

UM PROJETO DE PIERRE MENARD (*)

José Antonio Pasta Júnior

“El mayor hechicero (escribe memorablemente Novalis) sería el que se hechizara hasta al punto de tomar sus propias fantasmagorias por apariciones autónomas. No será ése nuestro caso, “Yo conjeturo que así es. Nosotros (la indivisa divinidad que opera en nosotros) hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso”.

Jorge Luis Borges.

— O livro, para Borges, é, em todos os seus níveis, a “imagem mundi”: no universo tlöniano (1), cujas dimensões são o tempo e o espaço reversíveis de leitura, todos são (somos) autores e escritura e leitores. Coerente cidadão de sua incriada Tlön, o escriba cego, como convém aos narradores, desde Homero (2), não cessa uma busca in-

(*) . — (Este estudo foi elaborado como um dos trabalhos propostos durante o curso “História das Ideias Críticas — Dostoiévski e a Crítica”, ministrado em 1974 pelo Prof. Dr. Boris Schnaidermann, meu orientador no programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada na F.F.L.C.H.U.S.P. Assim, este texto inclui duplamente os signos de sua leitura: eu o escrevi para Boris Schnaiderman; nenhuma motivação pessoal foi mais forte que a previsão desta leitura. Agora está parcialmente reescrito a partir de suas observações. Acrescento ainda que só pude concluir esta reelaboração graças aos subsídios que recebo da FAPESP — Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.)

(1). — De “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, de Jorge Luis Borges in *Ficciones*, Buenos Aires/Madrid, Alianza — EMECÉ, 1972.

(2). — Adorno, T. W. — “La Posición del Narrador en la Novela Contemporánea” in *Notas de Literatura*, Barcelona, Ediciones Ariel, s/d. Adorno se refere à atitude épica “objetiva” que “parece não saber a que ater-se”, a que nos referiremos mais adiante”. A estultícia e cegueira do narrador — não é casual que a tradição tenha concebido cego a Homero — expressa já a impossibilidade desesperada da empresa”.

vitável de avatares, ainda de seus próprios. (3) E as inúmeras rotas desta terra parecem ter no *D. Quijote* de Cervantes um cruzamento privilegiado, um dos grandes avatares. O *D. Quijote* tem para “Pierre Menard, autor del Quijote” (4) “la imprecisa imagem anterior de un libro no escrito”, aquele que já se inscreveu na face do mundo, topos bem conhecido dos cartógrafos de Tlön. Parece pesar sobre este livro uma proibitiva pleora de metalinguagem, (e o dizemos em tempo de sua hipertrofia), que desencoraja novas tentativas. Basta verificar que, com raras exceções, aqueles que se aventuram a escrever sobre o *D. Quijote* hoje, começam como quem se desculpa ou justifica: assim D. Americo Castro (ou “Doctor”, como o chama a antipatia de Borges) (5), cervantista (há cervantistas) de grande fama, abre o seu *El Pensamiento de Cervantes* (6) com longa introdução justificativo/belicosa em que procura fazer “tabula rasa” de quase tudo que se escreveu sobre Cervantes.

Curiosa, e não menos tlöniana, é a rascante escolha de Borges para iniciar seu “Magias Parciales del Quijote” (7):

“Es verosímil que estas observaciones hayan sido enunciadas alguna vez y, quizá muchas veces; la discusión de su novedad me interesa menos que la de su posible verdad”.

Em tal atmosfera só nos resta fazer nossas suas palavras e tentar um breve exercício sem pretensões que toma a forma inevitável de “close reading”, na medida em que se distancia de um modelo e segue, espelhando, o movimento do texto estudado. ,

Ainda, como diz Borges/Menard —

“El Quijote fué ante todo un libro agradable; ahora es una ocasión de brindis patriótico, de soberbia gramatical, de obscenas ediciones de lujo”. (8)

(3). — Cf. a respeito, Genette, Gérard — “A Utopia Literária” in *Figuras*, São Paulo, Edit. Perspectiva S.A., 1972.

(4). — “Pierre Ménard, Autor del Quijote” — Título do conto (e nome da personagem) de Borges, in *Ficciones*, pp. 47 a 59.

(5). — Cf. “Las Alarmas del Doctor Americo Castro” in *Otras Inquisiciones*, Buenos Aires, EMECÉ Editores, 1971 (data da sexta impressão da primeira edição de 1960).

(6). — Castro, Americo — *El Pensamiento de Cervantes*, Barcelona/Madrid, Editorial Noguer S.A., 1972. Cf. sobretudo “Introducción”, p. 13 a 22.

(7). — Borges, Jorge Luis — “Magias Parciales del Quijote” in *op. cit.* nota (5) deste, p. 65.

(8). — Borges, Jorge Luis, *op. cit.* nota (4) deste, p. 58.

Em cidadela tão bem guardada pelo zelo erudito, universitário e espanholista parece abrir-se todavia uma leve fissura, um daqueles “interstícios de sinrazón” de que falamos na epígrafe, e que aparecem no mundo e no seu duplo — o livro. Por aí talvez possamos penetrar e quem sabe descobrir alguns aspectos de sua construção.

O capítulo XX da primeira parte do *D. Quijote* parece, a muitos títulos, ocupar uma posição excepcional no conjunto do livro. Neste capítulo Sancho Panza se arvora em narrador pela primeira vez. E só uma vez mais reincide, no capítulo XXXI da segunda parte. Seu insucesso é flagrante e permanece inexplicado: Sancho *deve* narrar para preencher o tempo e enganar Don Quijote, mas depois de algum tempo de narrativa reduplicativa e tortuosa seu “cuento” se resolve num silêncio “inexplicável”, fundado numa “absurda” perda de memória. O silêncio de Sancho parece ter emulado igual silêncio da crítica e dos comentadores. É significativa a quase total ausência de comentários ao capítulo XX, uma vez que a respeito do *D. Quijote*

“las interpretaciones, glosas y comentarios suman una colosal bibliografía; las anotaciones, una selva; los estudios especiales, un océano”. (9)

Quando não é denunciado por esse cuidadoso silêncio ou por um “inocente” comentário “à vol d’oiseau”, o capítulo XX, ou, mais especificamente, a narrativa de Sancho, recebe a censura da crítica tradicional. Note-se a esse respeito o azedo comentário clássico de Clemencín (10), o primeiro grande anotador do *D. Quijote*, que qualifica a brusca solução de continuidade da narrativa de Sancho de “sin motivo ni ocasión”.

Com efeito, muito estranha parece a narrativa de Sancho: é o conto da pastora Torralba, que sai em perseguição do pastor, “o cabrerizo”, Lope Ruiz. Este, que, por longamente desprezado, muito a aborrecia, está fugindo com suas trezentas cabras para os reinos de Portugal. Digo, pois, que diz Sancho:

“Solo diré que dicen que el pastor llegó con su ganado a pasar el rio Guadiana”

(9). — Cf. Marin, Luis Astrana — “Cervantes y el Quijote”, prólogo a Edición IV Centenário, Madrid, Ediciones Castilla S.A.; todas as notas referentes ao texto do *D. Quijote* terão como referência esta edição.

(10). — Clemencín, Diego — cf. “Comentario”, pp. 991 a 1956, in *op. cit.* nota (9) deste. Todas as notas referentes a Clemencín — Comentario, terão como referência o texto desta edição.

que estava em época de cheia. Não havia barca ou ponte por onde atravessasse,

“mas tanto anduvo mirando, que vió un pescador que tenia junto a si un barco tan pequeño, que solamente podían caber en él una persona y una cabra; y con todo esto le habló y concertó con él, que le pasase a él y a las trescientas cabras que llevaba. Entró el pescador en el barco y pasó una cabra, volvió y pasó otra; tornó a volver y tornó a pasar otra; tenga vuestra merced cuenta de las cabras que el pescador va pasando, porque si se pierde una de la memoria se acabará el cuento, y no será posible contar mas palabra dél. Sigo pués, y digo que el desembarcadero de la otra parte estaba lleno de cieno y resbaloso; y tardaba el pescador mucho tiempo en ir y volver; con todo esto volvió por otra cabra, y otra, y otra.

— Haz cuenta que las pasó todas, dijo Don Quijote, no ande yendo y veniendo desamaneira, que no acabarás de pasarlas en un año.

— Cuántas han pasado hasta ahora? dijo Sancho.

— Yo qué diablos sé?, respondió Don Quijote.

— He aqui lo que yo dije, que tuviese buena cuenta; pues, por Dios que se ha acabado el cuento, que no hay pasar adelante.

— Como puede ser eso? respondió Don Quijote. Tan de esencia de la historia es saber las cabras que han pasado por extenso, que si se yerra una del numero, no puedes seguir adelante con la historia?

— No, señor, en ninguna manera, respondió Sancho, porque así como yo pregunté a vuestra merced que me dijese cuántas cabras habían pasado, y me respondió que no sabia, en aquél mesmo instante se me fué a mi de la memoria cuanto me quedaba por decir, y a fe que era de mucha virtud y contento.

— De modo, dijo Don Quijote, que ya la historia es acabada?

— Tan acabada es como mi madre, dijo Sancho.

— Digo-te de verdad, respondió Don Quijote, que tú has contado una de las más nuevas consejas, cuento o historia que nadie pudo pensar en el mundo, y que tal modo de contarla ni dejarla jamás se podrá ver ni habrá visto en toda la vida, aunque no esperaba yo otra cosa de tu buen discurso; más no me maravillo, pues quizá estos golpes que no cesan, te deben de tener turbado el entendimiento.

— Todo puede ser, respondió Sancho; ma yo sé que en lo de mi cuento no hay mas que decir, que alli se acaba do comienza el yerro de la cuenta del pasaje de las cabras”. (11)

(11). — Cf. Edição citada do *Quijote*, pp. 155/156.

Na verdade é espantoso, à primeira vista, o silêncio de Sancho, se sabemos que teria todos os motivos para prolongar a narrativa: encontravam-se entre altas árvores, alta noite, em lugar desconhecido, quando ouvem

“que davan unos golpes a compás con un cierto crujir de hierros y cadenas, que acompañados del furioso estruendo del agua pusieran pavor a cualquier otro corazón que no fuera el de Don Quijote”.

Este quer imediatamente “acometer” a nova aventura, mas o terror de Sancho, de ficar sozinho ou acompanhá-lo, obriga-o a imobilizar Don Quijote às ocultas, atando as patas de Rocinante, e assim safar-se do pavor e do perigo.

É, pois, “imotivado” o silêncio de Sancho. O resíduo de motivação — Sancho estaria com o entendimento “turbado” pelo medo — que já aparece dubitativamente introduzido por um “quizá”, é desmentido pela lógica paradoxal com que Sancho prepara seu indesfecho e o mantém. A lógica de causalidade que parece governar a narrativa, e que é rigorosamente mantida em todo o *D. Quijote*, é aí rompida. (12)

Toda narrativa interrompida (sempre de maneira motivada) no *D. Quijote* é mais adiante retomada e todas as histórias são levadas até o fim. Ao contrário, neste caso, só mais uma vez em todo o livro se faz menção à narrativa de Sancho: no capítulo XXIV da parte I, quando Cardenio, el Roto, o louco de Sierra Morena, vai contar sua história, inicia com este pedido:

“(...) habeísme de prometer de que con ninguna pregunta ni otra cosa no interrumpiréis el hilo de mi triste historia, porque en el punto que los hagáis, en ese quedará lo que fuere contando”.

Ao que rebate o narrador:

“Estas razones del Roto trujeran a la memoria de Don Quijote el cuento que le había contado su escudero, cuando no ace.tó

(12). — Cf. sobretudo:

a) Barthes, Roland — “Introdução à Análise Estrutural da Narrativa” in *Análise Estrutural da Narrativa*, Petrópolis, Ed. Vozes Ltda., 1971.

b) Todorov, Tzvetan — *Estruturalismo e Poética*, São Paulo, Cultrix, 1970. Ambos os autores desenvolvem uma desmontagem da narrativa que parece localizar nas relações de causalidade as ligações mais gerais e persistentes entre as unidades narrativas.

el numero de las cabras que habían pasado el río, y se quedó la historia pendiente”.

Acrescentemos ainda que Don Quijote, ao ouvir insultar uma heroína dos Romances de Cavalaria, não só interrompe Cardenio como o insulta e desafia. Este efetivamente deixa de narrar e responde com uma formidável surra em toda a audiência, que inclui Sancho e um pastor, além de D. Quijote. A história de Cardenio é mais adiante regularmente retomada, completada e desenvolvida em todas suas narrativas paralelas. Ademais, nos é explicado, Cardenio é louco, tendo raros intervalos de lucidez.

Tudo no *D. Quijote* significa, tudo aí se submete à mesma paixão da narrativa que as multiplica em caleidoscópio, como nas *Mil e uma Noites*, onde tudo é pretexto para narrar. Cada nova situação é a ponta inicial de outra narrativa cuidadosamente desfiada. Ao contrário, contra toda promessa de sentido feita em cada narrativa — “houve, vai haver significação” (13) — a narrativa de Sancho realiza uma suspensão radical do sentido. Este sentido suspenso, espécie de revolta da linguagem, do fragmento, contra as restrições do discurso narrativo, acaba por ameaçar o sentido de toda a grande narrativa que o inclui.

Sabemos, ainda com Roland Barthes, que

“na ordem do discurso, o que se nota é, por definição, notável: mesmo quando um detalhe parece irredutivelmente insignificante, rebelde a qualquer função, ele tem pelo menos a significação de absurdo ou de inútil: ou tudo significa ou nada. Poder-se-ia dizer de uma outra maneira que a arte não conhece o ruído (no sentido informacional da palavra): é um sistema puro, não há, não há jamais unidade perdida, por mais longo, por mais descuidado, por mais tênue que seja o fio que a liga a um dos níveis da história”. (14).

A narrativa de D. Quijote como um todo, cobra, pois, seus direitos sobre o fragmento rebelado: isto se dá sob a forma de uma *pressão do sentido*, uma necessidade de descobrir sob as formas do aleatório alguma causalidade oculta que o justifique e reafirme a ordem ameaçada. Esta não será, já se viu, uma causalidade dos acontecimentos. O leitor, diante do episódio mais desconcertante do livro, deverá buscar essa significação em outros níveis da narrativa, onde a funcionalidade se rarefaz e pede decifração.

(13). — Barthes, Roland, in *op. cit.* nota (12) deste, p. 32.

(14). — Barthes, Roland, in *bp. cit.* nota (12) deste, p. 27.

Esta necessidade de buscar o sentido, de reencontrar a ordem, entra em choque, agora mais que nunca, com a tendência a manter a não-significação e descobri-la como beleza, como fonte de prazer, a alegria carnavalesca da desordem. Leiamos brevemente T. Todorov:

“Existe uma espécie de consolo em encontrar, numa narrativa em que tudo é organizado, em que tudo é significativo, uma passagem que exhibe audaciosamente seu contra-senso narrativo e que forma, assim o melhor elogio possível da narrativa”. (15)

A comparação entre este T. Todorov e a crítica neoclássica, que só encontra aí o *erro*, a incongruência e o desprazer, é reveladora na medida em que ambos sejam a imagem, talvez hiperbólica da leitura de seu tempo.

Este mesmo texto que agora escrevemos se transforma, assim, também ele em um projeto de Pierre Menard (16) na medida em que, como Menard, procuramos “escrever” o *D. Quijote* de Cervantes, na medida em que completamos pela leitura e formatividade que ele é, realizando um percurso em direção ao sentido.

A referência feita à narrativa de Sancho no capítulo XXIV, de que acima falamos, é, todavia, menos inocente do que pode parecer à primeira vista. Como vimos, ela não clarifica o sentido da passagem, não o define. A sua citação não apenas “mantém” a suspensão do sentido: na verdade a redundância (no sentido informacional) vem instaurar a *possibilidade* de sentido, negando o “*ruído*” e apontando uma direção intencional.

Essa perplexidade do leitor, sustentada quatro capítulos adiante, tem os seus signos dentro do próprio capítulo XX nas réplicas e no espanto de D. Quijote. Ele é a imagem do leitor, é ele quem pergunta pelo sentido, como o fazemos, é ele ainda que no capítulo XXIV verifica a analogia entre as condições de narrar impostas por Sancho e por Cardenio, a estranha dependência e vulnerabilidade de seu discurso frente ao ouvinte: como a D. Quijote, também a nós a pressão do sentido nos assalta, a tal ponto que mesmo confirmando o contra-senso da narrativa *é preciso buscar o sentido deste contra-senso*.

A função de *leitor*, inscrita em qualquer texto e as mais das vezes dissimulada é, aqui, presentificada, evidenciada em sua dinâmica específica. Um fato importante decorre daí: a narrativa, que em geral “parece” desenrolar-se de si mesma para si mesma, começa a revelar

(15). — Todorov, T. — “A Demanda da Narrativa”, in *As Estruturas Narrativas*, São Paulo, Edit. Perspectiva S.A., 1969, p. 184 e 185.

(16). — Cf. nota (4) deste.

seu real estatuto *dialogico*. O texto acaba por *dramatizar*, assim, o próprio procedimento de leitura, nele previsto estruturalmente.

Victor Chklóvski, em uma das raríssimas referências diretas à narrativa de Sancho, vê todo o seu procedimento narrativo como aquele que

“em uma percepção de prosa (...) provoca a impaciência dos ouvintes e lhes dá o desejo de interromper”. (17)

Este procedimento, “construído sobre um retardamento”, realiza uma “perceptibilização” da narrativa, chega a torná-la acessível à sensação. Com efeito, todo o modo de Sancho narrar é reduplicativo, desde o início:

“Digo, pues, prossiguió Sancho, que en un lugar de Extremadura había un pastor cabrerizo, quiero decir, que guardaba cabras, el cual pastor cabrerizo, como digo de mi cuento se llamaba Lopez Ruiz y este Lope Ruiz andaba enamorado de una pastora llamada Torralba; la cual pastora llamada Torralba, era hija de un ganadero rico... y este ganadero rico...”

Assim reage D. Quijote:

“Si desá manera cuentas tu cuento, Sancho, dijo Don Quijote, repitiendo dos veces lo que vas diciendo, no acabarás en dos días, dilo seguidamente y cuéntalo como hombre de entendimiento; y si no no digas nada”. (18)

Se aceitarmos como explicação satisfatória a classificação de V. Chklóvski, muito coerente, aliás, na sua visada funcionalista, acabaremos por “naturalizar” as reações de D. Quijote. Por trás desta verossimilhança de primeira instância se ocultam razões que a narrativa não desconhece:

As interrupções de D. Quijote têm também um valor *indicial*, pois remetem à sua *existência*. Ele, D. Quijote, é um ser todo feito de palavra narrativa; se a *outra* narrativa se instaura, se absolutiza e ameaça eternizar-se, é sua existência mesma que está ameaçada. O que será da narrativa “principal” se seus fragmentos rebelados insistem em ocupar o topo da hierarquia? O conflito entre o novo narrador e D. Quijote é a dramatização, ao nível das personagens, da grande

(17). — Chklóvski, Victor — *Sur la Théorie de la Prose*, Lausanne, Éditions l'Age d'Homme, 1973, p. 78.

(18). — *D. Quijote*, cap. XX, I, p. 155.

luta interna de toda narrativa, ferida entre as narrativas que a constituem, entre a narrativa englobante e monovalente e as perturbações estruturais introduzidas pela “mise en abyme”. Jean R. Cardou é quem nos revela, em estudo belíssimo, o poder de contestação do discurso da “mise en abyme”, expressão, já bastante difundida, que toma emprestada de André Gide que por sua vez a tomou da heráldica, onde designa o brasão que inclui outro, etc. (19)

O sentido específico desta dramatização da narrativa, na escala das personagens, no interior do D. Quijote, parece espelhar a grande oposição que se desenvolve em toda a obra, entre a narrativa cavaleiresca e a narrativa pastoril e popular:

Sancho conta uma história de pastores, de um modo vagaroso e reduplicativo. É verossímil e cômico que ele aja assim: Sancho precisa, desesperadamente, preencher o tempo. O tempo de sua narrativa, sob um de seus aspectos, é o do *passa-tempo*. No capítulo XXI da parte II, Sancho, pela segunda e última vez, é o narrador de uma história incluída. Neste caso, Sancho *não precisa* narrar longamente. Antes tem todos os motivos para não fazê-lo: vejamos como se desin-cumbe da tarefa:

“— Convidó un hidalgo de mi pueblo, muy rico y principal, porque venía de los Alamos de Medina del Campo, que casó con doña Mencía de Quiñones que fué hija de Don Alonso de Marañón, caballero del habito de Santiago, que se ahogó en la Herradura, por quien hubo aquella pendencia años ha en nuestro lugar, que a lo que entiendo mi señor Don Quijote se halló en ella, de donde salió ferido Tomasillo el travieso, el hijo de Balbastro el herrero...” (20)

Também aí a narrativa de Sancho provoca a interrupção de D. Quijote e do famoso clérigo da casa dos Duques. Temos o mesmo modo de contar, sem a necessidade de “matar o tempo”. No capítulo XX da parte I, quando é interrompido por D. Quijote, Sancho defende-se:

“— De la misma manera que yo lo cuento, respondió Sancho, se cuentan en mi tierra todas las consejas y yo no sé contarlas de otra, ni es bien que vuestra merced me pida que haga usos nuevos”. (21)

(19). — Ricardou, Jean — “L'Histoire Dans l'Histoire” in *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1967.

(20). — D. *Quijote*, cap. XXXI, II, p. 687.

(21). — D. *Quijote*, cap. XX, I, p. 155.

Também assim narra o pastor que conta a história da pastora Marcela:

“Digo, pues, señor mio de mi alma, dijo el cabrero, que en nuestra aldea hubo un labrador aún más rico que el padre de Grisóstomo, el cual se llamaba Guillermo, y al cual dió Diós, alén de las muchas y gran riquezas, una hija de cujo parto murió su madre, que fué la más honrada mujer que hubo en todos estes contornos; no parece sino que ahora la veo con aquella cara que del un cabo tenía el sol y del otro la luna, y sobre todo haendosa (...) (etc.).” (22)

A isto agrega D. Diego Clemencín, no comentário citado (23), farta erudição em que confirma o caráter *popular* e *arcaico* destes procedimentos narrativos. Assim, o popular e o pastoril, juntos, fazem frente à monomania cavaleiresca de D. Quijote, ou melhor, à narrativa que engendra. Don Quijote “encarna” a narrativa cavaleiresca para impor sobre o “mundo” a sua “verdade”: ora, no mundo do livro, esse “mundo”, o avesso do romance de cavalaria, não pode ser outro senão o das *outras* ordens narrativas.

Esse embate de narrativas, além de ser a manifestação de uma tensão, onipresente nas narrativas, entre história e *discurso* é, pois, a dramatização das relações constitutivas do próprio *D. Quijote*:

Durante toda a narrativa de Sancho se manifesta a tendência a um prolongamento excessivo do discurso, em detrimento da história. Essa tendência atinge seu ápice na contagem das cabras, em que o retardamento que é introduzido pelo discurso passa a constituir a totalidade da narrativa, através de um procedimento de homologação entre história e discurso. Essa exacerbação do discurso é a reprodução micrológica da inclusão da própria narrativa em que se produz, pois esta assume frente ao fio narrativo principal — o das aventuras de D. Quijote — um valor de discurso. Para certificar-se disso basta lembrar que a narrativa de Sancho surge quando a narrativa que por sua vez a inclui, a do capítulo XX, pede uma solução: entre as árvores ambos ouvem sons violentos e repetidos. Colocada esta “função” (em sentido proppiano), para que a história prossiga, o momento correlato deve ser a descoberta das origens do ruído. Tudo que vier antes disso, entre um ponto e outro, pertencerá à categoria do discurso e terá função retardadora. Assim é que as unidades narrativas que Roland Barthes chama “catálises” (24) marcam-se fortemente por um caráter “discursivo”, uma vez que preenchem a função fática da linguagem.

(22). — *D. Quijote*, cap. XII, I, p. 91.

(23)3. — Clemencín, D. — Comentário, p. 1170.

(24). — Barthes, Roland — *op. cit.*, nota (12) deste.

Acrescenta-se ainda à vertigem provocada por estas “mise en abyme” narcísicas, o espelhamento da narrativa também ao nível da *história*, além dessa homologia estrutural que acabamos de indicar: o perigo em que Sancho se encontra face ao ruído espantoso se configura como uma situação sem saída, um impasse: não pode ficar só, pois morreria de medo. O mesmo acontecerá se acompanhar D. Quijote. Também a um impasse chega o pobre Lope Ruiz que foge à execranda Torralba. Esta já vem perto, e ele deve atravessar o Guadiana em plena cheia, com trezentas cabras, uma de cada vez, em pequeno barco, etc. Vemos, pois, que é estranho que Sancho pare de narrar, mas ao mesmo tempo, *do ponto de vista de uma lógica dos possíveis narrativos*, é “natural”, se é que podemos chamar “natural” a determinação do comportamento (motivação) da personagem por uma lógica da convenção. Também a história de Lope Ruiz pede a solução de um impasse, solução que deve se dar como desenlace, como culminação da motivação, satisfação de uma lógica que “s’y expose, s’y risque et s’y satisfait” (Barthes), logo, o seu *final*. O que se narrar entre este impasse e sua solução será sempre *discurso*, retardamento, passatempo, imobilização da ficção e prolongamento da narração, categoria temporal de que o movimento-imóvel do transporte das cabras é o emblema mais adequado.

Acontece que há um *grau de suportabilidade* do discurso: “O discurso pode ‘narrar’ sem cessar de ser discurso, a narrativa não pode ‘discorrer’ sem sair de si mesma.” (25) O “discurso” tem, pois, sobretudo, um *valor temporal*, e é temporalmente que será medido. Sancho ultrapassa esse “grau de suportabilidade”, e a denúncia deste fato, paradoxalmente, parece vir contida já nos próprios signos que elege: a série numérica, a da “contagem” das cabras, por ser linear, pressupõe, evidencia a temporalidade; o rio, à beira do qual o “impasse” se manifesta, é em seu fluir a imagem arquetípica do tempo iniludível. Sobretudo se este rio é o Guadiana, que inclui o radical árabe “guad”, rio. É o rio rio, como a indicar a direção intencional do símbolo na sua própria natureza. (26)

(25). — Genette, Gérard — “As Fronteiras da Narrativa” in *op. cit.* nota (12-a) deste, p. 273.

(26). — Cf. Nascentes, Antenor — *Dicionário Etimológico da língua Portuguesa*, Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves, 1952. — “Rio que limita em parte Portugal e Espanha. Do árabe “wad”-rio, e do lat. Ana(Avieno). (...) Feminino no sul de Portugal, onde o povo, por etimologia popular, diz “Água Diana”. É, atualmente, um espanholismo “que deve datar do século XVI” — p. 130, vol. II. Os arabismos e a influência árabe, de qualquer forma, perpassam todo o *Quijote*. Isto é bastante bem documentado no “Comentário” de Clemencín e em livros, alguns já clássicos, como por exemplo, o *La Lengua Del Quijote*, de Ángel Rosenblat, Madrid, Ed. Gredos S.A., e o

Recapitulando, pois, vemos que em todos os seus níveis (unidades narrativas, actancial e nível do discurso), a narrativa de Sancho espelha a aventura “de los batanes” (o capítulo XX); o jogo relacional que ambos estabelecem reflete a dinâmica mais ampla entre o romance de cavalaria e o pastoril popular, imagem reduzida do embate original da história e do discurso no interior de toda narrativa.

É comprovador lembrar ainda que, batido pelo “Caballero de la Blanca Luna” e condenado a abandonar a vida de cavaleiro andante, D. Quijote quer fazer-se pastor: se uma existência narrativa lhe é impossível, ele elege a segunda grande ordem narrativa do interior do seu próprio livro: a narrativa pastoril. Sua morte, neste momento, não é menos radical do que seria essa “troca” de modelos: ela é apenas sua imagem — a de uma narrativa que morre *para que outra possa nascer*.

Contam-se carneiros para dormir: se D. Quijote aceitasse ser contador das cabras-catálises de Sancho, de qualquer forma dormiria: se não propriamente, dormiria ao menos para a narrativa que ele é, permitindo que outra ordem afirmasse e satisfizesse sua lógica escandalosa; este sono, que não vem, é o primeiro e longínquo sinal da morte anunciada e enfim cumprida: o fim de D. Quijote, o fim do romance de cavalaria, o fim do próprio livro pela solução de seu conflito, talvez mais adiante possamos fazer eco a Foucault, o fim “des jeux anciens de la ressemblance et des signes”.

O caráter dialógico da narrativa, que existe na interação narrador/leitor de que falamos, *revela-se, portanto, como a representação de um dialogismo mais amplo, que abarca todos os níveis da narrativa. Esta aparece agora como produto de um diálogo de narrativas, um cruzamento de textos, o lugar de um trabalho de linguagem. Esperamos tenha ficado claro ainda, como este caráter dialógico, neste sentido amplo que toma aqui, é estreitamente ligado a uma contesta-*

El Quijote como Obra de Arte del Lenguage, de Helmut Hatzfeld, Madrid, Publicação, em anexo LXXXIII, da Revista de Filologia Española, pelo Patronato “Menendez y Pelayo” e pelo “Instituto Miguel de Cervantes”, na segunda edição espanhola, de 1972.

É importante ainda não esquecer que Cervantes “atribuiu” o texto das aventuras de D. Quijote a um árabe de nome Cide Hamete Benengeli. É interessante verificar como esta atribuição (como recurso convencional para tornar o discurso a mimesis de um discurso), é desmascarada etimologicamente: “Cide es tratamiento de honor, como si dijéramos “señor”: Hamete es nombre común entre moros. Benengeli, según la explicación del sabio orientalista don José Antonio Conde, quiere decir hijo del Ciervo, Cerval o Cervanteño, y con él se designó a sí mismo Cervantes, que habiendo residido en Argel cinco años, no pudo menos de alcanzar algún conocimiento del idioma común del país”.

Clemencín, “Comentario”, p. 1091.

ção de qualquer absolutismo da narrativa, ou “monologismo” no sentido de M. Bakhtin. (27) Não por acaso o *D. Quijote* de Cervantes é citado no seu trabalho como uma das grandes narrativas “carnavalescas” de toda a História da Literatura. Seria quase desnecessário verificar aqui *como* ele se inclui nessa categoria: esta verificação está praticamente contida no trabalho de Bakhtin. No entanto, talvez seja interessante examinar, apenas, o aspecto de “inacabamento” da narrativa de Sancho:

“Il faut noter que la perception carnavalesque du monde ne connaît davantage le parachèvement, s’oppose à toute *fin définitive*”. (28)

Este “inacabamento” no “carnavalesco” parece ser indicado por Bakhtin também em outros níveis da narrativa, quando este fala numa “destruction de l’achèvement de l’homme” (29) e registra o lugar do acaso, do devir cego, o “destin aveugle”. (30)

A narrativa de Sancho permanece inacabada, mas, como vimos, de maneira desconcertante, pois esta solução ex-abrupto funda uma a-causalidade, rompendo o recurso à causalidade última do “post hoc propter hoc”, que parece ser extensiva a toda narrativa. (31) Vimos, pois, que a “carnavalização” da narrativa se faz aí na direção de uma inversão de suas condições mais fundamentais de existência, fazendo da *própria narrativa* o lugar e o tema dessa carnavalização. Não por acaso Nietzsche funda nesse mesmo ponto a sua definição mais abstrata ou geral do “dionisismo”:

“Nessa mesma passagem, Schopenhauer nos descreve o *terror* que possui o homem desconcertado pelas formas conhecidas dos fenômenos, quando o princípio de causalidade, sob uma qualquer de suas formas, parece sofrer uma exceção.

Se acrescentamos a este terror o encantamento delicioso que se eleva do fundo íntimo do homem, e mesmo da natureza, quando de uma infração análoga do princípio de individuação, teremos uma idéia da essência do dionisismo que nós representariamos ainda melhor graças à sua analogia com a embriaguez”. (32)

(27). — Bakhtin, M. — *La Poétique de Dostoïévski*, Paris, Seuil, 1970.

(28). — Bakhtin, M. — in *op. cit.*, p. 221 (O grifo e de Mikhaïl Bakhtin).

(29). — Bakhtin, M. — in *op. cit.*, p. 163.

(30). — Bakhtin, M. — in *op. cit.*, p. 166.

(31). — Cf. nota (12) deste.

(32). — Nietzsche, F. — *La Naissance de la Tragédie*, Paris, Gallimard, 1970, p. 25.

(Tanto do “terror” como do “encantamento” que nascem do rompimento do princípio de causalidade já falaram acima D. Diego Clemencín e T. Todorov.)

Ainda na perspectiva desta “carnavalização” fundada no rompimento das mais elementares “condições do narrar”, é interessante verificar que Sancho não tem fixo diante de si o *final* de sua narração. Facilmente “perde a memória” dele. Mas, na verdade, durante todo o tempo ele narra como quem não sabe a que ater-se; os aspectos de sua narrativa não parecem tender coerentemente para um desenlace. O postulado famoso de Edgar A. Poe parece colocar-se a si mesmo neste ponto:

“Nothing is more clear than that every plot, worth the name, must be elaborated to its *dénouement* before anything be attempted with the pen. It is only with the *dénouement* constantly in view that we can give a plot its indispensable air of consequence, or causation, by making the incidents, and especially the tone at all points, tend to development of the intention”. (33)

Esta determinação pelo desenlace vai produzir narrativas absolutamente coesas, em que tudo, *ao final, significa*. O arquétipo deste tipo de narrativa talvez seja a imagem do *Destino*, uma determinação absoluta do “*fatum*” que não deixa lugar ao *acaso*, o que se manifesta na narrativa como uma supremacia do todo sobre as partes, o sentido só podendo nascer da sua conjunção. Este modelo de atividade e a narrativa que produz desenham o negativo do “*cuento*” de Sancho e do próprio *Quijote*, onde as partes ganham certa autonomia, o sentido não depende do “desenlace”, antes surge da numerosa repetição (34) e variação de um esquema único: o embate de D. Quijote com o “real”. No *Quijote* o sentido nasce de uma concorrência das partes; há espaço para a “revolta do fragmento” de que acima falamos. É

(33). — Poe, E.A. — “The Philosophy of Composition”, in *American Literature*, 2nd. volume, New York, Washington Square Press, Inc., 1969.

(34). — Por mais títulos do que postula, tem razão Franklin de Matos quando compara alguns “recursos expressionais” dos quadrinhos (comics) aos do *D. Quijote* de Cervantes. Lá, como aqui, o sentido e a construção da personagem se estabelecem pela *repetição*, pela contínua insistência diante do leitor, que faz brotar o sentido e o “sabor” de que fala Umberto Eco a respeito do *Peanuts*, de C.M. Schultz: “a breve estória diária ou semanal, a tira tradicional, embora narre um fato que se conclui no fim de quatro vinhetas, não funciona tomada isoladamente, mas só adquire todo o seu sabor na seqüência contínua e teimosa que se desenrola, nas tiras que se seguem umas após outras, dia após dia”. — Eco, Umberto, “O Mundo de Minduim”, in *Apocalípticos e Integrados*, São Paulo, Ed. Perspectiva S.A., 1970, p. 285.

Cf. Matos, Franklin de — “Magias Parciais dos Quadrinhos”, in *Discurso* nº 2, órgão oficial do Departamento de Filosofia da FFLCH da USP, p. 162.

elucidativa a este respeito a sua divisão em duas grandes partes que dialogam entre si (o *Quijote* da parte II *critica* a narrativa da parte I, etc., sendo que esta parte II não prevista inicialmente, surge num confronto com o *D. Quijote* apócrifo de Avellaneda, parodiando-o, combatendo-o explicitamente e negando sua validade.) Em nenhum nível do *Quijote* é permitido um monologismo da narrativa.

A força de um *depois* que determina o *antes*, acaba por apagar, na narrativa, as marcas de sua *arbitrariedade*, de seu caráter de “construção”. Posto que cada unidade na narrativa é *determinada* pelo “destino”, ela aparece como *necessária*: nenhuma outra poderia estar em seu lugar, ela parece colocar-se a si mesma sob o influxo de uma força única e avassaladora, que vem de um ponto remoto, mais adiante, no devir narrativo.

A habilidade de Poe está em postular a clara consciência e a manipulação deste mascaramento da arbitrariedade da narrativa: por levar até o fim esta *arbitrariedade* da narrativa é que seus vestígios desapareceram na obra de Poe. Para falar como G. Genette,

“A (mão) de Poe mostra-se e eu não a vejo mais”. (35)

Apagada ou iludida a sua arbitrariedade, a seqüência narrativa aparece como imitação da própria realidade. O evento narrado, sendo “necessário”, será “imitado do *real*”, do “acontecido”, ganha foros de “verdade”, não obstante seja construção e jogo. (36)

No entanto, o capítulo XX do *Quijote* nos faz voltar ao estupor de Valéry diante de uma frase narrativa como “La Marquise est sortie à cinq heures” (37), por trás da qual ele divisa a vertigem de possibilidade substitutivas de cada elemento componente, e mesmo da frase toda por outra qualquer, revelando sua arbitrariedade.

O tema do “caminho a seguir” é aí estreitamente identificado a “caminho narrativo”. Antes de iniciar seu conto, Sancho, através de sua linguagem popular imensamente rica em refrões, adverte D. Quijote:

(35). — Genette, Gérard, “A Literatura como Tal” in *op. cit.* nota (3), p. 245.

(36). — Como dissemos anteriormente, a criação de um narrador interno, Cide Hamete Benengeli, é um recurso e pretende naturalizar, também, a narrativa, pois esta, que é *diegesis*, ou modo misto da *mimesis* aristotélica, se transforma, aqui, na *mimesis* de um discurso.

(37). — Valéry, P. — apud Genette, Gérard — “Verossímil e Motivação” in *Literatura e Semiologia*, Petrópolis, Edit. Vozes Ltda., 1972, p. 28.

“Erase que se era, el bien que vinie:e para todos sea, y el mal para quien lo fuere a buscar; y advi:ta vuestra merced, señor mio, que el principio que los antiguos dieron a sus consejas no fué así como quiera, que fué una sentencia de Catón Zonzorino, romano, que dice: “y el mal para quien lo fuere a buscar” que viene aquí como anillo al dedo, para que vuestra merced esté quedo, y non vaya a buscar el mal a ninguna parte, sino que nos volvamos por otro camino, pues nadie nos fuerza a que sigamos este donde tantos miedos nos sobresaltan.

— Sigue tu cuento, Sancho, dijo Don Quijote, y del camino que hemos de seguir déjame a mi el cuidado”. (38)

A “aventura de los batanes” é assim “denunciada” em sua arbitrariedade. Cervantes leva sua narrativa a um impasse, mas poderia tê-la encaminhado por inúmeras outras direções. Neste ponto se insere a narrativa de Sancho, que, como vimos, caminha também para um impasse. Sancho deseja narrar longamente, narrar é preciso, mas ele desenvolve a narrativa até levá-la para um beco sem saída. Na verdade todo este procedimento se revela como uma desmistificação da lógica aí representada por D. Quijote. Não é certo que “nadie nos fuerza a que sigamos este (camino)”: Cada perigo que se apresenta assume um caráter de *prova* para D. Quijote, prova de sua “verdade” como cavaleiro andante. Seu comportamento pretende-se a prova de realidade da narrativa cavaleiresca, é determinado por sua lógica, que, repetidamente como aqui, se revela como falsa e arbitrária.

O comportamento de Sancho narrador tem, portanto, visto nesta perspectiva, uma lógica impecável. Seu “intróito” vale por uma posição do problema da qual a narrativa que produz é a demonstração dramatizada, tornada concreta. Ela vai se tornar, em seu desenvolvimento e nas circunstâncias de sua solução de continuidade, a representação hiperbólica da narrativa que D. Quijote representa. Examinemos mais de perto o comportamento de Sancho-narrador, já que acima aludimos a seu par, o Don Quijote-ouvinte:

Vimos acima que a narrativa que mascara seu caráter arbitrário pretende homologar o próprio real. O narrador desta narrativa carrega, pois, o seu discurso, dos índices de sua “verdade”. Outro não é o procedimento de Sancho, apenas levado ao extremo, por exemplo:

“... la pastora ,que era una moza roliza, zahareña, y tiraba algo a hombruna, porque tenía unos pocos bigotes que parece que ahora la veo” (39)

ao que, reveladoramente, replica D. Quijote:

“— ¿Luego conocístela tú?”

Tanto não a conheceu Sancho, que acabou de inventá-la. Além do valor de passatempo esta caracterização da personagem tem a função de produzir o que R. Barthes chama “o efeito do real”. (40) “Esta imanente pretensão que o autor apresenta inalienavelmente, a pretensão de que ele sabe exatamente como foi” (41), que Adorno indica como incompatível com toda ficção moderna, sempre existiu em toda narrativa sob a forma da “objetividade épica”. Trata-se desse elemento “objetivo” que “aparece sempre como elemento de estultícia, como um “não entender”, não saber a que ater-se, manter-se paralisado junto ao particular (...)” (42) A atitude de Sancho, nas duas vezes em que narra, é precisamente a de *multiplicar notações aparentemente inúteis, mas que pretendem lastrear de verdade a ficção*. Essa mesma atitude de fixar-se no particular, paralisar-se sobre ele, tem sua hipérbole no episódio da contagem das cabras. Aí, D. Quijote é “convidado” a “co-realizar” a passagem das cabras, acompanhando-as em rigorosa contagem, outorgando assim às cabras uma objetualidade absoluta. Veja-se que a passagem é *irreversível*: não mais se está no tempo reversível do “faz de conta”, mas diante de cabras que pretendem o estatuto de *reais*, que são as próprias coisas, o próprio objeto em sua opacidade e particularidade.

No intento de criar a ilusão para distrair D. Quijote, Sancho a destrói, pois ao absolutizá-la a desmascara, incidindo no que acima chamamos, com V. Chklóvski, de “perceptibilização” da narrativa para o seu ouvinte.

Vemos, portanto, que o elemento de “impaciência” desse procedimento “perceptibilizador” é na verdade a revelação do artifício narrativo fundado na imagem de um narrador que mascara sua arbitrariedade como uma submissão ao real:

(39). — *D. Quijote*, cap. XX, I, p. 155.

(40). — Barthes, Roland — “O Efeito do Real” in *Literatura e Semiologia*, Petrópolis, Edit. Vozes Ltda., 1972, pp. 35 a 44.

(41). — Adorno, T.W. — “La Posición del Narrador en la Novela Contemporánea” in *Notas de Literatura*, Barcelona, Ediciones Ariel, s/d, p. 48.

(42). — Adorno, T.W. — “De la Ingenuidad Epica” *op. cit.* p. 38.

“Com razão a narração que se apresenta como se o narrador fosse realmente dono de uma tal experiência suscita a impaciência e skepsis do receptor”. (43)

A modernidade do *D. Quijote* de Cervantes, colocado por Adorno no ponto inicial do romance moderno (44), se comprova também nessa problematização do narrar, manifestada na “skepsis” do leitor que, pondo em causa a onipotência do narrador, acaba por fazer mudar a narrativa. Durante toda a narrativa de Sancho D. Quijote faz exigências quanto ao modo de narrar, evidenciando a existência, no texto, dos códigos do leitor. Sancho obedece, mas leva à hipérbole os procedimentos exigidos. Nessa tentativa de adequar a narrativa às convenções *exigidas* pelo seu estatuto dialógico (por exemplo: “enraizar a ficção no real”, “narrar seguidamente”, atentar para que o “discurso” não supere a “narração”, etc.), Sancho acaba por criar um choque entre a *necessidade de narrar* e uma *impossibilidade de narrar*, dadas as restrições e limitações impostas pela “situação de narração”. (45)

Preso nessa malha de contradições, sua narrativa desemboca no silêncio, na “perda da memória”:

“A fuga dos pensamentos, imagem sacrificial do discurso, é a fuga da linguagem de sua prisão”. (46)

A eficácia da narração só se comprova na sua relação com o leitor:

“O narrador levanta um telão, o leitor tem que co-realizar algo já realizado, como se estivesse materialmente presente à ação. A subjetividade do narrador se consuma e comprova em sua força para provocar essa ilusão (...)”. (47)

Vemos pois que a narrativa deve possibilitar a anamnesis do leitor; essa anamnesis existe em relação de complementaridade com a anamnesis realizada dentro da narrativa pelo *narrador*. Esta, por sua vez, só se realiza, como vimos, através dos procedimentos criadores do

(43). — Adorno T.W. — “La Posición del Narrador en la Novela Contemporánea” in *op. cit.*, p. 46.

(44). — Adorno, T.W. — “De la Ingenuidad Epica”, *op. cit.*, p. 42.

(45). — Ele cria, assim, a imagem de um narrador inepto, que *só pode existir metalingüísticamente*, ou seja, narrado por outro narrador.

(46). — Adorno, T.W. — “De la Ingenuidad Epica”, in *op. cit.*, p. 42.

(47). — Adorno, T.W. — “La Posición del Narrador en la Novela Contemporánea” in *op. cit.*, p. 49.

“efeito do real” que instauram a “objetividade” épica, estatuto que o discurso narrativo deve ter diante do receptor. Sancho perde a *memória* do que tinha que contar quando seu ouvinte, D. Quijote, não co-realiza a seqüência das cabras. D. Quijote recusa a anamnesis proposta por Sancho, e, com ela, o estatuto “objetivo” de seu discurso, negando consumação à sua subjetividade de narrador. Não estranha, pois, que Sancho se *cale* estribando-se numa perda da memória. A palavra do narrador não suporta prova de verdade. Também a interrupção da narrativa de Cardênio parece nos indicar este fato.

O caráter de *linguagem escrita* do D. Quijote, tão bem demonstrado por D. Americo Castro (48), é ainda ressaltado por M. Foucault:

“Or, il est lui même à la ressemblance des signes. Long graphisme maigre comme une lettre, il vient d'échapper tout droit du bâillement des livres. Tout son être n'est que langage, texte, feuillets imprimés, histoire déjà transcrite. Il est fait de mots entrecroisés; c'est de l'écriture errant dans le monde parmi la ressemblance des choses”. (49)

Se D. Quijote é *escritura*, projeto de conferir realidade ao romance de cavalaria, Sancho opõe a ele a *oralidade* de uma narrativa cheia de repetições, recurso mnemônico típico da narrativa (de origem) oral, e que ainda tem a *irreversibilidade* da palavra oral. O tempo/espaço da *leitura* (em sentido estrito) pode ser retomado, porém não se volta atrás na linguagem oral. “Scripta manent, verba volant”: tem mais sentidos este “topos” do que lhe empresta o senso comum; assim é que se articulam a evidenciação de uma *função de memória* na narrativa e seu caráter *oral* ou *escrito*.

Confirma-se aqui a razão última por que D. Quijote recusa a narrativa de Sancho: se no D. Quijote

“chaque épisode, chaque décision, chaque exploit seront signes de Don Quichotte est en effet semblable à tous ces signes qu'il a décalqués”. (50),

ele é obrigado a negar uma narrativa que se lhe contrapõe ponto por ponto. O interessante é verificar, apenas, que a narrativa de Sancho

(48). — Castro, Americo — “La Palabra Escrita y el Quijote” in *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus, 3º ed., 1967, p. 359 e ss..

(49). — Foucault, M. — *Les mots et les choses* Paris, Gallimard, 1972, p. 60.

(50). — Foucault, M. — *op. cit., loc. cit.*.

lhe preparou uma armadilha. Se para D. Quijote a narrativa de Sancho é “verdadeira”, ele próprio, D. Quijote, é falso. Todavia, Sancho lhe propõe um mecanismo de homologação (realização) absoluta dos signos da narrativa (quando quer obrigá-lo a conferir realidade às cabras) que reproduz estruturalmente o mesmo movimento realizado por Don Quijote e que o *constitui* como ser literário:

Don Quichotte, lui, doit combler de réalité les signes sans contenu du récit. Son aventure sera un déchiffrement du monde: un parcours minutieux pour relever sur toute la surface de la terre les figures qui montrent que les livres disent vrai”. (51)

Sua tentativa sempre decepcionada de identificar palavra e coisa, tentando *naturalizar* uma lógica de convenção está, neste capítulo XX, dramatizada e revelados seus elementos de arbitrariedade, em voltas extremas de metalinguagem que levam a narrativa à beira da “sinrazón”. Fazendo confluír as principais linhas de força do *D. Quijote*, a serviço da des-naturalização dos códigos, a “aventura de los batanes” cria um conjunto de colisões espetaculares, cuja dinamicidade irreduzível a erige em referência privilegiada da crítica das ideologias. É esta sua específica des-organização da linguagem, sua capacidade de iluminar pelo choque um mundo de *outras* possibilidades, que a torna especialmente hábil a participar (com algum privilégio no interior de todo o *D. Quijote* que a inclui), desta outra construção exemplarmente irônica e corrosiva que é *A Ideologia Alemã*, de Marx e Engels. (52) Na verdade, o silêncio da crítica tradicional e especializada não é, digamos, excessivamente estranho.

(51). — Foucault, M. — *op. cit.*, p. 61.

(52). — Engels, Friedrich e Marx, Karl — “Concile de Leipzig”, in *L’Idéologie Allemande*, Paris, Éditions Sociales, 1971.

Cf. sobretudo às p. 303, 315 e 493. Esta crítica a Bauer e Stirner utiliza largamente a paródia e a citação do *D. Quijote* de Cervantes. É sobretudo interessante verificar que, à p. 315, Marx e Engels revelam aguda percepção do caráter de “burla” e “espírito” do “cuento” de Torralva (a quem atribuem erroneamente a posse das cabras, assim como confundem “batanes” com moinhos de vento na p. 303. Todavia, ao contrário da crítica tradicional, se sua leitura não é atenta aos pormenores não é obnubilada com relação ao essencial). Apontam ainda, de maneira indireta, o seu caráter de linguagem que se instaura operando uma radical separação com o real, e que tenta, na verdade, encobri-lo ao substituir as relações que o constituem pelas relações internas instauradas pelo próprio discurso como universo autônomo. Entretanto, rastrear e verificar a leitura do *Quijote* feita por Marx e Engels é já um outro trabalho.