

SOUZA-BORTOLINI, Neide das Graças de. **Representar, apresentar.** Ouro Preto: Universidade Federal de Ouro Preto. Departamento de Artes Cênicas; professora do Instituto de Filosofia Arte e Cultura; Professora Adjunta.

RESUMO: Um dos conceitos fundamentais do teatro é o de “representação”, notadamente vinculado à noção de imagem, o que ocasiona diversos modos de contato ou de visão da realidade. Diferentemente do paradigma artístico do “modelo-cópia”, a representação cênica apoia-se na criação das imagens e ganha, com vários teatrólogos, a dimensão da reinvenção de realidades. A acepção do teatro pós-dramático também incorpora a discussão entre os limites da representação da realidade e de sua reinvenção no universo artístico e da imagem enquanto a própria realidade, por vezes, realidade psíquica, diferentemente da acepção de cópia do mundo ou de um evento factual. Isso aproxima o teatro de uma concepção de literatura como “ser de linguagem”, conforme o pensamento de Foucault, em *As palavras e as coisas*, e, ainda, à dimensão do acontecimento que diz respeito à noção de real. O olhar do sujeito, irremediavelmente como instância corporal, é, assim, concebido pela arte e, mais especificamente, pela teatralidade. Desse modo, coloco em questão o paradigma da representação e suas rupturas enquanto objeto de investigação, tanto da filosofia da imagem quanto pelo teatro. Se o olhar interessa ao pensamento filosófico e ao teatro, ele também está no processo de constituição do sujeito, pela via da psicanálise, em seus jogos especulares. Viver entre as possibilidades artísticas das narrativas ou de linguagens que ora representam, ora se apresentam, implica tomadas de posição diante das realidades: subjetivas, sociais, políticas. Também comparo as personagens desta narrativa cênico-literária – a obra *Dom Quixote* (1605,1615), de Cervantes – na mesma perspectiva anteriormente apontada, com a reinvenção de suas personagens principais na obra de Italo Calvino, *O cavaleiro inexistente* (1959). Se, em *Dom Quixote*, estaria presente o paradigma da representação, em *O cavaleiro inexistente*, a apresentação de imagens se aproximaria do teatro pela reinvenção de realidades. Neste artigo, busco articular, ainda, algumas imagens literárias, a exemplo do discurso da pastora Marcela, da obra de Cervantes, que pode ser lida enquanto uma dramaturgia, ou uma encenação acerca do desejo, em diálogo com as questões contemporâneas.

PALAVRAS-CHAVE: Representação. Apresentação. Desejo. Subjetividade.

Represent, present

ABSTRACT: One of the fundamental concepts of theater is “representation”, notably linked to the notion of image, which causes several modes of vision of reality. Unlike the artistic paradigm of the “copy model”, scenic representation is based on the creation of images and reaches, with several teatrologists, the dimension of the reinvention of realities. The meaning of postdramatic theater also embodies the discussion between the limits of the representation of reality and its reinvention in the artistic universe and portrayal of reality itself, sometimes psychic reality, unlike the copying aspects of life or a factual event. This brings the theater closer to the conception of literature itself as “being of

language", according to Foucault in *The Order of Things*, and also to the dimension of the event that concerns the notion of "real". The subject's glance, irretrievably as body instance, is thus conceived in art and, more specifically, in theater. Thus, the paradigm of representation and its ruptures are seen as an object of investigation questioned by both the philosophy of image and the theater. If the look interests philosophical thought and theater it is also in the system of the subject constitution, through psychoanalysis, in the mirroring games involved in this constitutional process. Living among the artistic possibilities of that narrative and language sometimes represent, sometimes present themselves implies they are taking a position based on the realities they chose to represent: subjective, social, and political. This article seeks to articulate certain literary images, such as the speech of the shepherdess Marcela, from the work *Don Quixote* (1695) by Cervantes that can be read as a dramaturgy, or a staging about desire in dialogue with contemporary issues. The article also compares the characters of this scenic-literary narrative – of Cervantes' work *Don Quixote* (1695) – in the same perspective previously mentioned, with the reinvention of his main characters in Italo Calvino's novel *The Nonexistent Knight* (1959). If in *Don Quixote* it would be present the paradigm of representation, in *The Nonexistent Knight* the presentation of images would approach the theater by the reinvention of realities.

KEYWORDS: Representation. Presentation. Desire. Subjectivity.

No prefácio de *As palavras e as coisas*, Michel Foucault diz ter escrito esse livro porque conheceu "A enciclopédia chinesa de Borges" (*Outras inquisições*, 2007) e, ainda, no capítulo "*Dom Quixote* de Cervantes", menciona a força das imagens literárias a reorientar os signos pela ficção. Assim, ao rever os discursos instituídos fundadores do homem – ciências naturais e economia e ciências humanas – a literatura foi definida como "o ser vivo da linguagem" (FOUCAULT, 2007, p. 60).

Nesse sentido, a partir da discussão acerca de semelhanças, similitudes e simulacros, o filósofo traz o campo das diferenças entre as coisas e as palavras, uma vez que esta última seria arbitrária, sem referentes, e assim vigoram entre o apresentar e o representar um mundo existente e a sua reinvenção, em diferentes poéticas, a exemplo, na pintura, de *Las meninas*, de Velásquez, e do *Dom Quixote* de Cervantes, seja na literatura ou no teatro.

A linguagem, sobretudo a artística, já determina o colocar-se na esfera do mim (ou de si mesmo) e do outro (das alteridades), na dimensão do entreolhar, para entender melhor os múltiplos aspectos e as verdades das

narrativas das artes, sempre em trânsito. Ao trazer à luz um pensamento construído e reconstruído a partir de tantos outros, no infindável campo dos signos, sejam eles da escrita ou da imagem, surgem os deslizamentos entre a representação e a apresentação das realidades. É justamente no capítulo “Representar” (FOUCAULT, 2007, p. 63.), que o *Dom Quixote* é apontado como uma revolução da linguagem, pois que, ao desorientar os signos, estabelece a literatura ou o teatro entre os significantes, desconstruindo os sentidos históricos, ao criar imagens anacrônicas, desestabilizadoras de tempos e espaços, pela via da ficção. E, assim, Foucault conclui:

Dom Quixote é a primeira das obras modernas, pois que aí se vê a razão cruel das identidades e das diferenças desdenhar infinitamente dos signos e das similitudes: pois que aí a semelhança entra numa idade que é, para ela, a de desrazão e da imaginação. (FOUCAULT, 2007, p. 67)

Assim, a imagem do louco presente na literatura de Cervantes e aludida, de forma muito distinta, em *O cavaleiro inexistente* (1959), por Italo Calvino, entre tantas outras reescritas, aponta para a diferença, para os limites da ideia de representação ou para suas inversões e transgressões possíveis. Nesse mesmo sentido, Foucault associou a função do louco à do poeta, por assim dizer:

O poeta faz chegar a similitude até os signos que a dizem, o louco carrega todos os signos com uma semelhança que acaba por apagá-los. Assim, na orla exterior de nossa cultura e na proximidade das divisões essenciais, estão ambos nesta situação de “limite” postura marginal e silhueta profundamente arcaica – onde suas palavras encontram incessantemente seu poder de estranheza e o recurso de sua contestação. Entre eles abriu-se o espaço de um saber onde, por uma ruptura essencial no mundo ocidental, a questão não será mais a das similitudes, mas a das identidades e das diferenças. (FOUCAULT, 2007, p. 68)

Numa narrativa com uma estrutura ficcional e pós-dramática, a exemplo dessa espécie de confluência do louco e do poeta apresentada por Foucault, Calvino atrita o território dos signos e das realidades, de maneira a reverter a lógica da representação da loucura de Dom Quixote, em Cervantes. Já na ordem do simulacro, superando o território das similitudes, é o próprio campo das identidades e das diferenças que se colocam, o que permite

repensar a atualidade. Evidencia-se o campo das linguagens artísticas, das ficções, e de suas possíveis teatralidades ou das apresentações da realidade.

Em *O cavaleiro inexistente*, por sua vez, há a encenação do imaginário, principalmente pelos eventos ocasionados por uma personagem constituída tão somente na linguagem falada, vazia em sua corporeidade e, curiosamente, delimitada por uma armadura, um figurino teatral, “um invólucro psíquico” (ANZIEU, 1988, p. 88) – a armadura branca vazia. Há, aí mesmo, a força da linguagem na constituição do sujeito, em uma interpretação cênica, já que, da armadura branca, há uma voz que fala, com a “força de vontade” a manter-se na existência. Aparece descortinada a própria dimensão da linguagem, logo, do inconsciente, ou seja, o “falasser” (LACAN, 1975, p. 87).

A evocação da linguagem é estabelecida, ainda, pelas relações vivenciadas entre o escudeiro Gurdulu, colado ao espelho do mundo – a *mimesis* –, ao lado desse cavaleiro inexistente, feito de palavras – “o ser vivo da linguagem” – de que fala Foucault ao definir a própria literatura. Juntos, Agilulfo e Gurdulu fazem uma evocação aos inseparáveis Dom Quixote e Sancho Pança, ainda que numa quase completa inversão dos signos. Traços do romance de cavalaria de Cervantes, em que, de modos bem distintos, modernidade e pós-modernidade são reunidas pelo autor castelhano e, mais tarde, por Calvino. Em ambos, a mistura de linguagens, à maneira do pós-dramático, surge enquanto marcas de uma encenação literária.

Enquanto as aventuras de Sancho Pança e Dom Quixote são construções literárias em que o princípio da fantasia, por vezes, invade e confunde a personagem principal da narrativa – Dom Quixote confunde realidade e ficção –, no realismo fantástico de Calvino, as personagens constituem-se na/própria dimensão ficcional. Neste último caso, se propõe o privilégio das imagens, a premência da visibilidade, ou da criação de imagens, no processo de criação desse escritor, o que se vincula ao teatro. Aparece, assim, com “o cavaleiro inexistente”, a teatralização da ordem do sujeito do inconsciente, uma imagem da própria linguagem literária, constituída pelos registros do simbólico, do imaginário e do real.

Assim, nesta leitura, há o entendimento de que alguns conceitos da psicanálise aparecem encenados nessa literatura, tal como a noção de sujeito. Aquilo que seria de um hermetismo próprio da linguagem psicanalítica é traduzido em imagens, pela visibilidade da escrita de Calvino, elucidativa desses conceitos na dimensão do esvaziamento do eu e da destituição das imagens como cópias, ou seja, tomando-as como próprias à invenção de realidades: palavras que vão margeando o real, propondo a recriação, a reinvenção, como só é possível à linguagem artística. Lá onde Lacan teoriza, Calvino encena.

A consistência literária do cavaleiro Dom Quixote é substituída, em Calvino, por uma imagem teatral, a de um figurino, ou invólucro, em cena. A apresentação de uma armadura vazia, parece levar ao extremo a desestabilização do eu, a apresentação do sujeito “como ser da linguagem”, vazio que está da semelhança entre cavaleiros, ou entre as coisas. O inexistente, além de vazio, é sustentado apenas pelos ditos que o mantêm fiel às regras da cavalaria, ou pelo discurso que a sustentaria.

No final da narrativa de *O cavaleiro inexistente*, ao ser questionado, Agilulfo busca por uma confirmação impossível acerca do título de cavaleiro, preocupação que ronda a personagem. Na ordem dos signos, a ausência de uma narrativa ou de universo simbólico que confirmasse o título de cavaleiro, o inexistente se esvanece. A ironia é que, a ele, não é suficiente um corpo para existir, mas sim a linguagem que habita o simulacro do corpo – um figurino falante –, já que é o imaginário que passa a sustentar a criação, ou seja, uma realidade literária a provocar outras. Estabelece-se, na fábula, um esvaziamento daquilo que já era vazio, a partir do despojamento da armadura que se movia e da ausência da voz ou da linguagem: “A armadura estava vazia, não vazia como antes, esvaziada também daquele algo que se chamava o cavaleiro Agilulfo e que agora se dissolveu como uma gota no mar” (CALVINO, 1997, p. 479). O inexistente é a encenação da literatura, com sua vida própria, nascido dos fios do imaginário e do simbólico, em seus movimentos, em interseção com o real.

Um dos conceitos fundamentais do teatro é o de “representação”, notadamente vinculado à noção de imagem, o que ocasiona diversos modos de contato, ou de visão da realidade. Diferentemente do paradigma artístico do “modelo-cópia”, a representação cênica apoia-se na criação das imagens e ganha, com vários teatrólogos, a dimensão da reinvenção de realidades. Essa visão se aproxima das noções de simulacro e, ainda mais de ficção.

Curiosamente, a acepção desse novo teatro também incorpora a discussão dos limites entre a representação da realidade e sua reinvenção, no universo artístico, tomando a imagem enquanto a própria realidade, por vezes, realidade psíquica, diferentemente da acepção de cópia do mundo ou de um evento factual. Isso aproxima o teatro da própria concepção de literatura como “ser de linguagem”, conforme o pensamento de Foucault, em *As palavras e as coisas*, acercando-se, ainda, da dimensão do acontecimento ou da situação que diz respeito à noção de real, conforme já mencionado anteriormente.

O olhar do sujeito, irremediavelmente como instância corporal, é assim concebido pela arte e, mais especificamente, pela teatralidade. Desse modo, como foi apresentado nas citações anteriores, coloca em questão o paradigma da representação e sua ruptura, bem como é entendido como objeto de investigação, tanto pela filosofia como pela história da arte. Se o olhar interessa ao pensamento filosófico, também está no processo de constituição do sujeito, pela psicanálise, em seus jogos especulares, presentes em diversas obras de Italo Calvino.

Numa releitura acerca de *Os nossos antepassados* (1960) – a trilogia de Italo Calvino que reúne *O visconde partido ao meio* (1951), *O barão nas árvores* (1957) e *O cavaleiro inexistente* (1959) –, concluo que a imagem se conecta a uma concepção de teatralidade, a partir da noção de “visibilidade” concebida pelo mesmo escritor (CALVINO, 1990). Alguns fragmentos da sua obra ensaística abrem a possibilidade de leitura de sua ficção no gênero fantástico, a partir da poética do neorrealismo. A noção da imagem artística no jogo de entreolhares, em diálogo com algumas características do teatro pós-dramático, aponta a dimensão do sujeito do inconsciente. Por essa via, é traçada uma articulação de *Os nossos antepassados* com uma leitura da

concepção psicanalítica de sujeito, indicada pelos conceitos de real, simbólico e imaginário.

Imagens-palavras ou palavras-imagens, sejam elas literárias ou teatrais, na produção de sentidos advindos da obra de Calvino, se apresentam no vazio possível dos entreolhares artísticos. A partir do diálogo com a obra de Didi-Huberman (*O que vemos, o que nos olha*, 1998a), aparecem os vínculos entre o sujeito dado entre aquele que vê, o criador, e aquilo que se olha, a imagem, bem como a força do lugar vazio entre os dois, enquanto espaço em que se trabalha a imagem dialética.

O discurso da pastora Marcela

A obra *Dom Quixote* (1605-1615) pode ser considerada uma compilação de histórias de diversos gêneros literários – novela de cavalaria, romance pastoril, poesia épica, autobiografia –, com fragmentos de realidades diversas justapostas a ficções, reunidas pelas personagens errantes Dom Quixote e Sancho Pança, em suas diversas itinerâncias pela manchada ordem das ideias e narrativas. Por diversos aspectos, pode ser considerada uma novela de cavalaria, salientando-se, com Massaud Moisés, sua “pluralidade dramática”, ou seja, uma “agregação de unidades dramáticas que permanecem abertas” (MOISÉS, 2004, p. 321-322). O estudioso ainda ressalta o seguinte:

[...] a verdade imaginativa se sobrepõe à observação da realidade concreta, de modo que o novelista se concentra na multiplicação de episódios, sem maior preocupação com a sua plausibilidade. A imaginação tudo justifica, pois inventa as leis pela qual se rege. E mercê da importância da ação, a narrativa flui num único plano, o histórico; não há dimensões invisíveis para o narrador, nem espessura obliterante do real; tudo se vê e se conhece (MOISÉS, 2004, p. 322).

Por esses aspectos citados, entre tantos outros, *Dom Quixote* é considerado uma obra moderna, na sua multiplicidade de narrativas, especialmente pela sua teatralidade que se abre ao imaginário, de forma que o autor joga com episódios da cavalaria, mesclando-os a fatos de sua história, documentos, e até denúncias ou manifestos.

Assim, em meio à trajetória secular da melancólica loucura do cavaleiro, e de seu escudeiro, entre tantas histórias e eventos narrados, há um fragmento literário, uma história dentre as tantas, que chama a atenção, tanto pelo seu caráter irreverente, do ponto de vista da época em que foi escrita, quanto pungente, do ponto de vista da ordem do desejo. É um texto (secundário com relação à narrativa principal) em que a personagem feminina, a pastora Marcela, surge de um modo peculiar, que interpela o(a) leitor(a), faz ver algo além do Dom Quixote, que, nesta cena, é um espectador, e que, assim, lança o olhar para além dos fatos narrados, apontando o sujeito do desejo e deslocando a expectativa criada pelo enredo.

O episódio da pastora Marcela, que ocupa os capítulos XII, XIII e XIV (CERVANTES, 2007, p. 135-159)¹ do primeiro volume da obra, publicado em 1605, e que pode ser lido como um romance pastoril, traz a narrativa do amor de um poeta apaixonado, Crisóstomo, a quem se atribui a causa *mortis* (suicídio) justamente à falta de correspondência amorosa por parte de Marcela. Assim, essa narrativa, mediante tempos e espaços literários decorridos, incorpora realidades reforçando os aspectos anacrônicos da obra de Cervantes, bem como sua composição multifacetada, em termos de gênero literário, e pela polissemia no campo das imagens.

O acontecimento se inicia com Dom Quixote acompanhando alguns pastores ao funeral do poeta Crisóstomo, que supostamente morrera em decorrência de suicídio. Um aspecto desse fragmento da narrativa cênico-literária, no meu entender, é que a aparição da pastora Marcela se dá como uma espécie de manifesto, uma vez que essa personagem comparece ao funeral, não para chorar uma perda sofrida, como os presentes estão fazendo. Ao contrário, no momento em que os amigos faziam coro ao discurso do morto, culpando-a pela morte do poeta, ela comparece para esclarecer, acerca da posição de assassina que lhe é imposta, para dizer que o motivo da morte de Crisóstomo seria o seu próprio desejo como amante não correspondido, ou o seu autoengano.

¹A versão utilizada neste artigo é *Dom Quixote de La Mancha: texto integral* / Miguel de Cervantes; tradução viscondes de Castilho e Azevedo; ilustração Gustave Doré. São Paulo: Martin Claret, 2007.

Reunidos aos pés da montanha onde se davam os funerais de Crisóstomo e se procedia a leitura de seus poemas, que por vezes iam sendo queimados, surge, vinda do alto da montanha, a mulher.

E querendo ler outro papel dos que havia salvado do fogo, veio atalhá-lo uma visão maravilhosa (que tal se representava) a qual apareceu ali inopinadamente. Por cima da penha, a cujo sopé se cavava a sepultura, apareceu a pastora Marcela, tão formosa que até a sua fama escurecia. Os que inda a não tinham visto encaravam nela com admiração e silêncio: e os que já estavam acostumados a vê-la não ficavam menos atônitos que os outros. Ambrósio, tanto como a avistou, disse num ímpeto de indignação:

— Vens experimentar, fero basilisco destes montes, se com a tua presença verterão sangue as feridas deste miserável, a quem a tua crueldade tirou a vida? Ou vens vangloriar-te, contemplando as cruéis façanhas da tua índole? Ou desejas observar desta altura, como Nero o incêndio de Roma, os efeitos da tua barbaridade? Ou pisar arrogante este desastrado cadáver, como a ingrata filha fez ao seu pai Tarquino? Dize já a que vens, ou o que é que mais te agrada, que por eu saber que os pensamentos de Crisóstomo nunca em vida deixaram de te obedecer, farei eu, ainda depois de sua morte, por ele te obedecem os que se chamaram, e foram seus amigos (CERVANTES, 2007, p. 155).

Marcela é, desse modo descrito acima, recebida por Ambrósio (que assume a voz do ressentimento no funeral do amigo) como a mulher fatal, a quem atribuem a responsabilidade pela morte de Crisóstomo, o que vinha sendo divulgado pelos companheiros do amante não correspondido. Ela seria a mulher ausente, a quem se atribui a falta de coração, no entanto, ela aparece, se faz presente, emite o seu próprio discurso, apresenta a própria voz. Marcela é índice, ícone e sinal de que o desejo, e mais especificamente, o desejo feminino, é inquestionável, e que sua atitude até então considerada insensível, é, no entanto, sincera. Nas palavras de Marcela, cujo discurso que vale a pena ser transcrito na íntegra, pela narrativa oral da autenticidade e, sobretudo, pela confluência da dramaticidade da representação, ao lado da atmosfera do manifesto, ou da apresentação de si mesma sob a égide de seu próprio ser “desejante”, deixando de ser, ora vista com os olhos da contemporaneidade, “a desejada”:

— Não venho, Ambrósio, a nada disso que dizes – respondeu Marcela –; venho só a defender-me, e mostrar quão fora de razão andam todos os que me culpam do que penam, e da morte de Crisóstomo. Por isso, rogo a quantos aqui sois me atentais, que não será necessário muito tempo, nem muitas palavras, para persuadir de tão clara verdade os assisados. Fez-me o céu formosa, segundo vós

outros encareceis; e tanto, que não está em vossa mão o resistirdes-me e, pelo amor que me mostrais, dizeis, e até supondes que esteja eu obrigada a corresponder-vos. Com o natural entendimento que Deus me deu, conheço que toda formosura é amável; mas não entendo que em razão de ser amada seja obrigada a amar, podendo até dar-se que seja feio o namorado da formosura. Ora, sendo o feio aborrecível, fica muito impróprio o dizer-se: “Quero-te por formosa; e tu, ainda que eu não seja, deves também amar-me”. Mas, ainda supondo que as formosuras sejam de parte iguais, nem por isso hão de correr iguais os desejos, porque nem todas as formosuras cativam; algumas alegram a vista, sem renderem as vontades. Se todas as belezas enamorassem e rendessem, seria um andarem as vontades confusas e desencaminhadas, sem saberem em que haviam de parar, porque, sendo infinitos os objetos formosos, infinitos haviam de ser os desejos; e, segundo eu tenho ouvido dizer, o verdadeiro amor não se divide, e deve ser voluntário, e não forçado. Sendo isto assim, como julgo que é, por que exiges que renda a minha vontade por força, obrigada só por dizerdes que me quereis bem? Dizei-me: se, assim como o céu me fez formosa, me fizera feia, seria justo queixar-me eu de vós por me não amardes? E demais, deveis considerar que eu não escolhi a formosura que tenho; que tal qual é, o céu me deu gratuitamente, sem eu a pedir nem a escolher; assim como a víbora não há de ser culpada da peçonha que tem, posto matar com ela, em razão de lhe ter sido dada pela natureza, tampouco mereço eu ser repreendida por ser formosa, que a formosura na mulher honesta é como o fogo apartado, ou como a espada aguda, que nem ele queima, nem ela corta a quem se lhes aproxima. A honra e as virtudes são adornos da alma, sem os quais o corpo não deve parecer formoso, ainda que o seja. Pois se a honestidade é uma das virtudes que o corpo e alma mais adornam e a formosentam, por que há de perdê-la a que é amada por formosa, para corresponder à intenção de quem, só por seu gosto, com todas as suas forças e indústrias, aspira a que a perca? Eu nasci livre; e para poder viver livre escolhi as soledades dos campos; as árvores destas montanhas são a minha companhia; as claras águas desses arroios, meus espelhos; com as árvores e as águas comunico meus pensamentos e formosura. Sou fogo, mas apartado, espada, mas posta longe. Aos que tenho namorado com a vista, tenho-os com as palavras desenganado; e se os desejos se mantêm com as esperanças, não tendo eu dado nenhuma a Crisóstomo, bem se pode dizer que o matou a sua teima, e não a minha crueldade; e se me objeta que eram honestos os seus pensamentos, e que por isso estava obrigada a corresponder-lhes, digo que, quando, neste mesmo lugar onde agora se cava a sua sepultura, me descobriu a bondade de seus intentos, eu lhe respondi e declarei que os meus eram viver em perpétua soledade, e que só a terra gozasse o fruto do meu recolhimento, e os despojos da minha formosura; e se ele, com todo este desengano, quis aporfiar contra a esperança, e navegar contra o vento, que muito que se afogasse no meio do golfão do seu desatino!? Se eu o entretivera seria falsa, se o contentara, desmentiria a melhor intenção e propósito. Desenganado, teimou, desesperou em ser aborrecido. Vede agora se é razão que da sua culpa se me lance a mim a pena. Queixe-se o enganado, desesperese aquele a quem faltaram esperanças que tanto lhe prometiam. O que eu chamar, confie-se; o que eu admitir, ufane-se; porém não me chame cruel nem homicida aquele a quem eu não prometo, nem engano, nem chamo, nem admito. O céu por hora não tem querido que eu ame por destino; e o pensar que hei de amar por eleição é escusado. Este desengano geral sirva a cada um dos que me solicitam para seu particular proveito; e fique-se entendendo daqui

avante, se algum morrer por mim, não morre de zeloso, nem desditado, porque quem a ninguém quer a ninguém deve dar ciúmes; desenganos não se devem tomar por desdêns. O que me chama fera e basilisco deixe-me como coisa prejudicial e ruim; o que me chama ingrata não me sirva; quem me julga desconhecida que me não conheça; quem, desumana, que me não siga. Esta fera, este basilisco, esta ingrata, esta cruel, e esta desconhecida nem os há de buscar, nem servir, nem conhecer, nem seguir de modo algum. Se o Crisóstomo o matou a sua impaciência e arrojado desejo, por que se me há de culpar o meu honesto proceder e recato? Se eu conservo a minha pureza na companhia das árvores, por que hão de querer que eu a perca na companhia dos homens? Tenho riquezas próprias, como sabeis, e não cobiço as alheias; tenho livre condição e não gosto de sujeitar-me; não quero nem tenho ódio a pessoa alguma; não engano a este, nem solicito a aquele; não me divirto com um, nem com outro me entretenho. A conversação honesta das zagalas desta aldeia e o trato das minhas cabras me entretêm; os meus desejos têm por limites estas montanhas; e, se para fora se estendem, é para contemplarem a formosura do céu. São estes os passos contados, por onde a alma caminha para sua morada primeira.

E, isto dito, sem querer ouvir resposta alguma voltou as costas, e se meteu pelo mais cerrado de um monte que lhe ficava perto, deixando a todos admirados, tanto da sua discricção, como da sua lindeza (CERVANTES, 2007, p. 156-158).

Esse foi, então, o discurso da pastora Marcela, a sua própria voz acerca de seu desejo, em resposta aos poemas do amante, ou dos comentários de outros, devolvendo-lhes a morte em questão, ou recolocando-a na dimensão do desejo. Surpreendentemente, no terceiro capítulo, ou seja, no desenlace desse episódio, a pastora, em pessoa, entra em cena para deixar de ser objeto da discussão e fazer o seu próprio discurso acerca da situação. Entre tantas desventuras, Dom Quixote e Sancho comparecem ao funeral em que Marcela, além de fazer a sua aparição, discursa manifestando a sua condição de mulher livre, autônoma, desejante e inculpável. Ela passa de objeto idealizado de amor, lugar passivo (como nos romances da época), ao lugar de quem tem voz e toma posição: apresenta-se, narra o desejo próprio, declara o direito de não corresponder ao desejo do amante. Não obstante todas as características do romance pastoril, que não serão aqui analisadas, o amor da pastora se volta para a sua vida entre as cabras e a natureza, de forma autônoma e realizada.

Nesta releitura, a instância do desejo parte de uma noção psicanalítica que aborda amplamente esse tema vinculado à estruturação humana do ponto

de vista do inconsciente. Sendo assim, um breve comentário visão lacaniana pode auxiliar nesse entendimento, a saber:

O desejo nasce da defasagem entre a necessidade e a demanda: é irreduzível à necessidade, porque não é no seu fundamento relação com um objeto real, independente do sujeito, mas com a fantasia; é irreduzível à demanda na medida em que procura impor-se sem levar em conta a linguagem e o inconsciente do outro, e exige absolutamente ser reconhecido por ele (LAPLANCHE; PONTALIS, 1998, p. 114).

É nesse sentido que Marcela se torna, nesta leitura, ícone da questão do desejo, e mais especificamente, do desejo feminino, subjetivo e não sujeitável. A citação acima auxilia, ainda, no entendimento da posição de Crisóstomo, em suas escolhas, seja pela poética ou pela via do real. Já a posição de Marcela é a de quem não cede às imposições do outro, ou da cultura, uma vez que sua escolha amorosa não se prende ao reconhecimento masculino ou à destinação do casamento para a mulher. Seu discurso é da ordem de uma expressão desejante, da tomada de posição, e sua aparição no sopé da montanha, ainda que cênica, é de uma subversão incalculável se se pensa no contexto em que foi escrita, nos 1600, em uma novela de cavalaria, ou seja, quando o desejo inconsciente ainda não havia sido investigado, o que só viria a acontecer de forma mais articulada em meados do século XIX.

É assim que um texto pode ser lido, relido, transposto para o campo das imagens cênico-literárias, um pretexto a alentar vozes minoritárias, ou confluindo com um olhar da contemporaneidade. Entre texto e leitor(a), há algo que olha sob a ótica do desejo – que é muito diferente dos demais olhares em *Dom Quixote*, uma obra plural, multifacetada e moderna. A narrativa de Marcela parte de um olhar que se destaca na narrativa principal da obra, ela é secundária, marginal, elucidando a questão da diferença no que diz respeito à perspectiva do desejo atribuída às personagens femininas.

Nesta releitura, está presente a ideia da imagem dialética e de um tempo anacrônico em que imagem literária ou cênica – tanto na narrativa do inexistente, quanto no discurso da pastora Marcela – está entre o apresentar e o representar. Na irrupção da noção do desejo, essa narrativa pode ser relida, vista por uma ótica de reversão do tempo, uma vez que, na atualidade, se

expressam outras vozes femininas e seus desejos determinantes de novas tomadas de posição frente à história e seus transcursos.

Referências

ANZIEU, Didier. **O eu-pele**. Tradução Zakie Yazigi Rizka-Ilah e Rosali Mahsuz; revisão técnica Latife Yazigi. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1988.

BORGES, Jorge Luis. **Outras inquisições**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 121-126.

CALVINO, Italo. **Os nossos antepassados**. Tradução Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Lições americanas. 2. ed., 7ª reimp. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CERVANTES, Miguel de. **Dom Quixote de La Mancha**. Tradução do italiano: António Feliciano de Castilho [visconde de Castilho], Francisco Lopes de Azevedo Velho de Fonseca Barbosa Pinheiro Pereira e Sá Coelho [visconde de Azevedo] e Manuel Pinheiro Chagas. v. 1. São Paulo: Martin Claret, 2007.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. Tradução Luiz Roberto Salinas. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**. História da arte e anacronismo das imagens. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998a.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução Salma Tannus Michail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

LAPLANCHE, Jean. **Vocabulário de psicanálise Laplanche e Pontalis**. Dir. Daniel Lagache. Tradução Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.