

ENTRE REALIDADE E FICÇÃO: O DESAFIO DE *DOM QUIXOTE* A ERICH AUERBACH E JACQUES RANCIÈRE¹

BETWEEN REALITY AND FICTION: THE CHALLENGE OF *DON QUIXOTE* TO ERICH AUERBACH AND JACQUES RANCIÈRE

Miriam Mendonça MARTINS*

Resumo: O presente artigo objetiva apresentar algumas das principais considerações que Erich Auerbach e Jacques Rancière formularam a respeito do livro *Dom Quixote* de Miguel de Cervantes. Enquanto o primeiro defende que essa obra destoa da literatura moderna devido ao fato de não representar a realidade de maneira trágica; o segundo, por sua vez, argumenta que o referido romance sinaliza o advento de uma literatura que rompe com a *mimesis* clássica ao demonstrar a impossibilidade de correspondência entre as palavras e as coisas.

Palavras-chave: Dom Quixote; Erich Auerbach; Jacques Rancière; representação; mimesis.

Abstract: This paper aims to present some of the main considerations that Erich Auerbach and Jacques Rancière formulated about the book *Don Quixote* by Miguel de Cervantes. While the former defends that this work differs from modern literature because it does not represent the reality in a tragic manner; the latter, in his turn, argues that the referred novel indicates the advent of a literature that breaches with the classic *mimesis* by demonstrating the correspondence impossibility between the words and the things.

Keywords: Don Quixote; Erich Auerbach; Jacques Rancière; representation; mimesis.

1.

Reconhecido como o romance que inaugura a modernidade literária, *Dom Quixote*² de Cervantes é visto como a expressão mais límpida da obra literária como forma de arte. Esquivando-se de toda classificação estabelecida com base na genericidade clássica ou nas intencionalidades do autor, o enredo dessa fábula é de tal complexidade que escapa das mãos de seu próprio criador. A partir do capítulo IX o que era até então um *cuento* torna-se um livro de dois volumes cuja autoria não é mais de Miguel de Cervantes Saavedra, mas sim do historiador mouro Cide Hamete Benengeli.

Encontrado de maneira absolutamente fortuita por um narrador anônimo que gosta “de ler até os papéis rasgados das ruas”, os cadernos e papéis velhos que um rapaz estava para vender a um trapeiro continham a narrativa completa do “engenhoso fidalgo dom Quixote de la Mancha”. Embora escritos em árabe, o narrador não teve dificuldades em encontrar e pagar um intérprete mourisco que pudesse traduzir “[...]”

* Mestranda em História – Programa de Pós-graduação em História – Universidade Federal de Uberlândia (UFU) Uberlândia, MG – Brasil. Bolsista CNPq. E-mail: mmm.miriam.martins@gmail.com.

para o castelhano todos os cadernos que tratavam de dom Quixote, sem lhes omitir nem acrescentar nada” (CERVANTES, 2012, v. 1, p. 122-123).

Efetivamente, são através desses jogos literários entre narrador, autores e leitores que Miguel de Cervantes engendra sua obra. Dessa maneira, no primeiro volume acompanhamos as desventuras de Alonso Quixano que com o objetivo de “se fazer cavaleiro andante”, transforma-se em dom Quixote e segue pelo mundo “[...] em busca de aventuras, desfazendo todo tipo de afrontas e se pondo em situações e perigos pelos quais ganhasse nome eterno e fama” (CERVANTES, 2012, v. 1, p. 64). No segundo, encontramos uma figura risível reconhecida por todos graças à publicação de suas façanhas, escritas pelo historiador Benengeli e encontradas por acaso pelo narrador anônimo. Diante disso, produzindo um intrincado jogo entre realidade e ficção, Cervantes aproveita-se da popularidade que a primeira parte de sua obra alcançou e, ao escrever a segunda, faz com que os leitores de seu livro sejam também os protagonistas de sua fábula³.

É desta forma que em um dos muitos diálogos entre escudeiro e cavaleiro, dom Quixote – que está chegando a uma vila – pede a Sancho que vá assuntar sobre a opinião que a população local possui a seu respeito. Sancho, por sua vez, mais que depressa volta com a seguinte resposta:

- Bem, a primeira coisa que digo – disse – é que o povo considera vossa mercê um grandessíssimo louco, e a mim não menos mentecapto. Os fidalgos dizem que, não se contendo vossa mercê nos limites da fidalguia, passou a se chamar “dom” e se meteu a nobre com quatro vinhas e duas lavouras, com uma mão na frente e outra atrás. Os nobres dizem que não gostam que os fidalgos se comparem a eles, especialmente aqueles fidalgos pobres que acabam como escudeiros, que disfarçam os estragos nos sapatos com fuligem e remendam as meias pretas com linha verde.

- Isso não tem que ver comigo – disse dom Quixote –, pois sempre ando bem vestido, jamais remendado: esfarrapado, até poderia ser, contudo mais pelas armas que pelo tempo (CERVANTES, 2012, v. 2, p. 27).

Enquanto os leitores ficcionais consideram-no louco, presunçoso e abusado, um leitor real do Quixote faz ressoar a voz irada dos nobres que se sentem ofendidos pela afronta que o cavaleiro da triste figura fez aos títulos nobiliárquicos e, sobretudo, às regras de estilo da literatura. Erich Auerbach, em seu livro *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*, realizou alguns comentários sobre o *Dom Quixote*⁴ e

posteriormente acrescentou à sua obra um capítulo em que elabora uma análise mais aprofundada⁵. Procurando a todo custo entender e explicar de maneira *verossímil* a loucura que acomete o juízo do bom fidalgo Alonso Quijano, inicialmente o filólogo alemão faz coro à cantilena dos fidalgos e nobres que acusam o nosso cavaleiro andante de ser um membro deslocado do corpo social. Ora, nas palavras do referido autor “a localização da raiz da confusão de dom Quixote” está alicerçada no fato de que ele é “[...] uma vítima de uma ordem social na qual faz parte de uma classe carente de função. Pertence a esta classe, não pode se emancipar, mas, na sua qualidade de membro sem riqueza ou ligações nos altos círculos, não possui papel ou missão” (AUERBACH, 2002, p. 119).

Decerto, Auerbach não consegue aceitar a causa que Cervantes confere à loucura de seu personagem. Em nenhum momento da narrativa, o autor espanhol descreveu de maneira aprofundada a ordem social na qual dom Quixote estava inserido ou até mesmo a classe à qual ele pertencia. A propósito, o bom fidalgo enlouqueceu simplesmente porque “[...] se embrenhou tanto na leitura que passava as noites lendo até clarear e os dias até escurecer; e assim, por dormir pouco e ler muito, secou-lhe o cérebro de maneira que veio a perder o juízo” (CERVANTES, 2012, v. 1, p. 63).

Posteriormente, em um estudo mais detalhado, o próprio Auerbach reconhece a fragilidade de seu argumento ao constatar que é impossível que “a intenção artística de Cervantes” tenha sido a de explicar sociologicamente a loucura de seu personagem “mediante aquelas poucas frases sobre a posição social e os costumes do seu herói”, haja vista que “se assim fosse, deveria tê-la expresso mais claramente e desenvolvido mais minuciosamente” (AUERBACH, 2002, p. 311). Diante disso, a obra de Cervantes torna-se um grande incômodo para o filólogo alemão. Afinal, “como é possível que um cinquentão, que leva uma vida regrada e que possui um entendimento bom, e em muitos sentidos cultivado e equilibrado, possa empreender algo tão disparatado?” (AUERBACH, 2002, p. 311).

A esta pergunta Auerbach fornece a seguinte resposta: é algo “explicável só por motivos estéticos” (AUERBACH, 2002, p. 311). À vista disso, o escritor alemão julga que em *Dom Quixote* o “elemento satírico e o elemento de crítica do seu tempo são muito fracos”, visto que “nunca são fundamentais, e sempre são moderados em sua atitude” (AUERBACH, 2002, p. 308). Neste sentido, a loucura de Quixano não confere gravidade ao contexto social, histórico e político ao qual os personagens ficcionais estão

inseridos, “porque a toda hora e momento ele tinha a imaginação cheia daquelas batalhas, encantamentos, aventuras, desatinos, amores e desafios que se contam nos livros de cavalaria [...]” (CERVANTES, 2012, v. 1, p. 205).

Por conseguinte, “durante os múltiplos choques de dom Quixote com a realidade nunca surge uma situação que ponha em questão esta realidade” (AUERBACH, 2002, p. 309). Conforme Auerbach, o herói de Cervantes é “um conservador, ou, em todo caso, um homem que está de acordo com as circunstâncias dadas” (AUERBACH, 2002, p. 312), e isso faz com que na leitura do romance não sejam “descobertos alguns problemas fundamentais da sociedade contemporânea” (AUERBACH, 2002, p. 308).

Certamente a crítica que o referido autor faz ao romance do escritor espanhol decorre do fato de que *Dom Quixote* não se adequa ao postulado que governa a obra *Mimesis*: “a interpretação da realidade através da representação literária” (AUERBACH, 2002, p. 499). Entretanto, para além de não fornecer um consistente panorama sobre o período histórico no qual o enredo se desenvolve, o romance espanhol comete uma falha ainda mais grave ao utilizar-se de recursos cômicos, em detrimento da intrincada seriedade exigida pela tragédia.

De certa forma, ambas as críticas são como as duas faces de uma mesma moeda. Ora, sob a perspectiva de Auerbach, é possível representar a realidade de maneira séria apenas por intermédio do gênero trágico. Deste modo, o que se encontra no cerne da representação da realidade por meio da obra literária é a recorrente discussão sobre a separação dos gêneros e/ou estilos. Em função disso, para entendermos a fundamentação teórica na qual a obra de Auerbach se assenta, é necessário fazermos uma breve digressão que nos permita analisar em que medida o autor alemão se utiliza de pensadores pagãos – como Aristóteles – para construir uma interpretação sobre a literatura ocidental pautada em pressupostos judaico-cristãos.

2.

Aristóteles⁶, em seu livro *Poética*, assevera que a poesia nasceu da habilidade congênita que o homem tem de realizar imitações e de se comprazer com o imitado. Segundo o filósofo grego, a poesia possui diferentes formas que variam de acordo com a índole de cada poeta. Destarte, “os de mais alto ânimo imitam as ações nobres e das mais nobres personagens; e os de mais baixas inclinações voltam-se para as ações

ignóbeis” (ARISTÓTELES, 1979, p. 243). Essa divisão não diz respeito exclusivamente ao caráter do artista, uma vez que também influencia, sobremaneira, no estilo de cada poesia. Desta feita, como descrito por Aristóteles, a comédia é a imitação de homens inferiores, “não, todavia, quanto a toda espécie de vícios, mas só quanto àquela parte do torpe que é o ridículo”. Enquanto a tragédia é a “imitação de uma ação de caráter elevado em linguagem ornamentada”, cuja finalidade é a de suscitar o “terror e a piedade” para poder purificar essas emoções (ARISTÓTELES, 1979, p. 245).

Com efeito, essa separação de estilos está ancorada no princípio de verossimilhança⁷. A ordenação de ações é conduzida racionalmente a partir das regras do verossímil, à medida que não permite que figuras vulgares sejam capazes de expressar sentimentos nobres. Aristóteles sentencia que para justificar “as palavras e os atos de uma personagem de certo caráter, tanto na representação dos caracteres como no entrecho das ações, importa procurar sempre a verossimilhança e a necessidade” (ARISTÓTELES, 1979, p. 254). A tragédia, mediante uma trama de fatos bem ordenada, consegue cumprir muito mais com o princípio de verossimilhança do que a comédia, é por isso que ela é um gênero superior que “melhor consegue o efeito específico da arte” (ARISTÓTELES, 1979, p. 269).

Erich Auerbach, em seu livro *Introdução aos estudos literários*, assegura que a estética clássica – baseada na proposição aristotélica de separação dos estilos – determinou as produções artísticas na cultura ocidental desde a Antiguidade até o fim do século XVIII. Por estabelecer modelos para cada tipo de arte e julgar os produtos artísticos baseado no grau de proximidade com o que fora padronizado, a estética clássica é considerada como dogmática e aristocrática. Sob o ponto de vista do autor, ela é dogmática “pelo fato de estabelecer regras fixas segundo as quais a obra de arte deve ser feita e julgada”; é aristocrática “não somente porque institui uma hierarquia dos gêneros e dos estilos, mas também porque, procurando impor um modelo imutável de beleza, considerará necessariamente feio todo fenômeno literário que não lhe seja conforme” (AUERBACH, 1972, p. 29).

Apesar disso, embora o filólogo alemão reconheça que a estética clássica é estática e um tanto quanto incongruente com o preceito de liberdade de criação, ele a considera como um sistema que criou as concepções estéticas fundamentais da Europa. Por vezes, defende que mesmo após a queda de sua dominação absoluta, ela ainda é a base para diversos artistas e críticos de arte. Lamentando sua substituição por teorias

que pressupõem a liberdade interpretativa assente no juízo de gosto kantiano, o autor sustenta que “a crítica estética perdeu toda regra fixa, toda medida estabelecida e universalmente reconhecida pelos seus julgamentos”. Tornou-se, portanto, “anárquica, mais sujeita à moda do que nunca, e no fundo não sabe alegar outra razão para as suas aprovações ou condenações que não seja o gosto do momento ou o instinto individual crítico” (AUERBACH, 1972, p. 30).

Neste ínterim, Auerbach mantém um diálogo muito próximo com as ideias aristotélicas. Por esse motivo, o escritor alemão considera que a comédia é um gênero menor porque “reproduz o meio social de maneira muito mais esquemática e geral, muito menos definida espacial e temporalmente” (AUERBACH, 2002, p. 26). Já a tragédia, por outro lado, deve “representar a vida quotidiana de maneira séria, problemática e inserida num pano de fundo histórico” (AUERBACH, 2002, p. 29). Eis aqui o grande ponto em que Auerbach se afasta parcialmente de Aristóteles e constrói uma outra leitura sobre o gênero trágico. Na estética clássica, a tragédia – por meio de uma linguagem ornamentada – deveria representar ações nobres e elevadas, visto que não havia espaço para a vida cotidiana, com ações vulgares ou pessoas comuns. Ao passo que o trágico, ao qual Auerbach se refere, tem como função precípua a descrição da realidade de maneira séria e problemática, de modo a evidenciar o pano de fundo histórico que emerge quando da representação do contexto social, político e econômico.

No entanto, para Auerbach essa nova maneira de pensar o trágico não nasceu no século XIX com o descrédito da estética clássica. O autor situa a aparição deste *realismo trágico* na história de Jesus Cristo narrada pelo Novo Testamento. Desse modo, ele demonstra que o nascimento de Jesus em uma manjedoura e sua vida entre as pessoas de ocupações cotidianas poderia ser considerado, pela estética clássica, como um tema baixo, indigno de ser tratado de modo trágico. Porém, em seu livro *Ensaio de literatura ocidental*, Auerbach garante que por mais que existam nos Evangelhos “vários termos simples, por vezes cotidianos e fortemente realistas, além de construções corriqueiras e deselegantes”, seu tema é elevado e “o estilo baixo da Sagrada Escritura abrange a esfera do sublime” (AUERBACH, 2007, p. 58).

Tendo isso em vista, a descrição da vida e da paixão de Cristo estremece a imagem clássica do trágico-sublime, na medida em que rompe com a “divisão estética entre os domínios do sublime-trágico e do quotidiano-realista” (AUERBACH, 2002, p. 80). E as Sagradas Escrituras criam uma nova espécie de sublime a partir do momento

em que “nem o quotidiano nem o humilde ficam excluídos, de tal forma que no seu estilo, assim como no seu conteúdo, realiza-se uma combinação imediata do mais baixo com o mais elevado” (AUERBACH, 2002, p. 134). Auerbach denomina o aparecimento desse realismo trágico como o despertar da consciência cristã da realidade e alega que ele permitiu não só romper com as antigas regras estilísticas, mas, sobretudo, possibilitou a representação das forças históricas, dado que “tal representação vê-se obrigada a descer às profundezas quotidianas e vulgares da vida do povo e a levar a sério o que ali encontrar” (AUERBACH, 2002, p. 38).

Não obstante, mesmo com a ruptura estilística que a narrativa do Novo Testamento causou nos ideais clássicos de elaboração dos produtos da arte, parece que sua influência não se fez sentir de maneira tão intensa nas produções artísticas posteriores. Como o próprio Auerbach certifica, até o século XVIII imperaram as regras que liam no gênero trágico uma forma de expressão avessa a qualquer descrição realista. Ainda assim, o autor assevera que a estética clássica foi seguida mais rigorosamente “ao redor do fim do século XVI e durante o século XVII pelos partidários da rígida imitação da literatura antiga” e que, ao longo da Idade Média e ainda no Renascimento, “tinha sido possível representar os acontecimentos mais corriqueiros da realidade num contexto sério e significativo” (AUERBACH, 2002, p. 500). Porém, foi unicamente no século XIX que a quebra com a estrutura hierárquica de separação dos estilos se realizou por completo.

Desde o Novo Testamento até o realismo literário do século XIX, Auerbach lê a história da literatura ocidental como um extenso e progressivo movimento de unificação da cotidianidade com a seriedade trágica. Desta maneira, o autor alemão acredita que o realismo trágico inaugurado pelo Evangelho só veio a se concretizar definitivamente como um novo estilo literário a partir do romance moderno. Outrossim, a nova espécie de sublime instaurada pela religião cristã, ao ligar-se ao humilde, estabeleceu um “novo sublime cheio de humildade, que admitia as personagens do povo, que não recuava diante de nenhum realismo quotidiano” (AUERBACH, 1972, p. 64), e isso teve profundos efeitos na literatura moderna. Por certo, somente por meio dela, “*qualquer personagem, seja qual for o seu caráter ou sua posição social, qualquer acontecimento, fabuloso, político ou limitadamente caseiro, pode ser tratado pela arte imitativa de forma séria, problemática e trágica*” (AUERBACH, 2002, p. 27, grifo nosso).

Entretanto, é através do conceito de figura⁸ – e exclusivamente por intermédio de uma interpretação figural – que Auerbach consegue ligar o romance moderno aos Evangelhos do Novo Testamento. Isso é perceptível pelo modo com que o autor examina o desenvolvimento do realismo trágico: ele surge no início da Era Cristã, mas se realiza por completo muitos séculos mais tarde. Sendo assim, é possível que Auerbach entenda que o Novo Testamento é uma figura que prenuncia o romance moderno, haja vista que em seu livro *Figura* ele declara que toda figura precisa de um preenchimento, ou seja, de algo que forneça a completude de seu sentido (AUERBACH, 1997, p. 41).

Entretanto, este preenchimento sempre está temporalmente afastado de sua enunciação, já que “um acontecimento terreno significa, sem prejuízo da sua força real concreta aqui e agora, não somente a si próprio, mas também um outro acontecimento, que o repete preanunciadora ou confirmativamente” (AUERBACH, 2002, p. 500)⁹. Deste modo, é provável que Auerbach acredite que o romance moderno – em especial a obra de Émile Zola, ao descrever de maneira tão intensa e penetrante a grotesca miséria vivenciada por multidões de deserdados das benesses advindas da Revolução Industrial – repete e confirma o estilo realista trágico inaugurado pela Era Cristã. A partir de uma visão de história cíclica e universalizante, Auerbach estuda toda a literatura do Ocidente alicerçado no conceito de figura (AUERBACH, 1997, p. 11). E, acima de tudo, mediante uma interpretação judaico-cristã que traceja uma relação direta entre o *Verbo* (palavras) e a *carne* (coisas), tendo em vista que a verdade só pode ser anunciada quando o primeiro é preenchido pela segunda. Não é por acaso que ele atesta que “[...] a atitude encarnada na interpretação figural tornou-se um dos elementos essenciais da representação cristã da realidade, da história e do mundo concreto em geral” (AUERBACH, 1997, p. 45-46).

É neste sentido que o autor enuncia que os relatos presentes nos Evangelhos denotam o desfraldar de forças históricas. E isso faz com que “apareça um grande contingente de pessoas quaisquer, pois só em muitas pessoas de toda classe é possível dar vida a tais forças históricas, nos seus efeitos de fluxo e refluxo” (AUERBACH, 2002, p. 37). De tal forma, o “qualquer um” aparece como objeto de representação artística à medida que cumpre o papel de fazer com que toda e qualquer obra de arte dialogue com a realidade do momento histórico em que fora produzida. Dito de outro modo, as pessoas quaisquer “que devem o seu lugar na apresentação somente ao fato de

serem atingidas, por assim dizer, casualmente pelo movimento histórico” veem-se “obrigadas, assim, a assumir uma determinada atitude diante dele” (AUERBACH, 2002, p. 37). Tal atitude, por sua parte, corresponde a um certo tipo de ação que seja verossímil; que componha atos ordenados de maneira a ajustarem-se ao horizonte de possibilidades abertos por uma situação específica.

Isso posto, o autor em questão assevera que a literatura ocidental – especialmente a literatura moderna – é fruto de um texto que não tem a ficção como fundamento estruturador, mas sim uma perspectiva histórico-universal capaz de orientar todas as ações de acordo com uma “exigência absoluta de verdade histórica”. O narrador bíblico tinha de acreditar na verdade do seu relato, de modo que ele não era um descritor comum e sim um historiador, por isso que “a sua fantasia inventiva ou descritiva estava estreitamente delimitada [...]” (AUERBACH, 2002, p. 11).

Destarte, frente às objeções que afirmam que a “arte literária necessita de liberdade para procurar os objetos que lhe convêm, e portanto não pode ser constrangida pela fidelidade científica”, Auerbach argumenta que a fidelidade científica constitui uma ótima limitação, na medida em que, “ante a enorme tentação de fugir à realidade, seja por meio da banalização, seja por meio da distorção fantasmagórica, ela procura preservar e garantir a verossimilhança nos assuntos do mundo; pois o real é a medida do verossímil” (AUERBACH, 2007, p. 367). É sob essa circunstância que o autor alemão considera que toda obra literária deve submeter-se a certa limitação científica para produzir um diálogo verossímil entre ficção e realidade. As produções artísticas que não obedecem a esse preceito são consideradas como produtos de uma arte menor. É o caso, por exemplo, das “obras meramente cômicas” que “pertencem, indubitavelmente, ao âmbito do estilo baixo” (AUERBACH, 2002, p. 500), cujo realismo limitado resulta também em uma limitação de sua consciência histórica.

Doravante, torna-se um pouco mais compreensível as críticas que Auerbach direciona ao *Dom Quixote*. Mesmo tendo em conta que há neste romance certa mistura estilística, o aludido autor considera que nele a comédia é o estilo que predomina. Talvez seja por isso que em *Mimesis* o capítulo que se dedica a analisar o livro do escritor espanhol só foi acrescentado posteriormente; visto que, frente a um estudo que pretende apreciar a “espécie da seriedade, da problematicidade e da tragicidade no tratamento de temas realistas”, as obras que não se ajustam a tais características “[...] só

entram em consideração ocasionalmente, como exemplo contrário” (AUERBACH, 2002, p. 500).

3.

Auerbach considera, deste jeito, que o romance que narra as aventuras do cavaleiro da triste figura caminha na contramão da literatura realista moderna. Embora dom Quixote tenha atitudes nobres e dirija suas intenções “[...] a bons fins, que são fazer o bem a todos e mal a ninguém” (CERVANTES, 2012, v. 2, p. 279), o filólogo alemão argumenta que os atos nobres, as aspirações puras e a busca por redenção estão intimamente ligados ao insensato. Contudo, para que a luta por um ideal seja representada de forma trágica é necessário que o herói “intervenha de forma sensata no estado real das coisas”. A vontade idealista deve penetrar na realidade e criar um conflito que permita conhecer as circunstâncias factuais da vida. Isso não acontece no caso de dom Quixote, uma vez que ele age em conformidade com sua ideia fixa: imitar os cavaleiros andantes de outrora, de modo a ressuscitar os ideais e os valores morais cavalheirescos. Por não encontrar nenhum ponto de apoio na realidade, as aventuras de dom Quixote atingem o vazio, dado que tudo que ele faz “[...] é totalmente carente de sentido e tão inconciliável com o mundo existente que a única coisa que resulta disso é uma cômica confusão” (AUERBACH, 2002, p. 307).

Efetivamente, tanto a tragédia quanto a cura da loucura de dom Quixote são evitadas. A primeira nunca integrou o romance, a segunda aparece tão somente como prenúncio da morte do herói. O problemático é absolutamente impossibilitado, posto que “poderia acontecer que o próprio louco se envolvesse em responsabilidades e culpas, tornando-se, desta forma, trágico” (AUERBACH, 2002, p. 307), mas nada disso acontece na obra do escritor espanhol. A ideia fixa de dom Quixote impedia que ele sentisse qualquer responsabilidade diante do que aprontava, basta ver que “com muita facilidade ele ajustava todas as coisas que via a suas desvairadas cavalarias e mal-andantes pensamentos” (CERVANTES, 2012, v. 1, p. 241). É por isso que se encontra “muito pouco de problemático ou de trágico no livro de Cervantes”, já que “*o livro todo é um jogo*, no qual a loucura se torna ridícula quando exposta a uma realidade bem fundamentada” (AUERBACH, 2002, p. 310, grifo nosso).

Neste caso, Auerbach sustenta que quando o escritor espanhol conjecturou o enredo de sua narrativa ele percebeu o efeito cômico que a antinomia loucura *versus* realidade seria capaz de produzir. No entanto, para além de um efeito meramente cômico, Cervantes entreviu a oportunidade estilística que a representação da realidade contemporânea confrontada com a loucura de seu herói oferecia: a de uma hilaridade neutra. A neutralidade na escrita de Cervantes é a principal característica de seu estilo, ou, mais especificamente, é aquilo que Auerbach denomina como o “peculiarmente cervantesco”. De fato, o autor de *Dom Quixote* não toma partido, fica neutro. Não há modelos nem intenções morais, “para Cervantes, um bom romance não serve a nenhum outro fim afora o divertimento culto, honesto entretenimento”, e isso é resultado da escolha que ele faz de julgar somente “as coisas que se referem ao seu trabalho, à literatura” (AUERBACH, 2002, p. 320).

Todavia, ainda que Auerbach saliente os motivos estéticos que levaram Cervantes a conduzir seu romance de modo a afastá-lo de toda representação trágica ou problemática da realidade, mesmo assim não deixa de afirmar que havia certa dificuldade para o autor adotar o realismo trágico, pois que “para ele os fenômenos da realidade já se haviam tornado difíceis de serem abrangidos, e não mais se deixavam ordenar de uma forma unívoca e tradicional” (AUERBACH, 2002, p. 319). Em vista disso, a loucura de dom Quixote contrasta com a representação de um mundo bem ordenado, onde tudo se justifica pela mera existência em seu lugar.

Salta aos olhos, portanto, o paradoxo a qual Auerbach se encontra ao explorar o romance espanhol. Ao mesmo tempo que *Dom Quixote* inaugura a modernidade literária, ele é também o livro que mais se afasta da concepção de literatura moderna forjada pelo filólogo alemão. Ora, em *Dom Quixote* não há complicações trágicas e consequências sérias, por conseguinte, a realidade é apenas um elemento que serve de pretexto para produzir o efeito cômico proporcionado pela loucura. É desta maneira que “[...] por mais difíceis de abranger e de julgar que sejam os fenômenos diante do doido cavaleiro da Mancha eles se convertem numa dança de roda, de alegre e divertida confusão” (AUERBACH, 2002, p. 320).

Conquanto, com o intuito de argumentar que as intenções estéticas que imperam no texto de Cervantes foram um caso à parte, Auerbach garante que “uma alegria tão universal e diversificada e, ao mesmo tempo, tão livre de crítica e de problemas na representação da realidade cotidiana constitui uma empresa que nunca voltou a ser

tentada na Europa” (AUERBACH, 2002, p. 320). Evidentemente, semelhante argumento corrobora para alimentar a tese da influência do realismo trágico cristão na literatura ocidental, e, mais do que isso, contribui para impor limitações que enaltecem os textos escritos a partir do princípio de verossimilhança e obscurecem os textos elaborados com base no jogo como princípio estético.

Dom Quixote, obviamente, pertence ao segundo grupo. Ao confrontar realidade e loucura de maneira absolutamente neutra, destituída de qualquer intencionalidade definida, Cervantes joga com a aparência livre e assume o papel do artista que atribui igual valor a todas as coisas que habitam em seu universo literário. A realidade não é mais importante que a ficção, haja vista que os leitores do Quixote são tanto reais como ficcionais e o próprio Alonso Quixano é um leitor que procura fazer com que o ficcional seja real e vice-versa.

Eis aí o grande desconforto que o romance do escritor espanhol provoca em Auerbach: o instinto de jogo não só é o alicerce da composição de *Dom Quixote*, como também é o fator que impede que a narrativa ocorra através do estilo trágico realista. Nas palavras do respectivo autor, “[...] a aparição de dom Quixote, que nada melhora e não ajuda em parte alguma, transforma felicidade e infelicidade num jogo” (AUERBACH, 2002, p. 319). De tal forma, no decorrer desse romance “[...] a realidade presta-se a um jogo, que a disfarça a cada instante de maneira diferente; jamais destrói a alegria do jogo com a grave seriedade das suas necessidades, preocupações e paixões” (AUERBACH, 2002, p. 314).

Entretanto, se Cervantes “achou a ordem da realidade no jogo” (AUERBACH, 2002, p. 319), ele cumpriu com o que – quase dois séculos mais tarde – Friedrich Schiller, em seu livro *A educação estética do homem*, designaria como sendo a função de todo e qualquer artista: fruir da “alegria com a aparência” e dispor da “inclinação para o enfeite e para o jogo” (SCHILLER, 2011, p. 123).

É em convergência com essa perspectiva estética inaugurada por Schiller – na esteira dos trabalhos de Kant – que o filósofo francês Jacques Rancière analisa os objetos artísticos. Em seu livro *O espectador emancipado*, ele sustenta que o instinto de jogo rompe com a lógica que governava a estética clássica: a da imposição ativa de uma forma à matéria passiva. Semelhante ruptura significa que o exercício artístico não mais possui a obrigação de representar o real por intermédio do verossímil, tendo em vista que a obra de arte passa a ser entendida como alheia “a todo e qualquer *continuum* que

garanta uma relação de causa e efeito entre a intenção de um artista, um modo de recepção por um público e certa configuração da vida coletiva” (RANCIÈRE, 2012, p. 57).

A eficácia estética proporcionada pelo instinto de jogo é, nesse caso, a eficácia de uma suspensão. Ao anular o sistema hierárquico que dispunha os temas de acordo com a grandiosidade dos gêneros, Rancière afirma que essa nova concepção estética revoga também a injunção que prescrevia a dominação social dos homens de inteligência ativa sob os homens de passividade material. Portanto, os efeitos desse novo regime de pensabilidade dos produtos da arte não são meramente estéticos, mas também, e, sobretudo, políticos. Frente a isso, qualquer um pode estabelecer julgamentos válidos sobre toda e qualquer obra de arte, uma vez que “todos – mesmo o que é instrumento servil – são cidadãos livres que têm os mesmos direitos que o mais nobre” (SCHILLER, 2011, p. 135). Entretanto, tais julgamentos não são reinterpretações de apropriações autorizadas, haja vista que a eficácia estética pressupõe a “descontinuidade entre as formas sensíveis da produção artística e as formas sensíveis através das quais os leitores ou os ouvintes se apropriam desta” (RANCIÈRE, 2012, p. 56).

Nesta situação, Rancière julga que o texto literário – enquanto objeto artístico – não tem nenhum compromisso com a construção de uma “consciência crítica da realidade e dos meios de agir nela”, tampouco com a ordenação de algum sentido histórico empiricamente verificável a partir do sistema representativo. Assim como a estátua de *Juno Ludovisi* foi descrita por Schiller como a consagração de um ideal de arte destituído de qualquer preocupação ou finalidade, Rancière também considera que toda obra de arte elaborada segundo esse princípio estético “não expressa nenhum sentimento e não propõe nenhuma ação por imitar” (RANCIÈRE, 2012, p. 57). Concomitante a isto, a classificação que normatiza o verossímil como elemento básico na composição de um produto artístico vinculado à realidade de uma época cai por terra, na medida em que “a eficácia da arte não consiste em transmitir mensagens, dar modelos ou contramodelos de comportamento ou ensinar a decifrar as representações”, pois “o que ela opõe às duvidosas lições de moral da representação é simplesmente a arte sem representação” (RANCIÈRE, 2012, p. 55).

Esse rompimento com o sistema representativo afigura o que Jacques Rancière denomina de regime estético da arte. Conforme assegura o filósofo francês, a estética

não é uma filosofia da arte em geral, mas sim um novo regime de identificação da arte que surge no final do século XVIII. Sob esse ponto de vista, o regime estético irrompe em contraposição ao que Rancière chama de regime representativo. Este, por sua vez, analisa todos os produtos da arte através de uma leitura mimético-representativa fundamentada, principalmente, na elaboração aristotélica da *mimesis* e nos preceitos teóricos lançados por Aristóteles em seu livro *Poética*.

Diante disso, no regime representativo os produtos artísticos não são cópias da realidade, mas obedecem a um conjunto de normas que visam submeter a matéria a uma forma específica. Tais normas compõem um princípio hierárquico que julga o tema em função de sua sujeição ao gênero – temas nobres descritos de forma trágica e temas vulgares tratados de maneira cômica – e em função das ocupações políticas e sociais as quais o público espectador pertence – tragédia para os nobres, comédia para os pobres. Todo esse sistema normativo está atado a um preceito de verossimilhança ficcional que impõe o decoro como elemento necessário para uma rigorosa representação da realidade. Frente ao que Rancière assevera em *La palabra muda*, o decoro estabelece um limite à liberdade criativa do escritor à medida que impõe aos seus personagens certa “conformidade à natureza das paixões humanas” e deliberada “conformidade aos caracteres e aos costumes de determinado povo” (RANCIÈRE, 2009, p. 33).

O regime estético, por sua parte, desobriga a arte de toda e qualquer regra específica e recusa a imposição de uma forma ativa à matéria passiva. Suspendendo as hierarquias que governam o regime representativo, ele testifica a indiferença para com o gênero seguido e proclama a igualdade de todos os temas representados. Neste sentido, em *A fábula cinematográfica*, o filósofo francês declara que a arte da era estética “desfaz os encadeamentos da arte representativa” ao opor à “verossimilhança construída das ações e dos fatos” a “verdade simples e sem sentido da vida” (RANCIÈRE, 2013, p. 21). Isso implica considerar que a igualdade dos temas abriga em seu âmago a igualdade de todos os seres. Daí depende-se que os trabalhos artísticos são direcionados a todos, não mais a um grupo social específico. Desta forma, Rancière em seu artigo *Nova ordem policial* afirma que essa maneira singular de pensar a arte nasceu quando “filósofos como Kant e poetas como Schiller” perceberam, justamente, este “novo tipo de igualdade envolvida na experiência estética” (RANCIÈRE, 2010, p. 86).

A estética, assim, ocupa-se também da partilha do sensível e não apenas das obras de arte. A partilha do sensível circunscreve o corpo comunitário a uma divisão

que relaciona a ocupação social do indivíduo à sua capacidade de julgamento e percepção sensorial. Ora, no regime representativo, “aqueles que foram destinados a criar regras e aqueles que foram destinados a serem regidos por regras, não têm o mesmo equipamento sensorial, nem os mesmos olhos, nem os mesmos ouvidos, e nem a mesma inteligência” (RANCIÈRE, 2010, p. 87). É contra semelhante configuração política que o regime estético se insubordina, provocando não apenas uma revolução na maneira de pensar os objetos da arte, mas também, e, acima de tudo, na própria constituição do mundo sensível.

Essa revolução, segundo Jacques Rancière, inicia-se primeiro na literatura. Mais precisamente quando esta permite que os indivíduos comuns ocupem nos romances papéis que antes eram destinados aos personagens nobres. Deste modo, o qualquer um aparece nos textos literários não como marca da realidade de uma época que está sendo representada em concordância com os princípios impostos pela regra de verossimilhança, mas sim como signo de uma nova maneira de fazer arte que proclama a igualdade de todos os temas. O romance moderno simboliza a completa ruptura com as regras hierárquicas apregoadas pela genericidade. Ao contrário do que Auerbach defende, ele não é a concretização do realismo trágico. Efetivamente, no regime representativo – que Auerbach denomina de estética clássica¹⁰ – a obrigatoriedade de representar as personagens agindo sempre de acordo com um entrelaçamento racional que encaminha o enredo a uma finalidade determinada, impede que o estranho emaranhado de coisas e pessoas assuma seu espaço no texto literário, já que “a vida não conhece histórias. Não conhece ações orientadas para fins, mas somente situações abertas em todas as direções” (RANCIÈRE, 2013, p. 8).

Em vista disso, a literatura não produz efeitos políticos quando assume o compromisso de modificar o real, mas sim quando desvia os corpos das destinações sociais as quais estavam presos pela divisão do sensível. Em consonância com o que Rancière sustenta em seu livro *A partilha do sensível*, “o homem é um animal político porque é um animal literário, que se deixa desviar de sua destinação ‘natural’ pelo poder das palavras” (RANCIÈRE, 2005, p. 59-60). Ao circular livremente sem estar vinculada a alguma voz que lhe dê legitimidade ou que transporte as palavras diretamente aos ouvidos de quem deve ouvi-las, a escrita torna-se o “regime de uma enunciação órfã, de uma palavra que fala sozinha, esquecida de sua origem, despreocupada a respeito de seu destinatário” (RANCIÈRE, 2009, p. 108).

É contra essa perigosa errância da palavra escrita que Platão se insurge. Pretendendo conceder ao texto uma voz de autoridade que explique seus sentidos de modo a impedir que eles fiquem dispersos e sejam interpretados de maneira indevida, em *Fedro*, o filósofo grego sentencia que “uma vez escrito, um discurso chega a toda a parte, tanto aos que o entendem como aos que não podem compreendê-lo e, assim, nunca se chega a saber a quem serve e a quem não serve”, por esse motivo ele “tem sempre necessidade da ajuda do seu autor, pois não é capaz de se defender nem de se proteger a si mesmo” (PLATÃO, 2000, p. 123). Com efeito, a preocupação de Platão não reside na incapacidade de alguns em compreender o que a escrita pronuncia, mas sim na capacidade que muitos têm de transformar o texto escrito em algo que se afasta das concepções consideradas como integrantes da intencionalidade do autor.

Desta maneira, a fábula platônica condena a escrita em função de sua natureza paradoxal: ao mesmo tempo que ela é muda, também é falante demais. Em *Políticas da escrita*, Rancière afirma que seu mutismo se deve ao fato de que a letra está pregada ao papel e não há nenhum corpo para provar sua veracidade e nenhuma voz para proclamar sua validade. Ela é muda porque está à disposição de todos e não se dirige a ninguém em particular. É, contudo, esta mesma característica que a faz ser demasiado falante. A letra órfã vagueia de um lugar a outro, de forma que “qualquer um pode, então, apoderar-se dela, dar a ela uma voz que não é mais ‘a dela’, construir com ela uma outra cena de fala, determinando uma outra divisão do sensível” (RANCIÈRE, 1995, p. 8).

Ademais, a escrita só existe porque possui a capacidade de anular as características que permitem identificar um discurso a seu criador. Em virtude do que assegura Rancière, há “escrita quando palavras e frases são postas em disponibilidade, à disposição, quando a referência do enunciado e a identidade do enunciador caem na indeterminação ao mesmo tempo” (RANCIÈRE, 1995, p. 8). Isso permite que qualquer um se aproprie das palavras e frases disponíveis a múltiplas significações. É em função dessas aventuras do sentido que a escrita torna possível a existência da literatura. Esta, por sua vez, é o trajeto da letra desincorporada que pode tomar qualquer corpo e compor temas dignos a partir de assuntos e coisas comuns. O romance é, sem dúvida, o terreno de manifestação privilegiada dessa forma literária. Ao estabelecer um modo de escrita desvinculado de todo tipo de genericidade, o romance utiliza-se dos poderes da letra muda/eloquente e dissemina sua história, sem preocupar-se com os sentidos que os destinatários indeterminados darão ao texto original.

Contra esse tipo de escrita levanta-se uma outra maneira de escrever que pretende atribuir às palavras as coisas mesmas que elas nomeiam. Procurando encontrar um “corpo que pode confirmar a letra”, esta escrita projeta conferir “a cada palavra a coisa exata que ela representa ou a ideia de que ela é signo” (RANCIÈRE, 1995, p. 10). De modo a reparar o mal causado pela letra órfã, dá-se ensejo a uma escrita que é, a um só tempo, mais e menos que escrita. Mais que escrita porque ela tenciona ser a enunciação da verdade, uma letra “indelével e infalsificável”, posto que “traçada na própria textura das coisas”. Menos que escrita porque não sofre nenhum desvio, segue uma linha reta que conduz a mensagem ao seu destino.

Semelhante escrita foi proposta pelos pais da igreja através do sistema de interpretação figural. Por meio de uma análise que lê o texto como um dispositivo incompleto que necessita de uma comprovação, a palavra escrita é sempre um Verbo que carece da verdade que apenas a carne pode proporcionar. Se para Platão a escrita deveria ser conduzida pelo autor de modo a não se desviar de sua função educativa, para o cristianismo ela deveria ser preenchida por um corpo que no mesmo instante em que a confirma, também a anula. Nas palavras de Rancière, “ao malefício da escrita Platão opunha o trajeto da palavra viva. À letra morta, o cristianismo lhe havia oposto mais tarde o espírito da vida, o Verbo feito carne” (RANCIÈRE, 2009, p. 123). Acontece que o Verbo só pode fazer-se carne à custa de sua autoimolação, pois, na interpretação figural, o preenchimento da figura é realizado não pela carne, mas sim pelo texto sagrado que anuncia outro corpo.

Neste sentido, ao declarar que a literatura ocidental é fruto da exegese cristã e que os textos literários têm na Bíblia seu elemento precursor, Auerbach procura obliterar o que caracteriza a escrita como letra órfã e – assim como Platão – objetiva impor uma matéria à forma. No entanto, a literatura é a expressão mais acabada da impossibilidade de romper a linha divisória entre as palavras e as coisas. É o que Rancière garante, em *The politics of literature*, ao dizer que a arte literária se esquivava de ser “o testemunho do Verbo vivo encarnado”, na medida em que é “o reino da escrita, da fala circulando fora de qualquer direção, para além de qualquer relação determinada” (RANCIÈRE, 2011, p. 12). Diante disso, a singular natureza da palavra escrita suspende com a verdade do Verbo vivo por meio da tensão paradoxal que ela cria: a encarnação do Verbo não pode ser confirmada materialmente, somente as palavras podem descrever que o Verbo se fez carne. Assim, a verdade histórica do texto bíblico é certificada por

uma interpretação figural, cujo ponto de apoio assenta-se na transitoriedade da linguagem.

Portanto, na contramão do que Auerbach defende, Rancière considera que a literatura moderna surge justamente quando o Verbo não mais pode se tornar carne, ou seja, quando há a incompatibilidade entre a materialidade e as coisas que o texto anuncia. Consoante ao que o filósofo francês salienta, não pode existir uma escrita que seja pura, um texto que seja preenchido pela verdade anunciada por outro texto: “ a literatura existe precisamente por falta da escrita pura ou do livro da encarnação” (RANCIÈRE, 1995, p. 44). A modernidade – que Jacques Rancière prefere chamar de regime estético da arte¹¹ – desponta quando o itinerário da letra órfã destrói com a “obra da palavra de vida”.

É exatamente por isso que o *Dom Quixote* é o romance que inaugura a modernidade literária, pois ele simboliza a “dispersão da letra num mundo em que o advento dos poderes da palavra impressa coincide com o apagamento do Verbo encarnado” (RANCIÈRE, 1995, p. 15). A fábula da letra sem pai compõe a narrativa do romance não apenas no jogo que Cervantes realiza entre os diferentes autores e narradores das aventuras do Quixote, como também na maneira com que o narrador anônimo e o próprio Alonso Quixano deparam-se com a palavra escrita. Rancière afirma que o livro do escritor espanhol “[...] reexpõe a questão literária por excelência, aquela questão do corpo da letra que a filosofia procura esquecer no mito do poema/livro do povo como na representação do livro/modo de usar” (RANCIÈRE, 1995, p. 40-41). É deste modo que as narrativas posteriores que relatam o encontro do filho do povo com a escrita não cessam de apresentar resultados semelhantes aos descritos por Cervantes: a completa mudança da vida daqueles que encontraram nos livros aquilo que nunca lhes fora destinado.

Os fidalgos ou filhos do povo privilegiam-se da democracia da escrita, mas o fascínio que os livros exercem em semelhantes almas obrigam-nas a sacrificar seus corpos em função daquilo que leem. Dom Quixote teve que “pagar com seu corpo e sua razão sua louca devoção à verdade do livro”, a partir dele, muitos outros romances versaram sobre a “história daqueles que tem a infelicidade de ler romances” (RANCIÈRE, 1995, p. 70). De fato, Alonso Quixano é aquele que enlouqueceu porque foi seduzido pela letra, todavia, ele também organiza uma “máquina de seduzir” ao

tentar convencer Sancho Pança – e todos aqueles que encontra em seu caminho – da existência de magos e castelos encantados.

Contudo, é interessante perceber que todos que cruzam com dom Quixote não se deixam convencer por suas palavras disparatadas, mas também não concluem de imediato que falta juízo ao bom cavaleiro, pois num só momento ele é capaz de “fazer as coisas mais loucas do mundo e dizer coisas tão sensatas que apagam e desmentem seus feitos” (CERVANTES, 2012, v. 2, p. 153). É somente o livro que narra a primeira parte de suas aventuras que é capaz de certificar a espécie singular de sua loucura, já que na fábula os únicos que conhecem verdadeiramente dom Quixote são aqueles que depararam com ele nas frias linhas do texto e não nos acasos proporcionados por suas andanças. Em tal circunstância ocorre que o poder das palavras errantes sobrepuja o poder do próprio escrito; ora, dom Quixote não precisa ser apresentado aos personagens, uma vez que estes já o conhecem como protagonista de uma história que anda a circular por todos os cantos.

É essa ficcionalização da função narrativa que faz com que *Dom Quixote* seja “o livro no qual há dois séculos não se para de procurar a filosofia do romance” (RANCIÈRE, 1995, p. 69). A indefinição de um narrador fixo, assim como a indeterminação de um autor que possa responsabilizar-se pelo que está sendo narrado, propicia a Cervantes a possibilidade de jogar com seus personagens sem fazê-los reféns de sua habilidade escritural. Com efeito, dom Quixote possui tal autonomia que afigura ser personagem e escritor a um só tempo. Cervantes não precisa utilizar de seus personagens para proferir um discurso consistente. Pelo contrário, ele atua de maneira tão neutra que parece mesmo impossível identificar sinais, rastros ou pistas de alguma intencionalidade em sua maneira de escrever.

Ao contrário do que Auerbach e muitos outros leitores acreditam, o cavaleiro da triste figura não toma a ficção por realidade, “o que caracteriza mais profundamente dom Quixote é o fato de não reconhecer a ideia de uma relação convencional, institucional entre realidade e ficção” (RANCIÈRE, 1995, p. 40). Enquanto as personagens que circundam nosso cavaleiro conseguem discernir o real do ficcional através de um princípio de “realidade da ficção”, dom Quixote “recusa essa regra séria do não-sério, essa divisão que organiza a ficção dentro da realidade”. Para ele não há “divisão instituível entre situações em que se acredita e situações em que se não acredita”, há apenas o verdadeiro e o falso, se a história é verdadeira é necessário

sacrificar-se em função dela, caso ela seja falsa não há porquê dar-lhe importância. Essa relação com a verdade desregula todas as “divisões entre modos do discurso e modos de recepção” e “devolve toda história ao aleatório da palavra sem corpo” (RANCIÈRE, 1995, p. 40).

Ao romper com os preceitos que orientavam a produção do texto literário no regime representativo, o homem do atraso cavalheiresco torna-se o herói do romance moderno. No primeiro capítulo da *Poética*, Aristóteles afirma que o que define um poema não é a regularidade métrica, mas sim a qualidade estilística de sua imitação, ou melhor, o fato de representar homens agindo de acordo com os elementos do verossímil. Desta maneira, o poema não é compreendido como um modo de linguagem, mas sim a partir de um julgamento valorativo e pedagógico que determina a relevância de sua história. Aristóteles cria, dessa forma, regras ficcionais que conduzem a produção artística através de um princípio de ficção que delimita um tempo-espaço específico e o faz funcionar por intermédio de “toda uma série de procedimentos sociais de comprovação”. Dom Quixote destrói essa normatividade representacional ao “fazer voar em pedaços a partilha organizada dos campos, o princípio de realidade da ficção” (RANCIÈRE, 1995, p. 67).

Isso pode ser entendido de maneira evidente quando recorremos ao texto de Cervantes, mais especificamente na passagem em que trata do teatro de marionetes. Mestre Pedro é um titereiro que está passando pela cidade com o espetáculo intitulado *A liberdade de Melisendra*. Trata-se de uma peça que narra a luta de Gaifeiros para libertar sua esposa Melisendra, que havia sido sequestrada e aprisionada pelos mouros na cidade de Zaragoza, na Espanha. Mestre Pedro, ao hospedar-se na mesma estalagem que dom Quixote, resolve encenar a referida peça. A parte que segue abaixo refere-se ao momento em que Gaifeiros tenta fugir com sua esposa, enquanto os mouros ficam em seu encalço.

Vejam a numerosa e resplandecente cavalaria que sai da cidade em perseguição aos amantes católicos, quantas trombetas soam, quantas charamelas tocam, quantos atabaques e tambores retumbam. Temo que os alcancem e os tragam de volta amarrados à cauda de seu próprio cavalo, o que seria um horrendo espetáculo.

Então, vendo e ouvindo tantos mouros e tanto barulho, dom Quixote achou bom ajudar os fugitivos e, levantando-se, disse em voz alta:

- Não consentirei que em meus dias e em minha presença se cometa um ultraje desses a tão famoso cavaleiro e a tão atrevido amante como

dom Gaifeiros. Detende-vos, canalha malnascida! Não o sigais nem o persigais, ou travareis batalha comigo!

Dito e feito: desembainhou a espada, aproximou-se do palco com um pulo e, com rapidez e fúria nunca vista, começou a desferir cutiladas sobre títeres mouros, derrubando uns, decapitando outros, estropiando este, destroçando aquele e, entre muitos golpes, desfechou um fendente que, se mestre Pedro não se abaixasse, não se encolhesse e se escondesse, lhe teria partido a cabeça com mais facilidade que se fosse feita de marzipã. Mestre Pedro bradava:

- Detenha-se vossa mercê, senhor dom Quixote! Repare que estes que derruba, destroça e mata não são mouros de verdade, mas bonequinhos de massa. Por meus pecados, olhe, que botas a perder todo o meu ganha-pão! Mas nem por isso dom Quixote diminuiu as cutiladas, mandobres, pranchadas e reverses que caíam cerrados como granizo. Finalmente, mais rápido que dois suspiros, botou todo o palco abaixo, picando em pedacinhos todos os títeres e apetrechos, o rei Marsílio gravemente ferido e o imperador Carlos Magno com a coroa partida e a cabeça rachada em duas partes. O grupo de ouvintes se sobressaltou, o macaco fugiu pelos telhados da estalagem, o primo se amedrontou, o pajem se acovardou e até o próprio Sancho Pança teve um grande pavor porque, como ele jurou depois de passada a tempestade, jamais havia visto seu senhor com ira tão desatinada [...] (CERVANTES, 2012, v. 2, 234-235).

Ao despedaçar as marionetes de Mestre Pedro, dom Quixote arruína os princípios que estabelecem a realidade da ficção. Ele não reconhece a separação entre real e ficcional e por isso opõe “à divisão entre atividades sérias e atividades lúdicas o dever de coincidência entre o livro e o mundo” (RANCIÈRE, 2013, p. 162). Chegamos, assim, ao problema central do romance de Cervantes. O que dom Quixote faz é atestar a verdade dos livros, mesmo que para isso tenha que sacrificar seu corpo. Enquanto a escrita é analisada figuramente, a encarnação sustenta a verdade do texto sem que nenhum corpo se submeta ao sacrifício. Quando a interpretação figural perde a validade, inicia-se a aventura da letra à procura de seu corpo e é exatamente isso que configura o que chamamos de literatura.

A literatura é a eterna busca de um corpo que preencha a escrita. Entretanto, é também a maior certificação da impossibilidade de que a letra seja preenchida pela matéria. Ela revela que as palavras são signos autônomos que impossibilitam a materialização de sua forma. A arte literária está, portanto, em busca de um corpo que nunca será encontrado, porque é exatamente essa procura que possibilita sua existência. Desse modo, se entre as palavras e as coisas houvesse uma ligação direta, a literatura não poderia existir. Dom Quixote enlouquece quando busca estabelecer a verdade do texto baseado no método de comprovação do livro santo. Mas sua loucura é

consequência, também, de sua recusa em aceitar a lei aristotélica que divide a escrita a partir dos preceitos de verdade e falsidade.

De acordo com o que afirma Rancière, o cavaleiro da triste figura age em conformidade ao que recomenda o método científico: é necessário interpretar e suspeitar do que se vê. O valoroso cavaleiro não toma o ficcional pelo real, ele “desqualifica, por fidelidade ao livro, o real enganador da visão imediata” (RANCIÈRE, 1995, p. 63-64). Neste sentido, dom Quixote demonstra que é uma linha muito tênue a que separa a falsidade e a verdade dos livros. Afora o imaginário partilhado e o reconhecimento das autoridades competentes, não há mais nada que possa validar a verdade deles. O mundo é tecido por textos que são todos comprovados da mesma maneira, ou seja, são todos comprovadas por intermédio de outros textos. Sendo assim, para dom Quixote a história de Amadis de Gaula é tão certa quanto a de Carlos Magno. Destarte, ao sacrificar seu corpo em nome da verdade do livro, ele evidencia que os textos literários não são inferiores aos demais escritos por tratarem de fatos ficcionais e inverídicos. Ora, não há como traçar um sistema hierárquico que estabeleça o grau de fidedignidade dos textos, uma vez que todos os escritos derivam do mesmo princípio de verdade e perpassam pelo mesmo sistema de comprovação.

Sob esse ponto de vista, Rancière entende que o livro de Cervantes “está desprovido de uma natureza ficcional dada”, por isso ele “marca uma cena própria da ficção” (RANCIÈRE, 2009, p. 41). Evidentemente, as concepções literárias provenientes do regime representativo, assim como as teses de Auerbach sobre a origem figural do romance moderno, são colocadas à prova quando Cervantes recusa-se a conduzir sua fábula de acordo com a verossimilhança aristotélica e renuncia a tratar seu tema de forma trágico-realista. Dom Quixote, em síntese, opera a transgressão da *mimesis* e revela que “a literatura em lugar nenhum se dá na evidência de uma divisão dos gêneros do discurso” (RANCIÈRE, 1995, p. 100). Muito além de imitar atos nobres ou ações vulgares, “a extravagância do cavaleiro da triste figura é a de uma ‘imitação’ inédita: não há imitação da glória ou da baixeza, da coragem ou do medo, mas a imitação do livro como tal, a simples reduplicação da igualdade da escrita” (RANCIÈRE, 2009, p. 115).

Talvez isso justifique o fato de que dom Quixote se torna “o primeiro herói de uma fábula social que não vai mais deixar de ocupar as cabeças políticas e eruditas da era moderna” (RANCIÈRE, 1995, p. 76). O bom cavaleiro não simboliza somente uma

mudança nos preceitos estéticos de elaboração dos textos literários, dado que, acima de tudo, ele configura uma ruptura com a partilha do sensível, estabelecida pelo regime representativo. Dom Quixote não reconhece como legítima a divisão que separa a ficção da realidade. Não admite a tradição que julga e seleciona os livros verdadeiros e os livros falsos. E, por fim, não compactua com a partilha do comum que dispõe os corpos no sensível de acordo com a posição social a qual cada um deles pertence. O cavaleiro da triste figura é aquele que “se mete com tudo aquilo com que não deveria se meter: a leitura de livros e a demonstração da verdade deles em vez de servir e administrar seus domínios” (RANCIÈRE, 1995, p. 76). Por certo, ele abandona a ocupação que fora destinado a cumprir e passa a dedicar-se à existência estética como modo de vida. À vista disso, dom Quixote “desregula a boa relação entre a ordem do discurso e a ordem das condições, ao estabelecer entre as duas a conexão louca de um corpo que toma os escritos ao pé da letra” (RANCIÈRE, 1995, p. 76).

Jacques Rancière, inclusive, ressalta que o valoroso fidalgo da Mancha tem muito a ensinar aos intelectuais, da mesma maneira que a literatura tem muito a ensinar à ciência. Entre alguns intelectuais da área de humanidades que acreditam fazer ciência, há um certo temor em reconhecer a influência da arte literária em seus métodos de pesquisa. Esse temor transforma-se em verdadeira histeria quando alguma voz incauta se levanta do subsolo e proclama que muitas pesquisas se aproximam mais da forma artística do que da objetividade científica. Os referidos intelectuais têm medo de fazer literatura, medo de não serem reconhecidos pelos pares, medo, enfim, de ser dom Quixote, a voz que grita no deserto e que reconhece a natureza órfã dos escritos.

As aspas que colocamos em nossos textos nos dão a certeza de que não estamos falando sozinhos. Elas são a garantia de que estamos fazendo ciência, pois esta tem como função preencher os espaços vazios e impedir que o não-sentido floresça. Rancière declara que para evitar a solidão ou a loucura literária “é preciso garantir contra qualquer esbarrão, contra qualquer desfiado de alguma malha, o tecido comunitário, o tecido espesso do saber feito de perguntas e respostas” (RANCIÈRE, 1995, p. 181). Para não ficar nem sozinho nem louco, o intelectual “tem de se instalar na solidariedade de todas as obras”, recusando-se a produzir “o menor vazio ou o menor embaraço” (RANCIÈRE, 1995, p. 181).

Dom Quixote vem nos ensinar que não há o que temer, quando as palavras são anunciadas no deserto elas se disseminam com maior ligeireza, cumprindo, assim, com

a natureza do texto sem pai nem pastor. É imprescindível devolver a solidão da escrita. O livro da encarnação não serve mais para legitimar a verdade dos outros livros. Existe a necessidade premente de permitir que, assim como dom Quixote, outros leitores empreendam a busca de um corpo para o texto, ainda que semelhante procura seja anulada pela impossibilidade de materialização da linguagem. Para além do reconhecimento dos pares, a missão da escrita nos obriga a escrever sem destinatários.

Referências

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Coleção Os Pensadores).
- AUERBACH, Erich. *Ensaio de literatura ocidental: filologia e crítica*. Tradução de Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Ed. 34, 2007.
- _____. *Figura*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Ática, 1997.
- _____. *Introdução aos estudos literários*. São Paulo: Cultrix, 1972.
- _____. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Tradução de Jacob Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote*. Tradução de Ernani Ssó. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. 2 v.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.
- PLATÃO. *Fedro ou da beleza*. Tradução de Pinharanda Gomes. Lisboa: Guimarães, 2000.
- RANCIÈRE, Jacques. *A fábula cinematográfica*. Tradução de Christian Pierre Kasper. Campinas: Papirus, 2013.
- _____. *A partilha do sensível*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- _____. *La palabra muda: ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Tradução de Cecilia González. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.
- _____. Nova Ordem Policial. *Urdimento*: revista de estudos em artes cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 15, out. 2010. Disponível em: <http://www.ebah.com.br/content/ABAAAg6sAC/ranciere-j-etica-estetica-politica-in-revista-urdimento>. Acesso em: 09 nov. 2016.
- _____. *O espectador emancipado*. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- _____. *Políticas da escrita*. Tradução de Raquel Ramallete. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- _____. *The politics of literature*. Tradução de Julie Rose. Malden: Polity Press, 2011.
- SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2011.

Notas

¹ Este texto é uma versão adaptada do primeiro capítulo de minha monografia, defendida em 30 de janeiro de 2017 no Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia.

² *Dom Quixote* foi publicado em dois volumes. O primeiro em 1605 com o título *O engenhoso fidalgo dom Quixote de la Mancha*. Já o segundo foi publicado em 1615 e designado como *Segunda parte do engenhoso cavaleiro dom Quixote de la Mancha*.

³ O encadeamento entre realidade e ficção fica ainda mais evidente quando o autor espanhol zomba da tentativa de plágio que sofreu antes de publicar a continuação de sua obra. Em 1614, assinado por um pseudônimo intitulado Alonso Fernández de Avellaneda, é publicado um livro que pretendia dar continuidade à história escrita por Cervantes na primeira parte. Aproveitando a oportunidade ficcional que tal acontecimento oferecera, Cervantes não perde a chance de fazer com que seus personagens desqualifiquem a má-fé do impostor: “vossas mercês podem crer – disse Sancho – que o Sancho e o dom Quixote dessa história não devem ser os mesmos que andam naquela escrita por Cide Hamete Benengeli, que somos nós: meu amo, valente, sábio e apaixonado, e eu, um tolo engraçado, nem comilão nem beberrão” (CERVANTES, 2012, v. 2, p. 518).

⁴ Tais comentários encontram-se no capítulo VI, intitulado “A saída do cavaleiro”, em que o autor trata dos romances de cavalaria.

⁵ Trata-se do capítulo XIV cujo título é “A Dulcinéia encantada”. Esse capítulo foi acrescentado para a tradução em espanhol, três anos depois da primeira edição em alemão.

⁶ É importante ressaltar que muito do que se considera como sendo as ideias de Platão e Aristóteles é, na verdade, decorrência das inúmeras leituras e interpretações de estudiosos comentadores que ajudaram a reconstruir, ao longo dos séculos, os princípios fundamentais das obras de ambos os filósofos gregos. Desse modo, neste trabalho não intentamos mensurar em que medida o peso da tradição influencia nas apropriações que se faz dos escritos desses autores, haja vista que além de ser uma tarefa por demais hercúlea, não apresenta grande importância para o debate aqui desenvolvido.

⁷ O conceito de verossimilhança apresentado neste trabalho está estreitamente relacionado à maneira a qual Aristóteles o entende. Não pretendemos explicitar os múltiplos sentidos que a ideia de verossímil abarca.

⁸ O sentido de figura a qual o autor recorre nasceu por via da pregação de Paulo aos gentios. Visando converter outros povos ao cristianismo, o Velho Testamento deveria deixar de ser o livro da história do povo de Israel para transformar-se em um livro da história universal, cujos significados não estariam definidos, uma vez que seriam meras prefigurações da vinda de Cristo e da promessa de salvação eterna. Logo, o Velho Testamento seria uma figura, isto é, um acontecimento real e histórico que aguarda um preenchimento ou uma realização. É no interior da interpretação figural que a vinda de Cristo pode ser lida como a concretização das prefigurações lançadas no Antigo Testamento. Por isso, o Novo Testamento seria o preenchimento dessa figura.

⁹ A interpretação figural estabelece uma relação entre dois acontecimentos em que cada um não apenas significa a si mesmo, como também significa e completa o outro. Ambos “os polos da figura estão separados temporalmente, mas estão, também, como acontecimentos ou figuras reais, dentro do tempo” (AUERBACH, 2002, p. 62, 63). Destarte, “figura é algo real e histórico que anuncia alguma outra coisa que também é real e histórica” (AUERBACH, 1997, p. 27).

¹⁰ Para Auerbach a estética clássica refere-se ao conjunto de regras vinculadas aos preceitos de genericidade compostos por Aristóteles. Nestas circunstâncias, ele defende que essas normas haviam sido suplantadas pelo realismo trágico constante nos textos do Novo Testamento. Entretanto, como sua própria interpretação sobre as obras literárias atrela-se aos princípios postulados pela estética clássica, podemos concluir que este regime de pensabilidade das artes não foi superado pelos estudiosos das linguagens artísticas, quando muito podemos dizer apenas que ele foi ressignificado de modo a dar ensejo a novas considerações.

¹¹ Em *A partilha do sensível*, Rancière afirma que “o regime estético das artes é o verdadeiro nome daquilo designado pela denominação confusa de modernidade”. O termo modernidade, segundo ele, nada mais é que “o conceito que se empenha em ocultar a especificidade desse regime das artes e o próprio sentido da especificidade dos regimes da arte” (RANCIÈRE, 2005, p. 34).