

DON QUIJOTE DE LA MANCHA: ASPECTOS CULTURAIS E LITERÁRIOS DO ROMANCE MODERNO

THAYANE MORAIS SILVA¹

Resumo: Este artigo apresenta um estudo inicial sobre os aspectos macroespaciais e estruturais do romance *Don Quijote de La Mancha*. A primeira parte trata de uma breve pesquisa sobre o humanismo baseada nos estudos de Skinner (1996) e Chastel (2012). Na sequência, discorre-se sobre a relação de Cervantes com o humanismo florentino e como suas experiências corroboraram a forma de seu romance, objetivando verificar o hibridismo cultural do autor refletido no gênero romanesco. Para tanto, são considerados os trabalhos de Canavaggio (2005) em que se pode verificar um estudo das relações entre a experiência e as produções literárias de Cervantes. Propõe-se, na segunda parte deste trabalho, uma análise dos procedimentos formais, como a estruturação da narrativa e a configuração das personagens quixotescas. O desenvolvimento deste artigo apresenta um hibridismo de métodos de análise literária que equilibra o puramente textual e o espaço intercultural do Quixote, corroborando, assim, a unidade de sentido.

Palavras-chave: Don Quijote de La Mancha; humanismo; estudos culturais; estrutura narrativa

Abstract: This article presents an initial study on the macro-spatial and structural aspects of the novel *Don Quijote de La Mancha*. The first part concerns a brief research on humanism based on the studies of Skinner (1996) and Chastel (2012). Then, we discuss the relation between Cervantes and the Florentine humanism and how his experiences corroborate the novel form, aiming to verify the author's cultural hybridity in the Romanesque genre. Therefore, we consider the works of Canavaggio (2005) in which one can verify the study of the relations between experience and Cervantes' literary productions. We propose, on the second part of this paper, an analysis of formal procedures, such as the narrative structure and the set of the quixotic characters. The development of this article presents a hybridity of methods of literary analysis that balances the purely textual and the intercultural space of Quixote, which supports the unity of sense.

Keywords: Don Quijote de La Mancha; humanism; cultural studies; narrative structure

Dom Quixote e os Estudos Culturais

Não há dúvidas de que *Don Quijote de la Mancha* seja um dos principais romances ocidentais e de que o estudo do romance cervantino seja crucial aos Estudos Literários. Logo, as perspectivas que seguem voltam-se tanto às questões culturais, que são representadas no Quixote, quanto às questões estruturais que perpassam a forma do romance moderno. Assim, as narrativas interpoladas no Quixote, em forma de novela ou conto, são interpretadas à luz de questões que, em um primeiro momento, parecem fugir

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Ouro Preto. E-mail: thayanems_letras@gmail.com – bolsista PROPP UFOP.

à teoria literária justamente por pertencerem às alçadas dos Estudos Culturais e da História Cultural. No entanto, tomar tais narrativas como representações não significa o mesmo que desprezar a análise formal ou estrutural do texto literário, pois é justamente a estrutura poliforme do romance que torna possível a representação do homem e da mulher tal como são. Isso quer dizer que as narrativas interpoladas do Quixote corroboram a protagonização de outros personagens, que são tão idealistas quanto Dom Quixote e Sancho Pança. Nesse sentido, o hibridismo dos gêneros, bem como a polifonia da narrativa cervantina, são questões democráticas que, em grande medida, estão relacionadas aos conceitos tipicamente humanistas, como a retórica escolástica, o antropocentrismo e a representação da feminilidade. Assim, o romance humanista de Cervantes emite uma política democrática e polifônica de representação romanesca.

A primeira hipótese que podemos colocar é a de que as relações entre a História Cultural e os Estudos Literários corroboraram uma metodologia ideal para a análise que se propõe neste trabalho. Conforme BAKHTIN (1998:16) “a autonomia da arte é baseada e garantida pela sua participação na unidade da cultura”. Esta autonomia só é possível devido a um estado anterior de dependência cultural da obra de arte: dependência histórica, social e política. Conforme esclarece o formalista russo Iuri TINIANOV (1999), se em um dado momento uma obra literária é considerada como fato literário, em outro momento, esta mesma obra pode ser considerada como um fenômeno linguístico da vida social. A partir de tais considerações, conferimos diferentes aspectos (que não se anulam um ao outro) a uma mesma obra literária.

Considerando o Quixote como um produto da cultura ocidental, podemos atribuir a sobrevivência do romance cervantino a uma questão canônica ou ainda à noção de arquivo, segundo as definições apresentadas por Aleida ASSMANN. (2010). Para a autora, o processo de canonização é determinado pela construção de um conjunto de textos, lugares, pessoas, artefatos e mitos que são significantes para a memória coletiva de uma sociedade. A canonização dos textos literários é marcada por três qualidades: seleção, valor e duração. Logo, se consideramos o Quixote a partir de uma lista institucional em que constam leituras obrigatórias aos estudantes de Literatura, ou aos leitores em geral da cultura ocidental, estamos atribuindo um valor canônico ao romance. Por outro lado, considerá-lo como um arquivo em que constam registros que representam o oco constitutivo da cultura, ou seja, a contingência do real representada

do modo mais imediato possível, implica, primeiramente, conhecer as diferentes definições para o que se chama de arquivo. De modo geral, o arquivo é entendido como um depósito de documentos e informações necessárias à formação da memória de uma dada cultura. ASSMANN (2010: 102) corrobora tal entendimento quando afirma que *the archive is the basis of what can be said in the future about the presente when it will have become the past*. Esta definição é subjacente a que postulou Michel FOUCAULT (2008), pois para ele o arquivo é, a princípio, a lei do que pode ser dito dentro de um sistema que rege o aparecimento dos enunciados como regulares (como possíveis).

Quando Dom Quixote sai da estalagem para ir ao encontro de Sancho Pança, a fim de elegê-lo seu escudeiro, ele escuta, aos arredores, alguns clamores delicados como se quem os estivesse produzindo estivesse manifestando dores e incômodos. Dom Quixote, então, convencido de que esta ocasião poderia ser uma boa oportunidade para exercer os feitos da cavalaria, descobre um jovem sendo espancado pelo patrão. Sabe-se que a relação empregado-patrão na Espanha do século XVII era uma relação de exploração, ou seja, os empregados eram como propriedades de senhores, privados de renumeração e direitos trabalhistas. Os feitos do Cavaleiro Andante se iniciam quando ele afirma ter autoridade suficiente para determinar que o jovem não fosse mais espancado pelo patrão. O que está em jogo, nesta passagem, é a casuística praticada por Dom Quixote ao recorrer os princípios da cavalaria a fim de justificar o empregado, que, segundo o seu patrão, estaria deixando a cada dia uma de suas ovelhas fugir. Segundo ECHEVARRÍA (2008: 67) “cuando el héroe analiza cada uno de sus casos, está practicando la casuística”. Nesse sentido, a aplicação da casuística está estreitamente relacionada à contingência dos casos presentes ao longo do romance cervantino, pois as especificidades dos delitos cometidos pelos indivíduos, bem como as circunstâncias em que tais delitos são praticados, não podem ser julgadas a partir de um único código jurídico, mas devem ser analisadas separadamente, conforme a medida dada pela especificidade de cada caso. Conforme ECHEVARRÍA (2008:64), a atribuição do conceito de arquivo ao Quixote é determinada justamente pelo caráter casuístico que circunda toda a narrativa picaresca:

El archivo judicial constituye la fuente de descripciones disponible más amplia de la acción y la interacción humanas; es actual y específico, y está presente y al alcance de los sentidos humanos en un aquí y ahora que incluye al autor e sus personajes. Obedece a una forma primaria, incluso primitiva, de registrar toda la

gama de desviaciones en la vida cotidiana, una codificación de la conducta anterior a las abstracciones y fórmulas: un tipo de escritura que es anterior al código. El código se redactará para clasificar lo ilegal y asignar castigos. El registro por escrito representa la cruda contingencia de lo real de la manera más inmediata posible. Por eso el archivo es un depositario inapreciable de la incipiente novela, un tesoro de las rarezas de la conducta humana.

Retomando a definição proposta por Michel FOUCAULT (2008), o arquivo é aquilo que se define na própria raiz do enunciado (acontecimento) e, no contexto em que se dá, define, desde o início, o sistema de sua enunciabilidade. Ao empregar juízos de valores às condutas das personagens, atentando-se à especificidade de cada caso, Dom Quixote está corroborando a construção de um arquivo que preexiste aos códigos jurídicos. Assim, a casuística aplicada pelo herói corrobora um arquivo de enunciados que são condicionados pela peculiaridade das condições de produção; a saber: quem diz e com que autoridade se diz. Nesse sentido, quando um cavaleiro andante, que se afirma como tal, determina que o senhor lavrador pague ao seu criado o que lhe deve, está validando a formação de um arquivo constituído pela lei do que pode ser dito regularmente no *status* fictício. O romance cervantino é considerado, então, como um arquivo, à medida que comprova uma série de aplicações de casuística vigoradas pela lei da cavalaria andante, constituindo o espaço de uma escrita que representa a desconstrução de valores morais e sociais de uma época.

Todavia, o Quixote é também parte do cânone ocidental, por corresponder, principalmente, à uma lei institucional de valor histórico-literário. Nesse sentido, tal como a inauguração de uma forma romanesca nova e poliforme, a integração do Quixote a um conjunto de memória coletiva de textos literários é um fator determinante para o processo de seleção canônica.

O Quixote e a memória cultural do humanismo (os *topoi*)

Através deste estudo foi possível verificar que o Quixote é um produto, embora bastante derivado, das concepções humanísticas iniciadas por Petrarca no Quatrocento italiano. A representação humana no Quixote parece estar plenamente em acordo com a estética humanista iniciada na Itália. Ao contrário de um efeito neutralizado que, por ora, a distância de dois séculos poderia causar, o romance parece representar um

humanismo esclarecido e maduro. Contudo, foi necessário a passagem de dois séculos ou três para fazer florescer nas Letras um humanismo abrangente, iniciado em Florença, no final do século XIV.

Conforme o historiador britânico Quentin SKINNER (1996), este humanismo pode ser compreendido como um movimento cultural extenso e lento, com duração de aproximadamente quatro séculos. Trata-se ainda de um movimento intelectual dialético e não uniforme, como é retratado por alguns autores. Desse modo, o que esteve em jogo foi o surgimento de ideias científico-filosóficas e políticas, advindas de uma possível contrariedade entre a mentalidade teocêntrica da filosofia medieval e as posteriores considerações antropocêntricas. Para os primeiros humanistas, influenciados por Petrarca desde a metade do século XIV, o homem era colocado no centro das preocupações humanas e espirituais, em busca da construção da mais alta humanidade possível, considerando as práticas e valores cristãos.

Sabemos que a partir de textos proeminentes de uma época é possível compreender as ideologias como pressupostos das ações políticas. Para o historiador britânico, esse é um método de análise historiográfica bastante eficaz. É nesse sentido que um romance carrega algumas representações sociais e se equipara a uma fonte documental, pois, conforme esclarece (SKINNER 1996:13) “quando tentamos situar um texto em seu contexto adequado, não nos limitamos a fornecer um quadro histórico para a nossa interpretação: engrenamos já no próprio ato de interpretar”. Contudo, embora a ficção cervantina pareça suficientemente capaz de mostrar os principais traços genéticos de um humanismo anterior, a historiografia que discorre sobre as origens do humanismo, bem como sobre seus principais fundadores, torna-se indispensável à compreensão integral desses ideais estéticos que Cervantes impregna em sua escrita. Adiante, alguns desses temas e ideais são identificados, uma vez que se manifestam em ideais estéticos antropocêntricos articulados, em alguma medida, às configurações das personagens.

Alonso Quijada passou de leitor de romances de cavalaria a cavaleiro andante. Sabe-se que Quijada ficou louco devido aos momentos de ócio, que não eram poucos e lhe davam tempo suficiente para ler tantas novelas de cavalaria. Dois séculos antes da publicação de Dom Quixote, o humanista Desidério Erasmo escrevera em seu *Elogio da loucura* espécie de manifesto crítico às mais diversas castas de seu tempo, sobretudo

aos fidalgos que se julgavam bastante esclarecidos. Após dedicar seu livro ao companheiro Thomas More e a declarar o estado satírico de sua pilhéria, Erasmo cria uma personagem, Moria, descrita como a própria loucura que busca elogiar-se a si mesma. Em Cervantes, o sentido da loucura está também aquém de ser um estado debilitado de saúde mental, pois como escreveu ROTTERDAM (2002:27) “quanto mais o homem se afasta de mim [da loucura], tanto menos goza dos bens da vida, avançando de tal maneira nesse sentido, que logo chega a fastidiosa e incômoda velhice, tão insuportável para si como para os outros”.

Ao contrário do precipitado diagnóstico sobre a loucura de Dom Quixote, formulado por um cura local e por um barbeiro, Erasmo de Rotterdam classificou como um estado de saúde intelectual, e similar virtude, a loucura de seu tempo. Nesse sentido, a crítica social de Erasmo de Rotterdam é análoga à sátira da loucura representada no Quixote, uma vez que no romance cervantino a loucura também funciona como uma ironia. Um século após a primeira circulação de *O Elogio da Loucura*, os leitores do romance cervantino estariam aptos a não conceber o Cavaleiro de Triste Figura como um doente mental, mas como um intelectual entediado que precisava de uma dose de volúpia para tornar-se cavaleiro andante.

A partir deste breve esclarecimento sobre o tema da loucura, presentes em dois textos clássicos do humanismo europeu, verifica-se como o sentido das ideias foram amadurecendo e como os *topoi* foram sendo (re)significados ao longo de quatro séculos de processos culturais lentos e fragmentados. Verifica-se ainda que não houve um grupo homogêneo de pensadores e artistas, reunidos em uma mesma escola italiana - como o círculo *Careggi*, por exemplo - a fim de fundarem “O humanismo”, ou a fim de fundarem “O Renascimento”.

Nesta perspectiva, o Quixote é compreendido como um produto cultural, formado e pensado a partir das principais ideias políticas e ideais fundadores do humanismo. Todavia, é preciso examinar as principais características que deixaram transparecer o estilo tipicamente humanista e, para o desenvolvimento de tal análise, o Prólogo ao Quixote parece colaborar muito. Encontra-se, neste texto, um autor amadurecido pelas batalhas, preocupado com a recepção de seu romance, fadado a se desculpar por quaisquer falhas em sua obra e a justificar algumas de suas escolhas. Nem um pouco altivo e menos ainda direto, as mais significativas afirmações sobre a obra no

prólogo ao romance estão sempre disfarçadas de modéstia. Sobretudo, deve-se observar como Cervantes considerou em seu Prólogo a importância dos textos clássicos para se construir um romance ideal.

André CHASTEL (2012) esclarece que nos textos proeminentes do humanismo havia a prevalência dos principais conceitos tradicionais da filosofia, como por exemplo a noção aristotélica da imitação somadas às noções platônicas de inspiração. Além desta combinação, os humanistas de Florença utilizaram conceitos da Retórica para delinear uma estética da arte ideal; *ethos* do discurso (*studium, inventio, elocutio, ingenium*) considerados como métodos de analogia (*ut pictura poesis*). Quando Cervantes se refere ao Quixote como livro da razão, ele está, em grande medida, articulado aos princípios da arte inaugurado por esses precursores do humanismo florentino. O estudo de poetas e pintores antigos bem como a referência a eles na obra de arte nova traziam autoridade e peso às produções que se iniciavam, pois como afirma CHASTEL (2012:159) “Com a natureza (*ingenio*) e o estudo dos mestres (*studio*), estão colocados os grandes temas que iriam fornecer as fórmulas-modelo para o julgamento artístico durante um ou dois séculos”.

Através da leitura do prólogo ao Quixote, são identificadas algumas notas em que há, por parte do autor, uma preocupação com a teoria humanística de arte ou mesmo com os efeitos que essa preocupação poderia causar no leitor: a consciência de Cervantes em relação ao seu tempo histórico, ao seu engajamento cultural e político. Assim, um amigo, ao ouvir as lamentações de Cervantes, oferece-lhe respostas às suas indagações; soluções evidentes, mas não enxergadas pelo próprio autor do Quixote. A sequidão poética de que o poeta reclamara poderia ser sanada com a sua própria erudição. Sendo o autor conhecedor dos antigos, do livro cristão e das línguas clássicas, poderia ele facilmente usar todas essas memórias e experiências em prol da construção de seu romance. Conforme as orientações deste amigo, para cada *topos* que viesse a aparecer entre as ações da trama, o autor empregaria uma referência clássica. Sendo assim, quando Cervantes estivesse exercitando sua memória, articulando um trabalho de memória intertextual em seu texto, ele deveria lançar mão das frases latinas, pois isto valorizaria sua escrita sobre alguns temas como a liberdade, o cativo e a morte.

A tendência humanista da recorrência aos valores clássicos, seja na escrita ou na pintura, é explicada pelo historiador britânico Quentin SKINNER (1996). Em relação ao

humanismo literário, houve uma tendência voltada para o estudo e imitação da história da filologia e da poesia moral clássica. No século XIV os humanistas da escola de Petrarca empenharam-se o resgate de autores clássicos aclamados, como Cícero, considerado como uma grande mente da Antiguidade Clássica. Quentin SKINNER (1996) denomina esta recorrência como princípio da disjunção. Trata-se da disjunção entre o emprego das formas clássicas e a insistência humanista de que essas mesmas formas carregavam significações adequadas ao presente.

Ao (re) significar os *topos vir virtus* desenvolvidos pelo humanista Cícero em seus tratados e oratórias, os humanistas do século XIV pressupunham que uma educação ideal para a formação de um homem virtuoso deveria estar fundamentada no estudo da filosofia e da retórica. O chamado Humanismo Cívico relaciona-se à trama do herói de Miguel de Cervantes à medida que encontramos justiça, bondade, eloquência por onde Dom Quixote passa. A excelência humana consistia na busca de virtudes que conservavam os homens coesos com a sociedade. Entre as virtudes ressaltadas pelo humanista Cícero, está a justiça, a equidade, a liberdade e o amor. Além dessas, outras são necessárias para defenderem os homens das adversidades da vida: a firmeza, a estabilidade, a constância, a força e o desdém pelas coisas efêmeras. É importante ressaltar que o conjunto das principais virtudes atribuidoras do humanismo ao homem, propagadas pelo humanismo cívico, apresenta-se como uma bricolagem que, conforme SKINNER (1996:113),

[...] se trata em essência de uma análise aristotélica, posto que evidentemente está enraizada na crença de que as quatro virtudes cardeais são a justiça, a sabedoria, a temperança e a fortaleza d'alma. Mas ela se completa com mais duas exigências, refletindo ambas, uma escala de valores inegavelmente cristãos.

Os ideais de *vir* e *virtus* como prática do humanismo cívico correspondiam a uma causa puramente política: a implantação de um governo republicano (*in libertà*) e de governantes possuidores de virtudes e sabedoria. Essas virtudes e ideias políticos, recuperados da antiguidade clássica e anexados às virtudes cristãs, propagados por conselheiros de magistrados da Bolonha do século XVIII, repercutiram até três séculos posteriores em forma de *topos* representados pela *ars dictaminis*, pelas artes e pelas poéticas. No Quixote, essas virtudes são (re)significadas como *topoi*, como uma memória intertextual apresentada no Prólogo e, posteriormente, é representada no

romance.

Romance, história, experiência e memória

O romance cervantino atesta a formação de uma fonte que, embora seja fictícia, constitui traços e costumes de uma época. Contudo, o realismo quixotesco relaciona-se menos com a representação de questões cotidianas da época e mais com as perspectivas e práticas pensadas e representadas pelas ideologias humanistas. Como consequência do processo artístico, o romance deixa transparecer alguns traços da experiência de Cervantes, os quais o hispanista Jean CANAVAGGIO (2005) considera como representação. Assim, ao se deparar com a ausência de alguns documentos do Tesouro Espanhol, o hispanista complementou seus estudos sobre a vida de Cervantes com informações retiradas das produções literárias: *Don Quijote*, *La Galatea*, *Viage Del Parnaso*, entre outras. O Conto do Cativo, que se encontra na primeira parte do romance, confirmou?? a biografia de Cervantes escrita por Canavaggio quando seu interesse consistia em saber como o Cervantes se relacionou com o povo turco em uma época de invasão árabe e conflitos políticos. É neste sentido que algumas partes da ficção corroboram a historiografia biográfica, pois estão em alguma medida relacionadas à experiência e à memória individual e coletiva do autor. Sobre a representação da realidade (verossimilhança) presente no discurso ficcional, afirma CANAVAGGIO (2005:92) que:

São transposições muito livres, mas nem por isso menos imprescindível. Por trás da parte de convenção e fabulação que contém, vêm de fato restituir fragmentos de uma aventura excepcional e, além disso, os sentimentos pessoais de quem a viveu.

A respeito da experiência militar de Cervantes, em alguma medida representada em Dom Quixote, Jean CANAVAGGIO (2005) esclarece algumas datas em que as experiências do soldado em Lepanto se destacam, e como elas se fundem às narrativas interpoladas do Quixote. Conforme o historiador supracitado, em 1570 a Ilha de Chipre, até então sob o domínio de Veneza, foi tomada pelo império Otomano. Na ocasião, o Papa Pio V investiu na formação da Santa Liga, que em suma, consistia em uma união de tropas italianas e espanholas, sob o apoio e comando da igreja, a fim de combater a

expansão do império turco. Jean CANAVAGGIO (2005) esclarece que Cervantes poderia ter exercido seu ofício de soldado neste mesmo ano ou em dois anos anteriores. Porém, o único documento que o hispanista encontrou, a respeito do envolvimento de Cervantes com a armada da Santa Liga, comprova apenas o serviço de Cervantes a partir do ano da Batalha de Lepanto. Assim, no sexto dia do mês de outubro de 1571, às vistas do canal de Lepanto, Cervantes encontrava-se na galé *La Marquesa*, em deploráveis condições humanas, sob o comando de Diego de Urbina, prestes a enfrentar a sua maior batalha, o que marcaria sua memória e sua experiência civil. Nesse sentido, a hipótese é de que a experiência militar de Cervantes emergiu em sua escrita, modificando as lentes com as quais Cervantes enxergava a vida humana.

Além dos arquivos do Tesouro – em que consta a estadia do soldado de Lepanto em cidades italianas, Jean Canavaggio (2005) considera *Viaje Del Parnaso* como um testamento espiritual com sabor de autobiografia, onde pode-se ler algumas experiências realistas em que são descritas detalhadamente as cidades de Genova e Messina. Estas viagens de Cervantes à Itália também influenciaram a escrita de seu romance, principalmente no que se refere aos planos de fundo do Quixote. A Novela do Curioso Impertinente se passa em Florença, berço do humanismo italiano. Além disso, as ações dos personagens da Novela – Anselmo, Camila e Lotário, estão impregnadas de influências do humanismo cívico. A passagem em que Lotário tenta convencer o amigo a não colocar à prova a fidelidade de Camila, demonstra virtude em saber ajudar as mulheres a conservarem a virtuosidade, retirando-lhes, e não colocando, pedras de tropeço:

La honesta e casta mujer es arminio, y es más que nieve blanca y limpia la virtud de la honestidad, y el que quisiere que no la pierda, antes la guarde e y conserve, ha de usar otro estilo diferente que con el arminio se tiene, porque no le han de poner delante el cieno de los regalos y servicios de los importunos amantes, porque quizá, y aun sin quizá, no tiene tanta virtud e fuerza natural que pueda por sí misma atropellar y pasar por aquellos embarazos, y es necesario quitárselos y ponerle delante la limpieza de la virtud y la belleza que encierra en sí la buena fama. (CERVANTES 2013: 457)

Ao analisar **O conto do cativo**, narrativa interpolada da primeira parte do Quixote, percebemos que a participação de Cervantes como soldado da Santa Liga lhe rendeu as principais experiências que serviriam como matéria prima para o Quixote. As mazelas

do soldado ferido, porém bravo e destemido, inspiraram as andanças do herói de escudo enferrujado, ao passo que as memórias ainda recentes de Argel exerceram papel estruturador na narrativa. Conforme Jean CANAVAGGIO (2005), a narrativa interpolada serve até mesmo à historiografia, quando se trata de averiguar as relações que os cristãos mantinham com os mouros em meio às temidas invasões turcas para obterem a conquista da Ilha de Chipre. Nesse sentido, ao adentrar a narrativa do narrador autodiegético (O Cativo), podemos verificar um segundo denominador comum entre história, experiência, memória e ficção:

Con eso entretenía la vida, encerrado en una prisión o casa que los turcos llaman baño, donde encierran los cautivos cristianos, así los que son del rey como de algunos particulares, y los que llaman del almacén, que es como decir cautivos del Concejo, que sirven a la ciudad en las obras públicas que hace y en otros oficios, y estos tales cautivos tienen muy dificultosa su libertad; que, como son del común y no tienen amo particular, no hay con quien tratar su rescate, aunque le tengan. En estos baños, como tengo dicho, suelen llevar a sus cautivos algunos particulares del pueblo, principalmente cuando son de rescate, porque allí los tienen holgados y seguros hasta que venga su rescate. También los cautivos del rey que son de rescate no salen al trabajo con la demás chusma, si no es cuando se tarda su rescate; [...]. Yo, pues, era uno de los rescate; que como se supo que era capitán, puesto que dije mi poca posibilidad y falta de hacienda, no aprovechó nada para que no me pusiesen en el número de los caballeros y gente de rescate. (CERVANTES 2013: 534)

Alguns elementos textuais: estrutura e estética

Papéis avulsos jogados pelas prateleiras do refeitório de uma estalagem: assim é o modo como **A Novela do Curioso Impertinente** nos é apresentada pelo narrador. Posteriormente, o manuscrito é lido pelo cura, a fim de passar o tempo e dispersar a insônia dos hóspedes ali presentes. Chama atenção o modo como as narrativas interpoladas são articuladas no espaço romanesco. Não há um narrador confiável a quem o leitor pode recorrer. Contudo, as ações são mais ricas que as descrições, nos levando a não precisar tanto de um narrador confiável, uma vez que os personagens agem e dizem por si só.

Alguns estudiosos do romance e do procedimento de criação artística corroboram a compreensão da forma quixotesca. Assim, se em Georg LUKÁCS (2000), encontramos a estética do idealismo abstrato que parece explicar a fenomenologia do Quixote, encontramos em Viktor CHKLOVSKI (1973) importantes proposições

relacionadas aos procedimentos estéticos da criação literária. Assim, através das formulações práticas do formalista russo, o Quixote é compreendido como uma imagem² um tanto surrealista. A análise científica feita sobre tal objeto espiritual perpassa dois pontos fundamentais: a existência de tal objeto e o que ele é, o que representa e como representa. Sobre este último aspecto, a representação é menos mimética do que metafórica. Neste sentido, se percebe um jogo de indicação e subtração do objeto a fim de que a percepção seja prolongada, tendo em vista o efeito de uma camuflagem. Exemplo deste procedimento é o ferimento proposital de Camila, quando a personagem se fere com uma adaga desembainhada para convencer o marido de que estava prestes a morrer. Cervantes articula a narrativa de modo que o ferimento fingido de Camila não seja dito, apenas mostrado através de imagens instigantes e que prolongam a percepção do leitor. Trata-se, portanto, da não descrição sistematizada dos objetos, mas da impressão de que a narrativa está sendo complicada a fim de desempenhar a função da linguagem literária. Como observa CHKLOVSKI (1973:54):

Percebemos que o caráter estético se revela sempre pelos mesmos signos: é criado conscientemente para libertar a percepção do automatismo; sua visão representa o objetivo do criador e ela é construída artificialmente de maneira que a percepção se detenha nela e chegue ao máximo de sua força e duração.

Corroborando o procedimento categorizado por Viktor CHKLOVSKI (1973), o crítico literário estadunidense Wayne BOOTH (1983), estabelece uma formulação semelhante, mas que trata especificamente da tarefa do narrador não confiável: mostrar algo e não dizer nada de modo direto. Em um sentido mais amplo, tais perspectivas apresentam o modo peculiar da linguagem literária, que é o de demonstrar lançando mão de signos que podem variar a ponto de transcenderem os seus significados correspondentes. Assim, apresentar o ferimento de Camila é menos uma tarefa de descrição e mais um empenho de demonstração. Desse modo, o leitor faz parte de todo o processo de criação, pois consegue assimilar o processo narrativo sem interferências diretas do narrador.

Sabemos muito pouco sobre Camila, a esposa de Anselmo, e o pouco que se

² Lançando mão da formulação que rompe o ensaio de V. Chklovski: “a arte é pensar por imagens” p. 39

sabe deve ser tomado como verdade, caso o leitor queira adentrar o restante da estória. Wayne BOOTH (1983) trata as informações fornecidas por um narrador não confiável como ponto de partida para a continuação de uma leitura: aceitamos aquilo que o narrador nos diz sobre tal personagem, ou desconfiamos. O autor exemplifica essas informações na narrativa com a história de Jó, no Antigo Testamento da Bíblia. O leitor deve aceitar a informação de que Jó era um homem reto e justo caso queira continuar lendo a sua estória. O mesmo fator imprescindível ocorre na *Novela do Curioso Impertinente* com relação a personagem Camila que, a princípio, não se pronuncia, mas é apresentada pelo narrador como donzela ilustre e formosa, digna de se casar com Anselmo.

Ao decorrer da narrativa, os leitores terão consciência do tipo de narrador da novela, bem como da sua confiabilidade, pois é possível observar a transformação de Camila pelas ações, e, sobretudo, pelas circunstâncias criadas por este narrador a fim de que a imagem da personagem seja mostrada ao receptor. O narrador passa a não ser confiável a partir da discrepância entre comentário do narrador e as ações dos personagens. No *Quixote*, esses elementos dicotômicos entram em choque porque não há o fluxo de consciência do narrador intradiegetico. Sendo assim, o que é conhecido sobre Camila ou sobre Anselmo e Lotário, sabe-se pelos comentários do narrador, e posteriormente, tal conhecimento advém daquilo que o narrador mostra. A *Novela do Curioso Impertinente* apresenta-se menos complexa em termos narrativos, mas é um texto literário ideal para assimilar as discrepâncias entre as ações dos personagens e comentários de um narrador não confiável. Para Wayne BOOTH (1983) estas características desenvolvidas pelo autor no narrador podem ser menos ou mais complexas e são típicas do romance moderno. A partir das exemplificações do crítico estadunidense, entendemos como o narrador de Cervantes mostra e diz ao mesmo tempo. Do ponto de vista do crítico literário, pode-se dizer que o narrador se enquadra na categoria daquele que conta a história.

“En Florencia, ciudad rica y famosa de Italia, la província que llaman Toscana, vivian Anselmo y Lotario, dos caballeros ricos y principales, y tan amigos que, por excelencia y antonomasia, de todos los que los conocían los dos amigos eran llamados” (CERVANTES 2013: 448). Ao início, o receptor é informado e levado a acreditar na amizade de Anselmo e Lotário; que dúvidas restam em relação a isso? Como o exemplo

da história de Jó, os leitores devem confiar no que o narrador está dizendo, caso queira prosseguir em sua leitura.

A cena na qual Lotário tenta convencer o amigo Anselmo a não colocar a fidelidade de Camila em xeque, a virtuosidade da esposa parece ser reafirmada pelos comentários do narrador e, até então, sua confiabilidade é mantida. Wayne BOOTH (1983) faz importantes considerações a respeito dos comentários do narrador, que podem substituir as dramatizações ou o centro de consciência de personagens mais interiorizados. Nesse sentido, os comentários parecem fornecer fatos, imagens ou resumos. Através desses comentários o leitor se torna conhecedor da bondade de Camila e da amizade de Anselmo e Lotário pois estas informações não poderiam ser ditas de modo direto pelos personagens cervantinos. Como afirma BOOTH (1983:169),

*The most obvious task for a commentator is to tell the reader about facts that he could not easily learn otherwise. There are many kinds of facts, of course, and they can be "told" in an unlimited number of ways. Stage setting, explanation of the meaning of an action, summary of thought processes or of events too insignificant to merit being dramatized, description of physical events and details whenever such description cannot spring naturally from a character — these all occur in many different forms.*³

Após comentar sobre a bondade de Camila e a amizade dos dois cavaleiros, pouca coisa é acrescentada pelo narrador ou, pelo menos, nada diferente do que já foi dito. A interpretação a partir da cena em que Lotário é vencido pelo insistente desejo de Anselmo ficará por conta das ações que seguirão rumo ao adultério de Camila. Até que as ações contradigam as afirmativas do narrador, elas são sempre reforçadas em quaisquer brechas, para não criar expectativas equivocadas no leitor.

Segundo Wayne BOOTH (1983), um episódio mostrado é mais eficaz que um episódio dito. Na novela do Curioso Impertinente, a força da narração parece ser menor que a força das ações, do que é efetivamente mostrado. As ações das personagens frequentemente contradizem o narrador e põe a sua confiabilidade em risco. As

³ A tarefa mais óbvia de um comentarista é informar o leitor sobre fatos que não poderia aprender facilmente de outra forma. Existem muitos tipos de fatos que podem ser ditos de acordo com um número ilimitado de formas a saber: explicação do significado de uma ação, resumos de processos de pensamento ou de eventos insignificantes para merecer ser dramatizado. Além disso, há a descrição de eventos físicos e detalhes que não surgem naturalmente de um personagem. (Tradução minha)

personagens são significativamente modificadas pelas ações e pela narrativa. Se em alguma parte, a personagem Camila deixa de ser coerente com os comentários do narrador, isso se justifica por sua vulnerabilidade humana e mais ainda pela inconstância de Anselmo, desencadeador de uma tragédia. Justifica-se, sobretudo, levando em consideração as configurações do sujeito antropocêntrico moderno, pela insubstancialidade do mundo em ruínas criado pelo próprio sujeito.

O romance é compreendido por Gerog LUKÁCS (2000) como o gênero que melhor representa a mulher e o homem moderno. Tal postulação implica uma configuração mais subjetiva dos personagens, ou ainda, da representação assimilada na cultura do romance. Assim, a individualidade, o antropocentrismo e a condição feminina correspondem ao idealismo abstrato emergente no romance moderno, uma vez que os personagens romanescos são ideólogos em maior ou menor grau.

Alguns ideais do humanismo, como o antropocentrismo de Lotário e o individualismo de Camila, podem ser encontrados enquanto representações no Quixote. A própria condição de Sancho Pança também pode ser vista como uma representação do sujeito moderno que emana dos ideários de uma liberdade incomum na época. Está claro, contudo, que o humanismo se identifica mais como movimento cultural, de longa duração, que como um movimento revolucionário o qual atingiu de modo homogêneo populações europeias. As mudanças humanistas, iniciadas em Florença, afetaram não só a pintura e a oratória, mas também a poética, tendo em vista os modos de representação da vida cotidiana. O humanismo cultural que ocorreu nas artes plásticas e na literatura, iniciados pelos pintores de Careggi e por Petrarca em Florença, corresponderam às novas tendências estéticas com que a natureza humana como problema pudesse ser representada.

O conceito de obra de arte como articulação de imagens, apresentado por Viktor CHKLOVSKI (1973), como função estética da obra, corrobora à estética do Quixote de modo que a representação da natureza humana é superada, visto que, antes do humanismo, o princípio geral da arte como procedimentos estavam voltados para a imitação para entretenimento. A superação eufemística da natureza humana como problema no Quixote corresponde não só ao projeto humanista em voga no Século de Ouro Espanhol, como também se relaciona à ressignificação dos exemplos de Boccaccio em Decamerão. Se em Boccaccio, o significado ou o símbolo do adultério e

do homem que empresta a mulher ao amigo tinha por função entreter leitores mais ociosos, em Cervantes, o *topos* do adultério significa algo muito maior. Tal significado, atrelado à subjetividade de Anselmo, aquele que é traído no Quixote e ganha enquanto perde, parece emergir de um de humanismo amadurecido. Assim, o humanismo literário reflete sobre a real existência e sentido humano medido por suas próprias escolhas. Após o adultério cometido por Camila, Anselmo atribui a si mesmo, e não a ela, toda a culpabilidade, visto que, ao invés de se deixar convencer pelas as palavras de Lotário, preferiu prosseguir com a sua investigação. Percebe-se, a partir desta leitura, a racionalização dos sentimentos humanos, a ponderação, a autojustificação representadas pelas ações finais de Anselmo, ao final da novela e, sobretudo, a condição humana da mulher colocada como um problema.

Podemos observar que a modernidade atemporal do Quixote se evidencia não só pelo gênero poliforme e polifônico inaugurado pelo romance, mas também pelo modo como variados temas são espelhados e, sobretudo, como a individualidade e o antropocentrismo, enquanto categorias da ideologia humanista, são representados. Nesse sentido, o fidalgo entediado que deixa sua propriedade e família em busca de aventura pode suscitar várias interpretações. Uma delas é que a loucura, a fantasia e a ironia de Dom Quixote constituem parte de um homem ideal, que vê a si mesmo por si mesmo, que é louco e ao mesmo tempo sábio e que se protagoniza em meio a tantas ocorrências romanescas.

A loucura constitui o dizível que possibilitou a crítica social de Desidério Erasmo. Algo semelhante constitui a sátira adoxiográfica de Cervantes sobre os romances de cavalaria e sobre os temas dessas literaturas: o ser cavaleiro, o ser donzela, o ter um lugar próprio no mundo. Uma passagem que ilustra a racionalização da loucura de Dom Quixote e outros temas que derivam deste mesmo desdobramento crítico, é quando a personagem Marcela, acusada pela *polis* de ser responsável pelo suicídio de Grisóstomo, manifesta sua individualidade em desacordo com as orientações sociais proeminentes. Através da narrativa, Cervantes concede a palavra à personagem Marcela, de modo que ela pudesse de justificar e se defender das acusações alheias. Mais uma vez é possível observar a racionalização das questões humanas e o apreço pela individualidade feminina. Em sua fala, Marcela assume não ter culpa pela morte de Grisóstomo, uma vez que nunca nutriu os sentimentos do rapaz e escolheu ser livre

como pastora do campo:

Yo nací libre, y para poder vivir libre escogí la soledad de los campos. Los árboles destas montañas son mi compañía, las claras aguas estos arroyos mis espejos; con los árboles y con las aguas comunico mis pensamientos y hermosura. Fuego soy apartado y espada puesta lejos. A los que he enamorado con la vista he desengañado con las palabras. Y si los deseos se sustentan con esperanzas, no habiendo yo dado alguna a Grisóstomo ni a otro alguno, en fin, de ninguno dellos, bien se puede decir que antes le mató su porfía que mi crueldad.(CERVANTES 2013: 224)

Quando a *polis* concede a palavra a Marcela, o narrador permite que a pastora seja conhecida e exponha o que ela até então guardava em seu íntimo, o que lhe revolvía o peito e agitava seu espírito. Em conformidade com Viktor CHKLOVSKI (1973), a arte da ficção cultiva o humano no homem. Cervantes empenhou-se na construção de um romance aparentemente antropológico, em que nada do que fosse humano parecia estranho.

A relação entre o gênero romanesco como um todo e a presença da Novela do Curioso Impertinente é bastante estreita. A princípio, a temática da novela não parece estar diretamente articulada aos demais acontecimentos do Quixote. Há, no entanto, duas hipóteses para a inserção da novela. A primeira diz respeito ao espaço do gênero romanesco. Por ser um gênero poliforme, a inserção de narrativas interpoladas está esclarecida. Mas há uma segunda hipótese ainda mais esclarecedora, que diz respeito ao livro como símbolo, desenvolvida por Ernst Robert CURTIUS (2013). Nesta perspectiva, o Quixote é visto como uma metáfora da escrita humanista do Século de Ouro Espanhol.

Para Ernst R. CURTIUS (2013), o emprego da escritura do livro na linguagem figurada ocorre em todas as épocas da literatura universal, mas com diferentes características. Se o Quixote é visto como um cânone da literatura ocidental, como memória da literatura, então tal consideração parece suficiente para justificar a novela enquanto *topos*. A escritura da novela é, então, uma alegoria do sagrado, daquilo que representa por excelência a personificação virtudes e conceitos. A narrativa do Curioso Impertinente aparece como uma escritura que chama atenção por ser um manuscrito jogado pelas prateleiras da estalagem, cujo título parecia instigante.

Considerações finais

Paradigma do romance moderno e parte da memória cultural literária ocidental, *Don Quijote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes (1547-1616) é uma força literária que sobreviveu à corrosão do tempo devido a sua originalidade persistente e às inúmeras possibilidades de leitura que, por quatro séculos, suscitou as mais variadas reações nos leitores. Ao ler o Quixote somos coparticipantes do processo romanesco cervantino, somos leitores ativos. Cada leitor é levado a pensar e a influir sobre as ações, portanto, nenhum leitor parece ler o mesmo Quixote que o outro. Não há no romance cervantino personagens implacáveis e imbatíveis, como na epopeia clássica. A condicionalidade do heroísmo de Dom Quixote se estabelece pela própria loucura; seu escudeiro o segue a princípio, não por cordialidade ou amizade, mas por que Dom Quixote promete dar-lhe uma ilha como retribuição de trabalho. Assim como Dom Quixote e Sancho Pança, todos os personagens são representados como verdadeiros humanos. Suas falhas e suas qualidades corroboram as ações e, muitas vezes, são desencadeadoras de tragédias e infortúnios.

O romance moderno, tomado como um tratado histórico-filosófico, propõe uma nova cultura romanesca. Através da pesquisa sobre a vida de um autor e sobre suas experiências, torna-se possível verificar como suas memórias individuais e até coletivas corroboram a estruturação de sua escrita literária. Neste trabalho, verificamos e exemplificamos como é tênue a linha entre romance e autobiografia e como elementos extrínsecos ao texto literário pode corroborar a interpretação genérica de uma obra. Ao adentrar o romance cervantino é possível estabelecer relações entre tais elementos extrínsecos e intrínsecos do romance, a saber: a narrativa, a história do humanismo moderno, a memória e a experiência. Estes elementos, internos e externos se relacionam significativamente. Nesse sentido, tanto as noções e conceitos fornecidos pelos estudos culturais quanto as definições propostas pelo estruturalismo da teoria literária corroboram a análise aqui proposta. Cada campo de estudo contribui com suas metodologias específicas corroborando a unidade de sentido da análise gênero romanesco.

Referências bibliográficas

- ASSMANN, Aleida. Canon and Archive. In: ERLI, Astrid; NÜNNING, Ansgar (Eds.). *A Companion to Cultural Memory Studies*. Berlin; New York: De Gruyter, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de estética e de literatura: a teoria do romance*. São Paulo: Editora Unesp, 1998.
- BOOTH, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- CANAVAGGIO, Jean. *Cervantes*. Trad. Rubia Goldoni & Sergio Molina. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de La Mancha*. Madrid: Catedra, 2013.
- CHASTEL, André. *Arte e Humanismo em Florença*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- CHKLOVSKI, Victor. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de. (org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. São Paulo: Edusp, 2013.
- ECHEVARRÍA, Roberto González. *Amor y Ley en Cervantes*. Madrid: Editorial Gredos, 2008.
- FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- LUKÁCS, Georg. *A Teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009.
- SKINNER, Quentin. *As fundações do pensamento político moderno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- TINIANOV, Iuri. Da Evolução Literária. In: TODOROV, Tzvetan (org.). *Teoria da Literatura I: Textos dos formalistas russos*. Lisboa: Edições 70, 1999.
- ROTTERDAM, Erasmo de. *O Elogio da Loucura*. Atena Editora, 2002. Versão para e-book.