

A NECESSÁRIA IRONIA DA FICÇÃO: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O DOM QUIXOTE

Bernardo Barros Coelho de Oliveira
Universidade Federal do Espírito Santo

Erich Auerbach afirma do *Dom Quixote* algo que gostaríamos de tomar por ponto de partida, e, se possível, estender em seu alcance: “Durante séculos, e, especialmente depois do Romantismo, foi lida muita coisa na sua obra que ele [Cervantes] nem pressentia ou tencionava. Tais reinterpretações e hiperinterpretações de um velho texto são, amiúde, frutíferas: um livro como o *Dom Quixote* se solta da intenção do seu autor e vive uma vida independente; apresenta a cada época que nele acha prazer um novo rosto”¹

Auerbach se detém, no capítulo “Dulcinéia encantada” de sua clássica obra *Mimesis*, no episódio do cap. 10 da segunda parte do romance de Cervantes, no qual o cavaleiro é posto frente a frente com uma camponesa que, supõe-se, é a verdadeira Dulcinéia. Ela está montada num burrico e outras duas outras moças estão em trânsito por uma estrada, montadas em burricos. São evidentemente três camponesas rudes e sem atrativos. Sancho, no entanto, para tornar plausível o descompasso visual e sonoro, apela para um expediente muito utilizado por Dom Quixote; a tese do “encantamento”. Dulcinéia está com sua aparência trocada por obra de “encantadores”. Dom Quixote resiste, mas Sancho persevera na tese. Auerbach nota que naquela situação, Sancho e Quixote estão “pela primeira vez” com “os papéis trocados”, pois este era o recurso principal ao qual recorria o cavaleiro para incorporar situações que negavam frontalmente sua leitura do mundo como cenário de aventuras cavaleirescas: “até ali era Dom Quixote que compreendia espontaneamente e transformava as aparições da vida quotidiana com que se deparava, segundo o sentido dos romances de cavalaria, enquanto Sancho em geral

¹ *Mimesis*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1998. P. 316.

duvidava ou retorquia ou tentava evitar as absurdas ações de seu amo.”² Esta situação, no entanto, dará a tônica do que será a segunda parte do romance: praticamente todos os que interagem com o fidalgo já sabem de sua curiosa mania, e deliberadamente tomam parte de sua fantasia, agindo de certa forma como atores de um espetáculo espontâneo, cujo caráter artificial, porém, apenas Dom Quixote ignora. O Sancho do episódio escolhido por Auerbach, na segunda parte do romance, portanto, participa da mesma perspectiva de outros que adotam comportamento semelhante, ou por conhecerem pessoalmente Dom Quixote, como Ginês de Passamonte, disfarçado de titereiro, ou por conhecerem já as aventuras narradas na primeira parte do romance, como Sansão Carrasco, o Duque e a Duquesa, etc.

Nisto talvez resida a principal diferença entre a primeira parte, escrita por Cervantes dez anos antes, e a segunda: nesta última, Dom Quixote e seu escudeiro circulam *como* Dom Quixote e seu escudeiro, isto é, assinalados pela aura de seus nomes, celebrizados pelo estupendo sucesso da primeira parte, e transitam por entre os outros personagens imbuídos deste *status* um tanto complexo. São não só pessoas cuja fama as precede, mas o teor desta fama é no mínimo curiosa: todos sabem que Dom Quixote, e, de modo vacilante também Sancho, vivem em um mundo de ficção. Nunca é demais lembrar que ficção vem de *fictus*, particípio passado de *fingere*, fingir. A palavra ficção traz em si a distinção entre um modo de agir franco e honesto, digamos, natural, conforme os costumes e leis, e um agir que contraria a estes, que se faz passar pelo que não é, que age *como se*. Neste termo já existe, portanto, implícito e decisivo, um julgamento ético-moral. O fingimento é tolerado dentro de certos limites, e até incentivado, quando o que está em jogo é o deleite, o passatempo, mas nunca deve invadir os domínios da sólida e necessária realidade.

Para Auerbach, porém, “durante os múltiplos choques de Dom Quixote com a realidade nunca surge uma situação que ponha em questão esta realidade quanto ao seu direito de vida: ela sempre tem razão contra ele, e depois de um pouco de alegre confusão, continua a fluir, indiferente e intacta”³ Nesta, como em outras afirmações que permeiam o capítulo dedicado ao Quixote, Auerbach parece tomar como ponto pacífico esta separação

² Op. cit., P. 303.

³ p. 309.

Oliveira, Bernardo Barros Coelho

A necessária ironia da ficção: algumas considerações sobre o Dom Quixote.

rígida, no interior romance de Cervantes, entre realidade e ficção, vivendo o fidalgo enlouquecido nesta última e os demais personagens na primeira. Por um lado, podemos dizer que a afirmação de Auerbach é basicamente correta: Dom Quixote é apresentado ao leitor como louco, loucura cuja causa seria bem conhecida: excesso de consumo de ficção, que teria levado um sensato e modesto nobre de província a levar ao pé da letra o texto romanescos, o que, guardadas as diferenças, teria algo em comum com aqueles que, nos dias de hoje, abordam nas ruas o ator que na telenovela do momento interpreta o vilão e o agride com repreensões e xingamentos.

Julgamos, porém, que podemos problematizar a afirmação do teórico alemão, chamando a atenção para alguns aspectos importantes do romance. Como já aludimos acima, na segunda parte do romance são dominantes os episódios em que pessoas “sãs” intencionalmente tomam parte na ficção Quixotesca, colocando em questão o teor exato deste “fluir” da “realidade”, e nos levando a perguntar o quanto ele justamente desliza sobre uma veia ficcional presente no cotidiano. Mas é na primeira parte do romance que se concentram episódios, principalmente a partir do cap. XXV, em que pessoas igualmente “sãs” cometem as mais deslavadas loucuras em nome de suas paixões, vivem convictamente estereótipos também oriundos dos romances de cavalaria, e que não hesitam em assumir papéis, mimetizar caracteres, urdir falas, gestos e ações com propósitos cênicos, mesmo imbuídos das mais pragmáticas e “realistas” das intenções. Julgamos que estes capítulos da primeira parte mostram mais claramente o quanto a ficção de Cervantes está ciente da abrangência dos procedimentos ficcionais e da presença destes na tessitura do cotidiano, assim como do papel que a ficção romanescas possui na investigação disto.

I A primeira parte do romance *Dom Quixote* possui um núcleo que começa, para delimitar uma precária fronteira, no capítulo XXV e se estende até o XLIII. Poderíamos denominar este núcleo de ciclo do amor cavaleiresco. Ele se inicia com a penitência que Dom Quixote decide sofrer, ao estilo das que lera em romances de cavalaria, mais especificamente a que “o valente Dom Roldão, que achou numa fonte sinais de ter Angélica, a Bela, cometido vilania com Medoro, coisa que o fez agir como louco...”⁴,

⁴ *Dom Quixote*. Trad. de Eugênio Amado. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997, P. 223.

mesmo que afirme não pretender imitar “ponto por ponto, em todas as loucuras que cometeu, disse e pensou, farei um resumo, como melhor o puder, das que me parecerem mais essenciais.”⁵ Sua penitência, naturalmente, é dirigida e dedicada a Dulcinéia del Toboso, e a esta dirige uma carta, a qual Sancho deve entregar. Nesta, o cavaleiro põe nas mãos da formosa dama a decisão sobre a continuidade ou não do martírio a que ele se auto submete. A artificiosidade da decisão do personagem aparece claramente aos olhos do leitor. Fica evidente, para este, o caráter imitativo do comportamento do herói, coisa aliás, que não constitui novidade, mas sim exposto pelo narrador abertamente desde o início do livro.

A particularidade deste capítulo que narra a penitência e autoflagelo do cavaleiro, é que ele inaugura uma série de outros em que surgem novos personagens que, embora participem do senso comum, realizam penitências semelhantes, adotam comportamentos aparentemente pautados por um código prévio, e vivem uma espécie de ficção urdida para dar continuidade a algum caso de amor complicado. Paralelamente, o romance se ocupa em focar o barbeiro e o cura, os quais, sabendo através de Sancho, a quem encontram em uma estalagem, do estado do fidalgo da aldeia, se decidem urdir uma complexa encenação, enredá-lo através de elementos típicos dos romances de cavalaria, com o objetivo de trazê-lo de volta para casa, e com isso, pretensamente, também de volta à “sanidade”. A caminho, estes encontram Cardênio, jovem vítima de desilusão amorosa, que se dedica integralmente a penitências e loucuras que em nada ficam a dever às realizadas pelo herói principal da trama. Encontram também, em seguida, a bela Dorotéia, que disfarçada de camponês, vive processo semelhante quanto aos motivos e na maneira de execução: degredo voluntário, penitências. Desenvolve-se então uma trama entremeada por outras: enquanto o barbeiro e o cura se ocupam da missão voluntária de trazer o fidalgo da aldeia de volta para casa, são relatadas as histórias de Cardênio e Lucinda, e de Dorotéia, trio de personagens que possuem em comum o terem sido ultrajados ou enganados pelo aristocrata Dom Fernando, que se utilizou para tanto de recursos sofisticados e planejados de fingimento. Cardênio e

⁵ Op. cit., p. 223.

Dorotéia terminam por acompanhar o barbeiro e o cura, que se compromete a também interceder para a resolução da intriga amorosa de ambos.

O que primeiro temos de assinalar, portanto, é que personagens que não são reputados loucos, são encontrados realizando penitências e degredos em regiões ermas idênticas àquela em que Dom Quixote realiza as suas. Cardênio praticamente repete as loucuras do personagem de romance de cavalaria em quem Dom Quixote se inspira: “De então para cá, tenho sentido que nem sempre tenho cabal; mas tão desfibrado e fraco, que acabo cometendo mil loucuras, rasgando as roupas, gritando por estes ermos afora, maldizendo a minha sorte e repetindo em vão o amado nome da minha inimiga...”⁶. Já Dorotéia, depois de seus infortúnios, decide, “procurar um lugar onde pudesse, sem qualquer impedimento, e entre suspiros e lágrimas, rogar ao céu que se condoesse de minha desventura e me fornecesse a oportunidade e o modo de sair dela, ou então de perder a vida nestes ermos...”⁷. Esta última se mostrará ainda mais afinada com as regras do mundo cavalheiresco quando pede para tomar parte na encenação planejada pelo cura, fazendo papel de princesa de reino distante, destronada por um monstruoso gigante, típica solicitante dos serviços de um legítimo cavaleiro andante. Saberá, garante a dama, “representar tudo o que fosse preciso para levar adiante o seu intento, porque tinha lido muitos livros de cavalarias e conhecia bem o estilo em que se expressavam as donzelas infelizes, quando faziam súplicas aos cavaleiros andantes.”⁸

Por outro lado, o procedimento de atrair Dom Quixote para uma trama fictícia, planejada pelo cura com intuitos piedosos, é realizado com destreza, mesclando confecção de disfarces, distribuição de papéis e também, durante a ação, uso mesclado de premeditação e improviso. O diretor de cena é o próprio cura, que no capítulo VI já se revelara um profundo conhecedor dos romances de cavalaria ao se auto-atribuir discernimento crítico e autoridade de censor. Durante o processo cênico, o religioso não hesita inclusive em lançar mão de recursos ilusionistas dignos de atores saltimbancos ou

⁶ Op. cit., p. 253.

⁷ Op. cit. p. 270.

⁸ Op. cit. p. 273.

circenses, como na cena em que a barba postiça do barbeiro se descola⁹. Dorotéia, por sua vez, que já havia declarado intimidade com os modos do mundo fictício da cavalaria, sente-se à vontade no papel de princesa de reino da ficção, ao entreter longa conversa com o cavaleiro e improvisar todo um capítulo de história do “Reino de Micomicão”¹⁰, o que se revela decisivo no sucesso em enredar Dom Quixote e levá-lo de volta para casa.

No caminho de volta, ao chegarem à mesma venda onde já haviam se passado sucessos durante a primeira saída de Dom Quixote (caps II e IV), o grupo é recebido por outro personagem que se revela então profundo conhecedor das ficções cavaleirescas, o vendeiro. Este afirma que “...não há melhor leitura no mundo [...] De mim, pelo menos, sei dizer que, quando ouço o relato daqueles golpes furibundos e terríveis descarregados pelos cavaleiros, sinto ganas de fazer outro tanto; e não queria outra coisa na vida senão ficar a ouvi-los dias e noites seguidos.”¹¹ A curta distância entre o apreciar e o agir imitando é posta em evidência não só nesta fala do vendeiro, como também no rápido diálogo entre Dorotéia e a filha dele, Maritornes, quando esta última se diz particularmente tocada pelas “lamentações que fazem os cavaleiros quando estão ausentes das suas damas. Na verdade, às vezes até me fazem chorar, de tanta pena que sinto deles. - Quer dizer que se chorassem por vós, Senhora Donzela – disse Dorotéia, - havíeis de dar-lhes um lenitivo?”¹²

O vendeiro homologa a crença quixotesca de que os romances de cavalaria são documentos históricos, e reage energicamente às investidas do cura enquanto censor destes. Sua única diferença em relação à atitude de Dom Quixote reside numa sutil tese hermenêutica a respeito da distância temporal (“...não serei tão louco que me faça cavaleiro andante, pois bem vejo que não se usa mais agora o que se usava naquele tempo, quando se diz que andavam pelo mundo esses famosos cavaleiros”¹³). Entre o pragmático vendeiro, partícipe do mundo dos negócios e não do ócio inerente à leitura de ficção, e Dom Quixote, fidalgo que pode se dedicar integralmente à leitura, a diferença reside apenas num detalhe: no modo de encarar a documentalidade dos textos.

⁹ Op. cit., p. 279.

¹⁰ Op. cit. pp. 285-287.

¹¹ Op. cit. p. 301.

¹² Op. cit. pp. 301-302.

¹³ Op. cit., p. 305.

Cardênio e Dorotéia representam outro aspecto, mais surpreendente, de uso do ficcional: seus comportamentos resultam de um comércio não declarado entre os modelos comportamentais oriundos da ficção e as ações decisivas do cotidiano. Dorotéia, assim como outras personagens femininas do romance de Cervantes, demonstra grande discernimento a respeito do problema da ficcionalidade do real, ou da realidade da ficção. Cervantes talvez intui nas mulheres um trato mais direto e honesto com este problema. Diante da defesa que o vendeiro faz de sua pequena biblioteca, e do elogio aos romances de cavalaria, “...disse Dototéia baixinho para Cardênio: - Pouco falta ao nosso hospedeiro para fazer a segunda parte de Dom Quixote. - É o que também me parece – respondeu Cardênio, - porque, segundo está revelando, ele tem por certo que tudo o que esses livros contam aconteceu como está escrito, sem tirar nem pôr...”¹⁴. A defesa ardorosa dos romances por parte do vendeiro dá oportunidade à fala de Dorotéia, um espantoso exemplo do que os românticos denominaram posteriormente de “ironia formal”, da qual falaremos mais abaixo. Trata-se da alusão, no interior de um texto que hoje denominamos sem titubear como “ficcional”, da continuação da própria história de que a personagem que a enuncia faz parte.

O livro de Cervantes revela-se um autêntico romance de cavalaria, ao mesmo tempo em que deles toma distância e os circunscreve, realizando uma discussão de raiz a respeito da ficção. Isso ao mesmo tempo em que inaugura o gênero do romance moderno! No início já se encontra o fim do romance, fim entendido aqui não como sinônimo de extinção, mas sim de autoconsciência crítica, tal como proposta em termos teóricos pelo primeiro romantismo alemão, e efetivado, posteriormente, nas obras do modernismo mais experimental. Cervantes mostra-se tão consciente dos procedimentos formais e dos efeitos no leitor provocados pelo gênero cavaleiresco, que o extrapola e estende, mostrando que não só a vida cotidiana está atravessada de comportamentos ditos reais cuja matriz é ficcional, como também, paradoxalmente, a ficção não faz senão potencializar e adensar procedimentos do senso comum, tornando-os visíveis.

¹⁴ Op. cit., p. 303.

A culminação desta destreza e deste conhecimento do teor ontológico do ficcional surge plenamente na novela denominada “O curioso impertinente”, interpolada à trama. Este texto apresenta personagens e ações alheios à trama desenvolvida em Dom Quixote. Trata-se da leitura, relatada entre aspas pelo narrador do romance, de um manuscrito que faz parte da maleta de livros de cavalaria do vendeiro, que pertence a um desconhecido que o teria esquecido na venda¹⁵. Sua autoria incerta faz eco com o comentário de Dorotéia a respeito de uma segunda parte do Dom Quixote, e julgamos possível lê-lo como um desdobramento da ação em que estão empenhados os personagens, os mesmos que escutam então a leitura, não por acaso empreendida pelo diretor de cena, o cura. O que nos chama a atenção em primeiro lugar nesta passagem, é a profunda solidariedade entre os personagens e o discurso ficcional que eles encarnam, pois todos os presentes no recinto da venda são claramente apresentados não só como apreciadores, como também repetidores de discursos e ações que, em tese, deveriam permanecer circunscritos à esfera apartada do entretenimento, inclusive o eclesiástico, que defende abertamente esta tese da separação entre os dois âmbitos¹⁶.

“Por que não poderia o mundo *que nos concerne* – ser uma ficção?”, pergunta Nietzsche¹⁷. Os personagens da novela “O curioso impertinente” parecem empenhados em explorar as possibilidades desta pergunta. A trama, que por vezes foi editada como novela independente, é toda baseada em instigações sofridas pelo real a partir de ficções dramatizadas, que provocam modificações reais, que se desdobram em outras dramatizações, assim por diante, até que o limite entre estes âmbitos se esfacela. O pressuposto básico para que tudo funcione reside no fato de que pelo menos um dos agentes, em cada situação, não saiba que o que se passa diante de seus olhos é urdido, combinado, ensaiado. Existe sempre, portanto, dentro da trama da novela, a figura do ator e

¹⁵ Op. cit., p. 305.

¹⁶ Não é a primeira vez em que o cura da aldeia de Dom Quixote defende esta tese, vide o cap. VI, mas um outro eclesiástico tecerá um longo discurso sobre os limites da ficção cavaleiresca, mais adiante, no cap. XLVIII, o que não vem a constituir uma simples coincidência, mas que, aos nossos olhos contemporâneos, pode ser lido como uma sutil crítica à igreja, à qual se imbuí de um ilegítimo direito exclusivo e último à ficção. Isto se revela nos discursos do cura e do cônego do capítulo acima mencionado, e também aos papéis de censor e de diretor de cena do cura no capítulo no qual ora nos detemos.

¹⁷ Nietzsche, F. *Além do bem e do mal*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 1992. Aforismo 34. p. 41.

a do espectador. A absurda proposta de Anselmo a seu grande amigo Lotário, de que este se faça passar por sedutor junto sua própria esposa, Camila, a fim de provar factualmente sua fidelidade, dá origem a uma espécie de teatro experimental. Lotário recusa a proposta, mas finge aceitá-la. A sua resposta à provocação do amigo, seguindo a lógica que regerá toda a trama, é uma outra encenação: “Foi-se Lotário para sua casa, deixando Anselmo na dele, tão contente este quanto pensativo aquele, sem saber o que fazer para se sair bem de tão impertinente negócio. A noite toda passou-a imaginando o modo como enganaria Anselmo, sem ofender Camila.”¹⁸ O ponto de partida é mesmo intrincado: o marido, Anselmo, de uma formosa dama, Camila, pede que seu melhor amigo a engane, *fingindo* seduzi-la, para testar se ele, o marido, é passível de vir a ser vítima de um *engano*. Trata-se de uma curiosa guerra preventiva contra a traição conjugal, que termina justamente por provocá-la do modo mais cabal. Lotário, porém, tenta inicialmente *enganar* o amigo não fazendo o que lhe pede, fazendo falsos relatos de como havia em vão tentado vencer a resistência da esposa deste. A excluída do jogo inicialmente é, portanto Camila, que nada sabe do enredo em que está metida. Logo em seguida, também o é Anselmo, que acredita nas encenações de Lotário quando este relata que em vão tentou seduzir Camila quando na verdade mal lhe dirigia a palavra nas circunstâncias em que estivera a sós com ela¹⁹. Tais reviravoltas não cessarão de se seguir uma à outra durante toda trama, na qual os acontecimentos fogem inteiramente ao controle dos personagens, principalmente daquele que pretendia exercer um controle absoluto sobre a realidade, o marido, que, temeroso de que a fidelidade de sua mulher pudesse não passar de uma ficção, pretendia justamente testá-la e descobri-lhe totalmente o véu. De certo modo, seu desejo era o de descobrir como sua mulher era *em-si* mesma, e não como o era *para ele*, tenta trocar o parecer pelo “ser”, e termina por descobrir que era melhor ter deixado estar como parecia, pois se tratava, então, de uma boa ficção. Anselmo, portanto, pode ser lido como um modelo de mau apreciador da ficção, alguém que pretende substituí-la por um pretense real, que termina por se parecer em todos os detalhes com as piores ficções que ele podia urdir em sua ciumenta imaginação.

¹⁸ Op. cit. p. 317.

¹⁹ Op. cit., p. 318.

Oliveira, Bernardo Barros Coelho

A necessária ironia da ficção: algumas considerações sobre o Dom Quixote.

Para nós, porém, o decisivo é percebermos *quem* lê a novela em voz alta (o cura), e *quem* a ouve com profundo deleite: Dorotéia e Cardênio, o vendeiro (que conhecia de cor) e sua filha, e o barbeiro, ao passo que *Dom Quixote* havia se retirado para dormir. Toda esta trama é acompanhada por ouvintes embevecidos, e faz notório eco a alguns relatos aos quais o leitor, nessa altura, já teve acesso: Dorotéia, que se revela excelente atriz no papel de princesa de reino encantado, havia sido seduzida por um excelente ator, Dom Fernando, que havia ainda enganado Cardênio ao se fingir seu embaixador junto aos pais de Lucinda. Nas peripécias dos jovens ouvintes também havia sempre alguém excluído das intenções de outrem, que fingia com propósitos certos e estudados. Os heróis da novela escutada, por sua vez, também terminam, cada um a seu modo, se exilando em ermos onde procuram morte redentora ou reconciliação total, na total dependência das decisões a serem tomadas pelo objeto de desejo ausente, tal como Cardênio, Dorotéia o fizeram e Dom Quixote o fingira, ao enviar sua carta a Dulcinéia. Todos os ouvintes da leitura da novela são intimamente versados na arte de tomar parte em ficções e sabem que destas se extrai conseqüências duradouras, as quais, no entanto, podem bem ser modificadas através do recurso a outras ficções...

O comentário final do cura a respeito da novela que acabara de escutar, descrendo da possibilidade de que tais disparates pudessem ocorrer de fato, se deve antes à sua posição dogmática em relação à produção ficcional, da qual se mostra amplamente capaz, embora de modo não assumido, na medida em que, é lícito supor, crê que seus propósitos éticos o isentam da alcunha de fingidor. Para ele, diríamos, o problema não é de modo algum a ficção, mas sim os seus fins, os seus efeitos, nisto continuando Platão, que condenava a imitação ao mesmo tempo em que a praticava deslavadamente. Cervantes não nos oferece qualquer comentário vindo da parte dos demais ouvintes, os quais, porém, pelo que se viu anteriormente, teriam algo a dizer. Não seria mais próprio dizer que todos são exímios fingidores? Que fingem até que não perceberam a evidente semelhança entre eles próprios e os tresloucados personagens da novela? Qual a diferença fundamental entre mimetizar um procedimento estilizado, oriundo de ficções e leituras solitárias, como o fizeram os dois jovens amantes desesperados, e fazer o mesmo por amor a uma convenção

romanesca, como Dom Quixote, que homenageia seus precursores ao adotar um amor idealizado por uma donzela imaginária e se penitenciar como seus heróis de leitura?

Cumpra notar, também, que a novela lida não é de cavalaria, embora tenha sido retirada da mesma maleta onde se guardam os preciosos romances do gênero que o vendeiro tanto aprecia, mas uma novela de intriga amorosa. Cervantes parece concordar com o vendeiro, para quem ficções a respeito de cavaleiros andantes são verdadeiras, mas devem ser lidas com distanciamento temporal, ao passo que uma trama como a do curioso impertinente parece imediatamente extraída do cotidiano, ou, ao menos, do que os personagens que escutam a novela poderiam identificar como cotidiano, mas não o fazem. Já o manuscrito do “Curioso Impertinente”, é segundo relato do vendeiro, antes da leitura, muito apreciado por viajantes que lá pousavam, e que era insistentemente pedido por estes, o que comprova sua pertinência e atualidade²⁰, ao passo que os romances de cavalaria também eram lidos e apreciados, mas de forma mais distanciada. Podemos extrapolar os elementos fornecidos pelo texto e chegar a supor que a insistência de certos viajantes em levar consigo um manuscrito apócrifo estaria baseado na intenção de assumir sua autoria frente à época, e com isso granjear a celebridade que autores afinados “com o tempo” conseguem. Mas isso é especulação. Podemos, mais próximos do texto, supor que Dorotéia e Cardênio, viram a si próprios, intensificados e adensados na novela que ouviram, assim como perceberam nela reflexos de seus respectivos amores fugitivos, Lucinda e Dom Fernando, os quais não tardarão a entrar em cena de fato, na mesma venda, a partir do capítulo seguinte ao fim da leitura do manuscrito.

II

Resta-nos tecer um rápido comentário a partir da frase de Dorotéia sobre a continuação de Dom Quixote. Ela figura entre tantas outras rápidas passagens que chamam a atenção sobre o próprio texto que o leitor tem em mãos, apontando abertamente para o seu caráter ficcional. Poderíamos ainda lembrar a intrincada autoria do romance, que seria o

²⁰ Op. cit., p. 305.

Oliveira, Bernardo Barros Coelho

A necessária ironia da ficção: algumas considerações sobre o Dom Quixote.

relato em segunda mão de um manuscrito traduzido do árabe, das diversas alusões ao próprio Cervantes, etc. Mas nos deteremos rapidamente apenas no início da segunda parte.

Nela somos informados de que “...o cura e o barbeiro passaram quase um mês sem o ver [a Dom Quixote], para não lhe renovar e trazer à memória as coisas passadas...”²¹. Pouco depois, Sancho conta a seu amo a chegada à aldeia do “filho de Bartolomeu Carrasco, que terminou seus estudos em Salamanca, tendo-se tornado bacharel. Indo-lhe eu dar as boas vindas, disse-me que já estava em livros a história de Vossa Mercê, com o nome de *O Engenhoso Fidalgo Dom Quixote de la Mancha*; e disse que lá me citam, com este meu mesmo nome de Sancho Pança, e também à senhora Dulcinéia del Toboso [...] até me benzi, espantado de como as pôde saber o historiador que as escreveu.”²². Dom Quixote fica ansioso por uma entrevista com o intelectual, e este, de fato, lhe faz saber que “...no dia de hoje estão impressos mais de doze mil livros de tal história; se não, digam-no Portugal, Barcelona e Valência, onde foram impressos; e corre ainda o boato de que se encontra no prelo em Antuérpia...”²³. Sabemos porém, e o leitor da época também, por encontrarem-se estas informações nas aprovações para publicação antepostas ao texto, que a primeira parte foi editada em setembro de 1604 e a segunda em fevereiro de 1615.

Nada impede que uma continuação de romance seja produzida anos depois de seu início, e a narrativa não dê conta disso e continue seus relatos a partir do ponto em que parou. Não há, por exemplo, no grande romance de Proust alusões à distância temporal entre a fatura/publicação dos diversos volumes, apesar de toda sua insistência no discurso meta-ficcional. Mas Cervantes faz com que seus dois protagonistas discutam abertamente sobre o livro que contém o relato das peripécias dos dois, com um representante do meio intelectual, com alguém, inclusive, que já demonstra, como é sua função, ter ciência da “fortuna crítica” ou da recepção que teve a primeira parte. Ou seja, ele relata não só o processo lento, de impressão e tradução em diversas línguas, em diversas praças editoriais, como também o igualmente lento processo de leitura (e de recolhimento de impressões

²¹ Cervantes, Miguel de. *O engenhoso fidalgo Dom Quixote de La Mancha*. Trad. de Eugênio Amado. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997. V. 2, p. 15.

²² Op. cit., p. 27.

²³ Op. cit., p. 30.

Oliveira, Bernardo Barros Coelho

A necessária ironia da ficção: algumas considerações sobre o Dom Quixote.

destas leituras²⁴), o que não poderia ocorrer dentro do espaço de “quase um mês”, e confronta estas impressões dos leitores (último estágio de um processo iniciado com a escrita) com as lembranças pessoais que os personagens têm dos sucessos narrados. O fato de o texto nos ser apresentado como tendo sido escrito por um tal Cide Hamete Benegueli, e recontado (ou traduzido?) por aquele cujo nome figura na capa e nas permissões para publicação, Miguel de Cervantes, não muda em nada o paradoxo temporal introduzido no seio da ficção, antes o radicaliza, pois tornaria o processo que vai da escrita à leitura e relato desta ainda mais longo.

Nos chama a atenção, porém, que este procedimento de modo algum prejudicou a recepção da obra enquanto objeto de deleite e entretenimento. Cervantes mostra, portanto, algo que passaria a ser notado e defendido por teóricos do primeiro romantismo alemão, como Schlegel e Novalis: a ficção não perde força ao assumir-se enquanto tal, principalmente, como o vimos em nossas considerações anteriores, porque, por outro lado, a realidade igualmente não perde sua força ao se revelarem seus laços indissolúveis com a ficção.

Este se debruçar da obra sobre si mesma, sem com isso se auto-aniquilar, característica, posteriormente, do modernismo, teria, no romantismo, o nome de *ironia*. A ironia romântica incide ora sobre o tema, ora sobre a forma em si mesma. Walter Benjamin, em seu estudo sobre Schlegel dá destaque ao que ele chama de “ironização da forma”. “A ironização da forma (...) ataca a ela mesma sem destruí-la (...) Longe de expressar uma veledade subjetiva do autor, esta destruição da forma é a tarefa da instância objetiva da crítica na arte.”²⁵.

Esta destruição formal resulta, entre outras coisas, numa “destruição da ilusão”, sem anular, porém, a eficácia da obra. Ao menos do ponto de vista de certo tipo de leitor, a ironia formal potencializa a significação da obra. É do que chamamos aqui de ironia que Adorno fala, indiretamente, em seu ensaio “Posição do narrador no romance contemporâneo”, quando, abordando obras já distantes do período romântico, compara a

²⁴ Op. cit., p. 31.

²⁵ Benjamin, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Trad. Márcio Selligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1999. P. 91.

experiência do leitor de Kafka e Proust à situação de alguém que “...é guiado, através do comentário, até o palco, para trás dos bastidores, para a casa das máquinas”²⁶.

Cervantes mostra, na aurora do romance moderno, que este processo não diminui a capacidade de envolvimento do discurso ficcional. A posição de Cervantes parece sugerir que é plenamente possível não temer a mistura entre as ficções e as ditas realidades. Ou antes, que é mais saudável (até mesmo do ponto de vista político) que estejamos sempre cientes do caráter construído de tudo o que denominamos real. Esta posição de franqueza não se tornou, porém, predominante na cultura do Ocidente. A ilusão realista, predominante nos romances do século XIX e nos *best sellers* do século XX, ao contrário, tem sua razão de ser em fazer com que leitor se esqueça, momentaneamente, de que usufrui um construto verbal e se sente como que olhando pela fechadura a vida “real” de personagens imaginários. O mesmo leitor, porém, ao deixar de lado o livro em que se entretém, passa a considerar o que o cerca como ainda mais real e intransponível. Foi o que predominou mesmo na ficção romântica propriamente dita e em sua recepção²⁷, e se acentuou naquela denominada realista, e se mantém incólume nos romances policiais e em outros produtos de largo consumo, da dita “indústria cultural”, assim como na maioria absoluta dos roteiros de cinema e de televisão. Este procedimento baseia-se na convicção de que *deve* haver uma linha divisória nítida entre real e ficcional. Esta convicção, dada a sua insistência muda e não abertamente tematizada, tratada como algo da ordem da evidência, constitui uma das marcas de nossa era, apesar de uma vertente minoritária de teóricos e de autores de ficção romanesca ou cinematográfica com igual insistência ir contra este paradigma dominante e lembrar o contrário. Não temos a pretensão de iniciar aqui uma incursão por este debate tão prolífico quanto intrincado, boa parte do qual se abriga atualmente sob a rubrica da discussão em torno do “pós-modernismo”.

Resta-nos ressaltar aqui que o romance, com Cervantes, nasce ciente de suas possibilidades, por que não dizer, reflexivas. Ele é (ou pode ser) uma ficção crítica, no

²⁶ *Textos escolhidos/ W. Benjamin, M. Horkheimer, T Adorno, J. Habermas*. Trad. de José Lino Grünwald et al. São Paulo: Nova Cultural, 1993. P. 272.

²⁷ Lembremos que a onda de suicídios pretensamente desencadeada pelo *Werther*, de Goethe, foi vista como um caso isolado, e, pelo caráter patológico do acontecimento, contribuiu para caracterizar como insano qualquer comércio efetivo entre seres de ficção e entes reais.

Oliveira, Bernardo Barros Coelho

A necessária ironia da ficção: algumas considerações sobre o Dom Quixote.

sentido romântico, do tipo que merece um leitor igualmente crítico, uma vez que se empenha em desmistificar a dita realidade e em dar um caráter ontológico fluido e rico à palavra ficção. A loucura de Dom Quixote não se opõe secamente a um mundo de “sãos”, que dele se distinguem nitidamente. Antes, diríamos que o personagem, talvez o mais célebre da história da literatura ocidental, cumpre a função de lembrar que os “sãos” não diferem tanto dele, e que também vivem comprometidos com enredos. Não se trata aqui, porém, de inverter a posição daqueles que, como Auerbach, dividem o mundo quixotesco em dois territórios nítidos. Coube à lucidez de Cervantes criar um personagem de fato um tanto singular, que em sua relação com a ficção destoa do modo corriqueiro com que os demais lidam com o mesmo problema, mas que resguarda, num olhar amplo de narrador, a possibilidade de refletir sobre o problema. Ou seja, nem o desvairado fidalgo, que se torna oportunidade para a chacota de todos os que têm os pés pretensamente fincados de modo firme na “realidade”, nem os personagens “sãos” porém cegos ao poder do ficcional, do qual participam irrefletidamente (e também dele obtém vantagens), oscilando entre joguetes de estereótipos e fingidores calculistas. Entre as duas posições, desponta a do narrador cervantino, que conhece o poder construtivo da ficção e mostra como lidar ponderada (e divertidamente) com ele.