

Gabriel Pedrosa

Centro universitário SENAC-
SP

E-mail: gpedrosap@gmail.com



Este trabalho está licenciado sob
uma licença [Creative Commons
Attribution 4.0 International
License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Copyright (©):

Aos autores pertence o direito
exclusivo de utilização ou
reprodução

ISSN: 2175-8689

Faça como se, Sancho: Uma escritura de invenção no teatro do mundo

*Do as if, Sancho:
An invention of on the stage of the world*

*Haz como si, Sancho:
Um acto de invención em el teatro del mundo*

Pedrosa, G. Faça como se, Sancho: uma escritura de invenção no
teatro do mundo. Revista Eco-Pós, 26(2), 539–556.
<https://doi.org/10.29146/eco-ps.v26i2.27874>

RESUMO

A partir de uma exortação de Dom Quixote a Sancho para que o escudeiro reinvente de modo mais propício às fantasias da cavalaria andante um relato banal que ele faz, este artigo busca pensar a representação de papéis como possibilidade de invenção, através da análise da atuação do Quixote no teatro do mundo. A inadequação entre os papéis literários que a motivam e o contexto de *Dom Quixote*, a total impossibilidade de reprodução de um modelo que os textos pregressos pudessem constituir, reforçam o caráter de invenção desta escritura. A tópica do mundo como teatro — sua fixação de valores e papéis sociais, seu desenvolvimento prévio das cenas e condutas decorosas e a vaidade destes papéis quando vistos de fora — é perturbada por esta inadequação e pelo alargamento e cruzamento de fronteiras na atuação quixotesca, que impedem a existência de um fora, levando-nos a repensá-la, com o auxílio das propostas de Artaud, da leitura do carnaval de Bakhtin e do jogo ideal de Deleuze.

PALAVRAS-CHAVE: *Dom Quixote; Mundo como teatro; Teatro; Desconstrução.*

ABSTRACT

Based on a Don Quixote's exhortation to Sancho for the squire to reinvent a banal account he makes in a manner more propitious to the fantasies of the walking cavalry, this article aims to think acting as a possibility for invention, through the analysis of Quixote's performance in the theatre of the world. The inadequacy between the literary roles that motivate it and the context of *Don Quixote*, the total impossibility of reproducing a model that previous texts could constitute, reinforce this writing as an invention. The topic of the world as a stage — its setting of social values and roles, its prior development of decorous scenes and conduct and the vanity of these roles when viewed from the outside — is disturbed by this inadequacy and by the widening and crossing of boundaries in quixotic acting, which prevent the existence of an outside, leading us to rethink it, with the help of Artaud's proposals, Bakhtin's reading of carnival and Deleuze's ideal game.

KEYWORDS: *Don Quixote; World as a stage; Theatre; Deconstruction.*

RESUMEN

A partir de una exhortación de Don Quijote a Sancho para que el escudero reinvente, de manera más propicia a las fantasías de caballero andante, un informe banal que le hace, este artículo busca pensar la representación de roles como posibilidad de invención, a través del análisis de la actuación del Quijote en el Teatro del Mundo. La inadecuación entre los papeles literarios que la motivan y el contexto del *Quijote*, la imposibilidad total de reproducir un modelo que textos anteriores podrían constituir, refuerzan el carácter de invención de esta escritura. El tema del mundo como teatro — su definición de valores y roles sociales, su desarrollo previo de escenas y conductas decorosas y la vanidad de estos roles vistos desde afuera — se ve perturbado por esta inadecuación y por el ensanchamiento y cruce de fronteras en la actuación quijotesca, que impiden la existencia de un afuera, llevándonos a repensarla, con la ayuda de las propuestas de Artaud, la lectura del carnaval de Bakhtin y el juego ideal de Deleuze.

PALABRAS CLAVE: *Don Quijote; Mundo como teatro; Teatro; Deconstrucción.*

Submetido em 18 de maio de 2022
Aceito em 10 de dezembro de 2022

Faça como se

— (...) Chegaste, e que fazia aquela rainha da formosura? Seguramente a encontraste fiando pérolas ou bordando alguma empresa com ouro de canotilho para este seu cativo cavaleiro.

— Encontrei-a — respondeu Sancho — ajeitando duas fangas de trigo num curral de sua casa.

— Pois faça — disse Dom Quixote — como se os grãos daquele trigo fossem pérolas, tocados por suas mãos. (Cervantes, 2011, p. 310, tradução nossa)

Aproximamos-nos da metade do primeiro volume de *Dom Quixote*, Sancho volta de sua primeira embaixada como escudeiro, em que teria levado à excelentíssima Dulcinea del Toboso — a inefável amada de seu amo (e tão fantasiosa quanto ele) — a oferta dos serviços do valoroso herói bem como seus protestos de estima e lealdade, enquanto o Quixote se refugiava, em penitência, em Sierra Morena. Sancho não cumpre sua missão, e, poucos e insuficientes dias depois (fato observado pelo Quixote ao longo do diálogo), retorna para dar satisfação de sua empreitada. Trata-se, em nossa leitura, de um momento crítico na narrativa do Quixote (tanto na imaginação do personagem, quanto no texto de Cervantes), pois o cavaleiro, tendo se retirado de cena, dá, momentaneamente, a seu escudeiro a autoria de sua fantasia. Neste breve diálogo, vê-se que o episódio coloca para Sancho, para além de uma espécie de última provação (depois de apedrejamentos, fome, pauladas e manteamentos), a questão central de sua atuação a partir dali: a necessidade permanente de invenção para criar e manter seu novo papel no mundo; e a consequente insuficiência de qualquer modelo pronto que pudesse ser copiado.

“A Dom Quixote não importa que Sancho lhe minta, com a condição de que a mentira possa caber em sua ficção” (Ballester, 2004, p. 126, tradução nossa). Não se trata de um encontro que Sancho possa ter tido com Aldonza Lorenzo, tão duvidosa Dulcinea, ou com outra Dulcinea qualquer, real ou fantástica, mas do encontro que Sancho invente para compor seu relato, seu conto. Faça de conta, escudeiro fantástico, faça contável, possível de entremear à narrativa fantasiosa que nos temos feito, para não submergirmos na antiga, que nos aprisionava em aborrecidas figuras fechadas e imóveis de fidalgo e lavrador. Atue, represente.

Representar é *jugar a ser*, é ser, não no automatismo desatento de quem mera e rotineiramente subsiste, mas na consciência e atenção às regras de quem joga, e na necessária e permanente abertura do jogo. *Faça como se, faça de conta*: convites a que Sancho tome parte no jogo, lance seus dados, complete a cena deixada em suspensão.

Sancho não se encontrou com Dulcinea nenhuma, mas, mesmo que alguma tivesse encontrado, para contar do encontro ainda teria de inventar o contá-lo. Fazer de sua possibilidade de invenção a banalidade de uma lavradora arrumando trigo no curral era negar a fantasia a que vinha se dedicando em companhia de seu louco vizinho (em busca de uma igualmente fantástica ilha que governar), apagando-a sob uma versão já feita e, pior, estéril. Finja, mas finja completamente, até que o fingimento se afirme como a mais interessante e potente das formas de vida que possamos adotar.

Todo o tema da representação de papéis no Quixote — e, mais amplamente, todo o tema da escritura, aqui entendida como toda forma consciente de composição —, pode ser lido sob esta alternativa entre um modo fechado, de fiel reprodução de um modelo pronto, e outro não apenas aberto à invenção, como dependente dela para sua continuidade.

O teatro do mundo

— Nunca viste representar alguma comédia onde se introduzem reis, imperadores e pontífices, cavaleiros, damas e outros diversos personagens? (...) e acabada a comédia e desnudando-se dos vestidos dela, ficam todos os recitantes iguais.

— Sim já vi — respondeu Sancho.

— Pois o mesmo — disse Dom Quixote — acontece na comédia e trato deste mundo, onde uns fazem os imperadores, outros os pontífices, e finalmente todas quantas figuras se pode introduzir numa comédia; mas chegando ao fim, que é quando se acaba a vida, a todos lhes tira a morte as roupas que os diferenciavam, e restam todos iguais na sepultura (Cervantes, 2011, p. 631, tradução nossa).

Sancho elogia a comparação do amo, mas diz, e diz bem, que ela não é nova. Sêneca a fizera na carta 76 a Lucílio; e, no *Elogio da loucura*, de Erasmo, lê-se uma descrição do mundo como teatro quase idêntica a esta feita pelo Quixote ao ver passar a caravana de atores já preparados para entrar em cena. “Todo o mundo é um palco/ e todos os homens e mulheres, meros atores...” (Shakespeare, 1994, p. 58, tradução nossa).

Também o Quixote está vestido de sua personagem quando aponta os atores, com os não menos fingidos paramentos de sua armadura de papel machê e as vetustas armas de seus bisavós. Também os religiosos que ao longo da obra o exortam a voltar à casa e retomar sua vida estão fantasiados com suas vestes sagradas. A diferença, por um lado, é que o Quixote está permanentemente investido de sua personagem, enquanto aqueles atores rebaixam suas fantasias envergando-as sem habitá-las; e, por outro lado, é que os religiosos pensam ser única e necessariamente religiosos, com ou sem batina, façam o que fizerem.

O próprio da escritura quixotesca no teatro do mundo não é atuar, mas ter consciência de que sua atuação, como a de qualquer um, é permanente, e tem de ser permanentemente elaborada. Sua aguda consciência de escritura e o elevado grau de elaboração poética dela decorrente diferem-no das demais personagens, que pensam existir antes de qualquer máscara ou fantasia, só atuando na parte ostensivamente teatral de suas vidas, como nas festas, cerimônias, ou em sua relação com o Quixote, que acaba por despertar em todos a atenção à escritura. Dom Quixote sabe que, para além destas representações isoladas e codificadas, com espaços, tempos e papéis já definidos e consentidas como encenação, todo o resto é ainda escritura, igualmente construída e passível de invenção. Como o quixotesco Henrique IV de Pirandello, o cavaleiro manchego poderia dizer: “Eu o faço para rir. Vós o fazeis a sério. Mas vos asseguro que, ainda que a sério, estais mascaradas também vós” (1951, p. 132, tradução nossa).

E este fazer a sério não é senão uma mistura entre ignorância sobre a escritura e subserviência a um texto fechado de papéis definidos em que se crê (ou finge-se crer), e que se assume sem questionar. Nada tem da seriedade da criança que joga as cinco pedrinhas à porta de Alberto Caeiro, como se cada uma fosse um universo. Esta é a seriedade de Alonso Quijano, que se fez, já velho, Quixote, de “pura madurez de espírito” (Unamuno, 2005, p. 47, tradução nossa). “A maturidade do homem: isso significa ter reencontrado a seriedade que se tinha ao brincar quando criança” (Nietzsche, 2009, p. 95).

A diferença está, portanto, no modo como o Quixote atua em seu teatro, elaborado em contrariedade às regras que orientam a atuação dos demais. Para que, no teatro do mundo, o imperador seja imperador, os pontífices, pontífices, os fidalgos, fidalgos, e os cavaleiros, cavaleiros, é preciso que atuem de forma adequada a estes papéis. A vida dos códigos de conduta, a vida social, é uma correta reprodução dos padrões que se pode identificar sob estas

figuras, reforçando-as. Não suba o sapateiro além da sandália. Para além do tema religioso da essência não mundana, alheia à fantasia, que é a única que sobreviverá a este mundo e será considerada no vindouro e definitivo — e que não deixa de ser, também, um problema de fixação de valores e lugares — a tópica do mundo como teatro expressa um quadro social rígido e rigidamente coreografado, em que os homens, meros atores, têm de manter sua discrição e decoro — noção de adequação a um papel, seja no teatro ou em sociedade, como a define Juan de Valdés, em seu *Diálogo de la lengua*, de 1533 (Riley, 1992, p. 136).

“Os cortesãos desenvolvem, no âmbito de determinada tradição, uma sensibilidade extraordinariamente refinada para as posturas, a fala e o comportamento que convêm ou não a um indivíduo segundo sua posição e seu valor na sociedade” (Elias, 2001, p. 77). Os códigos de conduta garantem não apenas a comunicação da posição de cada indivíduo, mas as possibilidades, deveres e interdições de sua escritura. Com isso, garantem o bom funcionamento da sociedade, a manutenção da ordem e, logo, os próprios significados da estratificação social. Assim se realimentam, tendendo (como todo bom código, diria Nietzsche, 2011, p. 110) ao enrijecimento e à anulação de qualquer possibilidade de criação, e mesmo de vida. São escrituras de reprodução, que se pretendem absolutamente fechadas e inequívocas.

“Um duque tem que construir sua casa de uma maneira que expresse: sou um duque e não um conde. O mesmo vale para todos os aspectos de seu estilo de vida. Ele não pode tolerar que outra pessoa pareça mais um duque do que ele próprio” (Elias, 2001, p. 83). Não é de espantar que os duques de Cervantes façam uma leitura tão rasa do primeiro livro do Quixote e que as cenas que propõem no segundo sejam tão estéreis. A despeito das muitas páginas que ocupam, e mesmo de sua centralidade no enredo, sequer têm nomes. Não passam do tipo, *duque*, como é tipificante a leitura que fazem da primeira parte, tomando o Quixote por louco rematado e Sancho por um bobo irremediavelmente crédulo.

A imensa elaboração de sua *mise-en-scène*, ricamente decorada e coreografada, em lugar de abrir a escritura a suas potências de invenção, busca limitá-la a um texto já definido, sobrecarregando-a de redundâncias, detalhes e efeitos de verdade, emoldurando-a na reencenação do que entendem ser o primeiro Quixote, com a expectativa de um sucesso garantido e inofensivo, que pouco ou nada vai além do reconhecimento de velhas figuras e da

tranquilidade por tudo ter corrido bem. Mesquinha satisfação por ver-se no controle da cena, mesmo que, para isso, ela precise de perder todo o interesse.

A radical inadequação entre este modo de escritura dos duques e o do Quixote se manifesta em certa desquixotização do cavaleiro neste ambiente, onde por vezes ele se põe em dúvida sobre a pertinência de suas aventuras, e se deixa por um largo tempo paralisado. Mais do que simplesmente desperdiçar-se em repetições inócuas, a invenção quixotesca corre o risco de se anular na acomodação a esse texto em que enfim tem cabimento, o que a define e restringe.

E derramavam potes de água perfumada sobre Dom Quixote e sobre os duques, do que se admirava Dom Quixote; e aquele foi o primeiro dia que de todo e em tudo soube e acreditou ser cavaleiro andante verdadeiro, e não fantástico, vendo-se tratar do mesmo modo como ele havia lido que se tratavam os tais cavaleiros nos passados séculos (Cervantes, 2011, p. 784, tradução nossa).

A crença em ser cavaleiro verdadeiro implica a crença na verdade de ser-se o que quer que seja, como um dado, e a conseqüente acomodação àquilo que se pensa que se é. Por saber-se cavaleiro fantástico, o Quixote sabe que tem que manter sempre em curso, com suas seguidas invenções, sua narrativa, não podendo se deixar submergir na identidade de cavaleiro, como passara submerso na identidade de fidalgo de aldeia seus primeiros (e imprestáveis para a narrativa) cinquenta anos.

Acreditar-se cavaleiro verdadeiro e não fantástico seria acreditar que a fantasia é prescindível, porque funcional, e que a vida pode ser uma reprodução idêntica ao que já estava escrito num dos livros que lera. Seria tomar sua empreitada de fazer-se outro, de fazer outra a vida, por um feito simples que, uma vez atingido, resultaria em nova identidade, positivamente definida e igualmente aprisionante, e não pelo infinito processo que ela se revelara.

Pois a escritura do Quixote é permanente criação, e as novelas de cavalarias apenas lhe dão os elementos que usará em sua composição. “Modos há de composição na ordem de cavalaria para tudo” (Cervantes, 2011, p. 166, tradução nossa). E é por este entendimento da cavalaria como um modo de compor, e não como imagem já composta, “que todas as coisas que via com muita facilidade as acomodava a suas desvairadas cavalarias e mal-andantes pensamentos” (Cervantes, 2011, p. 189, tradução nossa). Sua relação com a matéria dos livros que leu, como diz Américo Castro (2002, p. 419), é a de um autor com os textos dos autores que

o antecederam, seleção dos fragmentos da tradição com os quais interessa dialogar, constituição do intertexto, de um texto que se desdobra, refaz e desfaz, no texto que ele começa. "Composição, composição, eis a única definição da arte." (Deleuze; Guattari, 2007, p. 247).

"A ideia de trazer a arte para os assuntos do viver não era estranha aos contemporâneos de Cervantes. A lição da obra muito lida de Castiglione era a de que a vida de um cortesão ideal deveria ser uma verdadeira obra de arte" (Riley, 1992, p. 38, tradução nossa). Mas não é só a vida do cortesão ideal de Baldassare Castiglione que se faz conscientemente como obra: imitando-se uns aos outros em suas vidas invulgares, e buscando, todos, imitar a Cristo, em sua vida que transcendia os limites do humano, também a vida dos santos implica a ideia de um permanente e vigilante fazer-se outro daquilo que se seria habitualmente, ou mesmo do que se poderia ser.

Recuperando-se de graves ferimentos nas pernas, decorrentes de um combate contra invasores franceses, o jovem Inácio pede que lhe deem livros de cavalarias, para se distrair. Não havendo, onde estava, tais livros, dão-lhe um da vida de Jesus e outro com vidas de santos (Barbanza, 1940, p. 11). O jovem nobre e militar faz-se um religioso pobre, que se faz Santo Inácio, porque lê a vida de Jesus e a de outros santos, e porque decide fazer de sua vida uma escritura que possa relacionar-se com estas cuja leitura o fascinou (e o sabemos por lermos sua vida num livro).

O Cristo dos santos (e não o dos religiosos de Cervantes, burocratas administradores de escritas moribundas), ou os cavaleiros do Quixote são figuras de livro que motivam vidas que se fazem no grande livro do mundo. Não as definem, moldando-as com cenas ou frases que repetir, mas lhes dão tema e impulso à fúria inventiva que as move, dando curso a sua disposição a se fazer ou a sua indisposição a se resignar ao já feito. Constituem um ponto de partida para as linhas de fuga da escritura, não uma imagem com que compará-la a seu término para sua validação ou valoração.

Pode ser que o beijo que Paolo e Francesca desdobram do romance de cavalarias que leem não lhes dê bom lugar na outra vida (ainda que Dante não lhes queira um lugar tão mau assim), pode ser que à senhora Bovary imitar as damas dos livros que lê cause transtornos, pode ser que a vida de penúria e privações de cavaleiro andante não resulte senão em uma

interminável sucessão de malogros. “Paciência e embaralhar”, diria o valente Durandarte (Cervantes, 2011, p. 727, tradução nossa). Os prudentes se deixam graves no interior de sombrias catedrais, mascando sua ração diária de hóstia e sensatez, enquanto repetem sua sempre mesma liturgia, mas é aos loucos que perambulam entre doentes e miseráveis, aos que têm visões aberrantes ou modos extravagantes de falar e agir que chamarão de santos, e é de suas errantes escrituras que se abrirão as novas, estranhas, incertas e, sobretudo, potentes, porque abertas ao devir.

Pois, em uma escritura de invenção, uma figura ou um texto pregresso só pode tomar parte quando se atualiza neste novo contexto em que é assumido, sendo valorado pelos elementos que então o circundam (e é lendo o Quixote que Ortega y Gasset [1967, p. 52] escreve “eu sou eu e minhas circunstâncias”), quando se encarna na precariedade do mundo, nas vicissitudes do tempo, quando, enfim, altera-se, faz-se outro, recusando o acabamento dos sentidos que acaso tenha construído e abrindo-se aos novos em cuja construção ainda possa tomar parte.

Para além dos inúmeros impedimentos práticos que havia para Alonso Quijano ser um cavaleiro andante (como ser velho, pobre, doente, ou não ser de linhagem nobre), havia um anterior, o de não haver cavaleiros andantes em seu mundo, e de eles sequer serem desejáveis em sua detestável época, como a qualifica. No entanto, a despeito de ser impossível, o Quixote faz-se, efetivamente, sob qualquer aspecto que possamos considerá-lo, a cada episódio, cavaleiro andante, não como Amadíses e Palmerins, que bem estavam nos livros de Amadíses e Palmerins, mas como outro cavaleiro andante, num mundo que, por força de sua escritura, também se faz outro daquele onde cavaleiros não cabiam.

Desta impossibilidade da reprodução de um cavaleiro andante de livro, faz-se a potência do Quixote, pois, ao tentar se fazer este outro, determinado e impossível, que pretende ser, acaba por encontrar um sempre inacabado outro que pode vir a ser. Seu papel de fidalgo é negado por sua vontade, o papel de cavaleiro, que de início deseja, é negado por seu contexto, resta-lhe inventar-se, por entre as frestas desta dupla interdição, o papel de Quixote, cavaleiro fantástico e inacabável, que apresentará no teatro do mundo.

Assim, sua atuação nada tem que ver com o correto e decoroso cumprimento de um papel social ou literário que lhe coube, na récita mecânica e enfadonha de um texto intocável.

Seu modo louco de atuar abre a escritura ao improvisado em cena, sem se prender à desnecessária alternativa entre encenar e inventar, porque não se limita aos textos progressos que, entanto, assume e utiliza.

Não é possível continuar a prostituir a ideia de teatro, que só é válido se tiver uma ligação mágica, atroz, com a realidade e o perigo (...) Isto significa que antes de voltar a textos considerados como definitivos e sagrados, é mais importante romper a sujeição do teatro em relação ao texto e reencontrar a noção de uma espécie de linguagem única a meio caminho entre o gesto e o pensamento (Artaud, 1984, p. 114).

Talvez devamos olhar para as reflexões de Artaud sobre o teatro para pensar a escritura do Quixote, pois, em sua busca por tudo o que há de mais raro e peneirado, e em sua fuga à segura e à cotidianidade, o teatro da crueldade é também um processo vital de reabertura de possibilidades interditadas pela repetição de textos dados.

Deleuze e Guattari (2004, p. 336) veem nele “o único teatro de produção”, afeito ao inconsciente maquínico que propõem, por dar lugar à produção desejante, diferindo da edipiana representação do sempre mesmo conflito familiar. “Considerar o teatro como uma função psicológica ou moral de segunda mão, e acreditar que os próprios sonhos não passam de uma função de substituição, é diminuir o alcance poético profundo tanto dos sonhos quanto do teatro” (Artaud, 1984, p. 118).

Fabricação real de novos sentidos e não esvaziada reprodução de significados anteriormente fixados, o teatro de Artaud, como o do Quixote, inventa, no mundo, outros mundos, que não têm a autonomia e a demarcação de um palco, de um mundo isolável, de exceção, e que não permitem, ao fim de uma hora ou hora e meia, que se volte a algo como o mundo mesmo, um mundo anterior ou verdadeiro, um eventual mundo não teatral, pois é o próprio mundo, cuja propriedade se mostra impossível, que é inventado nessa escritura poética. “É isto que é grave: a formação de uma realidade, a irrupção inédita de um mundo. O teatro deve nos dar este mundo efêmero, mas verdadeiro, este mundo tangente ao real. Ele será ele próprio este mundo ou nós dispensaremos o teatro” (Artaud, 2008, p. 30).

Assim, o mundo como teatro não é necessariamente um problema de reprodução acrílica e estéril. Apenas os maus atores reduzem-no a isso, por não se entregarem radicalmente à peça que protagonizam, guardando-se para uma qualquer coisa que imaginam haver para além dela. O teatro do mundo pode ser uma forma extrema de consciência de sua

escritura, e não o mascaramento de um real pressuposto, positivo e anterior, como tantas vezes foi caracterizado. Estar, ativo, no mundo que se está construindo, “uma peça feita diretamente em cena, que se choca com os obstáculos da realização e da cena” (Artaud, 1984 p. 55).

“— (...) Real e verdadeiramente os digo, senhores que me ouvis, que a mim me pareceu que tudo o que aqui se passou se passava ao pé da letra: que Melissendra era Melissendra, Dom Gaiferos Dom Gaiferos, Marsílio Marsílio, e Carlos Magno Carlos Magno” (Cervantes, 2011, p. 757, tradução nossa). Na explicação do Quixote sobre seu ataque às marionetes de mestre Pedro, os limites que mantêm a encenação vigiada se rompem, na ambivalência de sua construção verbal. “Entre a vida e o teatro não mais haverá uma separação nítida, não haverá mais solução de continuidade” (Artaud, 1984, p. 158), o que o Quixote realiza nesse episódio, ao entrar de modo teatral na peça do retábulo e destruir os títeres que a protagonizavam.

Dom Quixote luta contra as marionetes porque finge que é um cavaleiro andante, e é dos cavaleiros andantes lutar e não fingir que lutam. Sua reação às personagens de mestre Pedro, personagem de Ginés de Pasamonte, além de demonstrar a seriedade de seu jogo e sua entrega a ele, poderia ser pensada como decorrência, não de uma incompreensão da representação, mas da radicalidade de sua compreensão, entendendo-a sem campo ou alcance determinados, sequer determináveis. O Quixote não ignora a peça dos bonecos, mas sabe que ela se passa em outra peça, de que ele faz parte e que, ao contrário da historieta do retábulo, não cessa de passar-se. Não se pretende, como os demais, numa segura plateia, na inocência de um fora do palco onde estaria a escritura, pois sabe que a escritura não tem lugar certo, pois sempre tem lugar. Enquanto os outros apenas concediam alguma atenção à peça, numa breve suspensão do que imaginavam sua vida não fingida e superior à de alfenique, Dom Quixote estava imerso naquela narrativa, deixava-se levar, sabendo que ela compunha sua vida, como qualquer outra coisa que a atravessasse.

Ao Quixote, atravessar este teatro dentro do teatro, este texto dentro do texto (e, entre a publicação da primeira e a da segunda parte da obra de Cervantes já havia Quixotes nas feiras e festas populares, não apenas da Espanha, mas de vários países europeus e de vice-reinados espanhóis na América), ao romper desta fronteira, um traço essencial da tópica do teatro do mundo é colocado em xeque: a noção, ou mesmo sua possibilidade, de um fora e de um dentro da peça.

Pois nas leituras moralizantes do mundo como teatro, vemos sempre alguém que se coloca de fora para denunciar a atuação dos demais, sua vaidosa inconsistência. Parece esquecer-se de que está, também ele, o acusador, numa peça, num livro, no palco de uma academia ou num púlpito, na “ampla praça/ do grande teatro do mundo” (Calderón de la Barca, 2012, p. 80, tradução nossa); parece ignorar que também representa, e que não faz senão cumprir mais um papel, o de crítico moralista, do espetáculo bobo que pretende desmascarar. Ao banal da peça em que o chamado *rei* é apenas alguém que finge ser rei, tais críticos opõem não uma escritura onde os atuentes possam inventar-se um papel, mas um mundo pronto, dado, como um palco vazio de que, meros espectadores, não devemos tomar parte. Em lugar de criticar a banalidade estéril e funcionalista de um teatro restrito à reprodução, e de, a partir disto, buscar as potências da escritura, inescapável, esta crítica, também estéril e banal, buscará na morte, obsessão do pensamento funcionalista de que decorre, o fora do texto necessário para criar seu efeito de verdade.

À escritura viva do Quixote, que não admite um fora, tal crítica soa tão inócua quanto as obviedades sem sentido que lhe são apresentadas como argumentação contra sua fantasia sabidamente absurda, mas mantida com heroico denodo e obstinada fidelidade. Cavaleiro fantástico, Dom Quixote empunha suas precárias contrafações de armas contra perigos reais — e são reais suas armas de brinquedo, pois existem no mundo e nele operam mudanças, mas são também fantásticas, como talvez seja qualquer arma na mão de qualquer cavaleiro dito *de verdade* que a porte, pois que compõe a fantasia que lhe permite estar no mundo. Na total indistinção entre as figuras de texto que lhe deram início e a escritura efetiva de seus dias, sua fantasia sem termo é como o carnaval descrito por Bakhtin.

Nesse sentido, o carnaval não era uma forma artística de espetáculo teatral, mas uma forma concreta (embora provisória) da própria vida, que não era simplesmente representada no palco, antes, pelo contrário, vivida enquanto durava o carnaval. Isso pode expressar-se da seguinte maneira: durante o carnaval é a própria vida que representa e interpreta (sem cenário, sem palco, sem atores, sem espectadores, ou seja, sem os atributos específicos de todo espetáculo teatral) uma outra forma livre da sua realização, isto é, o seu próprio renascimento e renovação sobre melhores princípios (Bakhtin, 1987, p. 6).

Esmagada em suas possibilidades de invenção por uma vida sobrecodificada, com rígidas normas articuladas pelo sombrio escatologismo da igreja medieval, a escritura se via,

subitamente, desimpedida de dar seguimento a seus mais delirantes e impossíveis desejos, ampliando, imensamente, sua atuação, ordinariamente esvaziada na repetição de imemoriais decisões que já lhe chegavam tomadas.

O prazer de livrar-se de um mundo de coerções, de virá-lo de cabeça para baixo, de fazê-lo outro, de torná-lo absurdo, impulsiona este outro modo de vida. O mundo se forma, neste breve intervalo, de outra maneira, sua “tolice é a sabedoria licenciosa da festa, liberada de todas as regras e restrições do mundo oficial, e também das suas preocupações e da sua seriedade” (Bakhtin, 1987, p. 227). Ao componente louco da escritura, a seu devir-poesia, é dada a ocasião de manifestar-se plenamente. Dom Quixote e Sancho perfazem um bloco inesperado numa rua cotidiana, um rio que passa numa vida desértica, fora das datas reservadas aos folguedos, cantando seu elogio insano ao artifício, sua afirmação da “potência positiva” do simulacro (Deleuze, 2006, p. 267), pois que nem o mundo da Mancha de inícios do século XVII, tampouco o mundo das novelas de cavalaria serve de base a qualquer verificação ou validação, não constituindo, portanto, qualquer impedimento a seu irrefreável desejo de se fazerem outros, por estranhos que fossem.

E é central, no Quixote, que sua fantasia não se atenha à prevista e temporária virada do mundo ao revés, pondo em xeque, inclusive, o próprio carnaval. Se eram comuns, nas festas, encenações para nomear rei ao bobo da aldeia, no Quixote, o bobo nomeado governador acaba mesmo por governar, e se mostra melhor mandatário que os demais. A festa explode e se espalha para além do espaço previsto do castelo, do tempo previsto da farsa e do comportamento previsto dos atores. O carnaval vira de pernas para o ar sua própria organização, afetando o mundo para além do escape funcional que lhe era consentido. Esta reversão não escapa aos olhos do mordomo dos duques, responsável por coordenar este episódio do governo de Sancho: “— A cada dia se veem coisas novas no mundo: as burlas se tornam verdade e os burladores acabam burlados” (Cervantes, 2011, p. 919, tradução nossa). Burlado pelo mundo, que lhe propõe uma fantasia que ele não pode exercer, o Quixote é também seu burlador, pois, ao atuar em seu cotidiano de forma imprevista e inadequada ao papel que lhe cabia, levando às últimas consequências sua atuação, ele impede que o mundo se mantenha como era.

O carnaval descrito por Bakhtin é a inversão momentânea de um mundo sufocante, uma disfunção permitida e vigiada que acaba, a seu fim, por reforçar a ordem de coisas que temporariamente anula (como bem nos lembram as canções sobre a desilusão da quarta-feira). Ainda que ela aí, e então, encontre, como neste caso do carnaval, condições de existir, o local e a hora marcada da festa são sempre constrangimentos à escritura de invenção, orientação e delimitação prévias de suas possibilidades, pelo lugar e pelo momento que definem, bem como por todo o espaço e o tempo que, com isso, excluem.

Negação de uma crítica que se faça de fora, ou de um fora de jogo, ou fora da festa, a fantasia permanente do Quixote não se restringe a criar outra da vida comum, momentaneamente suspensa. Cria, na vida comum, entremeada a ela, este outro modo, em um processo em que não se pode demarcar onde cada uma destas vidas começa ou acaba, e que, por isso, torna inútil esta distinção. “A paródia é a categoria que ultrapassa o real e o imaginário” (Deleuze, 2008, p. 115). O Quixote ultrapassa, embaralhando-os, os limites da vida comum e da festa, não há vida comum nem carnaval em sua atuação, apenas o pleno e o perene de sua fantasia.

A escritura de invenção

O advento da escritura é o advento do jogo; o jogo entrega-se hoje a si mesmo, apagando o limite a partir do qual se acreditou poder regular a circulação dos signos, arrastando consigo todos os significados tranqüilizantes, reduzindo todas as praças-fortes, todos os abrigos do fora-de-jogo que vigiavam o campo da linguagem (Derrida, 2004, p. 8).

Num entendimento restrito e restritivo, distinto da compreensão trabalhada no excerto acima (próxima da que pensamos poder ler no Quixote), ao caracterizar o jogo, Johan Huizinga aponta sua necessidade de delimitação espaço-temporal e sua diferenciação da vida comum, opondo-o à seriedade e mostrando sua dependência de uma observância estrita das regras que o conformam.

Dom Quixote não segue senão a regra de poder seguir com o jogo. Tudo o que importa a sua escritura é a possibilidade de afirmá-la, mantê-la em curso, não se importando, por exemplo, de trocar de papel com Sancho e chamar “venta” aos “castillos” que o escudeiro lhe aponta, ou emendar uma sequência de refrães, como chovessem. Mesmo da cavalaria ele pode

prescindir, como mostra ao imaginar tornar-se pastor, em razão da proibição de exercer seu ofício imposta pelo cavaleiro que o venceu em combate. As regras de seu jogo são fugidias, ambíguas até, e se fazem no momento mesmo em que já operam, pois não estão escritas num manual que antecede a sua ocorrência. Sobre não ser sério, como escrito acima, só se pode aceitar tal afirmação rebaixando-se a noção de seriedade ao decoroso cumprimento do desinteressante papel de homem sério do mais rançoso e mal escrito teatro. A consistência e as consequências da escritura quixotesca, sua potência de alterar-se e alterar seu contexto, explorando o jogo presente e adormecido em suas estruturas, constituem seriedade muito superior à de uma inercial e carrancuda concordância com a média das práticas e opiniões alheias.

Mas o traço dos jogos convencionais, sintetizados nesta caracterização de *Homo Ludens*, que mais radicalmente a escritura do Quixote refuta é o da necessidade de sua limitação, seu isolamento da vida comum como um espaço e um tempo distintos. No episódio dos *cueros de vino*, Quijano ainda é Quixote, mesmo sonhando; como escolhe ser ao não fugir dos pavorosos barulhos dos *batanes*, mesmo sabendo não haver quem os veja e os julgue covardes. Nas estalagens, nos castelos, em sua casa ou em casa de nobres; acima do céu, como no episódio de Clavileño, abaixo do chão, como na cova de Montesinos, e em todo o descampado que estes extremos margeiam, por onde amo e escudeiro perambulam indefinidamente, adiando qualquer precipitação de fim, qualquer evento, por feliz que seja, que possa encerrar suas aventuras; por todo o lado, enfim, e o tempo todo, a fantasia se faz, o jogo vige.

Ao fazer do teatro cotidiano do mundo um teatro de invenção, um teatro de produção de sentidos e não de reprodução de significados, como poucas escrituras poéticas logram ser, o Quixote nega limites, espaciais ou temporais, a sua fantasia. Ela não é exclusiva do palco, espaço de exceção, nem do carnaval, tempo de exceção. Por toda a extensão que puder correr, durante todo o tempo em que puder seguir, entretece os mundos que cria nos que a precedem, e que também lhe valem de matéria prima. Não há, portanto, a possibilidade de um fora de jogo (ou, como diz Derrida [2004, p. 195], “não há fora do texto”), porque tudo pode ser matéria de sua composição, e o que a caracteriza é seu modo de se dar, não um resultado composto.

Esta é a força de sua atuação: sua radical afirmação enquanto possibilidade de invenção, por erigir mundos extraordinários e incontornáveis, que não se fecham em uma escritura de

exceção, mas que também não se diluem na normalidade que a deveria transformar em escritura ordinária de reprodução. A fantasia quixotesca impede que qualquer fala se coloque de fora, tentando marcá-la como recorte espaço-temporal, desfazendo as bordas de seu campo de jogo, o intervalo de seus dias de festa, os contornos que a definiriam em espaço e tempo isoláveis, catalogáveis e positivamente determinados, o que a tornaria passível de ser fechada, evitada ou repetida. Abre-se, desse modo, ao aberto da incerteza, do devir, da possibilidade de que sempre algo de novo se dê, não porque precise de algo específico que acaso se produza, mas porque precisa de exercer-se como criação.

Santo que prescinde de divindades para manter-se na invenção de sua santidade; teatro sem palco, ator, autor ou plateia; carnaval sem quarta-feira, e sem o ano inteiro de espera – descabido mundo carnavalesco sem o enquadramento do nome *carnaval*; a escritura do Quixote constitui uma prática, um fazer, que, negando todos os limites dos jogos convencionais, é uma forma inequívoca, rara e peneirada, de jogo, talvez do jogo ideal de Deleuze.

Se tentamos jogar este jogo fora do pensamento, nada acontece e, se tentamos produzir um resultado diferente da obra de arte, nada se produz. É pois o jogo reservado ao pensamento e à arte, lá onde não há mais vitórias para aqueles que souberam jogar, isto é, afirmar e ramificar o acaso, ao invés de dividi-lo *para* dominá-lo, *para* apostar, *para* ganhar. Este jogo que não existe a não ser no pensamento, e que não tem outro resultado além da obra de arte, é também aquilo pelo que o pensamento e a arte são reais e perturbam a realidade, a moralidade e a economia do mundo (Deleuze, 2006, p.63).

Se num sonho, ecoando o Segismundo de Calderón de la Barca, pensamos que aquela escritura em que estamos se trata apenas de um sonho, diz-nos Freud que este é um último recurso do subconsciente para minimizar algo de importante do inconsciente que não deveria ter passado por sua censura (1987, p. 451). Responder, como Sancho ao descer de um cavaleiro de madeira, com uma louca fantasia de improviso sobre as altas esferas celestes à complexa e previsível cena armada pelos duques, é dizer que ainda não se disse nada sobre sua escritura, sobre suas possibilidades de alterar-se e alterar seu mundo, ao chamá-la apenas sonho, apenas jogo, ou apenas teatro. O que importa é o que nela se pode fazer, para além do que a dos demais aponta que deveria ser feito como não sonho, não jogo, não teatro, e que de certo modo já está feito.

“Cada um é artífice de sua ventura” (Cervantes, 2011, p. 1054, tradução nossa), dirá o amo ao escudeiro, mais tarde. No diálogo com que se abre este texto, o artifício que Dom Quixote propõe a Sancho não busca apenas contar outra versão do mundo, já fechada sob um ser determinado; o Quixote não lhe diz *é* como se. Sua fantasia instiga o escudeiro a mudar o mundo, fazê-lo ainda uma vez, e fazê-lo de outro modo: *faça* de conta, *faça* como se.

Referências bibliográficas

- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Max Limonad, 1984.
- ARTAUD, Antonin. *Linguagem e vida*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rebelais*. São Paulo: Hucitec, 1987.
- BALLESTER, Gonzalo Torrente. *El Quijote como juego*. Barcelona: Ediciones Destino, 2004.
- BARBANZA, José. *San Ignacio de Loyola*. Buenos Aires: Editorial Atlantida, 1940.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *La vida es sueño*. Madri: Mestas, 2012.
- CASTRO, Américo. *Obra reunida: vol1*. Madri: Ed. Trotta, 2002.
- CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha* (Ed. F.Rico). Madri: Punto de lectura, 2011.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- DELEUZE, Gilles. *A ilha deserta*. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* São Paulo: Editora 34, 2007.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1987.
- HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal*. Porto Alegre, L&pm, 2009.

NIETZSCHE, Friedrich. *O anticristo*. Porto Alegre: L&pm, 2011.

ORTEGA Y GASSET, José. *Meditaciones del Quijote*. São Paulo: Livro ibero-americano, 1967.

PIRANDELLO, Luigi. *Sei personaggi in cerca d'autore / Enrico IV*. Milão: Mondadori, 1951.

RILEY, Edward. *Cervantes's theory of the novel*. Newark: Juan de la Cuesta, 1992.

SHAKESPEARE, William. *As you like it*. Londres: Penguin Books, 1994.

UNAMUNO, Miguel de. *Vida de Don Quijote y Sancho*. Madri: Alianza editorial, 2005.

Gabriel Pedrosa – Centro universitário SENAC-SP

Arquiteto e urbanista com graduação, mestrado e doutorado pela FAU-USP, e pós-doutorado em comunicação e semiótica pela PUC-SP. Professor universitário, desenvolve, paralelamente, trabalhos em design gráfico e literatura.

E-mail: gpedrosap@gmail.com