

<http://dx.doi.org/10.1590/2176-457339657>

Outros Quixotes – notas sobre o discurso em Cervantes e Borges /
Other Quixotes – Notes on the Discourse in Cervantes and Borges

*Newton de Castro Pontes**

*Edson Soares Martins***

RESUMO

O presente artigo parte de várias considerações de Bakhtin a respeito do discurso romanesco (especialmente aquelas presentes nos textos *Epos e romance* e em *O discurso no romance*) a fim de compreender alguns aspectos discursivos do *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes. Procedeu-se, então, a uma comparação com o discurso de outra obra que reproduz parcialmente o *Dom Quixote*: o conto *Pierre Menard, autor do Quixote*, de Jorge Luis Borges. Por fim, discute-se brevemente o problema da quase ausência do *Dom Quixote* nas discussões de Bakhtin sobre o romance, apresentando-se a hipótese de Walter Reed de que, tal como no conto de Borges, a própria teoria bakhtiniana também reproduz parcialmente o peculiar pensamento do Quixote.

PALAVRAS-CHAVE: Heterodiscurso; Dialogismo; Miguel de Cervantes; Jorge Luis Borges

ABSTRACT

*This article discusses several of Bakhtin's concepts regarding discourse in the novel genre (especially those found in his texts *Epic and Novel* and *Discourse in the Novel*) as a way to understand some discursive aspects of Miguel de Cervantes' *Dom Quixote*. We then proceed to a comparison with the discourse in another literary work that partially reproduces *Dom Quixote*: the short story "Pierre Menard, Author of the Quixote," by Jorge Luis Borges. Finally, we briefly discuss the problem of *Dom Quixote*'s almost absence in Bakhtin's work about the novel genre, while presenting the hypothesis by Walter Reed that, as in Borges' short story, Bakhtin's theory itself also partially reproduces the Quixote's particular way of thinking.*

KEYWORDS: *Heteroglossia; Dialogism; Miguel de Cervantes; Jorge Luis Borges*

* Universidade Regional do Cariri – URCA, Centro de Humanidades, Departamento de Línguas e Literaturas, Campus Pimenta, Crato, Ceará, Brasil; <https://orcid.org/0000-0002-9960-0019>; newtondecastrop@hotmail.com

** Universidade Regional do Cariri – URCA, Centro de Humanidades, Departamento de Línguas e Literaturas, Campus Pimenta, Crato, Ceará, Brasil; <https://orcid.org/0000-0001-8375-960X>; edsonmartins65@hotmail.com

Há vários motivos para a celebração do *Dom Quixote* de Cervantes e dois deles se sobressaem entre os demais: a linguagem e o tempo. Duas afirmações são necessárias para esta discussão: primeiro, a de que Cervantes foi um *homem* de seu tempo; segundo, a de que Cervantes é um *autor* de seu tempo – ou, para utilizar a terminologia de Mikhail Bakhtin (2011b, p.6), o Cervantes a que nos referimos é tanto um *autor-pessoa* quanto um *autor-criador*. Tais afirmações podem parecer idênticas, mas carregam uma diferença fundamental: uma se refere a ideias e ideais que estavam presentes na mente de Miguel de Cervantes, o espanhol que viveu na Itália, alistou-se na Infantería de Marina em 1570, lutou contra os otomanos em 1571 (levando três tiros e perdendo o movimento do braço esquerdo), ficou cativo em Argel entre 1575 e 1580, publicou os dois volumes do *Dom Quixote* em 1605 e 1615, morreu em 1616; a outra se refere à figura de Cervantes, que foi criada pelos mais de quatrocentos anos de leituras do *Dom Quixote*, das *Novelas exemplares* e de alguns outros textos, do Cervantes que existe como linguagem, do Cervantes criado pela literatura. O *Dom Quixote* é resultado da identidade e das diferenças entre esses dois Cervantes.

Como *pessoa* de seu tempo, Cervantes aderiu quase ingenuamente ao patriotismo e aos ideais cristãos exacerbados da Espanha renascentista, de tal modo que suas crenças nunca deixam de parecer sinceras – seja em sua vida militar, seja na literária (nenhuma de suas obras ataca ou tenta atacar a identidade cultural do período). Assim, é curioso que o Cervantes *autor-criador* de seu tempo seja reconhecido como uma figura muito mais crítica, muito mais incisiva: não se encontra nenhuma afirmação anticristã ou antipatriótica no *Dom Quixote* (o Cervantes *pessoa* não teria permitido isso), mas o modo como a jornada de Alonso Quijano é organizada linguisticamente, a sua expressão literária, esta, sim, é completamente revolucionária. Sem dizer uma palavra contra a Espanha e seus costumes, o autor logrou contrariar aquilo em que o homem acreditava; logrou criar uma versão literária da Espanha em que as relações entre as pessoas e suas ideias são muito mais complexas, muito mais problemáticas do que talvez o próprio Cervantes pensava serem. Essa contradição entre autor-criador e autor-pessoa é parte integrante na configuração da obra e foi o que originou momentos, como o capítulo XXXVIII da primeira parte, no qual Dom Quixote discute os méritos do homem de letras e do homem de armas, favorecendo o segundo. Ou seja: uma personagem de uma obra literária, e especificamente uma personagem que aprecia tanto

a literatura a ponto de conduzir sua vida a partir dela, faz um discurso que exalta a superioridade das armas sobre as letras – o que parece um suspeito elogio e celebração da carreira militar de Cervantes, a qual precedeu sua atividade como escritor. É quase como se o autor-pessoa tentasse se impor sobre o autor-criador do *Dom Quixote*.

Em termos teóricos, tal conflito foi abordado por Georg Lukács em *A teoria do romance*:

Cervantes vive no período do último, grande e desesperado misticismo, da tentativa fanática de renovar a religião agonizante a partir de si mesma; no período da nova visão de mundo, emergente em formas místicas; no derradeiro período das aspirações verdadeiramente vividas, mas já desorientadas e ocultas, tateantes e tentadoras. É o período do demonismo à solta, o período da grande confusão de valores num sistema axiológico ainda em vigência. E Cervantes, cristão devoto e patriota ingenuamente leal, atingiu, pela configuração, a mais profunda essência desta problemática demoníaca: que o mais puro heroísmo tem de tornar-se grotesco e que a fé mais arraigada tem de tornar-se loucura quando os caminhos para uma pátria transcendental tornaram-se intransitáveis; que a mais autêntica e heroica evidência subjetiva não corresponde obrigatoriamente à realidade (LUKÁCS, 2000, p.107).

Em seu ânimo na construção de uma literatura sério-cômica, paródica e realista, certamente inspirada pelo pensamento renascentista e, em certa medida, por novelas picarescas como o *A vida de Lazarillo de Tormes* [*La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, Anônimo/1554], Cervantes acabou mimetizando (intencionalmente ou não) a forma do problema central de seu tempo: um passado que se recusa em aceitar o presente; uma atitude e um conteúdo pensados como eternos, mas que não encontram mais lugar em um novo mundo de valores e que, como modo de se preservarem, rejeitam a realidade e tentam se tornar autossuficientes.

Há muito, também, que se falar sobre a linguagem no *Dom Quixote*. Neste, não só há vários extratos linguísticos (de diferentes idiomas, classes sociais, faixas etárias, profissões, de expressões da fala e da escrita), como tais extratos são postos em confronto direto e se esclarecem mutuamente. Ao contrário dos romances de cavalaria que parodia, o mundo de Sancho e de Dom Quixote não é aquele que pode ser contado por meio de uma única linguagem elegante e de um estilo cortês (a exemplo, digamos, dos versos de Chrétien de Troyes): para que seu aspecto cômico funcione, ele precisa dos desentendimentos causados por mundos linguísticos diferentes. Famosamente, *Bakhtiniana*, São Paulo, 15 (1): 107-126, jan./março 2020.

Erich Auerbach notou isso no capítulo A Dulcineia encantada, em *Mimesis*, reparando como a cena do encontro entre o Quixote e uma mulher que Sancho lhe convence ser Dulcineia, no início do segundo volume, é construída sobre o desentendimento entre a linguagem erudita do romance cortês (o idílico) e a expressão oral camponesa (o cotidiano):

No caso de Cervantes, devido à loucura do Dom Quixote, os dois modos de vida e os dois níveis estilísticos chocam-se entre si, sem qualquer possibilidade de transição; cada um está fechado sobre si; o único elo que os liga é a alegre neutralidade do jogo [...] (AUERBACH, 2004, p.313).

Acima de tudo, a linguagem está profundamente ligada à dimensão temporal do romance. Como discute Mikhail Bakhtin no ensaio Epos e romance, o qual não se refere ao *Dom Quixote* diretamente, mas cita Cervantes entre os estágios mais importantes da evolução do romance (BAKHTIN, 2010, p.424), a heterodiscursividade ou plurilinguismo do gênero romanesco deve ser entendida a partir de seu eixo axiológico-temporal específico: o seu contato máximo com a zona temporal do presente em seu aspecto inacabado. Não é à toa que Bakhtin apontou a diferença entre epopeia e romance nos termos de discursos sobre sujeitos mortos e vivos: “O discurso sobre um morto, por seu estilo, difere profundamente do discurso sobre um vivo” (BAKHTIN, 2010, p.412). O discurso sobre o morto é, por excelência, a solene elegia que o eleva; já para o vivo se destinam os discursos chistosos, satíricos e críticos, que o rebaixam ao nível da materialidade vivente de seus pares. Enquanto a epopeia se refere a um passado absoluto que, do ponto de vista do autor, é recebido como o legado monumental de uma era concluída (o *aedo* e seus ouvintes estão separados dessa era e só podem se referir a ela como a algo absolutamente distante, que não permite reavaliações críticas), o romance se volta para um presente que está mais próximo do futuro que do passado e, acima de tudo, do próprio tempo do autor e dos contempladores responsivos de sua obra. Essa é a grande marca do cronotopo romanesco.

A destruição de tal distância épica no romance se realizou, entre outras coisas, pelo uso do cômico e do paródico, os quais possuem uma função familiarizante: o cômico rebaixa o lendário ao nível do cotidiano, eliminando a distância hierárquica entre a vida do herói e daqueles que compartilham sua história, enquanto a paródia se

volta para os convencionalismos e a artificialidade dos discursos oficiais e dos gêneros literários canônicos e perfeitamente acabados, inserindo neles uma nova perspectiva linguística que vê e critica seus traços estilísticos a partir dos usos presentes, vivos, da linguagem cotidiana. Por isso, quando Bakhtin enumera aquilo que considera como particularidades estruturais e fundamentais do romance, refere-se principalmente ao tempo e à linguagem:

1. A tridimensão estilística do romance ligada à consciência plurilíngue que se realiza nele;
2. A transformação radical das coordenadas temporais das representações literárias do romance;
3. Uma nova área de estruturação da imagem literária no romance, justamente a área de contato máximo com o presente (contemporaneidade) no seu aspecto inacabado (BAKHTIN, 2010, p.403-404).

Tal mudança temporal-linguística também implica no fato de que o ser do presente é aquele em devir, que não está totalmente encarnado na substância sócio-histórica de seu tempo. A consequência disso é a forte presença de heróis-ideólogos na tradição romanesca, heróis que pensam individualmente sobre os valores que pretendem construir (no lugar de serem um repositório da lenda nacional). Trata-se de uma inédita iniciativa da personagem, a qual é tanto ideológica quanto linguística; no caso do *Dom Quixote*, pense-se em como Alonso Quijano, ao se armar cavaleiro, recorre não só aos valores cortesões mas também aos discursos próprios da literatura de cavalaria, ainda que estes não coincidam com os que experimenta em sua realidade; ou pense-se em como Sancho Pança, em clara contraposição, costuma recorrer a ditos populares como meio de interpretar a realidade. As ideias e ideais individuais de cada personagem coincidem com usos particulares da linguagem, e tais usos são colocados em perspectiva no romance – um uso situa o outro sócio-historicamente.

Outro ensaio de Bakhtin, *O discurso no romance*, é uma das raras ocasiões na obra do pensador russo em que se discute diretamente o *Dom Quixote*. Já em suas primeiras menções à obra, destaca-se a heterodiscursividade encontrada nela, além da perspectiva linguística criada pela convivência polêmica entre as formas do discurso elevado (em sua versão idealizada pela literatura cavaleiresca, particularmente o romance cortês) e as formas vulgares e mesmo grosseiras de uso da linguagem na Espanha do século XVII:

Cervantes produz uma genial representação literária dos encontros entre o discurso enobrecido pelo romance de cavalaria e o discurso vulgar, em todas as situações importantes tanto para o romance como para a vida. A diretriz polêmica interna do discurso enobrecido, voltada para o heterodiscurso, é desenvolvida em *Dom Quixote* nos diálogos romanescos – com Sancho e com outras representantes da realidade heterodiscursiva e grosseira da vida – e na dinâmica do enredo do romance. A potencial dialogicidade interna, alicerçada num discurso enobrecido, aqui está atualizada e exteriorizada nos diálogos e no movimento do enredo –, mas, como toda autêntica dialogicidade de linguagens, ela não se esgota inteiramente nesses diálogos nem se conclui de forma dramática (BAKHTIN, 2015, p.189-190).

Entre os demais aspectos do romance de Cervantes, Bakhtin nota o dialogismo polêmico entre a tolice e a inteligência, enfatizando que ela se baseia na incompreensão do discurso do outro (de modo similar ao que foi apontado por Auerbach): o episódio da governança de Sancho é mencionado diretamente como um dos momentos mais propícios para o desenvolvimento de uma diversidade de situações dialógicas (BAKHTIN, 2015, p.214). Além disso, aponta o potencial enciclopédico de *Dom Quixote*, isto é, o modo como representa a pluralidade de linguagens da época com o propósito de inserir linguagens não literárias no romance, sem que haja qualquer tentativa de as literalizar; de fato, segundo Bakhtin (2015, p.224), a intenção não é enobrecer os discursos extraliterários (tal como se daria nos gêneros elevados), mas sim representar uma realidade multifacetada e variada socioideologicamente: em outros termos, o romance se configura potencialmente como um microcosmo enciclopédico do heterodiscurso historicamente definido e materialmente configurado por meio da linguagem.

O romance de Cervantes aparece como uma das obras centrais em que o gênero romanescos “desencadeia todas as suas possibilidades” (BAKHTIN, 2015, p.221), e ainda em que o autor “insere seu pensamento na linguagem do outro, sem violar a vontade e a própria originalidade dessa linguagem” (BAKHTIN, 2015, p.222), do que resulta ainda, segundo Bakhtin, um potencial paródico de caráter especial em que a linguagem parodiada demonstra resistência às intenções parodiantes do outro. Quando a linguagem dos romances de cavalaria, especialmente do *Amadis de Gaula*, é expressa por Dom Quixote, a sua plenitude de sentidos e a sua situação histórica só se revelam se essa linguagem é vista na totalidade dos diálogos do tempo de Cervantes – ou seja,

aquela linguagem cortesã, que era inicialmente uma expressão estável da classe dominante e surgia isolada de outros discursos no romance cortês, passa a só ter sentido na polêmica e transformadora totalidade heterodiscursiva do *Dom Quixote*, na sua contraposição aos outros discursos da obra.

A questão central para Bakhtin está no modo como os discursos alheios são tomados por romances da linha estilística do *Dom Quixote*: eles não aparecem intactos nessas obras; na verdade, são submetidos a uma entonação própria do autor, pela qual são reavaliados e parodiados. Não se trata simplesmente de um conjunto de citações dos discursos sociais – ou, para se referir ao clichê linguístico popularizado por Julia Kristeva (2005, p.68), um “mosaico de citações” –, mas de uma *resposta* a eles, o que configura o aspecto propriamente dialógico e responsivo dos gêneros em geral e do gênero romanesco em particular. A heterodiscursividade romanesca - não se trata da mera repetição, menção ou citação de tais discursos, nem da redução deles a um único discurso literário, mas sim do fato de que há um direcionamento volitivo-emocional do autor em relação a eles, de modo que esse direcionamento do autor não se confunde com o direcionamento original dos discursos a que se refere – ou seja, na resposta do autor se reconhecem os ecos de um diálogo que remete a várias formas de vida e de pensamento próprias, e que, portanto, possuem suas próprias intenções, concepções e expressões linguísticas; postas em diálogo, estas buscam se situar e esclarecer-se mutuamente. A resposta do autor não se expressa em um discurso monológico único, mas sim na heterodiscursividade dialógica – a sua voz não é uma língua, mas um *sistema literário de linguagens*. Nos termos de Bakhtin:

A linguagem do romance da segunda linha [a que pertence o *Dom Quixote*] não é uma linguagem única, geneticamente formada a partir da mistura de linguagens, mas, como salientamos reiteradamente, é um original sistema literário de linguagens que não se encontram no mesmo plano. Mesmo se abstrairmos os discursos dos personagens e os gêneros intercalados, o próprio discurso do autor continuará sendo, a despeito de tudo, um sistema estilístico de linguagens: massas consideráveis desse discurso estilizam (de forma direta, paródica ou irônica) linguagens alheias, e nele estão disseminadas palavras alheias sem quaisquer aspas, que em termos formais pertencem ao discurso do autor, mas de cujos lábios estão nitidamente afastadas por uma entonação irônica, paródica, polêmica ou por outra entonação depreciada. [...] É evidente que em todos esses elementos linguísticos orquestradores e distanciados há também o acento do autor, e eles acabam sendo determinados por sua vontade literária e estão

inteiramente sob a sua responsabilidade literária, mas não pertencem à sua linguagem nem estão no mesmo plano que ela (2015, p.231).

Como não se reduz à citação de discursos, depreende-se que a consciência do autor possui também um *estilo* próprio. É necessário, contudo, perceber que tal estilo, na medida em que se apoia na estrutura composicional e na temática do gênero discursivo em que é verificado, leva-nos a entender que tal autor é tanto desdobramento do autor-pessoa quanto fruto das vicissitudes do próprio gênero, em que é determinante para sua estrutura estável uma dada dinâmica de orientação do discurso pela qual é responsável o próprio autor-criador. É a partir daí que o sistema literário de linguagens configuradas em diversos planos ou a mera estilização de linguagens alheias recebem, como efeito de superfície da entonação expressiva do gênero, a *impressão de uma entonação própria do autor que torna perceptível a unidade que chamamos de estilo*.

Por fim, há mais uma questão importante levantada pelo texto de Bakhtin (2015, p.227): o discurso paródico da obra de Cervantes não se volta apenas para outros discursos sociais e literários, mas também para si mesmo e sua própria existência como romance. Como evidente na polêmica entre o autor da segunda parte e o autor da falsa continuação, há um discurso do romance sobre o romance. Esse é um traço que sobressai no *Dom Quixote* e que já aparece claramente desenvolvido em uma conhecida passagem no primeiro volume: quando, em um criativo jogo metalinguístico, revela-se que o narrador é, na verdade, *editor* do texto de outra pessoa. Terminado o livro – mas inacabada a aventura de Dom Quixote –, esse editor procura outro volume que continue a história, encontrando então aquele escrito por um historiador árabe chamado Cide Hamete Benengeli. Propõe a um mourisco que encontra em Toledo traduzi-lo:

Puxei o mourisco para o claustro da Catedral e propus-lhe traduzir-me para romance, sem tirar nem por uma palavra, todos aqueles cadernos que tratavam de D. Quixote, e que pedisse por boca. Deu-se por bem pago com uns tantos arráteis de passas e três rasas de trigo, e prometeu traduzi-los fielmente e com brevidade. E, para facilitar ainda mais o negócio e não largar de mão tão feliz achado, trouxe para minha casa, onde em pouco mais de mês e meio traduziu toda a história do modo por que aí vai contada.

.....
Se alguma objeção, de resto, se pode elevar quanto à sua veracidade, está em que o seu autor é arábigo, e é própria das gentes desta raça “mentir como perros que são”. Mas, como por outro lado são nossos inimigos figadais, pode dizer-se que a história se peca é por escassa e

não pelo avantajado. É este o meu juízo. Com efeito, quando devia e tinha por obrigação dilatar-se em louvores a tão estrênuo cavaleiro, parece que de propósito deliberado passa adiante, boca calada. Por nossa parte, não podemos dissimular a reprovação que nos merece tal processo, pois que é dever dos historiadores serem pontuais, verdadeiros, e isentos. De paixão, sem que interesses, temor, ódio ou afeição façam torcer caminho para fora da reta verdade, cuja mãe é a história, êmula do tempo, depósito das ações, testemunha do pretérito, exemplo e aviso do presente, ensino do porvir. Nesta sei eu que se encontrará tudo o que se pode apetecer de mais atraente. Se lhe faltar qualquer coisa de substancial e medular, de mim para mim tenho que foi por culpa do perro do autor que não por falha do assunto (CERVANTES, 1963, p.91-92).

Encontram-se, então, dois níveis narrativos: à aventura do editor, que se passa na “realidade”, opõe-se a aventura do próprio Quixote, descoberta em livros. O modo como as duas se integram não é simples: há uma barreira linguística (o editor não conhece o idioma e pede para alguém traduzi-lo) e outra étnica (não confia nos árabes). Essa breve passagem no capítulo IX também chama a atenção por interromper a narrativa e introduzir, em algumas frases, uma crítica textual: assim, não só o editor conta a sua própria história e a do livro de Benengeli, mas também critica a forma do texto do historiador árabe. Alonso Quijano sai de sua biblioteca para o mundo: é um leitor antes de ser aventureiro; é natural que também o editor de sua aventura se expresse como leitor.

Isso tudo nos leva ao outro objeto de nossa discussão, o qual trata de outro leitor e de suas bibliotecas: o escritor argentino Jorge Luis Borges. Um de seus contos mais famosos, Pierre Menard, autor do Quixote, publicado em *Ficções*, imagina uma personagem chamada Pierre Menard, escritor excêntrico que decide escrever, palavra por palavra, o *Dom Quixote*, com um porém: não pretende fazer isso lendo e copiando a obra, mas recriando-a do zero, o que consegue fazer parcialmente, reproduzindo os capítulos IX e XXXVIII, além de um fragmento do XXII, todos da primeira parte.

A escolha dos capítulos não é acidental: na obra de Cervantes, os três se referem a problemas literários. Respectivamente, eles correspondem à crítica ao texto de Benengeli, à discussão acerca da superioridade do homem de armas sobre o de letras e, por fim, ao diálogo com Ginés de Passamonte, sujeito que está escrevendo um livro sobre sua própria vida e que declara que o livro está obviamente inacabado porque sua própria vida ainda não acabou – discussão que praticamente preconiza as considerações

de Bakhtin (2011b, p.138-153) sobre a necessidade, nas formas autobiográficas, de uma visão exotópica, de se enxergar a partir do excedente de visão concedido pelo *outro*, uma vez que a visão de um *eu* para si não é capaz de concluir esse *eu* em um todo esteticamente acabado.

A referência a esses momentos quase teóricos do romance de Cervantes, em que a narrativa dá espaço a digressões sobre a literatura, coincide com o fato de que o próprio conto também não é (em sua maior parte) narrativo: no lugar de contar diretamente a aventura do escritor, Borges substitui o narrador por um crítico literário que examina a versão do *Dom Quixote* criada por Menard. Há a retomada principalmente daquele capítulo IX, o qual inclusive é citado diretamente; entretanto, enquanto o momento da crítica é insubstancial no livro de Cervantes, o texto de Borges se concentra justamente nisso: não no enredo do *Dom Quixote*, mas nas impressões críticas de alguém que lê a obra. Assim, não se trata de um conto sobre o *Dom Quixote*, mas sim sobre suas leituras.

Cabe, então, perguntar qual a orientação do discurso em um conto que, utilizando tanto formas retóricas do texto teórico-filosófico quanto formas épico-narrativas, é marcadamente diferente da tradição romanesca que Cervantes ajudou a configurar – e, afinal, da própria tradição ensaística que também lhe serve de modelo. Um exemplo pode ser encontrado na seguinte passagem:

Constitui uma revelação cotejar o *Dom Quixote* de Menard com o de Cervantes. Este, por exemplo, escreveu (*Dom Quixote*, primeira parte, nono capítulo):

...a verdade, cuja mãe é a história, êmula do tempo, depósito das ações, testemunha do passado, exemplo e aviso do presente, advertência do futuro.

Redigida no século XVII, redigida pelo “engenho leigo” Cervantes, essa enumeração é mero elogio retórico da história. Menard, em compensação, escreve:

...a verdade, cuja mãe é a história, êmula do tempo, depósito das ações, testemunha do passado, exemplo e aviso do presente, advertência do futuro.

A história, *mãe* da verdade: a ideia é assombrosa. Menard, contemporâneo de William James, não define a história como indagação da realidade, mas como sua origem. A verdade histórica, para ele, não é o que aconteceu, é o que julgamos que aconteceu. As

cláusulas finais – *exemplo e aviso do presente, advertência do futuro* – são descaradamente pragmáticas (BORGES, 2001, p.61-62).

Há um discurso direto empregado no texto em que aparecem uma frase de Cervantes e outra de Menard, mas dificilmente se pode dizer que são *falas* daquelas personagens. São *citações*, e isso lhes dá caráter completamente diferente. Embora elas expressem posições das personagens em relação ao mundo, o fato de que foram escolhidas a dedo a fim de serem cotejadas é o que sobressai: estão lá para provar um argumento do narrador/crítico do conto, e não das próprias personagens. Não é incomum que o narrador de um romance ofereça comentário sobre a fala de uma personagem – a própria obra de Cervantes faz isso constantemente –, mas é incomum que uma fala seja escolhida a fim de provar um argumento, isto é, que em vez de a sequência de falas ser definida cronologicamente (um discurso vem depois do outro porque foi enunciado depois do outro) ou psicologicamente (a memória do narrador organiza a ordem dos enunciados das personagens), ela seja definida argumentativamente: os propósitos críticos e analíticos do texto se antepõem a qualquer tipo de percepção temporal.

Trata-se, assim, de uma ruptura na diegese: narrador e personagens encontram-se em espaços diegéticos diferentes; mais que isso, o espaço das personagens é uma diegese para o próprio narrador. Se o discurso aqui não é tão marcadamente preso às suas próprias referências de estruturação interna, também não está plenamente desenvolvido na forma do discurso do romance, de forma que a paródia, funcionando em Borges como controle do nuançamento estilístico, constrange regressivamente a configuração do discurso como cenário do diálogo: o espaço ficcional em que se situam as falas das personagens não é o mesmo em que está o discurso do narrador/crítico, que converte o diálogo em citações editoradas características de um gênero secundário menos complexo que a forma artística do romance (o discurso da crítica literária).

Isso, claro, já estava presente no texto de Cervantes, mas é exacerbado no conto de Borges: ora, para o editor do *Dom Quixote*, Alonso Quijano foi uma pessoa tão real quanto ele mesmo (tanto é que lê o livro de um historiador, e não de um ficcionista); ele não questiona tanto o texto de Benengeli quanto a personalidade do árabe, que, para ele, é uma pessoa. Já no conto de Borges, Pierre Menard é tomado, na maioria das vezes, mais como um *autor-criador* do que um *autor-pessoa* – discute-se a *expressão textual*

de Menard, enquanto a pessoa em si fica em segundo plano. Em uma narrativa, a diferença entre narrador e personagens costuma ser temporal (o narrador do presente e as personagens do passado), e isso vale mesmo para o *Dom Quixote*. Mas o conto de Borges está além disso: as personagens encontram-se em um eixo axiológico-temporal completamente diferente; todo o mundo delas e de seus valores é tratado como uma ficção pelo próprio narrador. O mundo das personagens não é interpretado pelo narrador como um mundo da vida que se transformará em enunciado por meio da sua voz: o narrador já recebe esse mundo como um mundo discursivo, como um enunciado; ele não se refere a vidas, mas a discursos. As falas das personagens só podem participar de sua vida num campo conceitual.

O que foi dito até aqui se aplica a qualquer texto ensaístico ou teórico, mas deve-se lembrar que o texto de Borges é, também, uma ficção e possui caráter narrativo. Em primeiro lugar, o próprio narrador é uma consciência ficcional diferente do autor em si. Tal diferença não existe, a rigor, em um texto teórico real (autor-pessoa, autor-criador e a voz que enuncia o texto são um mesmo sujeito; assume-se que as proposições expressas no texto são de fato as proposições defendidas pelo sujeito real que o escreveu), mas seria impensável considerar que o Borges real (1), a consciência ficcional que organiza o texto (2) e o narrador/crítico (3) possam ser o mesmo sujeito. Assim, por mais convicto que pareça o narrador do conto, o texto como um todo (isto é, como expressão de um autor-criador) trata suas proposições como verossimilitudes, mas não como realidades. Isso, claro, é mais uma informação contextual que algo dado pelo texto em si (alguém que não soubesse que Pierre Menard, autor do Quixote é um conto de Borges, publicado em um livro intitulado *Ficções*, talvez pudesse pensar que se trata de um ensaio real em uma publicação de crítica literária). De qualquer modo, a consequência disso é que o conto pode ser melhor definido como conjectural (termo muito utilizado pelo próprio Borges) do que teórico, filosófico ou ensaístico: o texto imagina proposições verossímeis, as quais funcionam no mundo ficcional do conto mas não necessariamente na nossa realidade. Ora, no conto de Borges, é bem possível que alguém reescreva, letra por letra, parte do *Dom Quixote* sem sequer tê-lo lido; assim, enquanto um texto teórico partiria de um fenômeno da nossa realidade para defender um conjunto de ideias, o texto de Borges sugere uma ideia que não poderia funcionar na nossa realidade, e por isso é necessário criar um mundo ficcional que lhe sirva de

suporte – a narrativa é necessária para que a proposição do narrador/crítico do conto possa existir. Como se pode notar, a relação com a realidade é praticamente inversa àquela do *Dom Quixote*: ao invés de partir do heterodiscurso real para construir um sistema de linguagem literário que é seu microcosmo, Borges parte da proposição literária para a criação de uma realidade emulada.

Além disso, retomando o que discutimos anteriormente acerca do autor-criador como desdobramento não só do autor-pessoa, mas também do gênero em que se expressa, as palavras estão nitidamente afastadas dos lábios de Borges como uma estilização paródica do discurso da crítica literária. O sistema de linguagens do autor-criador certamente toma elementos discursivos do próprio Borges e de seu contexto vivo, mas sua marca principal, no conto, é a estilização de elementos de um gênero do discurso ligado à atividade da crítica literária (entre aqueles, a análise de citações literárias, o recurso a dados biográficos, a contestação de enunciados críticos anteriores e a recorrência a fontes teóricas como modo de explicar um fenômeno estético-literário) e do gênero romanesco (as próprias citações do texto de Cervantes), os quais são submetidos a uma entonação irônica que polemiza com eles e às convenções de outro gênero (o conto escrito).

A comparação entre citações absolutamente iguais, mas analisadas de modo completamente distinto (uma das citações é reconhecida por sua suposta profundidade e complexidade, enquanto a outra é tratada de modo inferior – embora sejam tipograficamente iguais), expressa uma atitude específica em relação ao gênero da crítica literária, atitude que, em certa medida, busca subverter as convenções desta. Mas a questão é que esse tipo de atitude autoral não deve ser entendida como uma excentricidade de Borges, e sim como algo que ele realiza dentro de um gênero específico – o conto – e que teria outro caráter se realizada dentro de qualquer outro gênero.

Em relação ao texto em si, as falas das personagens que são interpretadas pelo narrador como advindas do mundo da cultura são intercaladas com aquelas que advêm do seu mundo da vida (ficcional, claro): existe o Pierre Menard *autor-criador*, criticado/analísado/interpretado pelo narrador, mas também existe o Menard *autor-pessoa*, de quem o narrador lembra e relata e com quem compartilha do mesmo mundo de valores. “O Quixote – disse-me Menard – foi antes de tudo um livro agradável; agora

é uma ocasião de brindes patrióticos, de soberba gramatical, de obscenas edições de luxo” (BORGES, 2001, p.62), enuncia o narrador. O discurso aqui também é direto, mas expressa uma relação muito mais próxima entre narrador e personagem: nesse caso, sim, a diferença entre os dois é temporal; estão inseridos num mesmo eixo, *no mesmo campo diegético*, e nenhum deles está reduzido abstratamente a um discurso. O mesmo pode ser dito sobre os parágrafos que narram o trabalho que Menard teve para inventar o seu Quixote, o seu projeto de *ser* Miguel de Cervantes e o posterior abandono de tal projeto. Há, portanto, um contato que não é unicamente conceitual, mas também emocional: as imagens do crítico e do narrador se intercalam nos enunciados do conto; conceito e memória são ambos ferramentas de construção do discurso. A crítica do texto de Pierre Menard caminha junto com sua narrativa biográfica.

O mais importante, no entanto, é que nem na biografia de Menard (a narrativa sobre ele), nem na crítica de seu *Dom Quixote* (o elemento crítico-ensaístico) se concentra totalmente o sentido do conto. Ambas as dimensões estão submetidas à *conjectura*, isto é, às extrapolações imaginativas que o narrador-crítico realiza a partir do ensaio e da narrativa – assim, *seu discurso nem está no passado narrativo nem na atemporalidade abstrata da cognição, e sim no futuro ficcionalmente possível da conjectura*: as conclusões teóricas e as impressões emocionais deságuam na abertura de novos mundos possíveis através do pensamento. A análise da obra e da biografia de Menard se estende, por fim, a outros autores e obras possíveis:

Menard (talvez sem querê-lo) enriqueceu, mediante uma técnica nova, a arte fixa e rudimentar da leitura: a técnica do anacronismo deliberado e das atribuições errôneas. Essa técnica de aplicação infinita nos leva a percorrer a *Odisseia* como se fosse posterior à *Eneida* e o livro *Le Jardin du Centaure*, de Madame Henri Bachelier, como se fosse de Madame Henri Bachelier (BORGES, 2001, p.63).

Partindo completamente do autor, tal tempo ficcional está inteiramente submetido à sua consciência: a sua relação com a conjectura não pode ser polêmica do modo como Bakhtin considerou o conjunto de relações presentes no gênero romanesco. Ou, mais especificamente, o discurso do autor-criador polemiza com discursos extraliterários (como a crítica literária, que parodia), mas não com seu próprio texto. As relações entre o narrador e as personagens, ou das personagens entre si, podem até ser marcadas por um caráter polêmico, como se percebe ainda no início do conto: “São

imperdoáveis as omissões e adições perpetradas por Madame Henri Bachelier num catálogo falaz que certo jornal, cuja tendência protestante não é segredo, teve a desconsideração de infligir a seus deploráveis leitores [...]” (BORGES, 2001, p.63). É com o autor, entretanto, que tal polêmica não se desenvolve: *pois o autor se tornou o centro de sentido do conto (no lugar do herói, como costuma acontecer no romance)*; o narrador e as personagens são expressão de sua conjectura, ou seja, eles próprios são a materialização de um conjunto de proposições verossímeis. Note-se, então, que não se trata de proposições dadas pelas personagens, mas sim de que estas, como um todo, sejam expressão das próprias proposições: a possibilidade de que Pierre Menard exista naquele mundo é, no fim das contas, a materialização ficcional de uma leitura anacrônica de textos literários. Pierre Menard é um veículo para uma conjectura do autor.

Tudo isso é ainda mais óbvio quando comparado àquele capítulo IX do *Dom Quixote*: as posições autorais de Cervantes em relação à sua cultura, à história e aos árabes são profundamente problemáticas, expressando-se por meio de discursos conflitantes provenientes das mais variadas esferas socioculturais; busca representar não a profundidade da conjectura que parte do autor, mas a complexidade da realidade que está além dele. Considere-se o que Bakhtin falou acerca da heterodiscursividade romanesca, pensando, sobretudo, no romance humorístico, como é o caso da obra de Cervantes:

Como já afirmamos, a narração do narrador ou do autor convencional constrói-se no campo da linguagem literária normal, do habitual horizonte literário. Cada elemento na narração se correlaciona com essa linguagem e com o horizonte, contrapõe-se a estes, sendo que se contrapõe *dialogicamente*: como um ponto de vista a outro ponto de vista, uma avaliação a outra avaliação, um acento a outro acento (e não como dois fenômenos linguísticos abstratos). É essa correlatividade, essa conectividade dialógica de duas linguagens e dois horizontes que permite realizar-se a intenção do autor de tal modo que a percebemos nitidamente em cada momento da obra. O autor não se limita à linguagem do narrador nem à linguagem literária normal com a qual se correlaciona a narração (embora ele esteja mais próximo de uma ou de outra linguagem); ele, porém, usa uma e outra linguagem para não deixar que nenhuma delas capte inteiramente suas intenções; ele se vale dessa “troca de convites”, desse diálogo de linguagens em cada momento de sua obra para permanecer ele mesmo como que neutro em termos de linguagem, um terceiro na disputa

entre as duas (embora, talvez, seja um terceiro tendencioso) (2015, p.99).

No modo como Bakhtin compreende a configuração do romance, o autor não possui uma linguagem própria: deve-se lembrar que sua língua é um “sistema de linguagens” mimetizado do heterodiscurso social e que é uma resposta a este. O direcionamento do autor só pode ser reconhecido por sua atitude emocional-volitiva em relação a esse heterodiscurso, o qual, por sua vez, possui suas próprias resistências às intenções do autor (afinal, as próprias linguagens sociais são responsivas). Conseqüentemente, a voz do autor não surge diretamente na obra (ele não se confunde com a figura do narrador): ela pode ser reconhecida pelo modo como seleciona e apresenta os vários discursos, mas, em si mesma, é “neutra em termos de linguagem” e está encoberta pela pluralidade de discursos que constitui a obra.

Pense-se, agora, sobre o conto de Borges. O autor-criador nesse caso é, evidentemente, um escritor de ficções filosoficamente erudito e o conto é sua proposição: a intenção inteira que se reconhece por trás do conto é a da expressão de uma conjectura filosófico-literária dirigida a um contemplador que compartilha das mesmas referências que o próprio autor. O narrador é quase exatamente como ele – o escritor filosoficamente erudito de um ensaio sobre literatura, que lança suas próprias proposições depois do comentário acerca da vida e da obra de Menard. As personagens continuam reproduzindo tal modelo: Pierre Menard e Madame Henri Bachelier são escritores filosoficamente eruditos, os quais lançam suas próprias proposições. Tal reprodução constante é consistente na obra de Borges – lembre-se da poesia Xadrez, em que os reis em confronto são movidos por jogadores, que são movidos por um deus, que talvez seja movido por outro deus. O que ela significa nesse caso é que, no todo e em seus pormenores, o conto reproduz em diferentes níveis o mesmo discurso do autor – um discurso erudito que caminha entre a literatura e a filosofia. *Não há um autor invisivelmente se expressando por meio de vários discursos sociais conflitantes – o que há é um autor visível e cuidadosamente construindo um mundo literário e conceitual por meio de uma linguagem adequada a tal tarefa, linguagem que se reproduz nos vários níveis do conto.* A polêmica heterodiscursividade romanesca que cria a imagem ambígua do autor é substituída pela constante reprodução de uma linguagem ensaística que serve a propósitos literários.

Não se trata de considerar a presença de um discurso monológico, tal como Bakhtin enxergou nos gêneros poéticos estritos, em que a voz do autor e do eu-lírico coincidem e suplantam qualquer voz em contrário. No conto de Borges, ao contrário daqueles, o narrador e as personagens possuem diferentes vozes e dialogam entre si. A questão é que todas são orientadas *a priori* pela mesma iniciativa ética em relação ao mundo: a de, a partir dos discursos cognitivos acerca dele, conjecturar situações em que tais discursos possam ser extrapolados – assim, são todos eles reproduções da imagem do autor-criador. Ademais, o fato de que o narrador pode situar essas personagens em outro eixo axiológico-temporal, que ele pode tratar as falas das personagens como *textos* – isto é, como discursos que, uma vez apreendidos pela cognição, já não fazem mais parte do mundo da vida daquelas personagens –, abre espaço para que tais falas se tornem um veículo para as proposições do narrador. Afinal, é assim que uma mesma fala (presente em Cervantes e em Menard) pode se desdobrar e ganhar duas interpretações completamente diferentes: é depois de serem apreendidas pelo narrador e examinadas por sua consciência que tais falas se diferenciam e se transformam no conto em discursos distintos. A necessidade de tal apreensão por meio da consciência do narrador indica que é este quem dota de sentido as vozes daquelas personagens, o que as impede, em certa medida, de polemizar contra ele.

Nada disso diminui, evidentemente, a obra de Borges em relação à de Cervantes; trata-se apenas de compreender que, pertencendo a outro gênero (o conto escrito), possui uma iniciativa ética diferente, outra atitude diante da realidade e outro modo de estilização dos discursos. Enquanto o romance de Cervantes buscava representar parodicamente a realidade do mundo da vida, multifacetada e conflituosa, em um alegre jogo, o conto de Borges se volta para a realidade mais estável do mundo da cultura, particularmente do universo escrito ensaístico-filosófico, a partir do qual tenta projetar outras realidades, ficcionais (atitude que temos chamado de *conjectural*).

Enfatizamos, até aqui, a contribuição da teoria de Bakhtin à compreensão de duas expressões do *Dom Quixote*, em Cervantes e Borges. Não poderíamos encerrar esta discussão sem mencionar o desconcertante fato de que, assim como Borges está completamente ausente nas considerações do filósofo russo, o próprio *Dom Quixote* de Cervantes teve nelas um espaço muito restrito – embora aquele romance coincida tão bem com as proposições teóricas de Bakhtin e se situe justamente no período que este

considerou determinante em seus estudos (o Renascimento europeu). Como compreender essa quase ausência de uma obra tão seminal na história do romance dentro de uma teoria do romance tão rica e elaborada quanto a de Bakhtin?

O artigo *O problema de Cervantes na poética de Bakhtin*¹, de Walter Reed, sugere algumas soluções. Na época da publicação do artigo, em 1987, Reed (1987, p.29) apontou que, nas cerca de mil e duzentas páginas de textos de Bakhtin até então traduzidas para o inglês, apenas doze eram dedicadas ao estudo do *Dom Quixote*; no entanto, isso não deveria ser interpretado necessariamente como uma ausência da obra. A questão, para Reed, é que o *Dom Quixote* é uma obra importante não só por ser prototípica de todo o gênero romanescos, mas também por ser prototípica *das próprias teorias do romance*. É por isso que considera que os estudos de Ian Watt sobre o realismo formal romanescos são descendentes lineares das tentativas de Sancho Pança de contrabalançar o idealismo romântico do Quixote; ou que a teoria do desejo triangular em René Girard é derivada da mimesis antagônica do bacharel Sansão Carrasco; ou que a retórica de ficção prescritiva de Wayne Booth tem suas origens no processo inquisitorial do cura e do barbeiro no início do primeiro volume do romance; ou ainda que a teoria histórico-filosófica de Lukács encontra seu protótipo na fala do cônego de Toledo, nos capítulos XLVII e XLVIII da primeira parte (REED, 1987, p.35). Mas o caso de Bakhtin é diferente dos demais porque encontra reflexo na atividade do próprio Quixote, herói do romance, especialmente no modo como este teoriza sua prática e como Bakhtin pratica sua teoria: assim como o ideal cavaleiresco se expande e envolve tudo na mente de Dom Quixote, a concepção bakhtiniana de romance também se expande enormemente e absorve gêneros que, para outros críticos, pareceriam completamente distintos – de fato, o próprio Bakhtin (2010, p.399) reconheceu esse fenômeno em sua teoria e lhe deu o nome de “romancização”.

Tal como o herói de Cervantes, Bakhtin pensava a literatura e a vida em termos combativos – lembremos a tensão entre as letras e as armas no capítulo XXXVIII do *Dom Quixote*, primeira parte, e a tensão entre “arte e responsabilidade” presente desde os primeiros textos de Bakhtin (2011a, p.XXXIII-XXXIV). Reed (1987, p.36) considera especialmente importante o modo como Bakhtin apresentou problemas relacionados à representação e à verdade como problemas de totalidade estética e responsabilidade

¹ *The Problem of Cervantes in Bakhtin's Poetics*. Como esse artigo não possui versão em português, as traduções de seus trechos são nossas.

ética, ecoando o modo como o próprio Quixote construiria seu mundo (à revelia de seus críticos, como o cônego de Toledo) em uma singular mistura de verdade e ficção. O pensamento de Dom Quixote funcionaria, assim, como horizonte para a teoria de Bakhtin – envolvida no interior daquele, esta seria incapaz de contemplá-lo externamente, de contê-lo (falta-lhe o excedente de visão necessário).

O que nos leva de volta a Borges. Escreve Reed (1987, p.37, tradução nossa) que “Tal como aquele outro excêntrico *cervantista* do século XX, o Pierre Menard de Borges, Bakhtin demonstra a centralidade da grande ficção de Cervantes mais pela homenagem existencial que pela reflexão essencial”². Assim como a impossível tarefa de Pierre Menard, a teoria de Bakhtin deixou de falar sobre o Dom Quixote para se tornar, em certo sentido, ele mesmo.

REFERÊNCIAS

- AUERBACH, E. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Tradução George Bernard Sperber 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BAKHTIN, M. Epos e romance (sobre a metodologia de estudo do romance). In: BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética* (a teoria do romance). Tradução Aurora Fornoni Bernardini *et al.* 6. ed. São Paulo: Editora UNESP, 2010, p.397-428.
- BAKHTIN, M. Arte e responsabilidade. In: BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Tradução do russo e introdução de Paulo Bezerra. 5. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011a, p.33-34.
- BAKHTIN, M. O autor e a personagem na atividade estética. In: BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Tradução do russo e introdução de Paulo Bezerra. 5. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011b, p.3-192.
- BAKHTIN, M. *Teoria do romance I: a estilística*. Tradução, prefácio, notas e glossário de Paulo Bezerra; organização da edição russa de Serguei Botcharov e Vadim Kójinov. São Paulo: Editora 34, 2015.
- BORGES, J. L. Pierre Menard, autor do Quixote. In: BORGES, J. L. *Ficções*. Tradução Carlos Nejar. 3. ed. São Paulo: Globo, 2001, p.53-63.
- CERVANTES, M. *Dom Quixote de la Mancha I*. Tradução Aquilino Ribeiro. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1963.
- KRISTEVA, J. *Introdução à semanálise*. Tradução Lúcia Helena França Ferraz. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

² No original: “Like that other eccentric cervantista of the twentieth century, Borges' Pierre Menard, Bakhtin demonstrates the centrality of Cervantes' great fiction more by existential homage than by essential reflection”.

LUKÁCS, G. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução, posfácio de notas de José Marcos Mariani de Macedo. 34. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

REED, W. L. The Problem of Cervantes in Bakhtin's Poetics. *Bulletin of the Cervantes Society of America*, v. 7, n. 2, pp.29-37, 1987.

Declaração de autoria e responsabilidade pelo conteúdo publicado.

Declaramos que ambos os autores tiveram acesso ao corpus de pesquisa, participaram ativamente da discussão dos resultados e procederam à revisão e aprovação do final do trabalho.

Recebido em 21/10/2018

Aprovado em 13/09/2019