

O JOGO DA FICÇÃO E DA REALIDADE EM DON QUIJOTE DE LA MANCHA

Robson André da Silva

Introdução

As contribuições para o estudo das estruturas formais, estilísticas e ideológicas do *Don Quijote*, de Cervantes, já foram dadas por Victor Chklovski, Leo Spitzer, Helmut Hatzfeld e Mikhail Bakhtin. No entanto, estas se nos apresentam, ainda, como aspectos da obra cervantina, ou seja, explicações de suas partes.

Importa-nos, sobretudo, a interpretação hermenêutica ou a interação dialética do todo e das partes do texto cervantino. Segundo o conceito de círculo hermenêutico de Martin Heidegger, a obra de arte só revela o seu verdadeiro ser no movimento lúdico de interpenetração dinâmica dos horizontes do passado e do presente. Assim, o processo interpretativo torna-se o desvelamento do sentido textual no horizonte de compreensão do intérprete. Descobrir o princípio geral de composição do *Don Quijote* é a tarefa verdadeiramente hermenêutica que se propõe. Não é relevante o significado da obra de arte literária, mas, principalmente, a sua significação atual no intercâmbio dialógico com o leitor. E, deste modo, é possível sair do círculo das explicações lógicas e ideológicas em que, geralmente, o texto literário se transforma na subjetividade ou na objetividade do autor e do leitor. O círculo hermenêutico não é uma metodologia, mas uma ontologia da compreensão.

Portanto, nosso ponto de vista hermenêutico tem por objetivo fundamental não ser pactário da tradição metafísica ocidental, que se compraz na explicação da imanência ou na contemplação da transcendência

do texto literário. A esta tradição do humanismo ainda estão ligados os métodos formalistas, estilísticos e estruturalistas. Buscamos, sobretudo, a "transmanência" do texto literário, ou seja, a tensão harmônica dos contrários que não é senão a indissociabilidade da arte e da vida, do silêncio e da palavra, do ideal e do real. Para tal se nos afigura importante a contribuição de Hans-Georg Gadamer, seguindo o caminho aberto por Martin Heidegger, segundo a qual a essência da arte é o desvelamento da finitude radical da experiência humana. Nesta perspectiva, interpretaremos o *Don Quijote de la Mancha*, de Cervantes, como o jogo (*Spiel, Darstellung*) dinâmico da ficção e da realidade, da literatura e da existência. Neste jogo, a subjetividade é lançada para fora do círculo da experiência da obra de arte literária e o então humanismo ocidental é convertido hermeneuticamente. Na obra de Cervantes, não se edifica o humano, demasiado humano, mas se pergunta pela pré-estrutura do conhecimento humano (*Vorstruktur des Verstehens*).

A Questão Hermenêutica

A contribuição hermenêutica de Martin Heidegger e Hans-Georg Gadamer para os estudos literários baseia-se num novo conceito de interpretação, compreensão e autocompreensão. Interpretação não quer dizer unicamente o esclarecimento do que um texto difícil quer dizer na realidade: a interpretação se transforma na expressão do ir mais além dos fenômenos e dados manifestos. A compreensão transforma-se no questionamento do sentido que está implícito no texto e que faz deste uma resposta. Já a autocompreensão nega o sentido de "ciência", de definição e a sua referência a uma total autotransparência. Neste âmbito, o texto literário é inseparável da experiência vital do intérprete. E este tem que renunciar à pretensão de clarear totalmente o texto analisado, bem como o seu horizonte de compreensão.

A hermenêutica gadameriana renuncia à ilustração do texto, à passagem do hermético ao racional. Na abordagem tradicional, está implícita a verdade que somente no campo da razão, da clareza ou da definição a compreensão textual se torna possível. Há aqui uma transposição do científico para o literário, uma idéia de "progresso" constante. Gadamer questiona essa verdade, quando diz: "Deve parecer a alguém duvidoso que a lei do movimento da vida humana possa ser realmente pensada com o conceito de progresso - do permanente transformar do desconhecido em conhecido - e que a cultura humana tenha percorrido um caminho, em

linha reta, da mitologia à Ilustração. Cabe agora pensar em outro aspecto diferente, isto é, considerar que o movimento da existência humana traz consigo uma incessante tensão interna entre iluminação e encobrimento." (1)

Assim, não importa muito a explicação correta do texto. Importa a sua compreensão profunda, inesgotável. O que difere a hermenêutica filosófica de Gadamer da hermenêutica tradicional é o fato de que está mais interessada nas perguntas do que nas respostas. A tarefa da compreensão não consiste unicamente em esclarecer, mas, sobretudo, em compreender e interpretar na direção e nos limites que são estabelecidos pelo nosso interesse hermenêutico (REC, 71-74).

O texto literário não se esgota no ponto de vista prévio do intérprete, seja ele subjetivo ou objetivo. Em todo esforço autêntico de investigação é preciso que se elabore uma consciência da situação hermenêutica. Noutros termos, temos que compreender o que é que se esconde atrás da pergunta que se propôs (REC, 73). O sentido que se vêla no enunciado, que silencia para que a resposta apareça, esta é a questão fundamental da hermenêutica. Deste modo, a literatura e a vida estão em contínua interação e jamais são definitivamente interpretadas. Diz Gadamer: "Uma interpretação definitiva parece ser uma contradição em si mesma. A interpretação é algo que está sempre a caminho, que nunca conclui. A palavra interpretação faz referência à finitude do conhecimento humano." (REC, 71)

Uma resposta definitiva implica a paralisação do mundo da vida. Nesta perspectiva, as interpretações lógicas, teológicas e ideológicas do texto literário não são senão aspectos do real, petrificações da realidade movente do mundo, desvelamentos definitivos do sentido. Para Gadamer, há um parentesco próximo da hermenêutica com a filosofia prática. O texto e a vida interagem para mostrar que "a compreensão - exatamente como a ação - é sempre um risco, e não permite a simples aplicação de um saber geral de regras para o entendimento de enunciados ou textos dados (...) Compreender é uma aventura e é, como toda aventura, perigoso. (...) O caráter aventureiro da compreensão pode contribuir para ampliar de maneira especial nossas experiências humanas, nosso autoconhecimento e nosso horizonte do mundo" (REC, 75). Assim, a experiência da compreensão e a práxis da compreensão não podem ser separadas uma da outra.

A situação hermenêutica entre o texto e o leitor, o mundo e o homem, não será a situação privilegiada de Dom Quixote? Não haverá a busca e o desvelamento constante do sentido do mundo em suas aventuras? Não existirá uma constante indagação a esse mundo sem que a ver-

dade se esgote numa resposta definitiva? Nessa perspectiva, encontraremos a situação hermenêutica privilegiada para a interpretação do *Don Quijote*: o texto da vida e a vida do texto mutuamente se implicam no tecido do mundo. Esta fusão de horizontes nos propicia a "situação do diálogo em que, através das perguntas do intérprete deixa falar um texto mudo" (REC, 76). Importa a enunciação, e não o enunciado.

A Arte como Jogo

O jogo da ficção e da realidade, em *Don Quijote*, apresenta-se como auto-representação da obra de arte literária. O jogo não é senão o desvelamento da própria verdade na experiência existencial do intérprete. Dom Quixote e Sancho são jogados e co-jogados na experiência lúdica que torna indistintas a literatura e a vida. O cavaleiro e o escudeiro são, simultaneamente, autores e leitores de suas próprias existências. O tecer da obra e o tecido da vida mutuamente se implicam no texto cervantino. Digno é afirmar que a uma obra em contínua transformação corresponde um mundo em constante movimento.

O jogo não é a exposição da subjetividade do intérprete na objetividade do texto. É justamente a essa interpretação subjetiva que se opõe Hans-Georg Gadamer (2) ao falar sobre "a ontologia da obra de arte e sua significação hermenêutica". Não é a subjetividade do intérprete que comanda a interpretação da obra de arte, mas a própria atividade lúdica. A obra de arte não é um objeto que se submete ao império do sujeito: "Por el contrario la obra de arte tiene su verdadero ser en el hecho de que se convierte en una experiencia que modifica al que la experimenta. El 'sujeto' de la experiencia del arte, lo que permanece y queda constante, no es la subjetividad del que experimenta sino la obra de arte misma" (VM, 145).

O sujeito do jogo artístico não são os jogadores, mas o próprio jogar. Esse movimento lúdico não tem nenhum objetivo final, porém se renova em constante repetição. Carece de substrato, pois não se pauta pelo sujeito. O jogo é a pura realização do movimento. É um auto-representar-se (VM, 146). Neste sentido, podemos afirmar que a obra de Cervantes configura-se na forma de um jogo que se auto-representa para além das subjetividades do autor e do leitor. Esse movimento próprio da obra seduz Dom Quixote e Sancho transformando-os no jogo dialógico da ficção e da realidade. Ambos estão na obra e participam do seu jogo de construção. Para isso arriscam as suas próprias vidas. A autoconsciência existencial da

literatura e a autoconsciência literária da existência mutuamente se implicam na obra de arte cervantina. "El juego mismo siempre es un riesgo para el jugador. Sólo se puede jugar con posibilidades serias. (...) La fascinación que ejerce el juego sobre el jugador estriba precisamente en este riesgo. (...) todo *jugar es un ser jugado*. La atracción del juego, la fascinación que ejerce, consiste precisamente en que el juego se hace dueño de los jugadores" (VM, 149).

As aventuras do cavaleiro e do escudeiro são perigosas porque simbolizam as experiências da própria vida. Eles sofrem os impactos da experiência. Conhecem o real no momento mesmo da travessia, nunca antes ou depois. Os "encantadores" aos quais se refere Dom Quixote não são senão o próprio jogo, que o mantém sob o seu sortilégio. Mesmo quando está jogando sozinho, a experiência mostra que o verdadeiro sujeito do jogo não é o jogador, mas o jogo mesmo. "Es éste el que mantiene hechizado al jugador, el que le enreda en el juego y le mantiene en él" (VM, 150). No romance de Cervantes, todos aqueles que tomam parte nas aventuras de Dom Quixote e Sancho, que se transformam em jogadores, são submetidos às exigências lúdicas do jogo da ficção e da realidade. A entrega à atividade lúdica implica, por parte dos outros personagens, o transformar-se em jogo. No teatro cervantino, todos representam. O modo de ser do jogo é a auto-representação. "La autorrepresentación del juego hace que el jugador logre al mismo tiempo la suya propia jugando a algo, esto es, representándolo. El juego humano sólo puede hallar su tarea en la representación, porque jugar es siempre ya un representar. (...) Toda representación es por su posibilidad representación para alguien. La referencia a esta posibilidad es lo peculiar del carácter lúdico del arte." (VM, 151-152)

O ser do jogo não está na consciência ou na conduta do que joga. Pelo contrário, o jogo atrai o jogador para o seu espaço lúdico e transforma-o. O jogador experimenta o jogo como uma realidade que o supera. É este o sentimento de Dom Quixote nas aventuras pelas quais passa. Por exemplo, na aventura do retábulo de mestre Pedro (Segunda Parte, Capítulo XXVI), uma ficção dentro da ficção, Dom Quixote passa a ser espectador para o qual e no qual se desenvolve o jogo sério da ficção e da realidade. A representação do teatro realiza-se para ele e a resposta não poderia ser outra senão a interação passional com o evento representado. Para o cavaleiro, importa o ser da representação, e não o representado.

Gadamer elabora a expressão *Verwandlung ins Gebild* para denominar o processo pelo qual o jogo atinge a sua verdadeira configuração, a de ser arte. *Gebild*, configuração ou conformação, compreende, simultanea-

mente, o caráter de obra (*ergon*) e de invenção (*energeia*) (VM, 154). Gadamer concorda inteiramente com a teoria da formatividade, de Luigi Pareyson (3), segundo a qual a obra de arte somente se forma no processo dialético da concepção e da execução, e não na subjetividade do autor ou do leitor. *Gebild* e *Formatività* são equivalentes. *Verwandlung ins Gebild* indica a autonomia do jogo e a sua independência do autor e do receptor (VM, 155). *Verwandlung*, transformação, não quer dizer alteração, mas "que algo se convierte de golpe en otra cosa completamente distinta, y que esta segunda cosa en la que se ha convertido por su transformación es su verdadero ser, frente al cual su ser anterior no era nada" (VM, 155). *Verwandlung ins Gebild* quer dizer que o que havia antes já não existe mais e que "lo que hay ahora, lo que se representa en el juego de la arte, es lo permanentemente verdadero" (VM, 155). É uma transformação verdadeiramente poética. O jogo não pode ser compreendido a partir da subjetividade do jogador. O verdadeiro ser do jogo é uma transformação que elimina a identidade do jogador. "La transformación lo es hacia lo verdadero" (VM, 156). O jogo é autotélico. A verdadeira essência do jogo e da obra de arte é a auto-representação. Para Gadamer, a subjetivação da Estética em Kant modificou o conceito original de representação (*mimesis*) como a desocultação do ser de todos os entes. Porém, jamais a consciência estética, do ponto de vista do conceito de jogo, decidirá sobre a autonomia do objeto estético. Somente na mediação, na formatividade ou na configuração, a obra de arte encontra o seu verdadeiro ser. O jogo é uma transformação e a transformação é também um jogo. A partir desta interação contínua, Gadamer elabora a "no-distinción estética" para opô-la à distinção estética. O jogo da obra de arte não é a distinção da invenção e da execução, da forma e do conteúdo, mas a sua mútua implicação. O jogo da arte é a configuração poética do seu sentido, a sua auto-representação. A configuração (*Gebild*, *Formatività*) do sentido é inerente à natureza da obra de arte, e não à consciência subjetiva ou objetiva do intérprete. Essa natureza configura o seu próprio mundo. A interpretação da obra de arte efetiva-se por uma "mediação total" em que o mediador (intérprete) se cancela enquanto mediador. Esta instância hermenêutica faz a obra representar e desvelar o seu próprio sentido. A obra interpretada torna-se a obra interpretante. O sujeito do jogo é o próprio movimento lúdico, e não o jogador. O intérprete verdadeiro é aquele que revela o seu ser ao participar da obra esquecendo a sua subjetividade; deixando-se fascinar pelo jogo da arte (VM, 162-166).

Esse conceito de jogo de Hans-Georg Gadamer possibilita-nos interpretar o *Don Quijote* como o romance exemplar em que o autor e o

leitor, a ficção e a realidade, são jogados e co-jogados no movimento lúdico de desvelamento da verdade. A ficção da obra e a obra da ficção são um e o mesmo no jogo da arte cervantina.

A Interação do Autor e do Leitor

A narrativa de Cervantes, ao se caracterizar por um processo contínuo de auto-reflexão artística, problematiza os conceitos tradicionais de autor e leitor. O autor transforma-se em um papel da ficção, uma imagem ficcionalizada. Já o leitor, em consequência das intrusões do narrador, também é inserido no texto ficcional, como parte ativa no processo de constituição do sentido. O conceito tradicional de subjetividade é negado em benefício da alteridade, da despersonalização. Wayne C. Booth caracteriza essa interação do autor e do leitor como um perfeito diálogo (4). "El autor crea una imagen de sí mismo y otra imagen de su lector; forma a su lector, forma a su segundo ego y la lectura más afortunada es aquella en donde los seres creados, autor y lector, pueden hallar un acuerdo completo" (RF, 129).

A essa máscara ficcional, Booth dá o nome específico de "autor implícito". Responsável pela condução da narrativa e pela organização de suas partes, ele está por trás da estrutura geral do romance, mesmo quando não aparece explicitamente denominado. O autor implícito não é o escritor cotidiano. "El 'autor implícito' elige consciente o inconscientemente, lo que leemos. (...) Este autor implícito es siempre distinto del 'hombre real', cualquiera que supongamos que sea, el cual crea una versión superior de sí mismo, 'un segundo yo', a medida que crea su obra" (RF, 70 e 143).

A importância deste conceito para a obra de Cervantes é relevante à medida que verificamos a perspectivação do autor do *Don Quijote*. Esse caráter especulativo do autor, bem como de todo o romance, complexifica o papel do leitor inserido no texto. Não só há referências ao leitor no próprio ato de composição do romance, como também os personagens se transformam em leitores de um livro publicado. Enquanto a segunda parte do *Don Quijote* se desenvolve, há anúncios da publicação da primeira parte e, inclusive, de um falso *Don Quijote* atribuído a um tal Avellaneda.

Wolfgang Iser mostrou como a participação do leitor é fundamental no romance (5). Criando o termo "leitor implícito", Iser diz que este não é o leitor subjetivo de todos os dias. É também uma máscara ficcional. "This term incorporates both the prestructuring of the potential meaning by the

text, and the reader's actualization of this potential through the reading process. It refers to the active nature of this process - which will vary historically from one age to another - and not to a typology of possible readers" (IR, xii). O leitor atualiza o sentido do texto, e não o seu significado. Pouco importa o que a obra significa, mas, sobretudo, a sua significação. Noutros termos, o mais importante é o efeito da obra de arte literária no horizonte vital do leitor. Atualizar significa aplicar o sentido na experiência concreta do intérprete. Assim, a verdade do romance só é viável através do desvelamento (*discovery*) do sentido por parte do leitor. A arte do romance é o desvelamento da verdade processual do mundo da vida, e não a confirmação das normas estabelecidas. "The reader discovers the meaning of the text, taking negation as his starting-point; he discovers a new reality through a fiction which, at least in part, is different from the world he himself is used to; and he discovers the deficiencies inherent in prevalent norms and in his own restricted behavior" (IR, xiii).

O processo da leitura implica o prazer estético. Deste modo, a interação do texto com o leitor é a descoberta de que a ficção e a realidade formam a unidade dual da experiência humana. A descoberta do sentido potencial do texto é, para Iser, uma forma de prazer estético. Arte e vida são o mesmo quando os conceitos de objetividade (texto) e subjetividade (leitor) são insuficientes para caracterizar as formas da experiência humana. O leitor participa da obra questionando os seus pressupostos. O papel do leitor questiona as normas estabelecidas pela sociedade. "Nevertheless, it is worth pointing out that discovery is one form of esthetic pleasure, for it offers the reader two distinct possibilities: first, to free himself - even if only temporarily - from what he is and to escape from the restrictions of his own social life; second, actively to exercise his faculties - generally the emotional and the cognitive" (IR, xiii). O ato de ler é o processo dialético de união do sensível e do inteligível.

É importante observar que a situação em que o leitor se encontra diante de uma obra de arte literária é a mesma situação em que Dom Quixote se encontra diante do autor de suas aventuras. A interação do autor (Cervantes) e do leitor (Dom Quixote), na primeira parte do romance, complexifica-se de tal maneira que os papéis são invertidos na segunda parte. Dom Quixote torna-se o autor de suas aventuras e Cervantes torna-se o leitor. Portanto, nas palavras de Iser, a participação é "an essential precondition for communication between author and the reader" (IR, 30).

No *Don Quijote*, a interação do autor e do leitor traduz-se também na interação da imaginação e da realidade. Dom Quixote e Sancho são a

prova de que a imaginação ativa é uma parte integrante da natureza humana. A imaginação presentifica o evento passado na consciência existencial do personagem, tornando-o um leitor de sua própria vida. A imaginação do real é a realização da imagem.

O Narrador Autoconsciente

Don Quijote é realmente o primeiro romance a usar o narrador autoconsciente (6). Primeiro, não pela ordem cronológica de publicação, mas, sobretudo, pela originalidade de composição. E esta originalidade é tão importante que produziu os grandes romances do século XVIII: *Phar-samon*, de Marivaux; *Joseph Andrews* e *Tom Jones*, de Fielding e o *Tristram Shandy*, de Sterne. A radicalização deste procedimento por Sterne possibilitou a eclosão dos narradores autoconscientes no século XX. O narrador dramatizado de *Tristram Shandy* prefigura os narradores modernos das obras de Joyce, Proust, Huxley, Gide, Mann, Faulkner, entre outros. Mas, todos eles não teriam existido se Cervantes não houvesse problematizado os conceitos de ficção e realidade com o seu romance exemplar *Don Quijote de la Mancha*. A diferença de procedimento narrativo entre Cervantes e os escritores contemporâneos é que, nestes, a figura do autor está ausente e, naquele, está presente.

O narrador autoconsciente intromete-se no romance para tecer comentários sobre si mesmo como escritor e sobre seu livro. Ele narra e julga ao mesmo tempo. Nas palavras de Wayne C. Booth, ele comparece como um narrador (in)digno de confiança (*unreliable narrator*). É um narrador ambivalente, pois nega e afirma ao mesmo tempo os eventos. Ele diz e desdiz, fala e silencia. A sua seriedade narrativa está tecida de comicidade. Isto leva o leitor a desconfiar da verdade narrativa aparente. Assim, a participação do leitor é exigida no processo de desvelamento da verdade. A leitura do não-dito, das lacunas e dos silêncios do narrador é indispensável para a compreensão do sentido textual. Narração e reflexão são os procedimentos usados por Cervantes. Isso faz da obra um processo de conhecimento, e não simplesmente de entretenimento. O leitor entra em diálogo com a obra, que o transforma em autor simultâneo da verdade romanesca. O exame crítico do narrador e do leitor problematiza a ficção e o real. O narrador e o leitor estão em contínua formação e transformação. A obra constrói-se no próprio momento da reflexão. O narrador autoconsciente é a réplica da experiência humana, ou seja, nunca sabe claramente a verdade das coisas. O conhecimento humano efetiva-se

num processo simultâneo de velamento e desvelamento. A autoconsciência não significa autotransparência da verdade da existência humana, mas é o reconhecimento da sua finitude, temporalidade e historicidade. Portanto, a narração autoconsciente deve ser compreendida na sua amplitude hermenêutica, e não meramente retórica.

Ampliando a caracterização de Booth acerca do narrador que se introduz no romance para falar de si mesmo e de sua obra, afirmamos que um narrador (in)digno de confiança (*unreliable narrator*) não é um conceito simplesmente subjetivo. Não se trata de um "eu" que se volta para si, contando as suas subjetividades ou objetividades. Pelo contrário, trata-se de um "eu" que se reconhece "outro" no processo de composição da narrativa. Autoconsciência traduz-se na compreensão do que verdadeiramente existe: a alteridade, e não a identidade. Assim, à medida que a obra se forma, o narrador transforma-se. A grandeza da obra de Cervantes está em evocar uma significação para além do mero significado, um não-dito para além do dito pelo narrador autoconsciente. Importa a significação deste modo de narrar para a compreensão da verdade, e não o significado afirmativo ou negativo. O ponto de vista desse narrador transforma-se numa questão hermenêutica, pois nos interessam as perguntas que se escondem nas suas respostas irônicas, quando narra e julga ao mesmo tempo.

Nessa perspectiva, não nos bastam as análises lingüísticas, estilísticas, formalistas, estruturalistas e ideológicas do texto cervantino. A clarificação retórica da posição do narrador autoconsciente explica a importância deste, porém não a interpreta. Em suma, Cervantes mostra, no *Don Quijote*, que narrar não é simplesmente contar uma história repleta de personagens submissos à voz do autor. É, sobretudo, autocriar-se no movimento próprio do jogo da vida literária. Autor, personagem e leitor participam do movimento lúdico da ficção e da realidade. Tornam-se indistintos no processo de desvelamento da verdade. A auto-representação do mundo cervantino transforma o narrar no desvelamento de si mesmo, ou seja, do que lhe é próprio. A autoconsciência do narrar espelha a insubstancialidade da vida, o seu caráter finito, e o seu horizonte compreensivo é a interação dialética da ficção e da realidade. A narração do *Don Quijote* é nebulosa, claro-escuro, porque assim também se apresenta a verdade da experiência humana.

O Humor Cervantino

O humor cervantino não expressa a subjetividade, a amargura ou a melancolia do autor ou do personagem. O humor é reflexão. A reflexão questiona a veracidade dos eventos narrados e faz a pergunta pelo sentido que se desvela na representação. O humor é, nas palavras de Luigi Pirandello, "il sentimento del contrario". Deste modo, "(...) nella concezione di ogni opera umoristica, la riflessione non si nasconde, non resta invisibile, non resta cioè quasi una forma del sentimento, quasi uno specchio in cui il sentimento si rimira; ma gli si pone innanzi, da giudice; lo analizza, spassionandosene; ne scompone l'immagine; da questa analisi però, da questa scomposizione, un altro sentimento surge o spira: quello che potrebbe chiamarsi, e che io difatti chiamo il sentimento del contrario" (7).

No *Don Quijote*, importa pouco o representado nas ações do cavaleiro andante e de seu escudeiro. Há realmente um disparate, na primeira parte do romance, entre a narração do autor e a representação do personagem Dom Quixote. A comicidade explícita no evento narrado provoca no leitor o surgimento de um sentimento contrário. A caracterização, as palavras e as aventuras do cavaleiro em contraste com a imagem do mundo circundante provocam o riso. Contudo, evocam, ao mesmo tempo, o silêncio do leitor. "Noi abbiamo una rappresentazione comica, ma spira da questa un sentimento che ci impedisce di ridere o ci turba il riso della comicità rappresentata; ce lo rende amaro. Attraverso il comico stesso, abbiamo anche qui il sentimento del contrario" (U, 137). O silêncio retira a base que sustenta o conhecido. A representação do romance cervantino não é só cômica, mas, sobretudo, trágica. O sentimento do contrário é o sentimento trágico da vida. No *Don Quijote*, por trás de todo evento narrado, há o sentimento da insubstancialidade de toda a experiência humana. O fundo do humor cervantino é o sem-fundo em que habita a experiência da realidade. Essa experiência trágica é a experiência da finitude humana. A representação do sentido desvela a verdade do representado nas aventuras de Dom Quixote e Sancho. O trágico, portanto, não se guia pelo autor, leitor ou personagem. Trágico é o ser da própria realidade.. A questão mais importante nesta obra é a questão do ser. A pergunta fundamental é por aquilo que se vela enquanto se desvela no universo romanesco. Neste sentido, o humor é a possibilidade de abertura à experiência abissal da finitude humana.

A narração auto-reflexiva de Cervantes constrói o real à medida que destrói o ideal do cavaleiro andante. Todos os caracteres são reversíveis e o próprio mundo apresenta-se em um movimento simultâneo de afirmação e negação. A reflexão ativa é uma união de contrários: "Questa scompostezza, queste digressioni [do narrador] (...) sono appunto necessa-

ria e inovviabile con sequenza del turbamento e delle interruzioni del movimento organatore delle immagini per opera della riflessione attiva, la quale suscita un'associazione per contrarii: le immagini cioè, anziché associate per similiazione o per contiguità, si presentano in contrasto: ogni immagine, ogni gruppo d'immagini desta e richiama le contrarie, che naturalmente dividono lo spirito, il quale, irrequieto, s'ostina a trovare o a stabilir tra loro le relazioni più impensate" (U, 141). O humorismo de Cervantes é a inserção de uma linguagem reflexiva no processo narrativo. O real é representado criticamente. Noutros termos, o romance constrói-se no próprio ato da reflexão romanesca. Nenhuma verdade é seguramente afirmada ou negada, mas dialeticamente mostrada. O mundo e a vida do *Don Quijote*, a literatura e a existência estão num processo de contínua transformação. O humor apresenta-se como um jogo que se auto-representa. O jogo trágico do humor cervantino é o símbolo do mundo quixotesco. O(s) autor(es) e o(s) leitor(es) do *Don Quijote* são um e o mesmo no jogo da representação. No jogo sério-jocoso de Cervantes, apresenta-se a inseparabilidade do real e do ideal, do ser e do não-ser, da vida e da morte.

O humorismo não é humanismo. Ao negar a substancialidade das ações humanas, a arte cervantina questiona a validade onto-teo-lógica do humanismo ocidental. O que se esconde por trás das ações do Quixote, os silêncios do narrador, a impossibilidade de se definir o caráter do cavaleiro e do escudeiro, a interação do autor e do leitor, da ficção e da realidade, tudo isso aponta para uma verdade que antecede e excede a razão humana. Na obra de Cervantes, a arte não é senão o desvelamento da verdade da vida inseparável da morte (*aléthea*). O mundo quixotesco suscita o movimento lúdico e dinâmico da existência. Nesta perspectiva, afirmamos que as interpretações lógicas e ideológicas do *Don Quijote* não atingem o horizonte suscitado pela arte cervantina. Fala-se do representado nas aventuras de Dom Quixote e Sancho, mas não se atinge o ser da representação. O método jamais pronunciará a verdade desse romance, porque se limitará sempre a explicar aspectos de sua realidade. Por outro lado, a interpretação hermenêutica possibilita o diálogo através do qual o texto fala por si mesmo, sem ser reduzido à subjetividade ou objetividade do intérprete. A verdade processual (*aléthea*) que o texto cervantino deixa pressentir é poética, não é lógica. Nesse sentido, a ficção do real e a realização da ficção, no *Don Quijote*, são um e o mesmo movimento lúdico de desvelamento da verdade.

O humor cervantino também questiona a lógica das ações persecutórias. Dom Quixote é sempre perseguido para desistir de sua ilusão de

transformar o real ou de realizar a sua ficção de cavaleiro andante. E o que se torna mais surpreendente é que também os perseguidores se alimentam da ilusão de tornar o mundo perfeito, eliminando o "estranho" e o "anormal". A grandeza de Cervantes está em mostrar que a ilusão é a arte do jogo. Não importa se esta é verdadeira ou falsa. A ilusão é o impulso da vida para além da estagnação das palavras e das coisas. Assim, o humor mostra que a ilusão constitui o sujeito, e não o contrário. A propulsão imaginária de Dom Quixote e Sancho, este sobretudo na segunda parte do romance, questiona o definido, o realizado e petrificado nas imagens do mundo. É próprio de cada um deles o ser "outro", a alteridade, a despersonalização. Eles são singulares porque imaginaram ou ficcionalizaram as suas próprias existências. No *Don Quijote*, a ficção é a pré-condição da realização da existência humana. Existir (de *Ex-sistere*) é ficcionalizar-se, ou seja, ser outro. A alteridade constitutiva da existência mostra que só se efetiva a identidade na diferença radical de tudo e de todos. O real é um processo contínuo de realização do ideal.

Cervantes e a Estética Clássica

O *Don Quijote* é a dialetização do sensível e do inteligível. Isto mostra que a teoria clássica da imitação (*mimesis*) é submetida, nesta obra, a um processo contínuo de deformação. A imitação das idéias e dos arquétipos não pode ser entendida simplesmente como uma conformação a modelos, visto que, em Cervantes, não temos uma *mimesis* das coisas feitas. A *mimesis* cervantina é a do modo de fazer, a do fazer-se natural das coisas. Neste sentido, Dom Quixote não imita o ideal da cavalaria andante, porém o parodia e o supera, singularizando-se. É uma verdadeira imagem poética jamais vista.

O espírito clássico, de origem platônico-aristotélica, privilegia a separação do sensível e do inteligível, da vida e da morte, da ficção e da realidade. Impõe um imperativo ontológico que se torna vigente até o século XVI. Porém, o barroco espanhol do século XVII não participou deste ideal clássico, pois sofreu uma formação histórica diferente: o influxo da cultura popular, baseada no cômico, no sensível e no corporal. Deste modo, o espírito barroco de Cervantes é a encarnação no sensível, na alegria extraordinária da vida, e não a conformação ao império da razão. Para Dom Quixote, sem a experiência do sensível, a vida desaparece. Neste sentido, o *Don Quijote* é um romance exemplar (8), não só por ter fundado o romance moderno, mas, sobretudo, por ter questionado os con-

ceitos tradicionais de ficção e realidade. Noutros termos, põs em questão a tradição metafísica e literária do Ocidente. Não há, em sua estrutura, um realismo formal, mas a desconstrução do ideal clássico. A arte cervantina visa o possível (*o devir*), e não o que é (*ser*). Privilegia o *paradoxo*, e não a *doxa*. Essa herança de Cervantes repercutiu nas grandes obras alemãs e inglesas do século XVIII. August e Friedrich Schlegel traduziam e interpretavam os romances espanhóis; Fielding, Sterne, Smollet e Thackeray faziam a mimesis criadora do romance cervantino e se inseriam na tradição do quixotismo exemplar.

Mesmo surgindo na época em que o cartesianismo (réplica moderna de Platão) se desenvolvia, o *Don Quijote* questiona a presença da lógica na linguagem e no mundo. A linguagem de Cervantes não é a linguística de Descartes. Esta privilegia os conceitos (signos) e aquela, as imagens (símbolos). Todo conceito é uma paralisação e abstração da realidade concreta da vida. A estrutura lúdica desta obra faz com que o jogador (autor-leitor) sofra a experiência apaixonada da existência. Neste jogo, o sujeito é a imagem dinâmica do mundo da vida. Assim, a unidade lógica (clássica) é substituída pela unidade dialógica (barroca), através de uma revolução da linguagem literária, como bem assinalaram Helmut Hatzfeld (9) e Leo Spitzer (10). O estilo barroco e o perspectivismo linguístico provocam a passagem da mesura à desmesura; problematizam o conceito de verdade e espelham a plurissignificação das imagens do mundo. Enquanto o resto da Europa preocupava-se com o racionalismo, Cervantes fazia a fusão dos contrários, da ficção e da realidade, do inteligível e do sensível. Por isso, a literatura moderna não parte para o clássico, absoluto e dogmático. A tarefa do romance, a partir de Cervantes, é mostrar o ser humano em sua integridade, e não em sua identidade.

Nada mais contrário à teoria clássica do que a linguagem do *Don Quijote*. Enquanto o discurso clássico trabalha com a predeterminação do significado, o discurso barroco trabalha com a significação excessiva da vida. O barroco trabalha com o significante (imagem), e não com o significado (conceito); com diferenças (símbolos), e não com identidades (signos). Noutros termos, o discurso clássico, ao privilegiar a verdade como correção, adequação ou conformação, exclui as diferenças. Cria um imperativo ontológico para que a linguagem e o mundo se submetam ao definido, estabelecido ou conhecido. Por outro lado, o discurso barroco libera o mundo e a linguagem da prisão do racional. Desta maneira, há a abertura do imaginário e o discurso torna-se engenhoso. Engenho é a capacidade de criar um mundo a partir da imaginação. A dinâmica do imaginário faz irromper o mundo movente da vida, que se vela e se desvela na

linguagem e nas aventuras de Dom Quixote. A engenhosidade do cavaleiro cria a mobilidade do mundo e vice-versa.

A revolução barroca de Cervantes foi mostrar que o significante mais importante é o não-escrito, o não-dito. O não-significado é que gera o significado. A verdade do *Don Quijote* não está no início ou no fim, mas se dá na aventura perigosa da existência. Noutros termos, no desvelamento contínuo da experiência de finitude humana. A unidade do texto cervantino não é a lógica, mas a dialética da ficção e da realidade, da morte e da vida, do personagem e do autor, do texto e do leitor. A unidade dual é a configuração poética deste universo em contínua metamorfose. É a imagem dinâmica de Dom Quixote e Sancho. Neste sentido, pode-se concluir que a obra de Cervantes fala a linguagem da vida, e não a da lógica.

NOTAS:

- (1) GADAMER, Hans-Georg. "Hermenêutica como Filosofia Prática". *A Razão na Época da Ciência*. Trad. Ângela Dias. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1983, 57-77. Doravante, REC.
- (2) _____. "La Ontología de la Obra de Arte y su Significado Hermenéutico". *Verdad y Método*. Trad. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito. Salamanca, Ediciones Sígueme, 3. ed., 1988, 143-181. Doravante, VM
- (3) PAREYSON, Luigi. *Estética (Teoria da Formatividade)*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, Vozes, 1993.
- (4) BOOTH, Wayne C. *La Retórica de la Ficción*. Trad. Santiago Gubern Garriga-Nogués. Barcelona, Bosch, 1974. Doravante, RF.
- (5) ISER, Wolfgang. *The Implied Reader (Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett)*. Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 1974. Doravante, IR.
- (6) BOOTH, Wayne C. "The Self-Conscious Narrator in Comic Fiction before *Tristram Shandy*". *PMLA* (1952) 67: 163-185.
- (7) PIRANDELLO, Luigi. "Essenza, caratteri e materia dell'umorismo". In: *L'Umore*. Milano, Arnoldo Mondadori, 1986, 129-168. Doravante, U.
- (8) REED, Walter L. *An Exemplary History of the Novel (The Quixotic versus the Picaresque)*. Chicago-London, The University of Chicago Press, 1981. Sobretudo, os capítulos 2 ("On the Origins of the No-

- vel", p. 19-42) e 4 ("The Counterfiction of Don Quixote", p. 71-92).
- (9) HATZFELD, Helmut. *El "Quijote" como obra de arte del lenguaje*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1969
- (10) SPITZER, Leo. "Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*". In: *Lingüística e História Literária*. Madrid, Editorial Gredos, 1955, p. 135-187.