edição crítica*, Benedito Nunes (coord.), 2ª Ed., Madrid; Paris; Cidade do México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996. p. 245.

[790] LISPECTOR, Clarice, *A Paixão Segundo G.H.*, In: *a Paixão Segundo G.H., edição crítica*, Benedito Nunes (coord.), 2ª Ed., Madrid; Paris; Cidade do México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996. p. 80.

Um círculo depois, ela admite: "Não, ainda não te contei tudo. Ainda queria ver se escapava contando a mim mesma só um pouco"[791]. Mais dois círculos depois, volta a requisitar a mão do narratário:

> NÃO devo ter medo de ver a humanização por dentro.
>
> — Dá-me de novo a tua mão, não sei ainda como me consolar da verdade.
>
> Mas — sente-se de novo comigo — a maior falta de crença na verdade da humanização seria pensar que a verdade destruiria a humanização.[792]

Há muitos aspectos importantes para nós nessas passagens. Primeiramente, notemos que a diegese também é uma maneira de G.H. reviver o momento epifânico — "para revivê-lo, solto tua mão" — embora viver não seja relatável. Mas, se relatar é re-viver, então, o relatar é viver, é repetir algo vivendo, é chegar ao segundo momento de tal objetividade vivida. É continuá-lo, se não é dizê-lo — mas é criá-lo —. A história de G.H. com o tempo não constitui simples memória ou simples passado, nem simples futuro ou ingênua constância no ser presente. A manutenção do viver é ficcionalizar; então, ficcionalizar é viver[793]. Por meio da criação, isto é, pelo ato: o desdobramento de uma pragmática e efeito consistente. Tal paridade não é nova para nosso trabalho. Mas, agora, é interessante notar que ela implica na admissão de que a diegese repete a si própria. Pois, se ela é vida, e se diegese é continuidade de vida, então, a diegese continua a diegese. Ela se constitui na mesma forma que os círculos concêntricos que a dividem, pois ao finalizar-se, ela potencialmente se retoma. Ademais, ficcionalizar não é ficcionalizável, porque viver não é ficcionalizável. Enquanto ato, ele se purifica de si próprio, não é objeto de si mesmo.

A admissão de que a diegese se repete não é apenas nossa. Benedito Nunes a descreve, no ensaio *O Itinerário Místico de G.H.* (1973). De acordo com ele, a busca de G.H. pelo neutro tem como resultado a visão imanentista da realidade ficcional, que se alcança com maior vigor no terceiro momento epifânico que descrevemos acima. Segundo Nunes, depois do contato com a barata, "dá-se a superação das limitações egoísticas que separam o indivíduo [, ou seja, G.H.,] da totalidade do real"[794]. Há, portanto, um "desapossamento do núcleo da individualidade (...) quando G.H., para confirmar o seu estado de união, tenta, ingerindo a massa branca da barata esmagada,

---

[791] Ibid. p. 83.
[792] Ibid. p. 93.
[793] A última frase do romance parece ir neste sentido: "A vida se me é, e eu não entendo o que digo; e então adoro — — — — — —". Ibid. p. 115.
[794] NUNES, Benedito, *O Itinerário Místico de G.H.*, In: NUNES, Benedito, *O Drama da Linguagem, uma Leitura de Clarice Lispector*, São Paulo: Editora Ática, 1989. p. 64.

redimir-se na e com a própria coisa de que participa"[795]. Noutras palavras, o "sacrifício"[796] do eu transforma qualitativamente a objetividade. Ela chega ao nada, "é o *nada* que a constitui, é do *nada* que ela participa. Convergência de todas as coisas, núcleo que lhes é comum"[797]. A partir de tal convergência, todas as alteridades se transformam, inclusive a alteridade máxima, a divina[798] [799]. Pois, com essa experiência alcançada,

> Deus e o homem situar-se-iam num mesmo plano ontológico, (...), posto que a ação providencial e a transcendência de Deus foram substituídas respectivamente pela existência substantiva pura e pela atualidade do ser. (...).
>
> Desse ponto de vista, a carência humana converte-se numa falta necessária que já nos une a Deus, e que deve ser aprofundada, para que cada vez mais dele precisemos, e para que, com ele, que de nós também precisa, se realize numa intertroca (a santidade) o máximo do ser e da existência.[800]

O estado absoluto do ser, que é substantivo, também é atualidade. Isso tem consequências para a potencialidade de toda ação:

> Deus é a nossa mais íntima possibilidade na medida da intertroca aberta pela carência; mas já há também, na medida em que somos partícipes da existência substantiva que nos engloba, a nossa realidade. Por um lado, ainda estaríamos a caminho do ser, entre o possível e o real; mas por outro, já estaríamos na plenitude do ser, onde o possível e o real coincidem.[801]

O horizonte da possibilidade, da potencialidade, é o mesmo do que já se realizou. A falta se esgota apenas em si mesma. Não à toa, relatar não é relatável — a falta da ação, sua impotência, se integra com sua realidade —. E é pela experiência da atualidade sempiterna que se dá o sentido de tal constatação. Essa finalidade do tempo — cuja teleologia não é mais a da transcendência, mas, misticamente, a da escatologia[802] — também significa "a pura identidade, na qual se anula a diferença entre o sujeito interno

---

[795] Ibid. p. 65.
[796] Ibid.
[797] Ibid. p. 67. Grifos feitos pelo autor.
[798] "Para a personagem-narradora, a ideia resultante dessa negação é da mais alta importância. Não escreverá mais a palavra Deus senão precedida de artigo. *Deus*, nome próprio por excelência, torna-se 'o Deus', nome comum, substantivo, de todas as coisas". Ibid. p. 69. Grifo feito pelo autor.
[799] "Mas a bondade neutra do Deus é ainda mais apelável do que se não fosse neutra; é só ir e ter, é só pedir e ter". LISPECTOR, Clarice, *A Paixão Segundo G.H.*, In: *a Paixão Segundo G.H., edição crítica*, Benedito Nunes (coord.), 2ª Ed., Madrid; Paris; Cidade do México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996. p. 108. Esse trecho modela suficientemente as exposições seguintes de Nunes.
[800] NUNES, Benedito, *O Itinerário Místico de G.H.*, In: NUNES, Benedito, *O Drama da Linguagem, uma Leitura de Clarice Lispector*, São Paulo: Editora Ática, 1989. pp. 69 – 70.
[801] Ibid. p. 70.
[802] Ibid. p. 73.

e o objeto externo"[803] [804]. A negação da diferença leva à repetição do ser em si próprio, pois a individualidade é todas as individualidades:

> A despersonalização como a grande objetivação de si mesmo. A maior exteriorização a que se chega. Quem se atinge pela despersonalização reconhecerá o outro sob qualquer disfarce: o primeiro passo em relação ao outro é achar em si mesmo o homem de todos os homens. Toda mulher é a mulher de todas as mulheres, todo homem é o homem de todos os homens, e cada um deles poderia se apresentar onde quer que se julgue o homem. Mas apenas em imanência, porque só alguns atingem o ponto de, em nós, se reconhecerem. E, então, pela simples presença da existência deles, revelarem a nossa.[805]

Essa anulação corresponde também à passagem "da existência pessoal a uma existência em terceira pessoa"[806]. De fato, à medida que se aprofundam os efeitos do momento epifânico, o uso pronominal da narradora para tratar de si própria vai mudando; do pronome-reto para pronome-objeto, por exemplo[807]. Por exemplo, depois de ter matado a barata:

> Eu oferecia o soluço. Chorava enfim dentro de meu inferno. As asas mesmo do negror eu as uso e as uso, e as usava e suava para mim — que és Tu, Tu fulgor do silêncio. Eu não sou Tu, mas mim és Tu. Só por isso jamais poderei Te sentir direito: porque és mim.[808]

Eu não chega ao *Tu* divino que é ontologicamente imanente. O *mim* chega. Enfim, a mudança do uso pronominal ao longo da narrativa expressa o efeito da diegese sobre o discurso — no sentido de Benveniste, descrito na unidade teórica —, pois o instante da epifania condiciona a enunciação e equaliza sujeito e objeto. Nunes observa:

> Na trajetória da ascese, que levaria do pessoal ao impessoal, o *eu* sacrificado da personagem, como sujeito de uma experiência de natureza mística, é o mesmo *eu* como sujeito emissor da narração, uma vez que nesse romance em primeira pessoa o narrador e a personagem formam uma só e mesma instância. O sujeito que narra é o sujeito que se desagrega. E à medida que narra a sua desagregação, e se desagrega enquanto narra, o sentido de sua narrativa vai se tornando fugidio. A metamorfose de G.H., que ela própria relata, é concomitantemente a metamorfose da narrativa.[809]

---

[803] Ibid.
[804] "Não quero a beleza, quero a identidade. A beleza seria um acréscimo, e agora vou ter que dispensá-la". LISPECTOR, Clarice, *A Paixão Segundo G.H.*, In: *a Paixão Segundo G.H., edição crítica*, Benedito Nunes (coord.), 2ª Ed., Madrid; Paris; Cidade do México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996 p. 102.
[805] Ibid. p. 112.
[806] NUNES, Benedito, *O Itinerário Místico de G.H.*, In: NUNES, Benedito, *O Drama da Linguagem, uma Leitura de Clarice Lispector*, São Paulo: Editora Ática, 1989. p. 73.
[807] Isto é observado na edição crítica pelas notas de rodapé do próprio Benedito Nunes.
[808] LISPECTOR, Clarice, *A Paixão Segundo G.H.*, In: *a Paixão Segundo G.H., edição crítica*, Benedito Nunes (coord.), 2ª Ed., Madrid; Paris; Cidade do México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996. pp. 84 – 85.
[809] NUNES, Benedito, *O Itinerário Místico de G.H.*, In: NUNES, Benedito, *O Drama da Linguagem, uma Leitura de Clarice Lispector*, São Paulo: Editora Ática, 1989. p. 75.

O sacrifício do pessoal é o sacrifício da narrativa. O instante epifânico age sobre a narrativa como instante de si própria. O instante diegético é instante do discurso, é instante de quem narra como "[a]ção e paixão do sujeito, que se torna agente e paciente"[810]; como narradora de primeira pessoa, ela é, afinal, tanto emissora quanto personagem do conteúdo narrado[811]. Se isso acontece, é porque narrar é, por si mesmo *o* evento da epifania — a protagonista passa pelo que a narradora passa —, é o evento do não relatável. Mas a epifania justifica a narrativa; lembremos, ela conta porque precisa relatar o que lhe aconteceu. Por isso, a narrativa sempre volta para si mesma. "O romance começa quando a personagem está retornando da alienação prolongada que nos descreverá em seguida — quando, portanto, se desfez a ruptura que a separou do mundo e que vai ser narrada"[812]. E, como a ficcionalização corresponde ao momento mesmo que ela narra, então, não apenas relatar é viver, mas viver é relatar.

Com Nunes, poderíamos redizer, portanto, que a diegese, n'*A Paixão Segundo G.H.*, tende a retomar-se, ela é cíclica. Essa constatação favorece a ideia de que as partes pelas quais o romance se divide são, também, instantes discursivos. Pois, se ela se reconta, seu acontecimento advém na forma de uma lógica sequencial. A estruturação dela se encadeia em círculos. As partes são circularmente estruturantes; são reestruturantes. Agora, em segundo lugar, poderíamos observar que a narrativa, definida pelo crítico paraense como o "itinerário de G.H." também é o itinerário do leitor. Voltemos há algumas citações que fizemos anteriormente. Para reviver a epifania, G.H. solta a mão do narratário. Solicita, além disso, que ele a espere, "depois [de ela] retornar do reino da vida". Sejamos redundantes: se ela vai para o reino da vida enquanto fala, é porque narrar a faz ter epifania de novo. Acontece que narrar, como vimos, é viver. Portanto, é levar o narratário a experienciar a epifania também. Nesse romance, a equivalência entre narrar e viver, diferentemente do que acontece no *Tristram Shandy*, implica que o narratário acompanhe de maneira contínua a narradora durante o desenrolar dos acontecimentos[813]. Nesse percurso, a mudança do estado afetivo, que depende do momento do relato, também modula a iniciativa para continuar contando. A mão do narratário é indispensável

[810] Ibid. p. 73.
[811] Ibid. p. 75.
[812] Ibid. p. 76.
[813] No texto sterneano, o leitor se implica passivamente, por força da metalepse. Contudo, o leitor não participa da história, não sofre os efeitos dela como se elas fossem também experiência da sua vida. Esse fato, para *A Paixão Segundo G.H.*, se tornará mais claro nos parágrafos seguintes.

para a diligência do relato, mas há instantes nos quais G.H. parece ter mais coragem que o seu companheiro:

> Agora preciso da tua mão, não para que eu não tenha medo, mas para que tu não tenhas medo. Sei que acreditar em tudo isso será, no começo, a tua grande solidão. Mas chegará o instante em que me darás a mão, não mais por solidão, mas como eu agora: por amor. Como eu, não terás medo de agregar-te à extrema doçura energética do Deus. Solidão é ter apenas o destino humano.[814]

Por isso — por essa falta de coragem, compreensível diante da revelação —; por causa disso, ele também é tratado como personagem para o qual a epifania se efetiva, e graças ao qual G.H. cumpre seu propósito:

> Estou tendo essa coragem dura que me dói como a carne que se transforma em parto.
>
> Mas não. Eu ainda não contei tudo.
>
> Não que só falte o que vou agora contar. Falta muito mais a esse meu relato a mim mesma; (...).
>
> Falta muito a contar. Mas há alguma coisa que será indispensável dizer.
>
> (De uma coisa eu sei: se chegar ao fim deste relato, irei, não amanhã, mas hoje mesmo, comer e dançar no "Top-Bambino", estou precisando danadamente me divertir e me divergir. Usarei, sim, o vestido azul novo, que me emagrece e me dá cores [...])
>
> É que não contei tudo.[815]

A epifania acontece para G.H. e para o leitor. E o relato também é "para [si] mesma".

A solidão é uma questão da narrativa. As pessoas às quais o relato se endereça são *mim* e *tu*, como a visão imanentista nos anteveria. O receptor foi designado — como narratário — tanto por *alguém* quanto por *ninguém*; tanto pela mão sem rosto que se solta quanto pela que se segura; também o fora pela personificação imanente de Deus — "Meu Deus, dá-me o que fizeste. Ou já me deste? e sou eu que não posso dar o passo que me dará o que já fizeste?"[816] [817] [818]—. Pois bem, agora, ele assinala-se monologicamente, isto é, pela própria pessoa de G.H., *sobre o qual* se fala e *quem* fala. Objeto e sujeito da enunciação, ela se torna também *destinatária* dela. As instâncias: falar; ser falado;

---

[814] LISPECTOR, Clarice, *A Paixão Segundo G.H.*, In: *a Paixão Segundo G.H., edição crítica*, Benedito Nunes (coord.), 2ª Ed., Madrid; Paris; Cidade do México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996. p. 109.
[815] Ibid. pp. 103 – 104.
[816] Ibid. p. 89.
[817] "O divino para mim é o real" — um dos aspectos do narratário, enquanto algo que existe, é, de fato somente este: ser real. E isto o interpõe universalmente com qualquer sujeito. Ibid. p. 107.
[818] O narratário ser Deus não é pouco recorrente. Nesta passagem, ele aparece mais claramente como sujeito que potencialmente age: "Neste instante, agora, uma dúvida me surpreende. Deus, ou o que És chamado: eu só peço agora uma ajuda: mas que agora me ajudes não obscuramente como me és, mas desta vez claramente e em campo aberto.
Pois preciso saber exatamente isto: estou sentindo o que estou sentindo, ou estou sentindo o que precisaria sentir?". Ibid. p. 85.

escutar; fazer o que se fala e sofrer de tal ação falada são instâncias que se integram; seus limites se transpõem. A diversidade dos narratários se dá de tal modo que os elementos enunciativos se deslocam constantemente.

Vide que retornamos, mais uma vez, a algumas questões que nos aproximam de apontamentos anteriormente feitos acerca do *Tristram Shandy*. Pois, assim como no caso dos objetos que chamamos de diegeticamente críticos, não sabemos, aqui, quem age sobre a leitura, nem quem sempre esteve agindo sobre a diegese. Há indecisão entre ambas, porque as diversas subjetividades que lhes produzem e que são produzidas por elas interpõem-se. Uma das perguntas possíveis, por ora: e se G.H. sempre esteve a falar consigo própria, porquanto seja comum, na prosa em questão, a mudança dos pronomes, de sujeito para objeto? Tal pergunta não é ilícita. Ela versa sobre a questão da *voz*:

> [N]ão há duvida de que um enunciado [ficcional] (...) não se deixa ler (...) sem que se leve em conta aquele que o enuncia; *eu* só se identifica com referência a ele, e o passado funda da "ação" relatada só é tal com relação ao momento em que ele a narra. Para retomar os célebres termos de Benveniste, a *história* não se dá aqui sem uma parte de *discurso*, e não é muito difícil mostrar que na prática sempre é assim.[819]

Por meio dela, referenciam-se: a posição subjetiva do *discurso* diante da objetividade *diegética*, a ocasião enunciativa e a pessoa para a qual se enuncia. Mas tudo isso não se responde invariavelmente, n'*A Paixão*. O fato de que o leitor tem sido sempre nós mesmos não o resolve, por exemplo.

Há diferença entre o narratário e o receptor, isto sabemos. Mas, olhemos bem: G.H. escuta sempre o que acontece, ela fala e experiencia o que fala; o receptor também; se ela solta a mão do narratário, nós — os receptores — continuamos vendo, como ela viu, o fato que ela conta. Não deixamos de acompanhá-la no seu itinerário. A solidão dela não se acha, "a solidão é apenas ter o destino humano". Então, o que G.H. faz é o que fazemos, impassivos, com a mão solta ou não — sabe-se lá de quem é a mão, este objeto diegético sem rosto —. Se a máscara do narratário muda, ao receptor se concede outra. Mas não deixa de continuar o ato que foi denegado para uma dessas máscaras. O destino de G.H. é a experiência da epifania, voltando-se *para* ou voltando-se *contra* qualquer narratário. E o destino do receptor também. Então, sua ação deve ser nossa.

---

[819] GENETTE, Gérard, *Discurso da Narrativa*, In: *Figuras III*, São Paulo: Editora Liberdade, 2017. p. 288. Grifos feitos pelo autor.

Pragmaticamente, G.H. somos nós; diegeticamente, o que lhe ocorre se nos ocorre. Ela fala da epifania através do receptor, pois; somos persona dela, sua voz torna-se nossa, sem querermos. O narratário mais estável é o sujeito da própria narradora. Mas sua *voz* é instável, por causa da ocasião e destinação transpostas.

Enfim, a objetividade crítica da diegese metaléptica tem como consequência, n'*A Paixão Segundo G.H.*, a sobreposição entre protagonismo narrativo e a recepção, em si mesma. Como a possibilidade e a realização se interpõem na visão imanentista do texto, assim também ocorre, ao que nos parece, com a potencialidade da recepção e a realização da emissão. Mas devemos voltar a outra questão que gostaríamos de desenvolver. Dissemos, há pouco, que relatar é, para G.H., o segundo momento do objeto da experiência relatada, ou seja: a epifania, propriamente. Mas, se relatar é viver, e se a epifania nós a experienciamos pelo relato, sua objetividade é concebida pela diegese. Tal afirmação tem como ideia implícita o fato de que o primeiro momento nunca pôde se relatar. Ele é o não relatável mesmo. O "ontem de manhã" ao qual se refere G.H. como a data da epifania, quando ela fora sozinha[820] para o quarto da empregada, nunca aconteceu *anteriormente*, se a diegese *é* o evento da experiência. A repetição da diegese constitui uma progressão com termos S1, S2, S3..., digamos. O primeiro elemento da sequência não deveria existir. Se ele é origem e causa do relato, este não teria começado a contar-se numericamente[821]. Todavia, se a diegese é o acontecimento, então ontem é hoje. Como anterioridade para a qual se volta, o "ontem de manhã" é porvir; ele se afirma antes de se relatá-lo. S1 é antes e é depois de S2 por causa da qualidade fictícia do discurso. A data tem a forma da circularidade, como o próprio romance. Mas note-se que, se "ontem" acontece neste momento de recepção, G.H. estar sozinha é o mesmo que ela nunca estar sozinha. Porque ter ido sozinha foi ter tido a epifania, e tê-la é relatar. Ter ido sem ninguém para o quarto significa que ela foi com alguém — pela alteridade fundante da enunciação —. G.H., se está consigo, está conosco. A voz narrativa comunga-se entre o leitor e ela própria.

[820] "Esse ela, G.H. no couro das valises, era eu; sou eu — ainda? Não. Desde já calculo que aquilo que de mais duro minha vaidade terá de enfrentar será o julgamento de mim mesma: terei toda a aparência de quem falhou, e só eu saberei se foi a falha necessária". Ibid. p. 22.

[821] O não relatável não é apenas metafórico, ele é algo que está tão fora da diegese que nem mesmo a originou. Contudo, o relato, sendo o vivido, é ele mesmo esse não relatável, que ele persegue, e, por isso, nunca acaba. *A Paixão segundo G.H.* abandona a sua própria realização, nesse sentido, pois "A desistência é uma revelação". Ibid. p. 113.

Essa formulação nos obriga a voltarmos em nossa bibliografia. Porque, no âmbito das narrativas paradoxais, a repetição aporética do tempo se expressa pela epanalepse, segundo os termos do grupo de Hamburgo. Recitamos Sabine Lang:

> A los procedimientos de desdoblamiento horizontal, que se refieren a un solo nivel del texto y que realizan la repetición de lo mismo en lo mismo, los llamamos también "procedimientos de serialización". En cuanto a los procedimientos de desdoblamiento vertical, que se refieren a la interrelación de los niveles del texto en un orden jerárquico y que realizan la repetición de lo mismo en el otro, los denominamos "procedimientos especulares". Sobre este trasfondo se explica que el término epanalepsis no sustituye simplemente el término *mise en abyme*, del que hasta ahora se ha servido la teoría literaria para denominar los fenómenos de desdoblamiento. El término epanalepsis permite antes que nada considerar los modos especulares y los de serialización en conjunto, los que repetida mente se discutieron como si fueran procedimientos opuestos —la *mise en abyme par similitude* (Dallenbach), *la mise en abyme par mimétisme* (Dallenbach), *la mise en reflet, la mise en série o la mise en cadre* — bajo una sola categoría y redefinirlos en un modelo integrativo. [822]

Do ponto de vista da narratologia, o fenômeno da *mise en abyme* pode ser integrado categoricamente ao *tropos* da epanalepse. É importante voltarmos a essa figura, porque sua estrutura percorre toda a obra de Clarice Lispector, de acordo com Mariângela Alonso em *O Jogo de Espelhos na Ficção de Clarice Lispector* (2017). Segundo a autora, em *A Paixão Segundo G.H.*, há a concepção do *mise en abyme* de enunciação, modalidade na qual se salienta "a condição do interlocutor explícito ou implícito postulado pela enunciação, bem como a presentificação diegética do produtor ou do receptor da narrativa"[823]. Especularmente, a narrativa narra sua própria geração[824]. A ação enunciativa é tema de si mesma, portanto, e se repete na própria imanência, graças à relação entre a emissão e a recepção.

Além disso,

> [A] experiência é inseparável do ato de narrar, já que G.H. deseja recuperá-la contando. Apenas enquanto rememoração a narrativa restituirá o transe. Ao movimento de não conseguir expressar ("vier não é relatável"), cabe, portanto, reproduzir, criando, uma vez que o ato de narrar torna-se indeciso e dificultoso. Portanto, o discurso de rememoração encerra a tentativa de G.H. entender o que aconteceu no dia anterior às dez horas da manhã. (...). Neste exame lento e penoso, o

[822] LANG, Sabine, *Prolegómenos para una teoría de la narración paradójica*, In: MEYER-MENNEMANN, Klaus (ed.), *La narración paradójica "Normas narrativas" y el principio de la "transgresión"*, Madrid: Iberoamericana, 2006. p. 36.
[823] ALONSO, Mariângela, *O Jogo de Espelhos na Ficção de Clarice Lispector*, São Paulo: Annablume, 2017. p. 192.
[824] DALLENBACH, Lucien, *Le recit spéculaire: essai sur la mise en abyme*, apud. ALONSO, Mariângela, *O Jogo de Espelhos na Ficção de Clarice Lispector*, São Paulo: Annablume, 2017. p. 192.

> leitor permanece engatado e não mais se desprende como refém desta linguagem, do mesmo modo que G.H., com a fala que lhe foge do controle.[825]

Este também foi um aspecto que observamos. No entanto, observamos também que S1 não existe — implicando na repetição, i.e., na epanalepse — pelo fato de a narrativa *ser* o momento da epifania. Lembremos: a posição de primeira pessoa da enunciação, no romance em questão, não separa a protagonista da narradora. Protagonizar a epifania é narrá-la. Pois bem, acabamos de demonstrar que essa mesma unidade entre os dois sujeitos também é inalienável da integração leitor-narradora. G.H. é todas as três instâncias. O leitor é metalepticamente protagonista da diegese, então. G.H. tinha dito que viver não é relatável. Se relatar é viver, relatar não é relatável. É graças a isso que a epanalepse ocorre. Porque o momento primeiro, sem relato, nunca houve. O relato deve sempre dizer a si mesmo, porquanto os sujeitos de sua ação produtora não se separam. Ter sido objeto dessa vivência motiva ser sujeito dela, mas ser sujeito dela já era ter-lhe sido objeto. Vimos que este intenta se depurar; vemos agora que ele se depura *pela* repetição que o transforma em sujeito, diga-se; o problema é que sujeito objetiva as coisas. Não há sujeito sem objeto mesmo. Deve-se dar "forma ao que aconteceu" porque o que aconteceu é a própria forma. Portanto, a *mise en abyme* é efeito da impossibilidade da solidão de G.H. Ela subsome-se ao efeito dessa ação, cujo sujeito é *metaléptico* e continua sendo a fim de repetir-se. A epanalepse é, em última instância, produto da sobreposição entre emissão e recepção, sumariamente; da identificação entre o sujeito que narra, o sujeito que escuta e o sujeito que é relatado.

A metalepse é a motivação e o fim da experiência *crítica* d'*A Paixão*, portanto. Assim, parece-nos que, como no *Tristram*, uma figura que determina — que caracteriza — o romance estudado, ao prescindir-se, é definida pela metalepse. A aporia de G.H. é decodificada por esse *tropos*. Nesse sentido, *A Paixão Segundo G.H.* continuaria o efeito estético do projeto hermenêutico que estudamos. Esta é, de toda maneira, uma hipótese. É importante, ainda, dizermos que a análise de Alonso não se reduz à enunciação. Aqui, no entanto, esta nos importa, dado que seu efeito — sua efetividade — é relevante para a posição hermenêutica do romance, e, por extensão, para sua posição histórica diante dos outros romances que estudamos. Também é importante que fazemos essa observação

[825] ALONSO, Mariângela, *O Jogo de Espelhos na Ficção de Clarice Lispector*, São Paulo: Annablume, 2017. p. 193.

como um complemento e contribuição para novos estudos acerca da relação entre ambos os *tropoi*.

CONCLUSÃO DO CAPÍTULO

Neste capítulo, pudemos constatar que a primeira recepção de Clarice Lispector foi dividida entre a aceitação e valoração de sua originalidade e a crítica à desintegração da objetividade da prosa por causa da subjetividade saliente do seu primeiro romance. As críticas, em geral, reconheceram, além disso, que seu romance tematizava a própria linguagem.

A partir da ruptura com a expectativa entre uma ação objetivamente diferenciada de sua motivação subjetiva, tentamos argumentar que a ação, no texto de estreia da autora, era inseparável de sua transformação no discurso subjetivo. Assim, o significado de algumas expressões da própria diegese modificam-se ao longo da narrativa à medida que se repetem e em que se progride a trajetória da protagonista. Assim, a diegese ela mesma pode ser lida como uma linguagem que se transforma ao longo de momentos diferentes. O ápice da importância do instantâneo se dá na epifania.

Tal premissa se ratifica ao se analisar o resto da obra de Lispector, estruturada por uma "poética do instante", bem expressa na ideia do "instante-já" do *Água Viva*. Nesse romance, a autora radicaliza a tematização do instante; este se torna uma unidade geradora de paradoxos narrativos e metalépticos que muito se avizinham dos efeitos produzidos por Laurence Sterne. Essa hipótese não é ilícita, dado que a epifania, de criação joyceana, de cujo sistema literário a metalepse retrocede, se desenvolveu, assim como em Lispector, sobre a escritura da forma-romance, no último estágio da carreira do escritor irlandês. A sua produção, além disso, reposiciona o lugar do leitor no século XX, sujeito ativo da teoria literária.

Em Clarice Lispector, essa epifania também é utilizada para se pensar a escritura, mas a fim de uma descoberta ontológica. Essa descoberta implode os construtos sociais, ela compõe o *pathos* de sua primeira protagonista, Joana, e se direciona, ao longo da produção literária da escritora, para a própria estrutura discursiva. Nalguns romances, esta retroage sobre si, como ocorrera no *Finnegans Wake*. Como também ocorrera no *Finnegans Wake*, a metalepse é utilizada, mas ela não é propriamente irônica; em vez disso, ela integra questões *da narrativa*, do objeto narrado e do sujeito que narra. Ela

produz criticidade, como Sterne a produzira. O efeito deste parece-nos realmente identificável, dado que a metalepse também é definida n'*A Paixão Segundo G.H.* Nesse sentido, ela reformula seu efeito e recepção; continua sua decodificação. Não faz parte de nossa pesquisa justificá-lo exatamente, mas essa reconfiguração talvez se dê pelo fato de os elementos trazidos por Joyce a partir de Sterne, essa reposição no horizonte teórico, ter diluído certos aspectos do *Tristram Shandy* que não foram explorados, por exemplo, no século XIX.

Considerações finais

Nestas considerações finais, faremos um panorama do que encontramos de produtivo ao longo de nosso percurso, quais foram as respostas para nossas questões e os limites que pensamos ter-nos deparado.

Da pergunta que motivou esta pesquisa participavam, de certa maneira, uma identidade e uma diferença. Uma identidade porque partíamos do fato de que os três romances estudados por nós tinham em sua configuração fenômenos metalépticos. Uma diferença, por causa do distanciamento histórico entre eles. Tivemos de levar em conta essa dinâmica.

Quanto à identidade: vimos que o estudo da metalepse nos exigiu uma leitura teórica-tropológica que o rastro da filologia genetteana havia legado. O conceito formal de metalepse adveio dos manuais de retórica do século dezoito francês, particularmente da autoria de Fontanier e Dumarsais. Coube a Genette pensar como essa figura se diegetizava, quer dizer, como, de *tropoi*, ela se estendia suficientemente para que seus efeitos discursivos predicassem a narratividade, ou qualificassem diegeticamente um objeto literário. Para Genette, como qualquer figura é, em si mesma, uma ficção mínima, seu conteúdo diegético já é próprio; além disso, uma obra pode-se definir pela figura em questão quando esta é repetida com certa frequência pela enunciação ficcional.

Apesar de essa resposta responder a algumas questões, nós pensamos que ela não era tão sucinta ou pouco relativa. A partir da obra genetteana, contudo, percebemos que alguns caminhos se assinalavam. Com as elaborações do *Figuras* e do *Fronteiras da Narrativa*, nós propusemos que, se a metalepse categorizava um tipo de narração, ela categorizava mimeticamente. Portanto, que haveria uma forma de representar *metalepticamente* a literatura. Concluímos que essa representação é constituída, nos termos do último título, pela relação entre *discurso* e *diegese*. O primeiro compõe os índices subjetivos que tendem a desintegrar a objetividade da ação, estruturada pela segunda. Na mimesis metaléptica, contudo, acabamos por descobrir que discurso *é* diegese, como diegese *é* discurso. Tal achado teórico foi importante para que lastreássemos depois o sentido dessa representação ao longo do tempo. Apenas para citar alguns exemplos, Henry Fielding descobre os propósitos da ação diegética pelos comentários do discurso; Tristram Shandy desestrutura a continuidade diegética pela

impossibilidade de se relatar digressivamente, e James Joyce desintegra a diegese com ambivalências discursivas cujo efeito metaléptico, pelo menos pontualmente, retoma o intertexto oitocentista da auto-ironia e da percepção cômica da novidade e do engodo narrativo.

Quanto à diferença: tínhamos de dar unidade à relação histórica entre os romances. Os conceitos que devemos à bibliografia de Gadamer nos auxiliaram de modo satisfatório, parece-nos. Era de nossa hipótese metodológica — muito de acordo com os trabalhos do nosso grupo de pesquisa — que, da aproximação entre o *Verdade e Método*, do filósofo alemão, e o *Palimpsestos*, do teórico francês, podia-se admitir que a intertextualidade *poética* não era propriamente replicativa, mas funcionava por meio de reconhecimentos compartilhados no interior da comunidade de leitores. Reconheciam-se efeitos e usos que formavam a identidade de um texto no outro. E, do *Quixote* à *Paixão*, descobrimos leituras e releituras que validaram essa pretensão. Para o limite e objetivo do *corpus*, ela foi feliz.

Descobrimos que, para cada romance, a metalepse tem funções e formas diferentes de configuração. Não foi uma descoberta inesperada, em absoluto. Mas alguns processos de identificação nos chamaram a atenção. Se, no *Quixote*, as relações metalépticas são estruturalmente mais sutis, seu efeito é robusto. Ele é metaficcional por ser intertextual. No romance cervantino, o estatuto ontológico da ficção é produzido tropologicamente pela diegese e, por isso, a retórica cervantina é inalienável da produção do ser ficcional, quer dizer, do que é o *verdadeiro* D. Quixote; do que se enuncia enquanto tal. É interessante notar que isso se alcança pelo fato de que a obra é composta por dois volumes. A relação entre o *Quixote* e o apócrifo é subsumida pelo segundo livro. Na unidade teórico-metodológica, vimos como essa separação romanesca entre volumes diferentes, com lógica própria, lógica *diegética*, pode ser potente. No *Em Busca do Tempo Perdido* — argumentamos ali — a figura analógica retroage sobre as unidades com sentido cada vez mais reiterado ao longo do processo de recepção. Da mesma maneira, a metalepse quixotesca também retroage de uma unidade para a outra e das duas para uma terceira, cuja outorga é negada para a composição delas.

No *Tristram Shandy* também, é porque ele assume a separação entre unidades que o narrador não pode dizer tudo. A sua própria forma se desorganiza por causa dessa estrutura na qual a representação entre ação narrada e discurso narrativo se estreitam.

Com isso, a digressão, procedimento tanto de Fielding quanto de Swift, seus predecessores cronológicos — este tendo-a condicionado de maneira auto-reflexiva, e aquele a aplicado burlescamente à forma romance — esse procedimento remodela a narratividade mesma do texto. A organização sintático-temporal dele se perde teleologicamente pela necessidade de se contar a vida e de se acertá-la com o sujeito leitor. Disso, resulta a (des)informação. O romance nunca chega a dizer tudo, e sua forma, lacunar para si própria, nunca tende a acabar. O narrador é onisciente sem que a textualidade o permita ser. Assim, a negação figural do signo substituído, cuja designação é apenas parcial, continua a operar, dos intercruzamentos metalépticos de Cervantes até Sterne.

A metalepse shandyana também é estruturada pela tipografia do livro. Nós chamamos esses objetos de diegeticamente críticos. Graças a eles e à diversidade de narratários presentes no *Tristram*, o romance desestabiliza a identidade do sujeito-leitor e, por extensão, sua posição ativa, que é diegetizada hermeneuticamente. Esses objetos também funcionam de acordo com o que estudamos sobre a narrativa paradoxal, cujo conceito se introduziu em nossa bibliografia. O efeito de tais objetos desorganiza as categorias tropológicas, inclusive as que designariam a metalepse. A efetividade do fenômeno é paradoxal porque a narratologia não deixa de corresponder a um momento necessário da sua descrição, sem, no entanto, defini-lo finalmente, ou melhor, defini-lo *teleologicamente*.

Dado que tal efeito, de toda maneira, se desenvolve a partir de signos e é decodificado pelo intérprete, nós propusemos a utilização pontual do pragmatismo de Peirce a fim de nos acercarmos deles. De acordo com nosso argumento, a metalepse *definiria* o paradoxo narrativo do *Tristram* ao *prescindir* dos *tropoi* que o *determinariam.* Cremos que essa hipótese foi um achado metodológico de nossa investigação que resolve pragmaticamente um impasse muito circunscrito à nossa tese. Todavia, ela também atravessa aspectos um pouco mais globais da nossa bibliografia. Por exemplo, responde a uma questão implícita presente no ensaio *La metalepsis cervantina, breve historia de un malentendido*, de Anthony Close. Pois, se não há fenômeno metaléptico no *Quixote*, como argumenta o célebre autor, por que é justamente a metalepse que estrutura um tipo de tradição motivada pela leitura do romance cervantino; por que a metalepse, e não, qualquer outra figura? Talvez pela força que a negação peirceana teve ao longo da aplicação do projeto quixotesco, dado que o texto de Sterne foi um ponto decisivo de sua

manifestação. Ela também responde ao porquê alguns teóricos, como David Herman, reconheceu elementos de outros *tropoi* como particularmente metalépticos. O projeto quixotesco é, afinal, afim da história do *gênero* romance, que, por sua vez, é relevante para a história da narratologia e dos seus conceitos; já o projeto o sternenano é afim da produção acadêmica via Joyce, cuja obra viria a lançar problemáticas estruturantes para a recente teoria literária de meados do século XX. As duas hipóteses são absolutamente provisórias, enfim; elas são apenas a entrada para um caminho sem *corpus* e, por enquanto, sem materialidade suficiente. Por isso, são errantes e abstratas, apesar de produtivas.

Foi a partir do contexto de James Joyce que chegamos à obra de Clarice Lispector. De acordo com o percurso que fizemos, a crítica de estreia da sua obra tratava dos aspectos desintegradores de sua prosa. Particularmente para Costa Lima, à subjetividade dos personagens da escritora faltava tipicidade. Vimos que é possível ter uma leitura diferente do *Perto do Coração Selvagem* a partir dos mesmos conceitos que o crítico utiliza a fim de validar tal afirmação. A ação, no romance lispectoriano, é o ponto cego do artigo de Costa Lima que analisamos, e isso é significativo. Pelo que notamos, a objetividade da diegese, na obra da autora, tem efeito no discursivo. Ela o modifica, ao longo do tempo fictício, ainda que essa modificação seja mais sutil em alguns romances do que em outros, e muito mais evidente no instante epifânico. Desde o primeiro romance, o estreitamento entre discurso e diegese já nos daria a pista de que a obra da autora é potencialmente metaléptica, em verdade.

Um dos seus romances que realiza tal potencialidade é *A Paixão Segundo G.H.* Como alguns outros escritos de Lispector, ele reaplica procedimentos joyceanos. A circularidade é um deles; ela é tão comum à obra da autora que seria possível dizer que, além de uma poética do instante em Clarice, há uma poética do instante circular. A metalepse clariceana retoma muitos elementos consequentes do efeito sterneano, como a diversidade dos narratários e a noção de que escrever é viver. A organização linear dos momentos também não pode se relatar porque a forma pela qual as unidades temporais do romance interagem o impedem.

Ademais, na *Paixão*, o leitor vive *com* a personagem, tanto que chega a participar da *voz* narrativa. Isso é interessante. Faz-nos voltar a uma forma que o *Quixote* já havia produzido. Neste, a variedade subjetiva da voz também gera uma situação de passividade

por parte do leitor. Assim, elementos que a aplicação metaléptica legara, como a crise ontológica das instâncias enunciativas, identificam-se no projeto lispectoriano. Mas, desta vez, o leitor também fala; fala sem querer. A definição peirceana da metalepse também parece se manter. Na *Paixão*, a circularidade, epanaléptica, prescinde-se, sob tal efeito da ação esteticamente determinada que posiciona a recepção. Pois, como vimos no capítulo anterior, narrar aqui é executar a metalepse; e, pragmaticamente, a recepção se identifica com a emissão; por isso, implica-se na categorização do seu *efeito*. Também elaboramos questões sobre a ontologia da ficção, neste trabalho. O D. Quixote existe *porque* é ficcional. Tristram é dativo da ficção, porque sua verdade é a verdade *dela*; é a verdade ficcionalizada; a episteme e a casualidade de Locke, por exemplo, diegetiza-se na criticidade do texto. G.H. nunca retrocede à promessa de um ontem relatado, porque não é relatável e, paradoxalmente, *só* se relata.

Mas, se a relação entre os três é histórica, ela não pode ser traçada por uma linha contínua e estática. Apesar disso, nós a tratamos assim, por vezes. *Quixote* era lido no Brasil do século XX, mas nós não analisamos a recepção dele desta época. Deveríamos ter circunscrito não apenas a projeção de Sterne sobre a literatura moderna; mas, também, de maneira direta, a de Cervantes. Ao final, percebemos que esta foi uma das nossas cegueiras. Além disso, se o século XIX não reaplicara a metalepse shandyana na Europa, como Anthony Close parece sugerir, devemos nos lembrar que, aqui, Machado de Assis a plasmou. Faltou, de nossa parte, investigar se a forma machadiana não teve efeitos sobre a obra de Clarice. Esta foi uma sugestão da orientação que não levamos a cabo, tanto por falta de tempo quanto de elucidação analítica. Por causa disso, talvez tenhamos caído num eurocentrismo que queríamos ter evitado desde a qualificação.

De toda maneira, cremos ter respondido com certa suficiência nossa pergunta de pesquisa e validado nossa hipótese. Afinal, parece-nos que o romance de Clarice Lispector pode ser examinado à luz de um movimento histórico-literário que a configuração metaléptica suscita.

Pondo-nos à apreciação, cremos agora terminada nossa tese. As discussões feitas introduzem várias frentes porque tal cotejo sobredimensiona-se. A metalepse suporta uma unidade tropológica, narratológica, hermenêutica e intertextual. Com isso, implica discursivamente, estruturalmente, efetivamente e dialogicamente os objetos literários que examinamos. A diegetização de tal figura é relevante porque participa de momentos

decisivos da história do romance. Uma das suas características, a integração sujeito-objeto, potencialmente os remodela, e, por isso, resulta em novas maneiras de se pensar e produzir a estética literária constantemente.

Este trabalho nasce dessa tentativa de pensar.

Referências

ALONSO, Mariângela, *O Jogo de Espelhos na Ficção de Clarice Lispector*, São Paulo: Annablume, 2017.

ALVES, Joyce, *Tinha uma Pedra no meio do Caminho de Clarice*, In: Raído, Dourados, MS, v. 5, n. 10, p. 207-217, jul./dez. 2011.

AMARAL, Emília, *O Leitor Segundo G.H.*, São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

AMARAL, Emília, *O leitor segundo G.H.*, São Paulo: Ateliê Editorial. 2005.

AMARANTE, Dirce Waltrick, *Para Ler Finnegans Wake de James Joyce*, São Paulo: Iluminuras, 2009.

ARISTÓTELES, *Poética*, 1ª Ed. Trad.: Edson Bini, São Paulo: Edipro, 2011.

ARRIETA, José Ángel Ascunce, *O historiador Cide Hamete Benengeli ou a tragicomédia do primeiro autor*, REVISTA USP, São Paulo, n.67, pp. 270-281, setembro/novembro 2005.

AVELLANEDA, Alonso Fernandez de, *Dom Quixote de La Mancha*, Trad.: Eugênio Amado, Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

BAKHTIN, Mikhail, *Os Gêneros do Discurso*, Trad.: Paulo Bezerra, Rio de Janeiro: Editora 34, 2016.

BAKHTIN, Mikhail, *Questões de Literatura e de Estética, A Teoria do Romance*, 7ª Ed., São Paulo: Editora Hucitec, 2014.

BAL, Miekel, *Introduction to The Theory of Narrative*, 4ª Ed., University of Toronto Press: Toronto, 2017.

BANFIELD, Ann, *Unspeakable Sentences, Narration and representation in the language of fiction*, Boston, London: Routledge, 2015.

BARTHES, Roland, *Introdução à Análise Estrutural da Narrativa*, In: BARTHES, Roland et al., *Análise Estrutural da Narrativa*, Editora Vozes: Pretópolis, 7ª Ed., 2011.

BOSCH, Teresa Guerra, *Jonathan Swift y el Quijote*, In: *Actas del XXI Congresso Internacional de A.E.D.A.N. (Associación Española de Estudio anglo-norteamericanos*), Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1999.

BRIDGEMAN, Teresa, *Time and Space*, In: HERMAN, David (org.), *The Cambridge Companion to Narrative*, Cambridge; New York; Melbourne; Madrid; Cape Town; Singapore; São Paulo: Cambridge University Press, 2007.

BRITANNICA, *Burlesque*, In: https://www.britannica.com/art/satire.

CAHALAN, James M., *"Dear Reader" and "Dear Writer": Joyce's Direct Addresses to His Readers in Finnegans Wake*, In: *Twentieth Century Literature*, Vol. 41, No. 3 (Autumn, 1995), doi: https://doi.org/10.2307/441854

CAMPOS, Augusto de, *Pontos-Periferia-Poesia Concreta*, In: *Teorias da Poesia Concreta, Textos Críticos e Manifestos, 1950 – 1960*, São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.

CANDIDO, Antônio, *No Raiar de Clarice Lispector*, In: *Vários Escritos*, s/l, Livraria Duas Cidades, s/d.

CARVALHO, Erivelto da Rocha. (2024). Luiz Costa Lima, leitor do Quixote. *Aletria: Revista De Estudos De Literatura*, *34*(2), 112–125. Recuperado de https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/48988

CLOSE, Anthony, *Cervantes y la Mentalidad Cómica de su Tiempo*, Madrid: Ediciones del Centros de Estudios Cervantinos, 2006.

CLOSE, Anthony, *La Concepción Romántica del Quijote*, Barcelona: S.L. Diagonal, 2005.

CLOSE, Anthony, *La metalepsis cervantina. Breve historia de un malentendido*, In: https://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/congresos/cg_VII/cg_VII_08.pdf.

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

COSTA LIMA, Luiz, *O Controle do Imaginário e a Afirmação do Romance*, São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

COSTA LIMA, Luiz, *O Controle do Imaginário, Razão e Imaginação no Ocidente*, São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

COSTA LIMA, Luiz, *Sociedade e Discurso Ficcional*, Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

COSTA VIEIRA, Maria Augusta da, *A Narrativa Engenhosa de Miguel de Cervantes, Esutdos Cervantinos e a Recepção do Quixote no Brasil*, São Paulo: Edusp, 2012.

COSTA VIEIRA, Maria Augusta da, *O Dito pelo Não-dito, Paradoxos de Dom Quixote*, São Paulo: Edusp, 2015.

DARBY, David, *Form and Context: An Essay in the History of Narratology*, In: *Poetics Today*, Vol. 22, Number 4, 2001.

DE MAN, Paul, *Semiologia e Retórica*, In: *Em Tese*, v. 28., n. 1, ISSN 1982-0739, Trad.: Henrique Carvalho Pereira, Belo Horizonte, 2022.

DE SÁ, Olga, *A Escritura de Clarice Lispector*, 3ª Ed., Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

DIDEROT, Denis, *Jacques, o fatalista, e seu amo*, Trad.: Magnólia Costa Santos, São Paulo: Nova Alexandria, 2001.

ECO, Umberto, *As Condições da Interpretação*, In: *Os Limites da interpretação*, 2ª Ed. 4ª Reimp., São Paulo: Perspectiva, 2015.

FIELDING, Henry, *A História das Aventuras de Joseph Andrews e seu Amigo o Senhor Abrahams Adams*, Trad.: Roger Maioli dos Santos, São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

FIELDING, Henry*, The Adventures of Joseph Andrews*, Toronto: Everyman's Library, 1947.

FIELDING, Henry, *Tom Jones, adaptação de Clarice Lispector*, Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2005.

FIELDING, Henry, *Tom* Jones, Porto Alegre: Editora Abril, 1971.

FINE, Ruth, *Una Lectura Semiótico-narratológica del Quijote en el Contexto del Siglo de Oro Español*, Madrid: Iberoamericana, 2006.

FLUDERNIK, Monika, *The Diachronization of Narratology*, In: *Narrative*, Volume 11, n° 3, Oct. 2003, pp. 331 – 348, doi: 10.1353/nar.2003.0014

FLUDERNIK, Monika, *The Diachronization of Narratology*, Narrative, Vol. 11, Number 3, October, 2003.

FLUDERNIK, *The Fictions of Language and The Languages of The Fiction*, New York, London: Routledge, 1993.

FOUCAULT, Michel, *Palavras e as Coisas, As*, Trad.: Salma Tannus Muchail, São Paulo: Martins Fontes, 2016.

GADAMER Hans-Georg, *Arte e Imitação*, In: *Hermenêutica da Obra de Arte*, Trad.: Marco Antonio Casanova, São Paulo: Martins Fontes, 2020. pp. 11 – 25.

GADAMER, Hans-Georg, *Verdade e Método, Vol. I*, 15ª Ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2015.

GARCÍA, Pedro Javier Pardo, *La Novela como Juego, La Paradoja metaficcional en Cervantes, Fielding y Sterne*, Actas del XX Simposio de La Sociedad Española de Literatura General y Comparada, Universidad de Compostela, 1996.

GENETTE, Gérard, *A Obra de Arte I, Imanência e Transcendência*, São Paulo: Litera Mundi, 2001. pp. XXIV – XXV.

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

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

GENETTE, Gérard, *Figuras*, In: *Figuras*, São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

GENETTE, Gérard, *Fronteiras da Narrativa*, In: *Figuras II*, São Paulo: Editora Liberdade, 2015.

GENETTE, Gérard, *Metalepsis: De la figura a la ficción*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004.

GENETTE, Gérard, *Metonímia em Proust*, In: *Figuras III*, São Paulo: Editora Liberdade, 2017.

GENETTE, Gérard, *Nuevo Discurso del Relato*, Madrid: Ediciones Cátedra S.A., 1998.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestos, la Literatura en Segundo Grado*, Madrid: Taurus, 1989.

GENETTE, Gérard, *Proust Palimpsesto*, In: *Figuras*, São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

GENETTE, Gérard, *Retórica Restrita, A*, In: *Figuras III*, São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2017.

GRABE, Nnina; LANG, Sabine; MEYER-MENNEMANN, Klaus, *Paradojas y paradojas: de un concepto epistemológico a un principio narratológico*, In: MEYER-MENNEMANN, Klaus (ed.), *La narración paradójica "Normas narrativas" y el principio de la "transgresión"*, Madrid: Iberoamericana, 2006.

HAMMOND, Brean, *Swift's Reading*, In: Christopher Fox (org.), *The Cambridge Companion to Jonathan Swift*, Cambridge; New York; Port Melbourne; Madrid; Cape Town, 2003.

HANEBECK, Julien, *Understanding Metalepsis: The Hermeneutics of Narrative Transgression*, Berlin/ Boston: De Gruyter, 2017.

HERÁCLITO, *Fragmentos Contextualizados*, Trad.: Alexandre Costa, São Paulo: Odysseus Editora, 2012.

HERMAN, David, *Basic Elements of Narrative,* West Sussex: Willey-Blackwell, 2009.

HERMAN, David, *Scripts, Sequences, and Stories: Elements of a Postclassic Narratology*, PMLA, vol. 112, n° 5, 1995.

HERMAN, David, *Towards a Formal Description of Metalepsis*, In: *Journal of Literary Semantics*, Vol. 26, Issue 2, s/l, 2009.

HORÁCIO, *Arte Poética*, In: HORÁCIO, *Arte Poética*, 4ª Ed., Trad.: Raul Miguel Rosado Fernandes, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012 pp. 104 – 165.
IANNACE, Ricardo, *A Leitora Clarice Lispector*, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

JARRELL, Mackie L., *Swiftiana in Finnegans Wake*, In: *EHL*, vol. 26, nº 26, Jun. 1959.

JAUSS, Hans Robert, *Texto Poético na Mudança de Horizonte da Leitura, O*, In: *Teoria da Literatura em suas Fontes, vol. II*, org.: COSTA LIMA, Luiz, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

JAUSS, Hans Robert. *história da literatura como provocação à teoria literária, A*, Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JOYCE, James, *Finnegans Rivolta*, São Paulo: Iluminuras, 2022.

JOYCE, James, *Finnegans Wake*, London: Faber & Faber Limited., 1939.

JOYCE, James, *Ulysses*, London: Egoist Press, 1922.

JOYCE, James, *Um retrato do artista quando jovem*, São Paulo: Hedra, 2013.

KUKKONEN, Karin, *Metalepsis in Popular Cultura, an Introduction*, In: KUKKONEN, Karin; KLIMEK, Sonja (Orgs.), *Metalepsis in Popular Culture*, Berlin: DE GRUYTER, 2011.

LINS, Álvaro, *A Experiência Incompleta: Clarisse Lispector*, In: *Os Mortos de Sobrecasaca*, Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1963.

LISPECTOR Clarice, *Ao Correr da Máquina*. 2018. Disponível em https://cronicabrasileira.org.br/cronicas/12672/ao-correr-da-maquina

LISPECTOR, Clarice, *A Hora da Estrela, edição com manuscritos e ensaios*, Rio de Janeiro: Rocco.

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

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

LISPECTOR, Clarice, *Água Viva* Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice, *Perto do Coração Selvagem*, Rio de Janeiro: Rocco Ltda., 1998.

LISPECTOR, Clarice, *Um Sopro de Vida*, Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1999.

LUKÁCZ, György, *O romance como epopeia burguesa*, In: *Arte e Sociedade, escritos estéticos 1932 – 1967*, Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.

MACRAE, Andrea, *Discourse Deixis in Metafiction*, New York: Routledge, 2019.

MAISTRE, Xavier de, *Viagem ao Redor do meu Quarto*, São Paulo: Editora 34, 2020.

MATA, Emilio Martínez, *El Quijote como Sátira Moral*, Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, XCII, 2016, URI: https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1052937.

MCHALE, Brian, *Postmodernist Fiction*, London; New York: Routledge, 1987.

MOISÉS, Maussad, *Dicionário de Termos Literários*, São Paulo: Cultrix, 2004.

NUNES, Benedito, *O Drama da Linguagem, Uma leitura de Clarice Lispector*, São Paulo: Editora Ática, 1989.

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

NUNES, Benedito, *Passagem para o Poética: Filosofia e Poesia em Heidegger*, São Paulo: Editora Ática, 1986.

OLIVEIRA, S. L. de; CARVALHO, E. da R. Mímesis e ficção em Luiz Costa Lima. *Signótica*, Goiânia, v. 35, p. e76538, 2023. DOI: 10.5216/sig.v35.76538. Disponível em: https://revistas.ufg.br/sig/article/view/76538. Acesso em: 19 nov. 2024.

PALLS, Terry L., *The Miracle of the Ordinary: Literary Epiphany in Virginia Woolf and Clarice Lispector*, In: *Luso-Brazilian Review*, Nº 21, 1, Summer, 1984.

PARDO, Javier, *Formas de Imitación del "Quijote" en la Inglaterra del siglo XVIII: "Joseph Andrews" y "Tristram Shandy"*, *Anales Cervantinos*, vol. 33, 1995 – 1997.

PARDO, Javier, *La Tradición Cervantina en la novela inglesa*, pp. 75 – 76. In: https://www.researchgate.net/publication/346964187_La_tradicion_cervantina_en_la_novela_inglesa_de_Henry_Fielding_a_William_Thackeray.

PARDO, Pedro Javier, *El Siglo de Oro del Quijote en la Literatura Inglesa, 1740 – 1780*, In: *La Huela de Cervantes y del Quijote en la Cultura Anglosajona*, Universidad de Valladolid, Centro Buendía, 2007.

PARMÊNIDES, *Da Natureza*, trad.: José Trindade Santos, 3ª Ed. São Paulo: Editora Loyola, 2013.

PAZ, Elisa Domínguez de; MIGUEL, Pablo Carrascosa, *Swift, lector de Cervantes*, In: *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, s/l, Anthropos, 1990.

PEIRCE, Charles S., *Issues of* Pragmatism, In: *The Monist*, October, 1905, Vol. 15, No. 4, 1905.

PIER, John, *Is There a French Postclassical Narratology?*, Greta Olson (dir.); In: *Current Trends in Narratology*, s/l, Walter de Gruyter, 2011.

PIER, John, *Metalepsis*, In: HÜHN, Peter; PIER, John; SCHMIDT, Wolf; SCHÖNERT, Jörg (orgs.), *The Handbook of Narratology*, Berlim: Walter de Gruyter, 2009.

PRINCE, Gerald, *Classic and/or Postclassical Narrative*, In: *L'Esprit Créateur*, Vol. 48, No. 2, pp. 115 – 123, 2008.

PRINCE, Gerald, *Implied Reader*, In: *Handbook of narratology*, HÜNH, Peter; PIER, John, SCHMID, Wolf; SCHÖNERT, Jörg (org.), Berlin; New York: Walter de Gruyter, 2009.

PROPP, Vladimir I., *Morfologia do Conto Maravilhoso*, Jasna Paravich Sarhan (trad.), Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

PROUST, Marcel, *Pastiches e Miscelânea*, São Paulo: Editora Unesp, 2023.

PROUST, Marcel, *Trilhas da Crítica, Nas*, Trad.: Plínio Augusto Coelho, Edusp, s/d.

ROUANET, Sergio Paulo, *Riso e melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre e Machado de Assis*, São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

RUSSELL, Peter, *'Don Quixote' as a Funny Book*, In: *The Modern Language Review*, Vol. 64, nº 2, 1969.

RYAN, Marie-Laure, *Possible Worlds, Artificial lntelligence, and Narrative Theory*, Indiana: University Bloomington and Indianopolis Press, 1991.

SÁ, Olga de, *A Escritura de Clarice Lispector*, 3ª Ed., Petrópolis: Vozes, 2000.

SAAVEDRA, Miguel de Cervantes, *Don Quijote de La mancha*, In: *Don Quijote de La Mancha, Edición Conmemorativa, IV Centenario Cervantes*, Barcelona: Penguin Random House, 2015.

SAAVEDRA, Miguel de Cervantes, *Engenhoso Cavaleiro D. Quixote de La Mancha, Segundo Livro, O*, Trad.: Sérgio Molina, 3ª Ed., São Paulo: Editora 34, 2012.

SAAVEDRA, Miguel de Cervantes, *Engenhoso Fidalgo Dom Quixote de La Mancha, Primeiro Livro, O*, Trad.: Sérgio Molina, 7ª Ed., São Paulo: Editora 34, 2016.

SANT'ANNA, Affonso Romano de, *O ritual epifânico do texto*, In: *a Paixão Segundo G.H., edição crítica*, Benedito Nunes (coord.), 2ª Ed., Madrid; Paris; Cidade do México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.

SCHMID, Wolf. *Autor Implícito*. Tradução: Gisele da Costa Lipimam Pereira. Repositório Digital de Textos de Narratologia. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Título Original: *Implied Author*. Disponível em: Repositório Digital de Textos de Narratologia – GENI (ufrgs.br).

SCHWARZ, Roberto, *As Ideais Fora do Lugar*, In: SCHWARZ, Roberto, *As Ideias Fora do Lugar, Ensaios Selecionados*, São Paulo: Editora Penguin, 2014.

SCHWARZ, Roberto, *Perto do Coração* Selvagem, In: *A Sereia e o Desconfiado*, 2ª Ed., Rio de Janeiro; São Paulo: Paz e Terra, 1981.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O lustre*. In: *Remate de Males*, Campinas, SP, v. 9, p. 171–175, 2015. DOI: 10.20396/remate.v9i0.8636574. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636574. Último acesso em: 18 abr. 2026.

STERNE, Laurence, *A Vida e as Opiniões do Cavalheiro Tristram Shandy*, Trad.: José Paulo Paes, 1ª Ed., São Paulo: Penguin: Companhia das Letras, 2022.

STERNE, Laurence, *As Vidas e As Opiniões do Cavalheiro Tristram Shandy*, Trad.: José Paulo Paes, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

SWIFT, Jonathan, *A Tale of a Tub*, In: *A Tale of a Tub and Others Works*, Angus Ross & David Wooley (org.), Oxford: Oxford Press, 2008.

TARRICONE, Jucimara, *Hermenêutica e Crítica: o pensamento e a obra de Benedito Nunes*, São Paulo: Edusp, 2011.

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

WELSH, Alexander, *The Influence of Cervantes*, In: CASCARDI, Anthony J. (Ed.) *The Cambridge Companion to Cervantes*, Cambridge: Cambridge Press, 2006.

WOOLF, Virginia, *Ao Farol*, Trad.: Tomaz Tadeu, 1ª Ed., Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

WOOLF, Virginia, *As Ondas*, Trad.: Tomaz Tadeu, Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2025.