

PATRÍCIA VIRGINIA CUEVAS ESTIVIL

DO ASCETISMO EM DOM QUIXOTE A BORGES: RELEITURAS DA NOVA  
NOVELA HISTÓRICA LATINO-AMERICANA

Cascavel,  
2008

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

PATRÍCIA VIRGINIA CUEVAS ESTIVIL

DO ASCETISMO EM DOM QUIXOTE A BORGES: RELEITURAS DA NOVA  
NOVELA HISTÓRICA LATINO-AMERICANA

Dissertação apresentada à Banca  
Examinadora, no Programa de Pós-  
Graduação Stricto Sensu em Letras –  
área de concentração em Linguagem e  
Sociedade, na linha de pesquisa  
linguagem e cultura – UNIOESTE.

ORIENTADORA: Profª. Dra.  
LOURDES KAMINSKI ALVES

CASCADEL,  
2008

Ficha catalográfica

Elaborada pela Biblioteca Central do Campus de Cascavel -Unioeste

E84a Estivil, Patrícia Virgínia Cuevas

Do ascetismo em Dom Quixote a Borges: releituras da Nova Novela Histórica Latino-Americana. / Patrícia Virgínia Cuevas Estivil — Cascavel, PR: UNIOESTE, 2008.

176f.; 30cm

Orientadora: Profa. Dra. Lourdes Kaminski Alves

Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná.

Bibliografia.

1. Análise literária. 2. Releituras. 3. Narrativa – Análise. I. Alves, Lourdes Kaminski. II. Universidade Estadual do Oeste do Paraná. III. Título.

CDD 21ed. 801

Bibliotecária: Jeanine da Silva Barros CRB 9/1362

Banca Examinadora de Trabalho de Dissertação

Título: DO ASCETISMO EM DOM QUIXOTE A BORGES: RELEITURAS DA NOVA NOVELA HISTÓRICA LATINO-AMERICANA

Autor: Patrícia Virginia Cuevas Estivil

Orientador: Prof. Dra. Lourdes Kaminski Alves.

Membros:

1. Prof. Dra. Lourdes Kaminski Alves (UNIOESTE)

2. Prof. Dr. Paulo Nolasco (UFMT/UFMG)

3 Profª Dra. Rita das Graças Félix Fortes (UNIOESTE)

4 Prof Dr. Pedro Brum (UFSM)

5 Prof Dr. Antônio Donizeti da Cruz (UNIOESTE)

Curso: Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras, nível de Mestrado, área de concentração em Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná -UNIOESTE.

Cascavel, 14 de março de 2008

DEDICO,

a meu amado esposo, Mario, a meus queridos filhos, Malú, Paula, Rodrigo, Marito, ao amor da minha vida, João Guilherme, a meus pais, a minha amada família, e a todos aqueles que são parte da minha vida, porque vocês são a seiva que alimenta minha alma,

o suporte, que me mantém de pé neste árduo caminho.

## AGRADECIMENTOS

Neste espaço, quero agradecer as pessoas que tornaram possível a conclusão deste trabalho de pesquisa, pois se dispuseram a dedicar parte do seu tempo, tão escasso ultimamente, a orientar, indicar e emprestar seus livros, ler, corrigir e me incentivar a continuar neste árduo trabalho, que às vezes parecia-me infindável, são eles: a minha orientadora, Professora Dra. Lourdes Kaminski Alves, que discutiu e afinou comigo o projeto desta pesquisa e assim, orientou e coordenou a presente pesquisa. Agradeço ao Professor Gilmei Francisco Fleck, que deixou a minha disposição seus livros e seu valioso conhecimento sobre Literatura Hispano-americana. Igualmente, agradeço à Professora Clarice Corbari, que fez o trabalho de revisão final do texto. Agradeço aos docentes do Programa de Mestrado em Letras da Unioeste. Em especial, estendo meus agradecimentos a uma pessoa iluminada, que leu com paciência e carinho, mesmo sem dominar a Língua Portuguesa e se esforçou por discutir comigo os caminhos finais do texto,

o meu querido irmão e escritor José Angel Cuevas. Muito obrigada a todos, sem vocês este trabalho não teria o sabor agradável da vitória.

III

## EPÍGRAFE

Os clássicos são livros que exercem uma influência particular quando se impõem como inesquecíveis e também quando se ocultam nas dobras da memória, mimetizando-se como inconsciente coletivo ou individual.

Por isso, deveria existir um tempo na vida adulta dedicado a revisitar as leituras mais importantes da juventude. Se os livros permaneceram os mesmos (mas também eles mudam, à luz de uma perspectiva histórica diferente), nós com certeza mudamos, e o encontro é um acontecimento totalmente novo. Portanto, usar o verbo ler ou o verbo reler não tem muita importância. De fato, poderíamos dizer: [...]. Os clássicos são aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e através de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram (ou mais simplesmente na linguagem ou nos costumes). Isso vale tanto para os clássicos antigos quanto para os modernos. (CALVINO, 2005, p.11).

ESTIVIL, Patrícia Virginia Cuevas. Do Ascetismo em Dom Quixote a Borges: Releituras da Nova Novela Histórica Latino-Americana. Cascavel, 2008. Dissertação (Mestrado em Letras – área de concentração em Linguagem e Sociedade). Universidade Estadual do Oeste do Paraná. 176 p.

## RESUMO

A presente dissertação está ancorada numa leitura comparativa entre Dom Quixote de La Mancha (1605-1615) de Miguel de Cervantes e o conto de Jorge Luis Borges “Pierre Menard, autor del Quijote” (1939), tendo como proposta, a reflexão sobre os recursos narrativos que se aproximam entre os dois gêneros. O tema norteador desta pesquisa é viés ascético e individualista da(s) identidade(s) assumida(s) pelo homem moderno que podem ser lidas a partir do fazer cavaleirescos e do esforço dos escritores latino-americanos que individualmente, buscam romper com a mimese tradicional de seu fazer literário. O personagem Dom Quixote metaforiza o homem fragmentado, que acredita no poder da autodeterminação, construindo-se a medida que se (des)constrói, guiado por novos ditames ético, estéticos e morais. Este procedimento conduz a forma de narrar um texto ficcional, isto é, fazer-de-outro-modo, como uma forma de (re)construir valores corrompidos e ultrapassados no fazer literário. Nesta perspectiva, foram estudados os personagens mais próximos de Dom Quixote como reforço à renúncia ascética do personagem, são estes, seu escudeiro: Sancho Pança -representante do estereótipo do homem do povo espanhol dos séculos XVI e XVII -, e Dulcinea del Toboso, uma mulher que reafirma as características de humilhação e devoção dos cavaleiros em Dom Quixote. É relevante observar que a obra de Cervantes, ao mesmo tempo em que cria o mito de Dom Quixote, buscando novos ideais para demonstrar a inverossimilhança das obras cavaleirescas, cria um gênero narrativo que, adiante do tempo histórico de produção, instaura o germe da Nova Novela Histórica Latino-Americana, e (des)constrói um dos maiores paradigmas dos nossos tempos: a história não é reflexo da verdade, ela é relativa. Dentro deste gênero, como narrativa que rompe com os paradigmas do romance tradicional em América Latina, destacamos àquele que inaugura o uso das técnicas e recursos narrativos na narrativa contista: Jorge Luis Borges. Por meio da análise do seu conto “Pierre Menard, autor del Quijote” se evidencia a utilização de recursos narrativos, renunciados em Dom Quixote como a carnavalização por meio da paródia e a polifonia, em seu sentido de transformação dialética; a intertextualidade em sua versão mais perfeita: o palimpsesto; e por ultimo, a dessacralização da história oficial e ficcionalização da realidade. Estes últimos se destacam como elementos estruturantes de todo o processo de transformação literária em Dom Quixote de la Mancha.

Palavras-chave: Dom Quixote de La Mancha, o conto de Borges, releituras.

ESTIVIL, Patricia Virginia Cuevas. *Del Ascetismo en Don Quijote a Borges: Relecturas de la Nueva Novela Histórica Latino-Americana*. Cascabel, 2008. Disertación (Master en Letras – área de concentración en Lenguaje y Sociedad). Universidad Estatal del Oeste de Paraná, 176 p.

## RESUMEN

La presente disertación está anclada en una lectura comparativa entre Don Quijote de La Mancha (1605-1615) de Miguel de Cervantes y el cuento de Jorge Luis Borges “Pierre Menard, autor del Quijote”. (1939), teniendo como propuesta la reflexión sobre los recursos narrativos que se aproximan entre ambos géneros. El tema guía de esta investigación científico-literaria fue el aspecto ascético e individualista de la(s) identidad(es) adoptada(s) por el hombre moderno, que pueden ser leídas a partir de la acción caballerescas del personaje principal, y del esfuerzo, por parte de los escritores latinoamericanos que, individualmente, buscan salir de la mimesis tradicional para una acción literaria que se transforme en modelo de acción transformadora. El personaje Don Quijote metaforiza al hombre fragmentado, que cree en el poder de la autodeterminación, construyéndose a medida que se (des)construye, guiado por nuevos dictámenes éticos, estéticos y morales, que conducen a una nueva forma de narrar un texto ficcional, En otras palabras, se revela un hacer-de-otro-modo, como una forma de (re)construir valores corrompidos y ultrapasados en materia de normas establecidas en el mundo literario. Dentro de esta perspectiva, fueron estudiados los personajes más próximos de Don Quijote como una forma de restablecer la renuncia ascética del personaje, son estos, su escudero: Sancho Panza representante del estereotipo del hombre del pueblo español entre los siglos XVI e XVII -, y Dulcinea del Toboso, una mujer que confirma las características de humillación y devoción de los caballeros en Don Quijote. Es relevante observar que la obra de Cervantes, al tiempo que crea el mito de Don Quijote, buscando nuevos ideales que demuestren la inverosimilitud de las obras caballerescas, crea un género narrativo que, al sobreponerse a su tiempo histórico de producción, instaura el germen de la Nueva Novela Histórica Latinoamericana, y (des)construye uno de los mayores paradigmas de nuestros tiempos: La historia no es reflejo de la verdad, ella es relativa. Dentro de este género, como narrativa que rompe con los paradigmas de la novela tradicional en América Latina, en un proceso antropofágico, destacamos a aquel que inaugura el uso de las técnicas y recursos narrativos en la narrativa cuentista: Jorge Luis Borges. Por medio del análisis de su cuento “Pierre Menard, autor del Quijote” se deja al descubierto la utilización de recursos narrativos, prenunciados en Don Quijote como la carnavalización por medio de la parodia y la polifonía, en su sentido de transformación dialéctica; la intertextualidad en su versión más perfecta: el palimpsesto; y por ultimo, la desacralización de la historia oficial por medio de la ficcionalización de la historia. Estos últimos se destacan como elementos estructurantes de todo el proceso de transformación literaria, en Don Quijote de la Mancha.

**PALABRAS-CLAVE:** Don Quijote de la Mancha, el cuento de Borges, relecturas.



## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO -----	01
CAPÍTULO I -ASCETISMO E REPRESENTAÇÃO DESSE ESTADO DE SER EM DOM QUIXOTE -----	12
1.1. O PERSONAGEM DULCINEIA DEL TOBOSO E A AFIRMAÇÃO DO ASCETISMO EM DOM QUIXOTE -----	42
1. 2. O PERSONAGEM SANCHO PANÇA – MUNDOS QUE SE OPÕEM E DIALETICAMENTE SE COMPLEMENTAM -----	52
CAPÍTULO II -CERVANTES – PRECURSSOR DA CONTEMPORANEIDADE -----	61
2.1. DOM QUIXOTE E A NOVA NOVELA HISTÓRICA LATINO-AMERICANA -----	86
CAPÍTULO III – RELEITURAS BORGNEANAS -----	122
3.1 DON QUIJOTE DE LA MANCHA E “PIERRE MENARD, AUTOR DE DON QUIJOTE” -APROXIMAÇÕES E DISTANCIAMENTOS -----	133
CONCLUSÃO -----	156



## INTRODUÇÃO

A presente dissertação retrata uma leitura comparativa entre o romance Dom Quixote de La Mancha (1605 -1615), de Miguel de Cervantes, e o conto “Pierre Menard, autor del Quijote” (1939), de Jorge Luis Borges, com foco nos recursos narrativos que se aproximam entre os dois gêneros.

A obra El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha<sup>1</sup>, nome original do romance de Cervantes, foi escrita em 1605 (primeira parte) e 1615 (segunda parte), período pertencente ao chamado Século de Ouro da Literatura Espanhola. Contextualizada em um momento de transição e de crise econômica e social na Espanha, a obra foi considerada por Arroyo (1998) como o primeiro romance moderno, e por Menton (2002) como o berço da nova narrativa latino-americana. Ao longo de 146 capítulos – 52 na primeira parte e 74 na segunda –, a narrativa vai se desenvolvendo por meio de múltiplas aventuras, discursos, discussões, relatos intercalados, e outros tantos recursos narrativos, de modo que a obra

<sup>1</sup> Neste trabalho, a referência ao romance em foco ora considera o título em espanhol, El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha, para dar a conhecer ao leitor que essa foi a primeira denominação que o romance recebeu, ora é retomada como Dom Quixote de la Mancha (Don Quijote de la Mancha) ou simplesmente Dom Quixote, que são os títulos conhecidos no Brasil.

oferece abundância de elementos episódicos, sem desmerecimento de sua progressão, num marco de coerente unidade.

O conto de Borges faz parte da coletânea *Ficciones: Obras Completas* (vol.1, 1944), publicado em versão pré-original na revista *Sur*, nº. 56, em maio de 1939, na cidade de Buenos Aires. A obra é construída a partir da (re)leitura do primeiro romance da modernidade no que tange aos recursos narrativos e à forma de contar a história, que, em matéria de inovações no fazer literário, configuram-se como traços característicos de um novo gênero narrativo: a Nova Novela Histórica Latino-Americana.

Pretende-se, neste estudo, verificar o caráter ascético e individualista na(s) identidade(s) assumida(s) pelo homem moderno, que podem ser lidas a partir do mito que envolve o personagem Dom Quixote de La Mancha e que se estende à atitude dos escritores latino-americanos. Trata-se de um homem dividido, que não consegue estabelecer relações com a totalidade e que, dialeticamente, afirma-se à medida que se isola, acreditando no poder da autodeterminação. No personagem Dom Quixote, encontra-se o homem fora do mundo, destruindo a si mesmo para (re)construir-se em padrões mais elevados sob a perspectiva histórica da sociedade da época. Na Renascença, o homem começa a mudar seu lugar no universo. Sua vida já não é mais predeterminada pela doutrina cristã. Parafraseando Walter Benjamin (1985), o desenvolvimento dos mecanismos sociais – que, de alguma forma, obsoletam os mecanismos de defesa, hábitos e determinados modos de sentir que o homem havia desenvolvido até o momento – provocam um isolamento no indivíduo.

O homem se fecha em si mesmo para poder decidir sobre as questões do mundo. Está em conflito entre o terreno e o divino, pois este último já perdeu sua

factibilidade. Portanto, é preciso transformar o novo sistema, que se apresenta muito mais inescrupuloso diante das questões relacionadas à inserção do homem livre nos novos modos de produção. Por essa razão, o personagem deve submeter-se à dor e à renúncia desses padrões, renascendo do passado para viver em um mundo melhor. Metaforicamente, o desejo de transformação do homem remete-se ao desejo de uma nova forma de narrar a história dos homens, na visão nietzscheana de “ser-de-outro-modo” e “estar-em-outro-lugar”.<sup>2</sup>

Para refletir sobre a forma como o ideal ascético é reforçado pelos personagens secundários, nesta pesquisa, estudam-se os personagens mais próximos de Dom Quixote, como seu escudeiro Sancho Pança e Dulcinea del Toboso. É importante reforçar que os personagens são estudados aqui como elementos estruturantes indispensáveis da narrativa romanesca.

Sancho Pança é representante do estereótipo do homem do povo espanhol dos séculos XVI, XVII e XVIII: pobre e astuto, decidido a tudo para melhorar seu status socioeconômico. Esse homem anseia pelas novas condições sociais que vêm com o dinheiro, pois este lhe permite, como homem livre, projetar-se no futuro como um cidadão com direitos e deveres. Sua linguagem se fundamenta, principalmente, na utilização de refrões e ditados populares, que serviam de suporte lingüístico aos cidadãos pouco letrados, ou analfabetos, daquela época.

É também objeto de reflexão o papel da mulher, que reafirma a característica humilhação e devoção dos cavaleiros em busca de satisfazer a

2 O pensamento de Nietzsche em *Genealogia da Moral* representa o que ele denomina o “pai ascético”, e revela o conflito do homem moderno, fragmentado e ambivalente, na busca inconsciente do poder, gerando a verdadeira energia para a aparente abnegação dos ascéticos, os quais exercem a auto-disciplina em busca da auto-elevação, mas tornando-se objetos de reprodução do sistema que, por ser fracos, os havia excluído. Para Nietzsche, o ideal ascético é um desejo de transformar os meios que oferece a vida, o homem quer ser-de-outro-modo e estar-em-outro-lugar. Essa transformação exige uma nova conduta que leva ao deslocamento de tempo, do lugar e ser.

vontade feminina. A personagem realista Aldonza Lorenzo é idealizada por Dom Quixote como a donzela Dulcinea del Toboso<sup>3</sup>, aquela, uma camponesa rude e de pouco trato, representante da mulher trabalhadora rural do século XVII e, provavelmente, dos séculos anteriores.

No romance, o narrador vislumbra uma donzela cheia de amor e doçura, à espera de seu cavaleiro, para honrar suas vitórias. Observa-se nessa descrição que o cavaleiro habita um mundo literário por excelência, fruto do imaginário das novelas de cavalaria, de onde derivam todos os parâmetros de avaliação do mundo para o personagem Dom Quixote. A temática trabalhada na obra se articula por meio dos códigos de cavalaria, como normas e ditames morais, aos quais o personagem obedece com a firme intenção de modificar seus atos e conduta. Tal aspecto é decisivo para a constituição da subjetividade cavaleiresca na obra.

É relevante observar que a obra de Cervantes, ao mesmo tempo em que cria o mito de Dom Quixote, figura que se desloca de seu tempo e lugar para viver as aventuras dos heróis das novelas de cavalaria, buscando novos ideais, também cria um gênero de narrativa que, adiante do tempo histórico de produção, instaura o germe da Nova Novela Histórica Latino-Americana (NNHLA)<sup>4</sup>, naquilo que ela tem como características mais marcantes: a releitura da história oficial, a satirização dessa história por meio dos recursos da polifonia, heteroglossia, paródia e intertextualidade em sua condição de palimpsesto, e, principalmente, a

<sup>3</sup> Dulcinea del Toboso representa no imaginário de Dom Quixote o estereótipo da mulher aristocrática do amor cortês, na qual se juntam a beleza, a honestidade e todas as virtudes, a mulher idealizada, poderosa e orgulhosa que exige vassalagem dos homens que a cortejam. Esta imagem de mulher se localiza entre os séculos XI e XIII e é o oposto da mulher do campo, nessa mesma época, representava o grupo feminino mais numeroso, embora menos favorecido, e, portanto, não refletia o glamour que as novelas de cavalaria pretendiam transmitir a seus leitores.

<sup>4</sup> A sigla NNHLA será empregada para nomear a Nova Novela Histórica Latino-Americana toda vez que se fizer referência a esse gênero na presente dissertação.

metaficção e os comentários sobre a vida e obra de personagens fictícios ao pé de página.

Tais recursos narrativos em *Dom Quixote de la Mancha* (1605) foram estudados na interação com o conto de Jorge Luis Borges, “Pierre Menard, autor del Quijote” (1939), que faz uma releitura desses recursos narrativos empregados por Cervantes para provocar verossimilhança com relação ao seu personagem. Tais recursos são explorados na NNHLA.

A presente pesquisa justifica-se pelo aporte que pode oferecer no sentido de propiciar um melhor entendimento dessas duas obras importantes no corpus da literatura moderna – considerando-se que *Dom Quixote de la Mancha* (1605), de Cervantes, foi a primeira obra em seu gênero: o romance moderno – assim como uma melhor compreensão dos mecanismos que desatam, na produção de Jorge Luis Borges (1939), mais especificamente no conto “Pierre Menard, autor del Quijote”, elementos característicos da NNHLA, associados à genialidade da obra de Cervantes. Esta pesquisa foi desenvolvida, portanto, a partir de uma perspectiva comparada e bibliográfica sobre um corpus teórico relativo ao romance de Cervantes e à NNHLA.

Algumas questões foram norteadoras neste estudo: o que significa o deslocamento de espaço e de tempo em *Dom Quixote de la Mancha* para constituir-se em um novo gênero? De que maneira foram estabelecidas as relações históricas, sociais e estéticas frente aos fenômenos que ocorreram nas obras literárias estudadas? Essas questões suscitaram a procura por possíveis soluções, por meio do suporte metodológico da Literatura Comparada, entendida como “la aproximación que da primacía a la descripción, interpretación y

valoración del texto, de las estructuras literarias, y que lleva forzosamente, a una teoría literaria”<sup>5</sup> (ALONSO DE LEÓN, 1999, p. 19).

Assim, serviram também de apoio as obras de teóricos como Kaiser (1989), Carvalhal (1996), Dessau (1974), Pizarro (1985) e Alonso de León (1999), as quais forneceram o suporte metodológico a este estudo comparativo, considerando-se que a comparação é um recurso para melhor situar e compreender o objeto de pesquisa em análise, pois “o timbre de um pensamento dialético [...] desdobra as investigações em contraponto e enriquece nossa perspectiva cultural com aproximações e distanciamentos” (CARVALHAL, 1996, p. 127).

Devido ao corpus de análise comportar uma obra latino-americana, leva-se em conta o entendimento de Dessau de que “la investigación de la literatura latinoamericana no es posible sin la aplicación sustancial de métodos comparativos”<sup>6</sup> (DESSAU, 1974, p. 114). Apoiando-se nessa reflexão e considerando as análises feitas sobre o método comparativo, Pizarro (1985) considera importante delimitar o campo de estudo ao qual se aplicam os enfoques comparatistas em três níveis de interação:

- a) el estudio de ‘la relación América Latina-Europa Occidental [...] que ha sido considerada como la propia del comparatismo en los estudios continentales’;
- b) el estudio de ‘la relación entre las literaturas nacionales al interior de América Latina’;
- c) el estudio que ‘se genera a partir de una caracterización de la heterogeneidad de las literaturas nacionales en el ámbito

<sup>5</sup> A aproximação que dá primazia à descrição, interpretação e valoração do texto, das estruturas literárias, e que leva forzosamente a uma teoria literária. (Tradução nossa).

<sup>6</sup> A pesquisa da literatura latino-americana não é possível sem a aplicação substancial de métodos comparativos. (Tradução nossa).

continental y nos parece fundamental para la consideración de los otros dos niveles de interacción’7 (PIZARRO, 1985, p. 121).

Desse modo, a Literatura Comparada se apresenta como a melhor abordagem metodológica a ser utilizada, já que oferece condições de comparar e caracterizar duas obras situadas em diferentes períodos literários e escritas em contextos sócio-históricos e culturais distintos – neste caso, a Espanha do século XVII e a América do Sul do século XX ou, mais especificamente, a Argentina de 1939. Oferece, também, condições de investigar as interações estéticas, filosóficas e literárias presentes em *Dom Quixote de la Mancha* (1605) e “*Pierre Menard, autor de Dom Quixote*” (1939).

Para atender aos objetivos aqui propostos, o presente estudo se divide em três partes. A primeira traz uma abordagem sobre o ascetismo na construção do personagem *Dom Quixote*, que, por sua vez, marca uma forte característica do homem moderno como indivíduo.

A segunda parte deste estudo debruça-se sobre o germe da NNHLA assente em *Dom Quixote de La Mancha*. Esse gênero conhecido por Nova Novela Histórica Latino-Americana configura-se, inicialmente, como uma reação dos escritores latino-americanos contra as versões que circulavam nos livros de história sobre os acontecimentos e os heróis ligados ao “Descobrimento” da América. Caracteriza-se por ironizar e parodiar não apenas essa história e os grandes nomes que ela glorificava, mas também os pressupostos narrativos do romance realista tradicional da América Hispânica e do Brasil.

7 a) O estudo da ‘relação América Latina-Europa Ocidental [...] que foi considerada como própria do comparatismo nos estudos continentais’;

b) O estudo da ‘relação que existe entre as literaturas nacionais no interior da América Latina’;

c) O estudo que ‘se gera a partir da caracterização de heterogeneidade das literaturas nacionais no âmbito continental, este ponto, nos parece fundamental à consideração dos outros dois níveis de interação’. (Tradução nossa).

Como todo processo de transformação, este não ocorreu abruptamente, mas através de uma lenta sedimentação de um novo gênero literário. É importante lembrar a produção significativa de Vicente Huidobro e o Creacionismo, ocorrido entre os anos 1920 e 1926, constituindo-se o início de uma transformação com relação à linguagem e às estruturas das obras literárias da América Latina, embora Vicente Huidobro ainda não introduza alterações no tratamento da história.

A esse respeito, José Luis de la Fuente (1996) afirma que na América Latina se haviam concentrado todas as expectativas em denunciar os problemas sociais; porém, dessa maneira, a narrativa transmitia uma visão demasiado simplista da realidade literária. Além disso, procurava-se acabar com a mediocridade da escrita mimética, abandonando-se os princípios clássicos da imitação para criar uma nova narrativa, o que pode ser visto como um desejo ascético de transformação. Tais mudanças se traduzem na parodização de obras e estilos tradicionais, nos variáveis pontos de vista e na peculiaridade do narrador. Este, antes, mantinha uma visão onisciente, para logo posicionar-se em diferentes perspectivas, como o monólogo interior, o fluxo de consciência, o jogo com o tempo narrativo, a presença conscientemente fragmentada da história e a imersão no fantástico. Todas essas mudanças colocam em evidência o contraditório mundo em que a sociedade se sustenta. De acordo com Antonio Cândido (1981), a literatura refrata a sociedade: ela absorve, interpreta e expressa as condições do contexto em que é produzida e está sujeita às variações ou mudanças que nele ocorrem.

Essas transformações instigam o “fazer-de-outro-modo”, isto é, o desejo de mudar as bases em que se sustentava, tradicionalmente, o fazer literário dos

escritores latino-americanos, que se caracteriza pelo mesmo espírito que agitou, no século XVII, o espírito criador de Cervantes, ao colocar em pauta novas técnicas narrativas, as quais constituíram uma inovação com relação à estrutura tradicional do romance, resultando na NNHLA.

Carlos Fuentes (1974) acredita que, de fato, a transformação que ocorre na NNHLA – da simplicidade épica à complexidade dialética e da segurança nas respostas à impugnação das perguntas – provém do desejo dos escritores latino-americanos de criar uma realidade particular, diferente da que vivem, cultural e espiritualmente em crise, e a que se opõem por diferentes motivações, algumas de índole particular, outras de caráter político, social ou histórico. Conseqüentemente, com o intuito de influir, ao seu modo, na transformação social, acabam por produzir inovações na realidade romanesca.

Dentre essas inovações encontram-se, como em *Dom Quixote de la Mancha*, a utilização deliberada de arcaísmos, localizados, principalmente, no discurso dos personagens históricos, ou a utilização de pastiche, observado, também, em *Dom Quixote*, na novela *O curioso impertinente*, intercalada no romance. Pode-se, também, citar a paródia, associada a um agudo sentido de humor, que pressupõe uma maior preocupação com a linguagem; e como ferramenta fundamental desse novo tipo de romance que leva à dessacralizadora releitura do passado, a metaficção. Tais características já haviam sido anunciadas em *Dom Quixote de La Mancha*, que, naquela época, fazia uma releitura das novelas de cavalaria, utilizando deliberadamente a linguagem arcaica dos cavaleiros andantes, que representa a sátira ao discurso dos historiadores dos livros de cavalaria e, por conseqüência, ao mundo romanesco das novelas de cavalaria, mundo quimérico, ilusório, característico da época barroca.

Cervantes faz a releitura de diferentes tipos de novelas e, por meio da intertextualidade, dialoga com as novelas picarescas, a exemplo da passagem da venda do castelhano, no capítulo III de Dom Quixote de La Mancha, em que narra a primeira saída de Dom Quixote, ou das conversas com seu escudeiro que, de alguma maneira, apresenta o comportamento de um pícaro. Dialoga, também, com as novelas pastoris, como se observa no diálogo com os cabreiros e os textos que se intercalam no Hallazgo de la Maleta (capítulo XXIII da obra). Além disso, trava diálogo com o discurso pautado pela história oficial sobre as crenças que são validadas no discurso da Igreja Católica.

Parece ser uma preocupação do autor, representar o pensamento e a forma de ser do povo mais esquecido de seu tempo, por meio da utilização de uma linguagem adequada à estirpe sociocultural dos 660 personagens, o que evidencia uma heteroglossia marcante na obra. Em consequência dessa variedade, ouve-se o discurso polifônico de um povo que vive diferentes realidades, dando origem a uma estabilização na divisão de classes na sociedade moderna.

O humor atinge seu auge de desenvolvimento nos diálogos entre Dom Quixote e seu escudeiro Sancho Pança, conversas que levam à dessacralização dos cavaleiros andantes, principalmente por meio da ironização dos valores heróicos, trazendo à tona os conflitos entre a realidade e a aparência, entre o sonho e a matéria.

E, por fim, a terceira parte da dissertação faz um estudo comparativo entre Dom Quixote de La Mancha e a narrativa de Borges, no conto “Pierre Menard, autor del Dom Quixote”.. Observa-se que, ao mesmo tempo em que Borges relê Dom Quixote de La Mancha, relê o processo de criação da NNHLA com relação

aos traços que lhe são peculiares: a metaficção, a polifonia, a intertextualidade, a ironia e o palimpsesto.

Para a leitura de Dom Quixote de La Mancha foi usado a obra da editora Longseler, Buenos Aires de 2005, e também a edição do IV Centenário da obra Don Quijote de la Mancha, editada pela Real Academia Española, em conjunto com a Asociación de Academias de la Lengua Española e com a editora Alfaguara. Essa edição de Santillana Ediciones Generales, S.L., impressa em São Paulo pela Prol Gráfica, em 2004, traz os prólogos de Francisco Rico, Nota al texto (2004); Mario Vargas Llosa, Una novela para el siglo XXI (2004); Francisco de Ayala, La invención del Quijote (2004); e Martin de Riquer, Cervantes y el Quijote (2004). A opção pelas duas obras justifica-se pelo fato de uma complementar a outra, pois a edição do IV Centenário traz notas de roda-pé relevantes para o presente estudo.

Com relação às citações, quando necessárias, foram traduzidas todas aquelas que se referiam aos textos de ancoragem teórica ou metodológica. As traduções encontram-se em nota de roda-pé. Porém, optou-se por não traduzir as citações dos textos ficcionais que serviram de ilustrações ao presente trabalho como Dom Quixote de La Mancha e o conto “Pierre Menard, autor del Quijote”, lidos em Espanhol.

O acesso a esse material foi muito importante, pois contribuiu para a elaboração desta pesquisa na medida em que nos indicou novos mapas de leitura.

## CAPÍTULO I

### ASCETISMO E REPRESENTAÇÃO DESSE ESTADO DE SER EM DOM QUIXOTE

É da natureza do texto literário o caráter da intertextualidade e da relação com as diversas áreas do conhecimento humano, em especial, com temas tratados pela Filosofia. Nesta dissertação, pretende-se refletir sobre o fenômeno do ascetismo<sup>8</sup> na construção do personagem homônimo de Don Quijote de La Mancha.

A noção de ascetismo pode ser compreendida no interior das práticas cavaleirescas cortesãs do século XI e XII, em que os cavaleiros tinham na dor uma espécie de purificação da alma. Segundo Auerbach (2004), buscar aventuras, para os cavaleiros, queria dizer saídas fortuitas, encontros perigosos, nos quais pudessem pôr-se a prova, simples aventuras, sem outra finalidade que a provação. Para os cavaleiros do rei Artur, “as aventuras tinham uma finalidade política, eles saíam às lutas para defender o reino e um encargo e num contexto

<sup>8</sup> O asceticismo é uma filosofia de vida na qual são refreados os prazeres mundanos em favor de uma vida austera. Os ascéticos definem suas práticas como virtuosas e perseguem o objetivo de adquirir uma grande espiritualidade por meio de sua austeridade. Muitos ascéticos acreditam que a provação do corpo e uma severa renúncia ao prazer ajudam na purificação da alma (Disponível em: < [http://pt.wikipedia.org/wiki/Ascetismo\\_\(filosofia\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Ascetismo_(filosofia))>. Acesso em 22 out. 2006).

político-histórico as personagens que se encontram em ação têm uma função no mundo real” (AUERBACH, 2004, p. 116).

Para sustentar teoricamente o presente estudo, tentar-se-á compreender o ethos do personagem Dom Quixote (1605) como representação parodizada de um tipo humano já ultrapassado na época em que Cervantes (1597, aproximadamente) começava a escrever seu romance, bem como a sua ambientação na Renascença, período histórico em que o homem começa a sair do seu lugar de observador do universo para se colocar no centro das ações do mundo, por meio de um processo de desconstrução/(re)construção.

É relevante, portanto, compreender o conceito de asceticismo, ou ascetismo, do qual se faz uso neste capítulo, considerando que este perpassa o raciocínio que auxilia na compreensão sobre quais eram as concepções filosóficas e sociais que orientavam o agir do personagem Dom Quixote (1605/1616) na obra. Norteia esta parte da reflexão o pensamento de Marcos Reis Pinheiro (2001) sobre a necessidade de a palavra viva ter uma compreensão verdadeira, associada a seu momento de produção.

Cada homem vive submerso em uma estrutura histórica, isto é, cultural e social. Cada época histórica está direcionada por seus valores, por seu modo de ver o mundo. Assim, “além da intenção explícita do leitor, tem-se uma ‘moldura’ implícita e desconhecida que condiciona a leitura tanto de Platão quanto de qualquer obra” (PINHEIRO, 2001, p. 177).

Compreender a estrutura histórica da sociedade onde se ambienta a obra, os valores e o modo de ver o mundo em que se encontram inseridos o autor e o personagem, constitui-se de fundamental importância para se chegar a entender porque um homem se propõe a mudar valores tão arraigados na sociedade

espanhola no século XVII, assumindo para si uma responsabilidade quase impossível de ser levada a cabo por um único indivíduo. Responsabilidade que se traduz, nas palavras de Mario Vargas Llosa em “echar sobre sus hombros la tarea de hacer menos injusto y más libre y próspero el mundo en que vive”<sup>9</sup> (VARGAS LLOSA, 2004, p. 48).

Para conseguir esse “enaltecedor” objetivo, o fidalgo desvela seu interior de homem renascentista, cujos valores norteadores de toda uma vida estavam equivocados, e se lança em uma empreitada que mudará a sua vida e a de sua pátria. Com esse fulgurar de consciência, ou de loucura, que lhe advém com a imersão na leitura afanada das novelas de cavalaria, decide ser cavaleiro andante “un individuo que, motivado por una vocación generosa, se lanza por los caminos, a buscar remedio para todo lo que anda mal en el planeta”<sup>10</sup> (VARGAS LLOSA, 2004, p. 48), mas, também, um homem emoldurado em valores éticos e morais, dentre os quais a dor e a provação, que fazem parte fundamental de sua transformação, pois, sem essa prática dolorosa e ascética, o novo homem moderno não nasceria. Para Erich Auerbach:

O mundo de provação cavaleiresca é um mundo de aventuras. Ele não contém somente uma série quase ininterrupta de aventuras, mas também, e, sobretudo, nada além do que pertencer à aventura. Nada que não seja cenário ou preparação para ela. É um mundo criado e preparado para a provação do cavaleiro. (AUERBACH, 2004, p. 118).

O mundo cavaleiresco, que serve de pauta para os atos de Dom Quixote, os quais eram regidos pela dor e pela renúncia ascética, também serve de

9 [...] jogar sobre seus ombros a responsabilidade de fazer menos injusto e mais livre e próspero o mundo em que ele habita. (Tradução nossa).

10 [...] um indivíduo que, motivado por uma vocação generosa, lança-se pelos caminhos, à procura de solução para tudo aquilo que anda mal no planeta. (Tradução nossa).

parâmetro para rejeitar as instituições que estabeleciam normas e determinavam formas de comportamentos, quando estas não entravam em dissonância com os valores do personagem, pois “Don Quijote no tenía el menor reparo en enfrentarse a las autoridades y en desafiar las leyes cuando éstas chocan con su propia concepción de la justicia y la libertad”<sup>11</sup> (citação de Vargas Llosa no prólogo da edição do IV Centenário de Don Quijote de la Mancha, de Cervantes). Resulta daí a identificação do personagem como um indivíduo fora do mundo.

Também os prazeres que oferece a vida familiar eram negados ao cavaleiro: este, quando recebia a ordem dos cavaleiros andantes, devia se submeter a uma rígida conduta moral, inclusive, no âmbito amoroso, de características ascéticas. O cavaleiro devia abandonar seu lar e sair em busca de aventuras, expor-se a todo tipo de sofrimentos, e, quando se entregasse ao amor da mulher amada, devia guiar-se pelas “regras do amor”, sendo que da sua observância, muitas vezes, dependia a sua própria vida. Essa austeridade ascética imposta pela tradição do amor cortês aos cavaleiros permitia que o mesmo se elevasse a uma condição humana mais digna e exemplar; por isso, sua submissão às regras devia ser voluntária e sem críticas.

Nesse sentido, as características ascéticas da conduta dos cavaleiros eram a base da persistência em alcançar um objetivo comum: o de se transformar em um ser singular. Esses atos, para Foucault (1984), constituíam práticas refletidas e voluntárias, por meio das quais os homens não somente se fixavam regras de conduta, como também procuravam se transformar, modificar-se em um ser singular e fazer de sua vida uma obra que fosse portadora de certos valores éticos, morais e estéticos, e respondesse a certos critérios de estilo.

<sup>11</sup> Dom Quixote não tinha o menor problema em enfrentar as autoridades e em desafiar as leis quando estas se chocavam com sua própria concepção de justiça e liberdade. (Tradução nossa).

Ao procurarmos por uma definição de ascese e ascetismo no discurso científico, encontramos as seguintes descrições:

Ascese: s. f. 1. Estado de alma do asceta. 2. Prática das virtudes pelo exercício da vontade, pela meditação, pela mortificação.

Ascetismo: s. m. 1. Moral filosófica ou religiosa, baseada no desprezo do corpo e das sensações corporais, e que tende a assegurar, pelos sofrimentos físicos, o triunfo do espírito sobre os instintos e as paixões. 2. Profissão de vida ascética; ascese. Sin. Asceticismo. (FERREIRA, 1986, p. 180).

Com base nessas acepções, observa-se que o exercício da vontade sobre as provações do cavaleiro eram, em si, práticas ascéticas que garantiam o triunfo do espírito sobre as paixões corporais.

Também embasam esse entendimento as definições encontradas no Dicionário Koogan Larousse:

Ascética s.f. Doutrina dos ascetas./Práticas ascetas.

Ascetismo: s.m. Conjunto de práticas de abstinência com fins espirituais e religiosos./Vida austera.

Asceta: s.m e f. Pessoa que se entrega a exercícios de piedade e mortificação./Pessoa que leva uma vida austera. (LAROUSSE, 1979, p. 78).

Nessa perspectiva, pode-se considerar que a austeridade e a abstinência, características da nova vida que passa a levar o personagem, são sinais de mudança, do ponto de vista pragmático, da sua conduta intramundo. Toda a sua transformação se fundamenta na mudança de hábitos cotidianos, na imposição de certa conduta austera nos atos que obedecem aos ditames da doutrina ascética, justamente naqueles aspectos que vêm ao encontro da mortificação e da abstinência cavaleiresca dos séculos XI ao XVI.

O Dicionário de Ciências Sociais, da Fundação Getulio Vargas (VÁZQUEZ, 1986) aponta que o termo ascetismo é usado com o sentido de intramundo (innerweltliche askese) e não extramundo, visando à aproximação ao espiritual e ao distanciamento da vida terrena. Os calvinistas teriam utilizado a ascese para explicar o espírito do capitalismo: “o ascetismo calvinista, impulsionado pela doutrina da predestinação, soube conciliar os aspectos utilitários e simbólicos (religiosos) da ação social<sup>12</sup> contribuindo para a formação de um homem trabalhador e responsável” (VÁZQUEZ, 1986, p. 86).

Etimologicamente, o termo ascetismo deriva do termo grego askesis, que significa ‘prática’, ‘treinamento’ ou ‘exercício’. Originalmente, o termo era associado a qualquer forma de disciplina ou filosofia prática, mas, com o tempo, passou a significar a prática da renúncia ao mundo com objetivo de adquirir um alto intelecto e espírito<sup>13</sup>. Olleta faz uma reflexão sobre essa mudança de significados do termo:

Aunque en el mundo griego antiguo estos términos se utilizaban para designar los ejercicios físicos preparatorios del gimnasta, anteriores a una competición deportiva, pronto se les dio una significación moral e incluso religiosa. Platón, siguiendo la propuesta pitagórica y órfica, defiende la ascesis entendida como la liberación del alma de todas las urgencias y pasiones corporales para así elevarse hasta la auténtica realidad o mundo de las Ideas. Desde un punto de vista más limitado a la esfera moral, los estoicos la entendieron como la abstinencia de las reclamaciones corporales, abstinencia necesaria para el autodomino y la felicidad. Con el cristianismo, sin embargo, la ascesis tiene ya una dimensión más claramente trascendente: El cuerpo, sus pasiones, necesidades y deseos perturba y ensucia el alma, por lo que el alma precisa de una purificación.

<sup>12</sup> Considera-se, aqui, a ação social na tradição não-marxista. Weber conceitua a ação social como “uma ação onde o sentido conscientizado pelo sujeito ou sujeitos está referido à conduta e outros, sendo por esta orientada em seus desdobramentos” (WEBER, 1955, apud VÁZQUEZ, 1986, p. 12).

<sup>13</sup> Informação extraída do site <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Ascetismo\\_\(filosofia\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Ascetismo_(filosofia))>. Acesso em 5 fev. 2008.



Generalmente el ascetismo propone una vida de rigor moral que busca controlar dichos deseos y pasiones (renuncia a la práctica sexual, moderación en la comida, dietas y prohibiciones varias en la alimentación, renuncia a la ostentación de la belleza corporal...). La vida en el mundo del espíritu se puede completar también con la práctica religiosa y el desarrollo del conocimiento. Este último punto lo encontramos por ejemplo en Platón, para el cual la práctica de la filosofía es una forma de ascesis, de separación del alma del cuerpo.<sup>14</sup> (OLLETA, 2007, p. 11).

Nessa perspectiva, há um indicativo de que todas as atividades da

Antigüidade passaram a ser regidas pelo ascesis ou askesis, o qual se entendia como uma forma de educar o corpo dentro de padrões morais bem definidos.

Estes conduziam para o engrandecimento da alma e o controle dos desvios do corpo. A partir daí, as práticas de abstinência e moderação alimentar, a renúncia à ostentação, o abandono das riquezas e das comodidades – e com isto o abandono do conforto do lar e das práticas sexuais (como na caracterização do personagem Dom Quixote) – tornam-se uma constante em homens que, pela sua conduta, pretendiam transformar-se em seres admiráveis, dignos de serem imitados.

No fragmento abaixo dos Diálogos de Platão (360 a.C.), em que Sócrates mantém uma conversação com Símas, pode-se observar que Platão acreditava no ascetismo como meio de purificação e separação da alma das cadeias

<sup>14</sup> Embora esses termos fossem usados na antiga Grécia para designar os exercícios físicos preparatórios do ginasta, anteriores a uma competição desportiva, logo adquiriram uma significação moral e inclusão religiosa. Platão, seguindo a proposta pitagórica e órfica, defende a ascesis entendida como a libertação da alma de todas as urgências e paixões corporais para assim elevar-se até a autêntica realidade ou mundo das Idéias. Deste ponto de vista mais limitado à esfera moral, os estóicos a entenderam como a abstinência das reclamações corporais, abstinência necessária para o autodomínio e a felicidade. Com o cristianismo, porém, a ascese tem já uma dimensão mais claramente transcendente: O corpo, sua paixões, necessidades e desejos perturbam e sujam a alma, pelo que a alma precisa de uma purificação. Geralmente, o ascetismo propõe uma vida de rigor moral que busca controlar ditos desejos e paixões (renúncia à prática sexual, moderação na comida, dietas e proibições várias na alimentação, renúncia à ostentação da beleza corporal...). A vida no mundo do espírito pode completar-se também com a prática religiosa e o desenvolvimento do conhecimento. Este último ponto encontramos, por exemplo, em Platão, para quem a prática da filosofia é uma forma de ascese, de separação da alma do corpo. (Tradução nossa).



corpóreas que atam o homem à carne e, nesse sentido, manter separados a alma do corpo era considerado uma prática necessária para a perfeição do homem e para o cumprimento do seu destino não-natural. E isso só se conseguia pelas práticas ascéticas que ajudavam o corpo a se manter livre das paixões e dos desejos que tinham como finalidade última a de satisfazer os prazeres mundanos.

– ¿Pero es que no viene a ser una purificación eso, lo que desde antiguo se dice en la sentencia "el separar al máximo el alma del cuerpo" y el acostumbrarse ella a recogerse y concentrarse en sí misma fuera del cuerpo, y a habitar en lo posible, tanto en el tiempo presente como en el futuro, sola en sí misma, liberada del cuerpo como de unas cadenas?

– Desde luego.

¿Por tanto, eso es lo que se llama muerte, la separación y liberación del alma del cuerpo?

– Completamente -dijo él.

– Y en liberarla, como decimos, se esfuerzan continuamente y ante todo los filósofos de verdad, y ese empeño es característico de los filósofos, la liberación y la separación del alma del cuerpo.

¿O no?

– Parece que sí. 15 (PLATÓN, 1987, p. 66).

Esse empenho contínuo e anterior a qualquer outra ação dos filósofos, em enaltecer a alma (que podia acabar, inclusive, com a morte), de que fala Símias, assemelha-se à finalidade da Ordem dos Cavaleiros Andantes, organização que institucionalizava os atos e as condutas dos cavaleiros, exigindo a renúncia aos prazeres mundanos, a provação do corpo para atingir a purificação da alma, as

15 Mas, não poderia ser considerado purificação isso que vem desde os antigos de ‘separar ao máximo o corpo da alma’ e a costumá-la a se recolher e se concentrar em si mesma fora do corpo, e habitá-la, no possível tanto no tempo presente como no futuro, somente em si mesma, liberta do corpo como das correntes?

– Lógico.

– Portanto, isto é o que chamamos de morte, a separação e libertação da alma do corpo? E em libertá-la esforçam-se continuamente e acima de tudo os filósofos, na libertação da alma do corpo? Estou certo?

– Parece-me que sim. (Tradução nossa).

práticas virtuosas, já que estas podiam levar o cavaleiro a adquirir grande espiritualidade, pois a virtude, desde a Antigüidade, vem sendo relacionada à alma e não ao corpo.

Essa renúncia era, em si, um ato mortificante, que provocava dor, da qual

o homem tem horror, pelo excessivo apego à vida. Dessa maneira, a mortificação provocada pela renúncia tornou-se predominante. Na Idade Média, ascese significou mortificação da carne e purgação dos vínculos com o corpo, conforme Abbagnano (2000).

Para o autor, a revolta contra o ideal ascético teve início no Renascimento, momento em que Miguel de Cervantes escreve Dom Quixote (1605-1615). Trata-se de uma época em que o homem se volta à valorização do corpo e à sua sensibilidade. De acordo com Kant (1999), quem considera a moral ascética como um “exercício firme, corajoso e destemido de virtude” contrapõe-se ao pensamento da “monástica”, que afirma: o ascetismo é praticado porque o homem, por temor supersticioso ou por horror hipócrita a si mesmo, costuma mortificar e desprezar o próprio corpo com castigos, em vez de se arrepender moralmente, isto é, de tomar a resolução de corrigir-se.

Abbagnano (2000) esclarece que Schopenhauer considera o ascetismo a partir de uma concepção metafísica: o filósofo percebe que a essência deste mundo é a dor e o horror que o homem tem dela e, por isso, coloca o ascetismo como o único instrumento capaz da libertação de que o homem dispõe, devido às condições em que vive. “A superação definitiva da vontade, no entanto, tem por único caminho renunciar ao individualismo, compadecer-se do sofrimento alheio e

viver como os gênios e os santos, uma vida de ascetismo e desprendimento” (SCHOPENHAUER, apud ABBAGNANO, 2000, p. 83).

Em estudo sobre o ascetismo no amor cortês, Pereira expõe que

a observância das regras do amor cortês renova, a cada dia, a promessa do Paraíso. Era em razão de um alvo-finalidade, a virtude, que as regras do amor cortês funcionavam como um modo de sugerir uma moral para a prática amorosa. Conduzir-se segundo os preceitos da generosidade, da humildade, da honra e do comedimento, era o princípio do ideal cavaleiresco – princípio distintivo e singularizador. O trabalho ascético implica toda uma mística que propõe punição e recompensa dependendo do modo como cada um se comporta frente às regras do amor. (PEREIRA, 2007, p. 3).

O ideal ascético é colocado como a provação do corpo que ajuda na purificação da alma, estado que também pode ser alcançado com uma severa renúncia ao prazer do corpo. Essa idéia vem ao encontro das práticas cavaleirescas cortesãs do século XI a XIII, quando os cavaleiros tinham na dor uma espécie de purificação da alma. Opunham-se a essa perspectiva as novelas bretãs: nelas, as aventuras tinham uma finalidade político-histórica, pois os cavaleiros lutavam para defender os interesses da Coroa e do Clero, guiados pela lealdade ao rei ou à igreja.

Nesse sentido, o personagem Dom Quixote difere do ethos da novela cavaleiresca inglesa. Nenhuma função no contexto político-histórico real do século XVII norteia os atos de Dom Quixote. Suas batalhas só se dão no mundo ficcional e sua verossimilhança fica muito comprometida pela presença do real versus o imaginário – a prostituta que se transforma em donzela, o dono da venda que vira senhor do castelo etc. Mas, por se tratar da parodização desse mundo irreal dos cavaleiros andantes, “o ethos da classe feudal, isto é, o ethos bélico, o

qual os cavaleiros reconhecem e aceitam, tem fins político-históricos” (AUERBACH, 2004, p. 116.), da mesma forma que no romance de Miguel de Cervantes (1605) se encontra a aventura.

Dessa maneira, o significado que adquire a palavra aventura se assemelha à aceção da cavalaria cortesã, relacionada ao sentido de ‘provação constante’. Ou seja, a aventura permite purificar a alma por meio da dor e do sofrimento, possuindo, assim, um enfoque ascético:

O caráter pessoal das virtudes cortesãs não é dado simplesmente por natureza, nem é obtido simplesmente por nascença [...]. Agora precisa, além do nascimento, de uma educação para ser implantado e da provação constante, voluntária e incessantemente renovada para ser conservado. O meio da provação e da verificação é a aventura, aventure, forma extremamente peculiar e estranha de acontecimentos, criada pela cultura cortesã. (AUERBACH, 2004, p. 116).

Observa-se esse pensamento em Dom Quixote, como se pode verificar no fragmento do romance, na continuação do capítulo VIII, em que o narrador descreve o personagem lutando contra gigantes que destruíam as aldeias. Porém, como os gigantes haviam sido convertidos em moinhos de vento pelos magos, ao aproximar-se para lutar com eles em desigual batalha, Dom Quixote foi levantado aos ares pelas pás, fazendo com que, na queda, ele e seu cavalo Rocinante ficassem muito machucados. Sancho, seu escudeiro, ao perceber que seu amo estava quase caindo do cavalo, disse-lhe:

– Pero, enderécese un poco; que parece que va de medio lado, y debe ser el molimiento de la caída.

– Así es la verdad – respondió don Quijote – y si no me quejo del dolor, es porque no es dado a los caballeros andantes quejarse de

herida alguna, aunque le salgan las tripas por ella<sup>16</sup>  
(CERVANTES, 2005, p. 45).

O tom irônico com que Dom Quixote se refere à imposição da dor pela tradição cortesã aos cavaleiros ratifica que o sofrimento, mesmo sendo uma escolha voluntária para o personagem, não deixa de constituir uma moldura de ferro, um exercício de fortalecimento e de provação cavaleiresca que não se ajusta ao mundo real, pois os cavaleiros, se viveram, haviam deixado de existir há mais de 300 anos. E, ademais, eles pertenciam a outros eventos históricos que, segundo André Capelão (2000), localizam-se entre o final do século XI e o início do século XIII, e indicam a criação de códigos morais e o estabelecimento de novas leis e novas práticas sociais. De acordo com Duby (1989), no amor cortês, os contos e romances obedecem a uma seqüência de acontecimentos esquematicamente representados pelos seguintes elementos:

SOFRIMENTO => OBSTÁCULOS => MORTE

O sofrimento viria do amor irrealizável. Os obstáculos surgiriam como um meio do jovem cavaleiro provar a coragem e a bravura, sujeitando-se a tudo para realizar os desejos de sua dama e conseguir o objetivo de conquistá-la. Portanto, além da coragem e da bravura, o sofrimento serve como uma prova de amor e fidelidade. A morte fecharia a seqüência, pois o cavaleiro devia estar disposto a perder a vida em prol de atingir seu objetivo, conforme relata Duby (1989).

Na Idade Moderna, o ascetismo sofre alterações em sua concepção. Com base na Genealogia da Moral, de Friedrich Nietzsche, Leonir (1968) expõe, na

16 As citações da obra de Cervantes, empregadas como fins de ilustração, neste trabalho, serão mantidos na versão em espanhol, tomando-se o cuidado para não ferir o texto literário.

introdução de seu livro, suas considerações sobre as razões para as mudanças ocorridas, dentre as quais está o filiteísmo da civilização moderna. Nessa situação, Nietzsche teria se voltado “com profunda saudade para o mundo helênico, no qual o critério de escolha não era o útil, mas o belo” (LEONIR, 1968,

p. vi, prólogo).

Nietzsche acredita que Deus é uma invenção dos povos fracos, que necessitam se fortalecer para ter mais poder, pois é o poder que passa a ter importância no mundo moderno, mas a vontade de poder, associada à despreocupação de toda regra moral, cria o super-homem: “amoral, irreligioso, tirano, egoísta, agarrado à terra” (LEONIR, 1968, p. v, prólogo). Dessa forma, ser homem normal se torna uma dolorosa vergonha para o super-homem sem valores, sem futuro, sem Deus, abandonado à própria sorte sob o nível da humanidade, conforme analisado por Leonir (1968).

O mesmo homem moderno, que envergonha os escritores e os superhomens modernos, ofende profundamente a susceptibilidade de um autor crítico e irônico como Cervantes. Pode-se dizer que é crítico porque, em sua obra, o quixotesco não é só engraçado, é doloroso, e essa dor não é, apenas, a de um espectador que olha e aceita seu destino, essa dor se traduz em um olhar diferenciado sobre um mundo que não merece ser vivido tal qual ele se apresenta para os homens. Nas palavras de Nietzsche:

Se abstraímos do ideal ascético, vemos que o homem não teve até agora finalidade alguma. A sua existência sobre a terra carece de objetivo ‘Por que existe o homem?’ Eis uma questão sem resposta; o homem e a terra não tinham liberdade; em cada passo do destino humano ressoava este grito: ‘Em vão!’ Eis a finalidade de todo o ideal ascético; queria dizer que em volta do homem havia uma imensa lacuna; não sabia justificar-se e a si mesmo, interpretar-se, afirmar-se; sofria ante o problema da vida. E sofria

de muitas maneiras; era antes de tudo um animal doente, o seu problema, porém, não era a dor, mas a razão da dor ‘O homem, o animal mais valoroso e enfermiço, não repele a dor, antes a procura, contanto que lhe digam o porquê’ (NIETZSCHE, 1987, p. 178).

Nietzsche dá outro significado ao ideal ascético, pois os homens, acostumados a mortificarem-se sem nenhum objetivo, agora podiam sofrer, com o propósito de compreender o porquê da falta de finalidade da espécie humana, que, até então, vivia e sofria sem nenhuma justificativa. Nesse sentido, o ascetismo vem para preencher um imenso vazio.

De acordo com o filósofo, o asceta moderno sente profundo ódio a tudo: ao humano, ao animal, ao material, ao sentimento da razão, à felicidade, à saúde, à beleza, ao desejo, à mudança, à razão, “pois, tudo isso significa uma vontade de aniquilação, uma hostilidade à vida, uma negação das condições fundamentais da existência” (NIETZSCHE, 1987, p. 179).

Mas já não é mais tempo de cavaleiros. A vida do homem já não é mais predeterminada pelos dogmas da doutrina cristã. Alguma coisa em seu ser mudou depois de perceber que aquela forma mítica, quase mágica, de resolver os problemas tinha muitas falhas, o que o leva a questionar o antigo sistema feudal e a se posicionar frente à vida como um ser sujeito do seu futuro. A luta entre os poderosos das diferentes correntes ideológico-cristãs o faz compreender que ele é um ente pensante, com raciocínio lógico, um ser de desejo que podia determinar a si mesmo e, de alguma forma, seu modo de viver, sua vontade, e, inclusive, modificar a vida do outro. Agora, ele tem livre arbítrio, embora, como alerta Foucault (1985), esteja controlado pelos preceitos e proibições éticas e morais, ainda vigentes na sociedade renascentista, que lhe permitem decidir

livremente, seguir ou não os preceitos da ética cristã ou se deixar guiar pelos próprios interesses.

Parafraseando Walter Benjamin (1985), o desenvolvimento dos mecanismos sociais que, de alguma forma, obsoletam os mecanismos de defesa, hábitos e determinados modos de sentir que o homem havia desenvolvido até o momento, provocam um isolamento no indivíduo. O homem se fecha em si mesmo para poder decidir sobre as questões do mundo. Está em conflito entre o terreno e o divino, pois este último, tendo perdido sua factibilidade, colocava o homem frente a frente com a iminência de transformação do sistema: devia viver em um mundo melhor.

Assim, em *Dom Quixote de La Mancha*, pode-se observar que Cervantes (1605), em matéria de gênero literário, é inovador e, ultrapassando as normas estéticas que davam forma às obras literárias até o momento, cria uma estrutura totalmente diferente para o romance.

O romance moderno expressa a modificação dos valores estéticos das obras escritas até esse momento, provocando uma revolução nos gêneros literários, precisamente porque, por meio deles, permite-se a leitura de “aventuras tan variadas como inconexas. Así que la unidad de acción, una de las primeras leyes de la epopeya, se opone diametralmente al plan que en su obra propuso Cervantes”<sup>17</sup> (MORENO, 1878, p. 4). Cervantes, pela sua narrativa insuperável na literatura hispânica, não pode ser localizado, apenas, no Barroco, mas, sobretudo, no momento em que ocorre um processo de transição de um sistema social para outro, de uma concepção de vida baseada no modo mítico, na superstição, no

17 Aventuras tão variadas como incoerentes. Desta forma, a unidade de ação, uma das primeiras leis da epopéia, opõe-se diametralmente ao plano que em sua obra propôs Cervantes. (Tradução nossa).

poder divino, incapaz de explicar as contradições do mundo, para uma concepção de mundo que enxergava o homem como um ser racional e empírico, que solucionava seus problemas por meio do conhecimento científico, da observação e da experiência.

Nesse romance, pode-se observar o ascetismo como elemento transformador da maneira de conceber o mundo, que se realiza por meio da transgressão das normas que mantêm funcionando o sistema. Segundo artigo de Heraldo Falcón,

La complejidad en el texto cervantino radica en la coexistencia y transgresión de múltiples códigos y normas que le dan una calidad ambigua, la cual se manifiesta creando una severa inestabilidad entre el mundo de Don Quijote – literalista por excelencia para el que no había posibilidad de plurisignificación alguna – y el exterior.<sup>18</sup> (FALCÓN, 1996, p. 110).

Por isso, o isolamento, o ato de lutar sozinho contra uma estrutura social poderosa que preserva os privilégios à custa, inclusive, da vida dos cidadãos. Nesse sentido, Dom Quixote transforma-se em um mito, pois mostra que se pode tomar aquele caminho mais difícil, o da renúncia ascética, e tentar mudar o mundo. O homem percebe que tem dois caminhos. No primeiro caso, ele passa por um processo de sujeição moral, sente-se incapacitado para lutar, contestando sozinho o sistema social injusto, que o prejudica e o submete a aceitar condições nefastas de vida.

Por isso, sua adequação ao sistema torna-se o passo seguinte: ele aceita, integra-se e age segundo “manda o figurino”, numa sujeição moral que o

<sup>18</sup> A complexidade no texto cervantino radica na coexistência e transgressão de múltiplos códigos e normas que dão uma qualidade ambígua, a qual se manifesta criando uma severa instabilidade entre o mundo de Dom Quixote – literalista por excelência para o que não havia possibilidade de plurissignificação alguma – e o exterior. (Tradução nossa).

enfraquece e o faz submisso. O homem sente-se mais seguro e, principalmente, integrado à sociedade; por isso, também, pensa e age do modo que lhe está sendo determinado por essa sociedade e suas ideologias dominantes. Essa é a opção escolhida pela maioria dos homens reconhecidos como “normais”. Segundo Nietzsche,

[...] os instintos de vida produtiva são enfraquecidos e reduzidos ao que nós percebemos como sujeição moral, a moral de ‘rebanho’, covarde e abstrata, da sociedade convencional. Trata-se de um movimento que vai da coerção à hegemonia, 'a moral' é precedida pela compulsão; ela se mantém mesmo por algum tempo como compulsão, à qual nos submetemos para escapar a conseqüências desagradáveis. Mais tarde torna-se costume, mais tarde ainda obediência livre, e finalmente quase torna-se instinto [...]. (NIETZSCHE, 1987, p,173).

No segundo caso, o homem perde a noção do que significa lutar sozinho contra os mecanismos de preservação de privilégios e não se sujeita ao sistema. Passa, assim, a agir de acordo com seus próprios códigos de conduta, que negam os valores estabelecidos socialmente, para transformar a si mesmo num ser singular, que nega o ser que o habitava: já não é mais o mesmo, agora é um outro ser fora de si. Essa destruição de si mesmo se dá por meio da resposta a novos ditames que lhe exigem um comportamento ético e moral mais elevado, que, de alguma forma, coloca-o fora da sua formação social. Impondo-lhe regras de conduta que evidenciam aquilo que deve ser e como deve ser no seu novo agir, sem importar-se com as conseqüências, esse novo homem pretende mudar

o mundo. É uma espécie de luta “a ferro e fogo” contra um sistema que disciplina, controla, e vigia, punindo se não se submete. É o mecanismo de preservação de poder estabelecido pelos grupos hegemônicos. A essas práticas, Foucault denomina “práticas da ética e da ascética” (FOUCAULT, 1984, p. 45).

Segundo essas novas práticas de individuação, o homem, antes aprisionado a normas sociais que regiam e controlavam todos seus atos, subjetiva-se e transforma-se em senhor dos seus atos, um asceta que passa a viver à margem da sociedade individualista. Um Quixote, que não respeita os horários de comer nem de dormir, que não trabalha para ganhar seu sustento, que não dá valor ao tempo e nem ao dinheiro e que compreende que, sozinho, pode criar outras formas de liberdade e outras verdades para a humanidade.

No início da narrativa de Cervantes, observa-se, no personagem, um desinteresse profundo pelas necessidades intrínsecas de subsistência humana, como, por exemplo, comer, dormir e descansar. Pablo Moreno (1841) comenta, em texto reproduzido da reedição de *Ilustraciones Artísticas* de 1887: “! Qué desinterés, o más bien, qué amable abandono en su conducta toda... ni dinero, ni ropa, ni siquiera bastimentos de boca llevó consigo”<sup>19</sup> (MORENO, 1887, p. 30).

Nessa perspectiva, o ascetismo se torna evidente. Se, por um lado, o distanciamento das satisfações do corpo é o elemento inverossímil, por outro, coloca-nos de sobreaviso que esse personagem é um homem diferente. Nada desses elementos materiais têm, para ele, importância ou valor para se viver de forma mais digna; nada disso é imprescindível quando se deseja ser um bom cavaleiro, um homem apaixonado pela donzela que escolheu para ser seu único amor e para oferecer suas lutas e suas vitórias. Há que se ressaltar que, também no amor, Dom Quixote renuncia aos prazeres do corpo:

Enamorado de su dama, no anhela a disfrutar con ella los contentos del amor, todo se depura, todo se acendra en su generoso ánimo; ni siquiera ha visto a su Aldonza Lorenzo, mas

<sup>19</sup> Que desinteresse, ou melhor, que amável abandono de sua conduta toda, nem dinheiro, nem roupa, nem provisões de boca levou consigo. (Tradução nossa).

idolatra en ella el prototipo de la beldad, de la honestidad y de todas las virtudes.<sup>20</sup> (MORENO, 1887 p. 3).

O desapego ao amor erótico e sensual representa uma crítica severa à frivolidade cavaleiresca. Segundo Hauser, o amor dos cavaleiros, “embora espiritualizado, nunca se converteu num princípio filosófico como o foi em Platão e no neoplatonismo; pelo contrário, retém seu caráter sensual e erótico e, principalmente como tal, efetua o renascer da personalidade moral”. (HAUSER, 1998, p. 215).

Nesse sentido, é possível refletir que, nessa renúncia ascética, desvela-se um personagem profundamente subjetivado por novas formas de conduta e novos ditames morais que respondem aos preceitos mais elevados da cavalaria andante, os quais eram quase impossíveis de serem levados a cabo, como mostra a própria literatura cavaleiresca. Era, pois, o desejo do personagem em se mostrar como um ser digno de ser imitado, pelo fato de possuir valores mais elevados que o simples prazer de deleitar o corpo: possuía o valor dos sentimentos da responsabilidade que assumiam os cavaleiros andantes quando passavam de escudeiros a cavaleiros, mas não o valor das novelas de cavalaria.

Na concepção de Hauser, o idealismo patente do amor cortês cavaleiresco não deve ser entendido como uma prática amorosa livre de sensualidade, e nem se pode deixar de lembrar que a renúncia ascética nasceu como uma resposta e uma revolta à exigida castidade imposta pela Igreja Católica. Segundo o autor, “a obra de Wolfram von Eschenbach, O Parsifal, está repleta de relatos que tocam as raias do obscuro” (HAUSER, 1998, p. 223).

<sup>20</sup> Apaixonado por sua dama, não anseia desfrutar com ela as alegrias do amor, tudo se depura, tudo se limpa em seu generoso ânimo; nem sequer viu a sua Aldonza Lorenzo, mas idolatra nela o protótipo da beldade, da honestidade e de todas as virtudes. (Tradução nossa).

Mas essa obscenidade não se adjudica ao personagem, pois ela se mantém apenas em relação à cavalaria cortesã, justamente uma das atitudes que Cervantes critica nas novelas de cavalaria. Da cavalaria andante dos tempos medievais cabe imitar o fervor cavaleiresco, em que o amor é fonte de bondade e beleza. Dom Quixote mostra uma reverência quase religiosa por Dulcinea, cujo amor só procura satisfazer a alma nos ditames morais, éticos e estéticos da cavalaria andante, mas nunca nos dos livros de cavalaria cortesã, pois tal conduta não estava em sintonia com a conduta moral que Dom Quixote havia apreendido e enaltecido nas suas leituras.

A partir desta reflexão, pode-se elucidar uma questão que está em consonância com as proposições foucaultianas. Conforme Foucault (1984), o homem moderno, ao não conseguir estabelecer relações com o todo, procura novos ditames éticos e morais que o conduzem a novos atos e conduta. Suas práticas refletidas e voluntárias levam-no a seguir regras de conduta, por meio das quais procura se transformar em um ser singular, fazer de sua vida um exemplo portador de certos valores éticos e morais, tão especialmente admiráveis, que o transformem em um modelo.

Esses valores devem responder a certos critérios de estilo bem estabelecidos dentro de um certo dogma espiritual ou religioso, ou, ainda, de uma concepção filosófica que leve os indivíduos a se reconhecerem como sujeitos donos do seu fazer. Esse processo de deslocamento de um ser-de-outro-modo faz parte do processo de subjetivação, mas, também, de individuação do homem moderno.

Em Dom Quixote de la Mancha essas características são colocadas no enredo como elemento ficcional parodizante, desenvolvido pela inventividade de

Miguel de Cervantes. Voltar ao passado para resgatar valores medievais cavaleirescos transforma o personagem em um desajustado social, um “louco”, totalmente fora daquilo que estabelecia a ideologia feudal e, naquele momento, a nova ideologia econômica do capital.

A renúncia à vida de fidalgo manchego começa pelo exercício rigoroso e constante da leitura e, logo após, pela rigidez no cumprimento dos seus novos hábitos, pelo abandono de sua casa, para sair em busca de aventuras que lhe permitam fazer aquilo que era seu novo modelo de vida: a luta contra o mal, a injustiça social e a inversão de valores.

Estas são as características ascéticas mais marcantes no romance. Lendo as novelas de cavalaria na solidão do seu quarto, o personagem Alonso Quijano percebe que há valores humanitários que desapareceram na sociedade pragmática e individualista do século XVII. Já não existem os homens puros de coração, que lutavam pelo bem e pela justiça. Há muita ganância no fazer dos homens, e a ética cristã dessa sociedade pré-capitalista esqueceu dos desprotegidos. Há crianças trabalhadoras e camponeses fora da terra, ou sem nenhum direito a ela, mesmo se constituindo o lugar onde produzem. Vivem a pagarem impostos altíssimos pelo uso do solo.

E Dom Quixote se questiona: não deveriam os remanescentes dos senhores feudais seguir os preceitos da Igreja, que, durante séculos, pregou os ensinamentos de Jesus: “ama ao próximo como a ti mesmo”? Que tipo de sociedade é esta que enriquece uns poucos à custa da miséria dos mais fracos? Alguém tinha de tomar providências para que a justiça fosse instaurada novamente na terra: um cavaleiro andante, que saísse com sua lança em riste e sua moral humanitária elevada, desfazendo agravos, devolvendo a valiosíssima

liberdade a quem a tivesse perdido, chamando a postos àqueles que, por temor ou desinformação, não tivessem levantado a cabeça para fazer valer seus insignificantes, mas válidos direitos.

Dom Quixote começa, assim, a se disciplinar, para se transformar em sujeito de suas ações. Controla suas tendências desordenadas de antigo fidalgo preguiçoso consumido pelo ócio, visualiza objetivos visados pelos ditames dessa nova consciência, para desenvolver as virtudes dignas de cavaleiro andante e, dessa forma, atingir a perfeição espiritual, a fama e a glória, postos a serviço da humanidade. Essas são as armas com as quais lutará contra o mal que está tomando conta do homem burguês, mesmo que todas suas lutas resultem em fracasso.

Mas, para Dom Quixote, o agir cavaleiresco está pautado, segundo os livros e as novelas de cavalaria, em uma prática que tem características essencialmente ascéticas, que levam o personagem a se transformar, por vontade própria e por força da necessidade, em um ser diferente daquilo que a história e a formação social determinavam. A finalidade dos cavaleiros é a sua finalidade: transformar o mundo em que vive em um mundo melhor. Há, nesse fazer idealizado do personagem, um proceder revolucionário, transformador, considerando-se que, por meio de sua renúncia e de seu agir controlado e metódico, encontra o anseio de mudar a ordem social que sufoca e esmaga seu povo.

Nesse sentido, Nietzsche se preocupa com a idéia de renúncia, ou de ideal ascético, que assujeita o homem moderno às exigências que estão em consonância com um novo modelo de homem, cada vez mais a serviço de valores morais mercantilistas. Ele se questiona: “que significa um filósofo render

homenagem ao ideal ascético?, eis aqui ao menos uma primeira indicação: ele quer livrar-se de uma tortura” (NIETZSCHE, 1987, p. 95).

Desse ponto de vista, o ideal ascético, para Foucault (1984), pode se transformar num modo de se libertar das exigências do mundo moderno, que quer adaptar o indivíduo, inculcando nele uma mentalidade de cordeiro, a qual lhe impede de agir com liberdade em benefício próprio, tornando-o exposto aos preceitos estabelecidos pela sociedade, independente de sua própria necessidade de satisfação.

Segundo Foucault (1984), há quatro aspectos básicos nos quais se sustenta a renúncia ao mundo por meio das práticas ascéticas, as quais estão relacionadas à subjetivação dos homens modernos, que, em muitos momentos da história, tiveram de se submeter a rígidos ditames ascéticos de conduta para subjugar seus instintos, ou, como no caso de Dom Quixote, transformar-se num sujeito de ação. Tais aspectos abrangem o campo da ética.

Em primeiro lugar, encontra-se a parte de si que é visada pelos ditames morais, ou, dito de outra forma, em que o sujeito pretende se transformar; em Dom Quixote, representa o comportamento moral de um cavaleiro. Em segundo lugar, encontra-se o modo como o homem se “assujeita” à força desses ditames, que, na obra de Cervantes, se reconhece na força da retidão com que Dom Quixote se submete às regras cavaleirescas. O terceiro aspecto relaciona-se aos meios acionados para os controles e transformações desejadas, vale dizer, os procedimentos ascéticos e ensinantes da ética. Deve-se entender por ascético, aqui, essa renúncia às coisas materiais e esse exercício rigoroso e constante de disciplinar as tendências desordenadas do corpo e do espírito, presentes em todas as ações realizadas por Dom Quixote. Finalmente, em quarto lugar, estão

os fins últimos da sociedade ou humanidade onde pretende chegar Dom Quixote, que são os ideais normatizadores e norteadores de todos os esforços de transformação, definindo o tipo de homem almejado nos processos de subjetivação.

Para Foucault (1984), tanto os códigos de prescrições e proibições como, e principalmente, as relações intrasubjetivas são históricas e sujeitas a amplas variações e múltiplas combinações. Nesse sentido, Foucault e Nietzsche estão em sintonia. Não podemos esquecer que a história tem demonstrado que os valores morais muito elevados e institucionalizados por um grupo hegemônico, considerado “superior”, têm transformado grupos sociais em rebanhos de ovelhas, como aquelas encontradas por Dom Quixote, no capítulo XVIII, levadas de um lado a outro sem saber quem são e o que acontece com elas, principalmente, sem levantar a cabeça para a realidade que as acossa.

Valores morais muito elevados são o fruto manchado de sangue de uma história bárbara de dívidas, torturas, obrigações e vinganças, todo o processo de horror em que o animal humano foi sistematicamente violentado, debilitado para ser tornado aceitável para a sociedade civilizada. A história não passa de uma moralização mórbida pela qual a humanidade aprende a se envergonhar dos seus próprios instintos. (NIETZSCHE, 1987, p. 172-173).

A história da civilização tem mostrado que o homem, sempre, teve na dor e na negação a satisfação de suas necessidades um meio de superar as características que o envergonham e o assemelham ao animal em seu instinto. O homem se viu obrigado a negar a si mesmo o direito de ser um animal meramente instintivo: socializou-se e socializou as outras gerações e os outros povos, por meio de técnicas que violentavam sua essência natural, obrigando-os a se

submeterem às necessidades daqueles que determinavam qual devia ser sua conduta, acreditando, com isso, transformar-se em um ser melhor aos olhos daqueles que se consideravam homens civilizados.

A mesma dor que leva Dom Quixote a renunciar à sua vida e aos seus valores em prol de um ideal ascético, que se havia instaurado na concepção de mundo do século XV ao XVII, constitui uma resposta dos escritores às extravagâncias da época. Em suas obras, os autores fazem uma crítica àqueles que não remetiam ao ideal de privação e sofrimento em consonância com os preceitos religiosos daquela época. Um exemplo desse momento de repúdio são os escritos de Frei Hernando Talavera: “contra la demasía de vestir y calzar, y de comer y de beber, que es el más interesante documento que puede desearse acerca de aquellos tiempos del lenguaje y del modo de pensar”<sup>21</sup> (TALAVERA apud PÉRES, 1970, p. 201).

O homem, sem encontrar razão para sua existência, submerge na mais profunda trivialidade, pois era evidente que o acessório havia passado a ter mais importância que cultivar a alma e cuidar do espírito; mas, para alguns, o homem devia mostrar seu verdadeiro valor, negando-se a esses prazeres mundanos.

O homem moderno se autodetermina, buscando obedecer às leis que um outro “eu” propõe, tratando a si mesmo e à sua ação como um fim mais que como um meio. Vive de si para si, no isolamento do seu interior subjetivado. É importante compreender a análise que Foucault (1984) faz a esse respeito, apontando que a subjetividade se constitui no campo da ética a partir de dois códigos: a) morais; b) atos ou conduta.

<sup>21</sup> Contra a exageração no vestir e calçar, e de comer e de beber, que é o mais interessante documento que pode desejar-se acerca daqueles tempos da linguagem e do modo de pensar. (Tradução nossa).

Nessa perspectiva, é possível observar, em Dom Quixote algumas características do espírito moderno:

a) Individualidade: o indivíduo se vê como um ser supremo, mais importante que os outros integrantes (os animais e as coisas) da sociedade à qual pertence. Ele é individualizado por meio de características que são únicas e próprias: ele tem um nome e um sobrenome; Dom Quixote de la Mancha nasce em um lugar determinado, Castilla la Mancha, ao qual pertence identitariamente como fidalgo pobre e, beirando os cinquenta anos. Tudo isso o diferencia dos outros homens, transformando-o num ser individual e único, que possui um lugar onde morar, que não é explicitado pelo autor: “En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía” (CERVANTES, 2005, p. 27); Tem uma profissão, ou um ofício, ao qual se dedica por força da necessidade de sobrevivência econômica.

[...] un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor (...) Frisaba la edad de nuestro hidalgo con los cincuenta años, era de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro; gran madrugador y amigo de la caza. Quieren decir que tenía el sobrenombre de Quijada o Quesada [...]  
(CERVANTES, 2005, p. 27).

O personagem representa um indivíduo que toma para si o cuidado de sua vida e de seus atos, transformadores de seus hábitos e rotinas, deixando de lado todas as atividades correspondentes a um fidalgo, como o exercício da caça e a administração da suas terras. Ele renuncia àquilo que, naquela época, tinha, ainda, muito valor – a terra –, para se dedicar a algo que o chama a cumprir o seu dever de homem livre, com vontade própria:

[...] es, pues, de saber, que este sobredicho hidalgo, los ratos que estaba ocioso (que eran los más del año) se daba a leer libros de caballerías con tanta afición y gusto, que olvidó casi de todo punto el ejercicio de la caza, y aun la administración de su hacienda; y llegó a tanto su curiosidad y desatino en esto, que vendió muchas anegas de tierra de sembradura, para comprar libros de caballerías en que leer; y así llevó a su casa todos cuantos pudo haber dellos [...] (CERVANTES, 2005, p. 28).

b) Subjetividade: a subjetividade de Dom Quixote está relacionada a um entendimento subjetivado do mundo, a um modo de pensar que o faz acreditar que são outros os valores que devem imperar nessa sociedade; a uma forma muito particular de entender a vida e as situações que fazem parte da sociedade em que vive. Esse pensamento está em sintonia com a concepção de mundo do autor, embora, algumas vezes, esteja parodicamente relacionado ao modo de ver o mundo do cavaleiro andante. Como um sujeito idealista, busca no passado do medievo – que, a seus olhos, é melhor que o presente – a solução aos problemas da vida real, acreditando, dessa maneira, poder realizar a façanha de mudar o mundo sozinho, ancorado nos preceitos extramundo dos cavaleiros andantes: o ascetismo.

Limpias, pues, sus armas, hecho del morrión celada, puesto nombre a su rocín, y confirmándose a sí mismo, se dio a entender que no le faltaba otra cosa, sino buscar una dama de quien enamorarse, porque el caballero andante sin amores, era árbol sin hojas y sin fruto, y cuerpo sin alma [...] (CERVANTES, 2005, p. 30).

c) Sujeito desejante: o homem moderno que há em Dom Quixote é um sujeito desejante. Ele deseja fervorosamente ser como os cavaleiros andantes, que, segundo contavam os historiadores, eram homens bravos, amantes de Deus, possuidores de um nome que representasse o lugar ou a região de origem,

e que saíam vestindo uma armadura, em seus altivos cavalos brancos, a lutar em prol de alguma causa justa. Esse desejo, no personagem, é reprimido por meio de técnicas de dominação e se realiza por meio de novos ditames morais aos quais Dom Quixote obedece para modificar seus atos ou condutas. Estes últimos são decisivos para a constituição da subjetividade.

[...] y así después de muchos nombres que formó, borró y quitó, añadió, deshizo y tornó a hacer en su memoria e imaginación, al fin le vino a llamar Rocinante, nombre a su parecer alto, sonoro y significativo de lo que había sido cuando fue rocín, antes de lo que ahora era, que era antes y primero de todos los rocines del mundo. Puesto nombre y tan a su gusto a su caballo, quiso ponérsele a sí mismo, y en este pensamiento, duró otros ocho días, y al cabo se vino a llamar Don Quijote, de donde como queda dicho, tomaron ocasión los autores de esta tan verdadera historia, que sin duda se debía llamar Quijada, y no Quesada como otros quisieron decir. Pero acordándose que el valeroso Amadís, no sólo se había contentado con llamarse Amadís a secas, sino que añadió el nombre de su reino y patria, por hacerla famosa, y se llamó Amadís de Gaula, así quiso, como buen caballero, añadir al suyo el nombre de la suya, y llamarse Don Quijote De La Mancha, con que a su parecer declaraba muy al vivo su linaje y patria, y la honraba con tomar el sobrenombre Della [...] y mañana, como tengo dicho, se cumplirá lo que tanto deseo, para poder, como se debe, ir por todas las cuatro partes del mundo buscando las aventuras en pro de los menesterosos, como está a cargo de la caballería y de los caballeros andantes, como yo soy, cuyo deseo a semejantes fazañas es inclinado [...]

(CERVANTES, 2005, p. 28-31).

d) Um ser em conflito: o homem moderno é um ser fragmentado, que não consegue estabelecer relações com o todo, mas que, dialeticamente, por ser um ser social, necessita do outro para se construir. O personagem Dom Quixote representa um ser em conflito, que se debate dentro de uma realidade individualista e utilitária, como se revela a nova sociedade moderna renascentista. Na obra, observa-se o sentir do autor, que fala por meio de seus personagens. A sociedade parece não se interessar mais pelo ser humano, e o pensamento de



Maquiavel – “o fim justifica os meios” – revela-se a máxima que guia as práticas dos homens modernos. O historiador cria um mundo fictício idealizado em torno dos cavaleiros andantes, com a finalidade de mudar a imagem dos “senhores” que estão no poder. Os “senhores”, na realidade, agem de maneira brutal com seus servos, se assim acharem necessário. Para ilustrar essa brutalidade, Cervantes introduz o personagem Andresillo. Espancar era o meio de fazer produzir mais e melhor um empregado, tal como narrado no capítulo IV da primeira parte da obra, quando o personagem Andresillo é açoitado por seu amo e Dom Quixote, ao ouvir os gritos, se aproxima:

[...] vió atada una yegua a una encina, y atado en otra un muchacho desnudo de medio cuerpo arriba, de edad de quince años, que era el que las voces daba y no sin causa, porque le estaba dando con una pretina muchos azotes un labrador de buen talle, y cada azote le acompañaba con una reprehensión y consejo, porque decía: la lengua queda y los ojos listos. Y el muchacho respondía: no lo haré otra vez, señor mío; por la pasión de Dios, que no lo haré otra vez, y yo prometo de tener de aquí adelante más cuidado con el hato. Y viendo Don Quijote lo que pasaba, con voz airada dijo: descortés caballero, mal parece tomaros con quien defender no se puede; subid sobre vuestro caballo y tomad vuestra lanza, (que también tenía una lanza arrimada a la encina, adonde estaba arrendada la yegua) que yo os haré conocer ser de cobardes lo que estáis haciendo. (CERVANTES, 2005, p. 49).

Questionando os costumes da sua época, Dom Quixote se mostra indignado diante de um fato que era aceito e muito comum entre os senhores feudais. Ninguém se impressionava se soubesse que um criado havia sido açoitado pelo seu senhor por causa de uma desobediência ou um desacato às normas por ele estabelecidas. O fato, além de ser lamentado pela criadagem, servia de advertência exemplar para aqueles que estavam na mesma condição de empregados. Além disso, o fato de o senhor pagar para seu servo alguns

ducados lhe dava o direito de usar a força para domesticá-lo. Isso se observa em outras novelas espanholas, como em *O Lazarillo de Tormes* (1554), de autor anônimo, e em *Historia de la vida del Buscón llamado Pablos* (1626), de Francisco de Quevedo, em que os “amos” aplicavam terríveis surras, ou sérios maus-tratos, aos empregados, com a finalidade de inculcar-lhes bons hábitos ou retirar deles algum vício.

Observa-se que Dom Quixote, assim como seu autor, pretendia denunciar esse comportamento e não se detinha frente à injustiça que se fazia presente na sociedade do século XVII, apesar dos riscos que esse enfrentamento implicava. Ele, seguindo o modelo das “verdadeiras” histórias dos livros de cavalaria, acreditava-se um homem capaz de desfazer os agravos da humanidade e da sua nação. Sua força interior e seu propósito eram tão grandes como a de qualquer cavaleiro famoso, que não media as consequências dos seus atos; porém, muitas vezes, estes não surtiam o efeito desejado, proporcionando-lhe ferozes “penalidades” – bocas machucadas, perda de dentes, quedas e quebras de ossos –, tanto a ele, como a seu defendido. Mas, a intenção de ser um autêntico cavaleiro, e, como eles, fazer do mundo algo melhor, impulsionava-o em direção a esse ideal ascético, que lhe impunha o sofrimento, o qual aceitava com o intuito de mudar a si próprio, mesmo que isso lhe custasse a vida.

Nesta perspectiva, o ascetismo presente no personagem Dom Quixote não é mero produto da invenção de seu autor, mas constitui aspectos de uma tendência social que afeta o fazer do homem moderno e, por consequência, o agir literário que nasceu como uma resposta dos escritores espanhóis do século XVI e XVII às transformações sociais que vinham cerceando as liberdades individuais de sua nação. Aspectos indiciais do homem moderno são observados, também,

no fazer-de-outro-modo do escritor contemporâneo, que cria um novo gênero literário – a Nova Novela Histórica Latino-Americana – que se perfila ao modo de narrar de Cervantes ao adotar a metaficção como recurso narrativo e a paródia como recurso estilístico, estratégias que, por si próprias, também se caracterizam como uma afronta às formas estabelecidas da época.

### 1.1 A PERSONAGEM DULCINEA DEL TOBOSO E A AFIRMAÇÃO DO ASCETISMO DE DOM QUIXOTE

A presente reflexão se faz a partir do capítulo X da segunda parte do romance *Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes e Saavedra (1615), e traz à tona a voz da mulher do campo do século XVII, lavradora pobre que, em pouquíssimas oportunidades, tem vez no seu próprio espaço, por meio da linguagem típica do seu nível sociocultural. Trata-se da passagem em que Dom Quixote manda Sancho Pança à vila de Toboso procurar por Dulcinea para avisá-la de que ele irá visitá-la, pois deseja conhecê-la pessoalmente. Sancho compreende que o pedido de seu senhor é impossível. Aquela mulher é produto da imaginação do seu amo, mas, para não desapontá-lo, decide enganá-lo.

Assim, ambos vão a Toboso e, quando chegam à cidade, à noite, Dom Quixote pede a Sancho que o leve ao castelo onde mora sua senhora Dulcinea. Sancho, preocupado com a possibilidade de seu amo descobrir que não há princesa alguma naquele lugar, convence-o a esperar o dia clarear nas proximidades da cidade, o que daria a Sancho tempo para voltar à cidade para entregar o bilhete à donzela. Dom Quixote aceita, e Sancho, muito satisfeito,

dispõe-se a dar o recado e trazer boas respostas, como as havia trazido da primeira vez.

Na continuidade do diálogo entre os personagens, antes de Sancho partir, Dom Quixote lhe explica as possíveis situações que ele pode enfrentar na conversa com sua donzela Dulcinea e começa a descrever o tipo de mulher que estará diante dele, o que ela pensa e sente. Observa-se, na fala de Dom Quixote que, no seu subconsciente, a imagem de Dulcinea corresponde ao modelo de donzela estabelecido pelos livros de cavalaria andante, obras ficcionais que tinham como objetivo principal entreter o público com narrativas cheias de personagens maravilhosos, duendes, magos, bosques encantados e amorosas donzelas. Assim, o cavaleiro sabia exatamente como devia ser a mulher que ele, como cavaleiro, poderia amar. O perfil correspondia ao de uma mulher romântica, carinhosa, reservada, ideal, que agiria segundo o que ditasse seu nobre coração.

Anda, hijo – replicó don Quijote – y no te turbes cuando te vieren ante la luz del sol de hermosura que vas a buscar. ¡Dichoso tú sobre todos los escuderos del mundo! Ten memoria, y no se te pase Della cómo te recibe; si muda su color cuando le estés dando mi embajada; si se desasosiega y turba oyendo mi nombre; mírala si se pone ahora sobre el uno, ahora sobre el otro pie; si muda de blanda en áspera, aceda en amorosa; si levanta la mano al cabello aunque no esté desordenado [...]; finalmente hijo, mira todas sus acciones y movimientos porque si tú me los relatas como ellos fueron, sacaré yo lo que ella tiene escondido en lo secreto de su corazón. Que hay de saber Sancho, si no lo sabes, que entre los amantes, las acciones y movimientos exteriores que muestran, cuando de sus amores se trata, son certísimos correos que traen las nuevas de lo que allá en lo interior del alma pasa. (CERVANTES, 2005, p. 94).

Com essa descrição, o personagem oferece sinais que servem para confrontar as características da mulher nobre dos séculos XI a XIII às das mulheres trabalhadoras rurais dos séculos XV a XVII. A primeira é uma mulher

idealizada pelas novelas de cavalaria, que, de alguma forma, transmite o ideal de donzela que interessava à aristocracia feudal. Delicada, tímida e romântica, que utiliza uma linguagem corporal totalmente sugestiva e nada evidente para expressar seus sentimentos – poder-se-ia dizer, com traços de forçosa indiferença diante do galanteio de um homem. A mulher dos séculos XII a XIII, a cortesã-cavaleiresca, é suavemente sedutora, sabe executar movimentos insinuantes típicos de uma mulher apaixonada, ou, pelo menos, interessada em seduzir apenas com gestos. Ela quer ser literalmente cortejada, mas o homem não pode ter nenhuma demonstração de retribuição a esse desejo. Segundo Arnold Hauser,

[...] nas canções de gesta é a mulher quem toma a iniciativa, mas nos círculos cavaleirescos, semelhante comportamento é visto como sumamente impróprio e descortês. A cortesia requer que a mulher se mostre fria e que o homem a anseie até a morte. A atitude cavaleiresca é de profunda paciência e infinita abnegação no homem envolvendo a extinção de sua própria vontade e o sacrifício do seu próprio ser à vontade da mulher como um ser superior. (HAUSER, 1998, p. 216).

Isto explica por que Sancho Pança e Dom Quixote se ajoelham diante de Dulcinea, em sinal de abnegação e vassalagem, reforçando todo orgulho cavaleiresco e recobrando suas palavras de todo o cuidado, pois ser cauteloso significava zelo em não ofender de nenhuma forma à mulher dos seus sonhos.

Segundo Auerbach (2004), Dom Quixote, por meio desse comportamento, demonstra sua sabedoria, que não representa a sabedoria de um doido, e, sim, a nobreza, a decência e a dignidade de um homem prudente e equilibrado. Ele não tem dúvidas sobre seu agir, sabe o que procura evidenciar por meio de seu

comportamento e, por isso, é amável, receptivo, equilibrado e modesto, até mesmo na ironia.

O motivo que se apresenta nesse capítulo de Dom Quixote para um cavaleiro estar apaixonado por uma mulher de uma classe inferior não é novo, afirma Auerbach (2004). É o motivo da pastorela e já foi cultivado pela antiga poesia provençal, com algumas diferenças: na pastorela, os amantes se acomodam um ao outro socialmente, diminuindo a distância que existia entre ambos; mas, em Don Quijote de la Mancha, os dois modos de vida se chocam entre si, fechados em suas diferentes épocas e situações de classe. Acontece que, se por um lado, na realidade, existem diferenças sociais profundas entre os personagens, na ficção isso não acontece, uma vez que, para Dom Quixote, aquela mulher que se aproxima montada em um asno não é uma camponesa, mas uma donzela que está encantada, por isso se confunde com uma camponesa. Isso, porém, é um desastre para o personagem Dom Quixote, comenta Auerbach (2004), pois o cavaleiro está sofrendo os encantamentos de malvados feiticeiros que não o querem bem.

Dessa maneira, a situação ideal das novelas de cavalaria se recupera, e, no absurdo dessa situação, pode-se perceber o desejo do autor de evidenciar a ficção que envolve o mundo cavaleiresco tanto dos livros de ficção cavaleiresca como das novelas de cavalaria, que, supostamente, contavam a história dos cavaleiros e estavam baseadas em fatos verídicos da história do país.

Para Auerbach (2004), sempre houve situações em que pessoas de diferentes classes sociais se apaixonam, mas elas lutam contra as oposições do sistema que as obriga a se distanciarem, provocando transformações nos valores sociais da época. Mas Dom Quixote não quer transformar, ele quer denunciar as

idealizações que encobrem uma realidade nada equitativa entre classes, pessoas, gêneros homem/mulher, e, principalmente, ficção/realidade, verdade/mentira, contradições que afetam diretamente sua vida.

No desenvolver do capítulo em tela, Sancho apresenta a realidade que envolve toda essa diligência e dá indícios da inexistência de Dulcinea. Na verdade, seu amo está louco, faz tudo ao contrário, e, para piorar a situação, a mulher que ele deve encontrar nunca foi vista. O solilóquio cauteloso, fruto da angústia de ter de encontrar uma Dulcinea imaginária, fica evidente nesta passagem:

– Pues, ¿qué vas a buscar? – Voy a buscar, como quien no dice nada, a una princesa y en ella al sol de la hermosura y a todo el cielo junto.

– Y, ¿adónde pensáis hallar eso que decís Sancho?

– ¿Adónde? En la gran ciudad del Toboso.

– Y ¿de parte de quién la vais a buscar?

– De parte del famoso caballero don Quijote de la Mancha, que desface los tuertos y da de comer a quien tiene sed y de beber a quien tiene hambre.

– Todo eso está muy bien y ¿sabéis su casa, Sancho?

– Mi amo dice que han de ser unos palacios reales o unos soberbios alcázares.

– Y ¿habéisla visto alguna vez por ventura?

– Ni yo ni mi amo.

– Y ¿os parece acertado y bien hecho que si los de Toboso supiesen que estáis vos aquí con intención de sonsacarles sus princesas y desasosegarles sus damas viniesen y os moliesen las costillas a puros palos y no os dejasen hueso sano?

(CERVANTES, 2005, p. 95).

Ao perceber a realidade, Sancho decide enganar a seu amo, e se

tranqüiliza, dando graças por seu amo estar totalmente louco, pois disso já dera

mostras suficientes. Portanto, não será difícil convencê-lo de que as três

lavradoras que, graças à boa sorte, estavam descendo o caminho de Toboso em

direção ao lugar onde se encontrava Dom Quixote, montadas em três asnos, eram sua senhora Dulcinea acompanhada por duas damas.

Há uma segunda imagem da mulher em Don Quijote de la Mancha: ela está estampada nas lavradoras, que não correspondiam em nada à imagem de donzela que Sancho procurava, pois Aldonza Lorenzo nunca fora uma donzela de cavalaria, e, sim, a aldeã que Dom Quixote havia escolhido para ser aquela à qual devia oferecer seus triunfos de cavaleiro. Por isso, quando Sancho se aproxima do seu amo e lhe diz que a senhora dos sonhos estava vindo para lhe falar, Dom Quixote se levanta, olha o caminho e não enxerga senão três camponesas montadas em três burricos. A isso, Dom Quixote reage abismado, dizendo: “Yo no veo, Sancho, dijo Don Quijote, sino a tres labradoras sobre tres borricos!” (CERVANTES, 2005, p. 95).

Estranha reação esta que Cervantes coloca no seu herói! O que será que ele pretende nos dizer através da atitude de Dom Quixote? Segundo Hauser (1998), Dom Quixote não pode entender a discrepância entre as ordens subjetivas e objetivas das coisas. Nesse sentido, “Dom Quixote quis fazer, também, uma denúncia do mundo desencantado e banal da realidade no qual nada mais restava para um idealista senão entrincheirar-se atrás de sua ideé fixe” (HAUSER, 1998, p. 417).

Nessa época, caracterizada pela profunda miséria na sociedade espanhola, a mulher trabalhadora viu-se obrigada a diminuir a distância entre os papéis masculino e feminino relacionados ao trabalho, pois este permitia a ambos, homem e mulher, o sustento da família. Assim, a Dulcinea que Dom Quixote vê diante dele é uma realidade nada encantadora, “uma realidade que se

lhe apresenta como um mundo mágico repleto de perversos demônios” (HAUSER, 1998, p. 416).

Nessa perspectiva, a presença do trágico no cômico, a obliteração das fronteiras entre o real e o imaginário somente são superados pela “auto-sugestão consciente” do herói, que pode levar o leitor de volta à trama para tentar acompanhar a razão do porquê a loucura do personagem não se ter manifestado. Trata-se de mostrar que a realidade que enfrenta a mulher é muito mais forte, mais pesada, e, que a ficção não consegue disfarçá-la. Tanto é assim que Dom Quixote pergunta a Sancho, depois do ocorrido: “Sancho, ¿Qué te parece, cuán mal quisto soy de encantadores?” (CERVANTES, 2005, p. 96). Dom Quixote pretende, com isso, justificar-se diante das evidências, deixando claro que as contradições nessa sociedade são perpétuas – e o romance de Cervantes não consegue desfazer as contradições que o homem moderno consolidou na sociedade do século XVII.

Entre os personagens de Don Quijote de la Mancha, Dulcinea del Toboso assume papel importante, ao representar a idealização da lavradora Aldonza Lorenzo, uma mulher trabalhadora do campo, de características muito semelhante às das três camponesas com as quais Sancho, por sorte, depara-se indo para mais um dia de trabalho no campo. O mesmo ocorre no fragmento que descreve

o cavaleiro inconformado, pois não consegue ver a doce amada se aproximar dele montada em um cavalo branco como a neve:

– Pues yo te digo, Sancho amigo, dijo Don Quijote, que es tan verdad que son borricos o borricas, como yo soy Don Quijote y tú Sancho Panza; a lo menos a mil tales me parece – Calle, señor, dijo Sancho, no diga la tal palabra, sino despabile esos ojos y venga a hacer reverencias a la señora de sus pensamientos, que ya llega cerca; y diciendo esto se adelanta a recibir a las tres

aldeanas. [...] Reina y princesa y duquesa de la hermosura, vuestra altivez y grandeza sea servida de recibir en su gracia y buen talante al cautivo caballero vuestro, que allí está hecho mármol todo turbado y sin pulsos de verse ante vuestra magnífica presencia. Yo soy su escudero y él es el asendereado caballero Don Quijote de la Mancha. (CERVANTES, 2005, p. 95-96).

Dom Quixote olha com olhos esbugalhados para a mulher a que Sancho chama de rainha e de senhora, atônito e sem dizer uma palavra, pois não descobre nela mais que uma moça do campo, não muito bonita. Por isso, fica atônito e sem fala, assim como o ficam as camponesas, até que a realidade toma conta da ficção e, como aconteceria com qualquer camponesa incomodada por um louco, aquela que deveria ser Dulcinea fala: “Apartense nora em tal del camino y dejenmos pasar, que vamos de priesa” (CERVANTES, 2005, p. 100). Mas Sancho, insistindo em sua dramatização, continua: “O princesa y señora universal de Toboso como vuestro magnífico corazón no se entenece viendo arrodillado ante vuestra sublime presencia a la columna y sustento de la caballería?” (CERVANTES, 2005, p. 100). Nesse momento, as mulheres ficam indignadas, sentindo-se escarnecidas em sua condição de lavradoras, e blasfemam contra os “señoritos” que riam delas.

Dom Quixote, inconformado com a sua desventura, achando que Dulcinea estava encantada, assim como ele, pede a Sancho para se levantar e explica à sua senhora que foi vítima de um maligno encantador que o perseguia e que havia transformado “[...] su sinigual hermosura y rostro en el de una aldeana pobre” (CERVANTES, 2005, p. 100). As mulheres, cansadas de ouvir besteiras, batem nas ancas dos asnos para saírem em disparada e se livram deles. Porém, a lavradora que deveria ser Dulcinea, ao fincar a ponta da lança no burro,

faz o animal corcovear e jogá-la por terra. Dom Quixote corre a levantá-la em seus braços, mas ela não lhe permite e se levanta sozinha.

Na situação retratada, a personagem Dulcinea reforça o ideal ascético perseguido pelo cavaleiro. O sacrifício cavaleiresco e sua posição de vassalagem falam mais alto que a realidade, pois, acreditado que quem está no chão é sua donzela encantada, à qual deve vassalagem, Dom Quixote corre a levantá-la em seus braços. Mas a aldeã, que não entende nada da cavalaria andante, põe-se de pé, livra-se dele e pula sobre o animal, ficando novamente montada sobre o burro. “Más rápida que qualquer homem” – observa Sancho – “sale en disparada” (CERVANTES, 2005, p. 100).

Um forte indício daquilo que Cervantes descreve a respeito da realidade que enfrentavam as mulheres de sua época pode ser observado nas palavras de Dom Quixote, quando chama a atenção de Sancho para que observe os movimentos e as ações de Dulcinea, pois delas se poderia saber o que se passava dentro da alma dessas mulheres.

Mulheres que se assemelham na força e na coragem a um homem, práticas no manejo dos animais, que não se dão o direito de ser fracas, nem frágeis e amorosas, evidenciam que essa sociedade não apresentava diferenças muito marcadas entre homens e mulheres, separando os trabalhos pesados para os homens e as atividades mais delicadas às mulheres. As condições econômicas do momento determinavam as atividades que as mulheres trabalhadoras do campo precisam desenvolver. Tal tipo de atividade rural exigia que as mulheres que trabalhavam fossem fortes, rudes e até se aproximassem do grotesco para os padrões de feminilidade da época, conforme lembram Zimbalist e Zamphere.

Somos herdeiros de uma tradição sociológica que trata a mulher como essencialmente desinteressante e irrelevante, aceitando como necessário, natural e profundamente problemático o fato de que, em toda cultura humana, a mulher de alguma forma é subordinada ao homem. (ZIMBALIST; ZAMPHERE, 1979, p. 35).

Nessa perspectiva postulada pelas autoras, a mulher não precisava se destacar nem se defender sozinha das dificuldades com as quais se deparava na vida, pois devia ter um homem que a representasse. Mas, segundo o que se evidencia no romance de Cervantes, se não o tivesse, devia se adequar ao trabalho, como qualquer homem, para sustentar-se. O comportamento feminino das camponesas do século XII ao XVII, ao contrário do que se idealizava nas novelas de cavalaria, opõe-se ao padrão esperado, como se observa em *Don Quijote de la Mancha*. O uso do imperativo e as ameaças que as personagens camponesas professam para se defender de Dom Quixote e Sancho Pança são ações que socialmente se atribuem ao comportamento masculino, e correspondem a um rebaixamento no comportamento idealizado da mulher camponesa. O romance faz uma releitura paródica dos papéis atribuídos à mulher por meio da imagem cunhada pelas novelas de cavalaria – a mulher inatingível pois o padrão estabelecido não se cumpre; ao contrário, a satirização e o riso prevalecem e o leitor percebe que o encantamento de Dulcinea tem a finalidade de (des)construir a imagem idealizada da mulher do século XI a XIII – e, portanto, totalmente fora da realidade do século XVII.

A comicidade carnavalesca da obra se acentua por meio da inversão de padrões comportamentais, característicos da paródia, como uma forma de resposta ao enquadramento da mulher dos séculos XII a XVII dentro de um estereótipo exageradamente idealizado, e também com relação à vassalagem que, supostamente, praticavam os cavaleiros daquela época, sempre e cada vez

que estivessem diante das mulheres. Cervantes, por meio dessa comicidade carnavalesca, coloca a descoberto as contradições do sistema feudal ao desvelar esses supostos comportamentos, por serem em si uma farsa, mas que a Espanha ainda queria manter em vigor – como se fossem dignos de imitação – por meio de recursos ficcionais presentes nas novelas de cavalaria.

Os movimentos rudes das lavradoras estão bastante abaixo do ideal cultural que exige os padrões de comportamento feminino aceitos. No entanto, o autor faz, por meio desse rebaixamento, uma severa crítica à sociedade renascentista, que, ao transformar seu sistema econômico, provoca tamanhos contrastes no sistema social.

## 1.2 O PERSONAGEM SANCHO PANÇA – MUNDOS QUE SE OPÕEM E DIALETICAMENTE SE COMPLEMENTAM

Sancho Pança é um dos principais personagens da obra, aquele que acompanha o ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha em sua trajetória de aventuras e provações cavaleirescas. Segundo ditava as regras dos cavaleiros andantes, estes deviam se fazer acompanhar e servir, em suas aventuras, por um escudeiro, e assim o faz Dom Quixote:

En este tiempo solicitó Don Quijote a un labrador vecino suyo, hombre de bien (si es que ese título se puede dar al que es pobre), pero de muy poca sal en la mollera. En resolución, tanto le dijo, tanto le persuadió y prometió, que el pobre villano se determinó de salir con él y servirle de escudero. Decíale entre otras cosas Don Quijote, que se dispusiese a ir con él de buena gana, porque tal vez le podía suceder aventura que ganase en quítame allá esas pajas, alguna ínsula, y le dejase a él por

governador de ella. Con estas promesas y otras tales, Sancho Panza (que así se llamaba el labrador) dejó su mujer e hijos, y asentó por escudero de su vecino. (CERVANTES, 2004, p. 74).

O personagem Sancho representa a sabedoria popular, trazida por meio dos refrões, os quais eram muito usados pelo povo daquela época para se fazer entender diante de alguma dificuldade lingüística. Um exemplo encontra-se no capítulo XVIII da primeira parte do romance, em que Sancho se queixa das poucas vantagens que ele vê em ser escudeiro de cavaleiro andante, depois de ter sido levantado pelos ares por uns foliões de uma venda, de onde o escudeiro e seu senhor, Dom Quixote, haviam saído sem pagar o que haviam consumido. Dom Quixote, então, justifica-se, dizendo que foi encantado: “[...] que te juro por la fe de quien soy que si pudiera subir o apearne, que yo te hiciera vengado, de manera que aquellos follones y malandrines se acordaran de la burla para siempre [...]” (CERVANTES, 2004, p. 155). A isso, Sancho responde:

También me vengara yo si pudiera, fuera o no fuera armado caballero, pero no pude; aunque tengo para mí que aquellos que se holgaron conmigo<sup>22</sup> no eran fantasmas ni hombres encantados, como vuestra merced dice, sino hombres de carne y de hueso como nosotros; y todos, según los oí nombrar cuando me volteaban, tenían sus nombres [...] Y lo que yo saco en limpio de todo esto<sup>23</sup> es que estas aventuras que andamos buscando al cabo al cabo<sup>24</sup> nos han de traer a tantas desventuras, que no sepamos cuál es nuestro pie derecho<sup>25</sup> Y lo que sería mejor y más acertado, según mi poco entendimiento, fuera el volvernos a nuestro lugar, ahora que es tiempo de la siega y de entender en la hacienda, dejándonos de andar de ceca en meca y de zoca en colodra<sup>26</sup>, como dicen. (CERVANTES, 2004,

p. 155, grifos nossos).

<sup>22</sup> Aqueles que abusaram de mim... (Tradução nossa).

<sup>23</sup> E concluo de tudo isto... (Tradução nossa).

<sup>24</sup> ....ao final de tudo... (Tradução nossa).

<sup>25</sup> Não ter a mínima idéia de para onde ir e o que fazer. (Tradução nossa).

<sup>26</sup> De um lado para outro e de mal para pior. (Tradução nossa).



A linguagem com que se expressa o escudeiro deixa em evidência sua origem humilde de homem do campo que, por ser pouco letrado, faz uso de jargões, refrões e expressões idiomáticas que o ajudam a desenvolver-se lingüisticamente, dar explicações e argumentar sem problemas. Ao mesmo tempo, transforma-o num homem engraçado, que utiliza a sabedoria popular a seu favor no momento que a necessita.

Essa característica do personagem faz com que alguns sociólogos considerem Sancho Pança como o verdadeiro personagem principal do romance de Cervantes (1605), pois este lembra o espírito do povo espanhol e a alegria com a qual enfrenta os problemas, inclusive, os mais sérios e complicados, já que para tudo há um refrão a apontar uma boa solução, com base na sabedoria popular.

Na cultura do povo espanhol, Sancho representa o refraneiro, um tipo humano possuidor de uma bagagem cultural popular acumulada ao longo dos tempos e transmitida às gerações de forma oral. Tradicionalmente, é um campesino que se utiliza dos refrões para se safar das dificuldades lingüísticas que possui. Os ditados populares o auxiliam quando quer manifestar seu parecer e justificar seu modo de ser de forma rápida e simples, pois o refrão permite resumir todo o pensamento numa única frase, prenhe da sabedoria do povo, de modo a melhor expressar sua intenção. Sancho é o reflexo literário desse costume.

Segundo Amando de Miguel (2005), na obra de Cervantes, reproduz-se o esquema que existia na época entre senhor e criado: no senhor, coloca-se toda a força dramática e a argumentação, enquanto o criado é responsável pela comicidade. Só que, em Dom Quixote de la Mancha, o engraçado vai adquirindo

uma força identificadora à medida que a trama avança. Segundo o autor, se assim não fosse, a obra não teria o sucesso que alcançou e nem poderia “alcanzar la cúspide en la novela moderna de no ser por la singular presencia de Sancho Panza”<sup>27</sup> (MIGUEL, 2004, p. 145).

Riquer (2004) afirma, no prólogo do romance, que o diálogo entre o amo e

o criado é um dos maiores encantos da obra: “A conversa entre ambos é uma constante de engenho, bom humor, discretas razões e agudezas de todo tipo” (Riquer, prólogo da edição do VI Centenário do romance de Don Quijote de la Mancha, 2004). O diálogo ativa a monotonia dos constantes ires-e-vires da realidade para aquilo que está por vir, que supre qualquer outro recurso descritivo. Riquer acredita que não se teria o sabor da cultura espanhola se esse personagem baixinho e gordinflón, como o chama Vargas Llosa (2004), não tivesse usado uma linguagem que viesse a se contrapor à necessária erudição arcaizante de Dom Quixote. Sancho carrega os traços lingüísticos de um integrante do povo que não perde a graça, apesar de todas as derrotas e “palizas” que ele e seu amo sofrem constantemente durante a narrativa, as quais conseguem ser justificadas por meio de uma desculpa muito bem argumentada, através do uso da sabedoria popular dos refrões e frases feitas do escudeiro. Convém destacar que esses ditos populares dialogam com incrível perfeição com o discurso do exigente Dom Quixote.

Amando de Miguel, também, compartilha dessa idéia sobre o fiel escudeiro de Dom Quixote:

27 [...] alcançar o cume no romance moderno se não fosse pela singular presença de Sancho Pança (MIGUEL, 2004, p.145). (Tradução nossa).

El criado va cobrando un creciente protagonismo a medida que avanza la historia, tanto es así, que el Quijote no habría logrado alcanzar la cúspide de la novela moderna de no ser por la simpática presencia de Sancho Panza.<sup>28</sup> (MIGUEL, 2005, p. 145).

O personagem representa um lavrador inculto, que havia ganhado algum dinheiro medianamente a venda de sua lavoura, mas seu maior interesse acompanhava as mudanças dos tempos: ganhar dinheiro, ficar rico e mudar de classe social, abandonando definitivamente os resquícios do sistema feudal. Por isso, vai atrás de um louco que lhe promete o governo de uma ilha. Essa proposta significa tudo que ele procura: dinheiro e, conseqüentemente, poder, como anseia qualquer homem dessa época de transição característica do Renascimento.

Observa-se, nessa personagem, a mesma ambição que move todas as estruturas sociais e econômicas, que levam à formação do servo e do artesão para uma nova classe trabalhadora, a qual irá alterar as estruturas nas quais se sustentam as condições de produção da era moderna. Aquela é a mola mestra de toda a transformação dos homens do campo, inclusive, a do lavrador Sancho Pança.

Sua imagem “gordinflona” e desajeitada se contrapõe ao esguio Dom Quixote, assim como todas suas características. Dom Quixote, homem aficionado pelas letras, lutando para transformar a sociedade; Sancho Pança, lavrador analfabeto, lutando pelo individual interesse de ficar rico. Dom Quixote, fidalgo que, de alguma forma, mesmo empobrecido, representa os interesses do senhor feudal, como dono de terras que não vivia e nem se alimentava do seu

<sup>28</sup> O escudeiro vai logrando um crescente protagonismo à medida que avança a história, tanto é assim, que o Quixote não teria conseguido alcançar a cúspide do romance moderno se não fosse pela simpática presença de Sancho Pança. (Tradução nossa).

trabalho, o qual se fazia auxiliar pela figura do servo, seu escudeiro Sancho Pança, representante do outro lado dessa mesma moeda.

O que sustenta o conhecimento de Dom Quixote? Os livros de ficção, a irrealidade, o retorno ao passado? O que sustenta o conhecimento de Sancho Pança? A sabedoria popular? Talvez seja a realidade, sua experiência, sua prática, suas vivências no cotidiano, o fato de querer acompanhar as mudanças econômicas que prometem um futuro mais próspero e seguro, pois ele depende de si próprio para se tornar realidade: agora, o futuro depende do seu trabalho.

Dom Quixote também acompanha as transformações dos tempos modernos, mas, olhando para si como um ser individual e único, que acredita que cabe ao homem a transformação das condições da sua própria vida em sociedade, rompendo com os paradigmas medievais, a predestinação divina, as indulgências, o castigo divino, o céu e o inferno.

Todas suas lutas são representações bem alinhavadas de uma crítica contundente, lançada sobre a ideologia cristã, que preserva o poder da Igreja sobre os direitos dos cidadãos, agora trabalhadores assalariados e consumidores de uma indústria incipiente. São essas condições que formarão a base da desigualdade econômica e social dos povos, que hoje conhecemos como populações subdesenvolvidas, carentes e outras designações desse gênero.

É desse estado de coisas que Sancho Pança – aceitando o papel de escudeiro de Dom Quixote – quer fugir. Como ex-lavrador e futuro cidadão, propenso a se transformar em integrante do grupo social almejado. Porém, pela falta de condições econômicas, acaba se transformando em trabalhador assalariado. Mas, por outro lado, continua sendo homem de fé cristã profundamente arraigada na idiosincrasia da sua época, que ainda acredita na

necessidade de um intermediário entre o sistema e a sua capacidade de sustentação ligada ao poder divino da predestinação. Como homem de poucas ciências e, como diz Cervantes (2004), com “muy pouca sal en la cabeza”, em algum plano divino, alguém deve ter determinado seu comportamento, sua vontade e seu destino.

Os dois personagens, em consonância com o Renascimento e o movimento Barroco, representam a luta entre o terreno e o divino, entre a cruz e a espada, dando-se bofetadas por um lado e associando-se por outro. A ciência toma o lugar do poder divino; o guerreiro toma o lugar do cavaleiro. Nesse momento de profunda transição entre um sistema e outro, Sancho Pança não se sente seguro o suficiente em sua condição de assalariado para dizer não à oportunidade que lhe oferece Dom Quixote de sair da miséria. Por essa razão, acompanha-o, mas também, e principalmente, porque a estrutura que representam os personagens está com um pé na modernidade e o outro no sistema feudal do medievo.

Perceber essas contradições é muito para a ingênua personalidade de Sancho Pança. Ganhar dinheiro trabalhando não é uma condição adequada a um servo como ele, mas a sua experiência tem demonstrado que há muita gente comprando títulos nobiliários e mudando de status social e econômico.

No capítulo X da primeira parte do romance, observa-se, claramente, a consonância em que se encontram o mundo terreno e o divino. A concepção teocêntrica medieval e antropocêntrica do mundo moderno fundem-se no personagem Sancho Pança, quando este roga a Deus para que seu amo seja vitorioso e, ao mesmo tempo, para que ele (Sancho) fique rico:

Ya en este tiempo se había levantado Sancho Panza, algo maltratado de los mozos de los frailes, y había estado atento a la batalla de su señor don Quijote, y rogábale a Dios en su corazón fuese servido de darle victoria y que en ella ganase ínsula de donde le hiciese gobernador, como se lo había prometido. (CERVANTES, 2005, p. 90).

Na modernidade, o homem é a medida de todas as coisas: ele retira Deus do centro da visão de mundo e da organização do saber, colocando aí o ser humano. Mas esse não é o caso de Sancho Pança, pois ele não se sente totalmente autônomo: ele ainda se vê tutelado pela religião e pede ajuda a Deus na solução de seus problemas. Para o homem do povo do Renascimento, Deus não é mais o centro a partir do qual se explica a vida, mas o homem tampouco se sente seguro para negar toda a construção cultural que gerou a dominação da Igreja Católica, durante longo tempo, na Península Ibérica, depois da conquista árabe.

Nessa perspectiva, os personagens Dom Quixote e Sancho Pança representam, num mesmo contexto de produção, as oposições históricas e culturais do tempo. São personagens que se opõem dialeticamente e se complementam ao simbolizar aspectos filosóficos, religiosos, culturais, econômicos e sócio-históricos que servem de fundamento à produção literária de várias obras, sucessivamente, desde a primeira edição do romance até os tempos contemporâneos.

Muitas análises têm sido feitas à luz da oposição entre o cavaleiro e seu criado, entre o realismo do segundo e o idealismo do primeiro:

[...] La verdad es que la obra no se deja coger absolutamente por un solo lado. Además de su riqueza intrínseca esta la que le han añadido más de tres siglos de críticas, de comentarios de todo tipo, de interpretaciones pictóricas y musicales. Sus protagonistas

entraron definitivamente al mundo del mito y poseen una realidad que va más allá de la que dio Cervantes. Piénsese, por ejemplo, que hay un Quijote de Unamuno y otro de Avellaneda, uno de Doré y otro de Dalí. Interminable sería la discusión acerca del Quijote prístino que en cierto sentido ya no existe. Tan acertadamente lo concibió Cervantes, que le dio vida múltiple y hasta contradictoria. También muy paciente, como se lo dijo Rubén Darío: ¡Tú para quien pocas fueron las victorias antiguas y para quien clásicas glorias serían penas de ley y razón,/ soportas elogios, memorias, discursos, resistes certámenes, tarjetas, concursos / y teniendo a Orfeo, tienes a Orfeón!<sup>29</sup> (MONTES; ORLANDI, SAMANIEGO, 1982, p. 84).

Entre os vários estudos sobre a obra, parece haver certos equívocos em análises realizadas sobre o romance, ao tomarem literalmente falas de Cervantes, que insinua ser Dom Quixote apenas uma paródia dos livros de cavalaria. A partir do estudo do texto de Cervantes é possível refletir sobre a forma como Dom Quixote de la Mancha prenuncia as características da NNHLA, na tentativa de se compreender quando e como se engendraram essas características na narrativa contemporânea.

Neste sentido é que se objetiva fazer uma reflexão sobre a releitura que Cervantes realizou das novelas de cavalaria, para num exercício comparativo, reler Dom Quixote de la Mancha e tentar compreender a partir de que elementos Jorge Luis Borges, na releitura de Cervantes, desenvolve elementos narrativos como a metaficção, o espelhamento, a polifonia, a intertextualidade e o palimpsesto, e a relatividade, ou dessacralização da história.

<sup>29</sup> A verdade é que a obra não se deixa pegar, apenas, por um lado. Além da sua riqueza intrínseca, está a que tem acrescentado mais de três séculos de críticas, de comentários de todo tipo, de interpretações pictóricas e musicais. Seus protagonistas entraram definitivamente ao mundo do mito e possuem uma realidade que vai além da que lhe deu Cervantes. Pensem, por exemplo, que há um Quixote de Unamono e outro de Avellaneda, um de Doré e outro de Dali. Interminável seria a discussão acerca do Quixote prístino que em certo sentido já não existe. Tão acertadamente o concebeu Cervantes, que lhe deu vida múltipla e até contraditória. Também muito paciente, como disse Rubén Darío: Tu para quem poucas foram as vitórias antigas e para quem clássicas glórias seriam penas de lei e razão, / suportas elogios, memórias, discursos, resistes a concursos, cartões, certames / e tendo a Orfeu, tens a Orfeão! (Tradução nossa).



## CAPÍTULO II

### CERVANTES – PRECURSOR DA CONTEMPORANEIDADE

Neste capítulo, pretende-se refletir sobre as transformações que vêm ocorrendo nas narrativas latino-americanas a partir de Cervantes, considerado o antecessor do gênero narrativo moderno denominado Nova Novela Histórica Latino-Americana (NNHLA). As transformações nas narrativas novelística e contista levam a acreditar que houve um processo de maturidade que afetou os escritores latino-americanos e suas produções literárias. Tal processo se sustenta nas inovações que foram lentamente sendo compreendidas e sedimentadas ao longo dos séculos por diferentes escritores, principalmente, pelo grupo formado por Borges, Cortazar, Lezama, Bioys Casares, entre outros, que procuram explicar a realidade por meio da invenção deliberada e de elementos que os sentidos não percebem. Poder-se-ia afirmar, sem incorrer em um deslize, que são representantes do esforço individual da genial imaginação de Cervantes, fazendo com que essa narrativa adquirisse características especiais, as quais foram analisadas por Ainsa (1991) na narrativa da Nova Novela Histórica Latino-Americana.

Assim, o primeiro romance moderno – Dom Quixote de la Mancha, de Cervantes – induziu a uma nova visão do fazer literário, um fazer mais atrevido e ousado, caracterizado, principalmente, pelo desejo imperioso de seu autor de “fazer-de-outro-modo”, guiado pela dor do ideal ascético que percorre toda sua obra. Esse novo modo de fazer literatura acaba por contagiar os escritores latino-americanos que buscam ansiosamente romper com a tradição literária.

Cabe, aqui, destacar que o termo “fazer-de-outro-modo” está sendo usado, nesta análise, no sentido empregado por Nietzsche (1987) em Genealogia da Moral, em que o autor trata do ideal ascético dos homens modernos, de sua transformação individual, do “ser-de-outro-modo” e “estar-em-outro-lugar” como uma forma de se diferenciar do resto dos homens por meio do seu esforço. Os escritores latino-americanos não apresentam um deslocamento das condições de vida física e moral, não se distanciam do sistema social em que realizam seu fazer literário e tampouco buscam ser homens guiados por outros ditames morais. O esforço ascético dos escritores está presente no modo de fazer sua narrativa, deixando-se reger por outros ditames que caracterizam o fazer literário, guiados por um ideal que passa por cima do tradicionalmente estabelecido para se constituir num novo fazer.

O novo fazer narrativo dos escritores latino-americanos revela não apenas uma transformação no fazer literário, mas também uma reação contrária à centralização do foco temático das obras na problemática social, pois, dessa maneira, a narrativa transmitia uma visão demasiado simplista da realidade literária do século XX. Nessa direção, também, trazem-nos contribuições as reflexões de Aléxis Márquez Rodríguez:

Sentados, pues, los antecedentes de la narrativa hispanoamericana en el siglo XIX, ya entrando el XX florece la primera generación madura de novelistas y cuentistas. Esta madurez coincide con el cultivo de la llamada novela de la tierra, novela regional, novela criollista o incluso novela americanista. Lo característico de este movimiento o tendencia reside en el predominio telúrico y paisajístico sobre lo propiamente humano. Era un hecho inevitable, habida cuenta de que en América la naturaleza tenía para ese entonces [...] una presencia avasallante, que se había puesto de manifiesto desde el descubrimiento mismo, pero de la que se iba tomando conciencia, más allá de lo contemplativo [...] a medida que el desarrollo de la economía colonial y global, primero y después autónoma y nacional, habían hecho notoria la dependencia de la naturaleza, prácticamente en todo.<sup>30</sup> (MÁRQUEZ RODRIGUEZ, 2007, p. 1).

Essa visão corroborava para o emprego de técnicas narrativas tradicionais, como o foco narrativo onipresente em terceira pessoa, a linearidade do tempo e, ainda, o ambiente exótico de uma América que exaltava o nacionalismo por meio da descrição de uma natureza pitoresca e paradisíaca.

Nos anos de 1940, começam a ocorrer mudanças na forma de escrever romance, “rechazando el realismo tradicional, el retoricismo vacío y los tópicos manidos”<sup>31</sup> (FUENTES, 1996, p.13). Isso caracteriza uma significativa transformação na narrativa ficcional, que se gesta na ruptura provocada entre os anos 1926 e 1949 por modernistas e vanguardistas, os quais se distanciavam perceptivelmente dos pressupostos do realismo tradicional, abrindo em suas

<sup>30</sup> Assentados, pois, os antecedentes da narrativa hispano-americana no século XIX, já entrando no XX floresce a primeira geração madura de novelistas e contistas. Esta maturidade coincide com

o cultivo da chamada novela da terra, novela regional, novela criollista ou inclusive novela americanista. O traço característico deste movimento ou tendência reside no predomínio telúrico e paisagístico sobre o propiamente humano. Era um fato inevitável, considerando que na América a natureza tinha para esse tempo [...] uma presença avassaladora que se havia manifestado desde o descobrimento mesmo, porém da que se ia tomando consciência, além do contemplativo [...] na medida em que o desenvolvimento da economia colonial e global, primeiro, e depois autônoma e nacional, haviam feito notória a dependência da natureza, praticamente em tudo. (Tradução nossa).

<sup>31</sup> [...] rejeitando o realismo tradicional, o retoricismo vazio e os tópicos desgastados. (Tradução nossa).



obras uma visão metafísica, “provocada pela perda de valores e crenças até então vigentes” (FUENTES, 1969, p. 14).

A realidade, antes entendida como única para todos os homens, externa e anterior ao sujeito, possível de ser abordada por um processo lógico de causa e efeito, apoiada no positivismo do método científico, desvanece-se diante da possibilidade da existência variada de imagens de uma realidade plural, tanto quanto são as perspectivas dos sujeitos que a interpretam, sendo que todas as interpretações são válidas. Dessa forma, a literatura se atualiza, dando um passo rumo ao relativismo metafísico.

Carlos Fuentes (1969), em seu ensaio sobre a Nova Novela Hispânico-Americana, comenta sobre a relação entre a verdade, o homem e o mundo. Segundo esse autor, o mundo não é independente do homem: ele se atualiza e se dinamiza de forma viva, de acordo com o modo peculiar de cada indivíduo, ou seja, de como ele vive suas opções pessoais, intelectuais, emotivas, sentimentais, científicas, estéticas, oníricas, psicológicas etc. Daí deriva o traço particular da literatura contemporânea: o relativismo, entendendo-se o termo como a possibilidade de um mesmo fato dar origem a interpretações diferentes, dependendo da posição que assumem os sujeitos.

Essa perspectiva relativista em relação ao lugar em que se posiciona o narrador da história é inaugurada no romance de Cervantes, conforme observa-se nas seguintes partes do romance: capítulo IV da primeira parte, denominado El escrutinio de la biblioteca, capítulo IX da primeira parte, denominado Hallazgo del Manuscrito e capítulo XVII da segunda parte, denominado En casa de Don Diego. Como exemplo, pode-se trazer um fragmento do capítulo XVII, da segunda parte da obra, em que o narrador/autor explica para o leitor a intenção de seu livro:

Aquí pinta el autor todas las circunstancias de la casa de don Diego, pintándonos en ella todo lo que contiene una casa de un caballero andante labrador y rico; pero al traductor de esta historia le pareció pasar estas y otras semejantes menudencias en silencio, porque no venían bien con el propósito principal de la historia, la cual más tiene su fuerza en la verdad que en frías digresiones. (CERVANTES, 2004, p. 680, grifo nosso).

Para Cervantes, a história tem sua força na verdade e não nos ornamentos. Os historiadores são devedores dessa realidade: eles devem manter-se fiéis aos fatos e circunstâncias reais, reveladas nos seus escritos com

o selo da veracidade, e não se pode dar o direito de faltar com a verdade, omitindo ou adicionando aquilo que eles querem. Este é o propósito de sua “história”: evidenciar que há um exagero na descrição das circunstâncias em que aconteceram as aventuras dos cavaleiros andantes, típico de um olhar subjetivado pela intenção do escritor e seu propósito particular, que convém a um determinado objetivo.

Portanto, chamando a atenção para a não-observância da verdade intrínseca aos fatos documentais e históricos, a história é relativa, ou seja, ela depende da posição do seu autor. Como bom entendedor dos processos de produção da escrita, Cervantes sabe que descrever lugares e pessoas enfeitando-os em demasia é uma técnica da retórica utilizada para a produção de textos literários, ficcionais, que pretendem impactar.

Ao se deter várias vezes, em seu romance, na dicotomia verdade/mentira, verdadeiro/falso, Cervantes revela sua decepção em relação à história: ela não é espelho da realidade, mas depende da intenção do historiador. Existem recursos narrativos para dar verossimilhança à ficção que ficam além da compreensão de um leitor leigo. Um deles é a descrição minuciosa dos ambientes e personagens,

aceita e adequada às narrativas ficcionais. Mas agir da mesma forma como os personagens da vida real que haviam tomado parte em algum fato histórico era uma forma de iludir as pessoas, fazê-las fundamentar o seu mundo real em um mundo fictício.

Os recursos mais ousados que Cervantes utiliza para denunciar essa prática são a carnavalização, a sátira e a paródia. Ao chamar seu romance de “história” -denominação dada às obras que relatavam fatos reais-Cervantes, propositalmente, mascara sua ficção com a realidade. Exagerando as aventuras a ponto de torná-las cômicas, e com seus adornos, ridículas, ele demonstra a falta de compromisso com a veracidade por parte dos historiadores que escreviam as novelas de cavalaria, tornando-as relativas, dependentes do efeito que o historiador pretendesse provocar no leitor. Essa ficcionalização da história, ao que tudo indica, provocava a indignação do escritor a ponto de fazê-lo mencionar, a partir das primeiras páginas do romance, o pouco que ele acredita nos historiadores e de voltar a repeti-lo em várias ocasiões, como no capítulo III da segunda parte, em que comenta: “[...] y los historiadores que de mentiras se valem habían de ser quemados como los que hacen monedas falsas [...]” (CERVANTES, 2004, p. 572).

Esta nova visão histórica motiva escritores como Borges a uma produção dialógica -a exemplo do conto “Pierre Menard, autor del Quijote” (1939)-em que o autor contemporâneo nos apresenta suas descobertas sobre o deslocamento que sofreram os conceitos de história e verdade, nos quatrocentos anos que transcorreram, desde que foi escrito Dom Quixote de la Mancha.

Segundo comentários de Llosa (2004),

El gran tema de Don Quijote de la Mancha es la ficción, su razón de ser, y la manera como ella, al infiltrarse en la vida, la va modelando, transformando. Así, lo que parece a muchos lectores modernos el tema ‘borgiano’ [...] es, en verdad, un tema cervantino que, siglos después, Borges resucitó, imprimiéndole un sello personal.<sup>32</sup> (LLOSA, 2004, p. XV).

Um dos traços desse selo pessoal de que fala Llosa se refere, principalmente, a uma inversão na ordem em que Cervantes apresenta o tema. Borges, em lugar de falar do falseamento da história por meio da infiltração de elementos ficcionais, fala da maneira como a ficção penetra na realidade, alterando seu conteúdo, como a ficção desfigura os fatos reais a seu gosto.

Borges, como autor de uma obra ficcional, expõe o processo de engenho dos efeitos que podem ser produzidos por meio dos recursos ficcionais e deixa em aberto a possibilidade de compreensão de que esses mesmos recursos podem ser utilizados num texto da vida real, desfigurando seus fatos verídicos.

Dessa maneira, dialogando com Cervantes, Borges, apresenta uma visão da realidade baseada nos mesmos pressupostos narrativos que a obra cervantina utiliza para evidenciar a ficcionalização da história, a saber: os traços fantásticos, metaficcionais, intertextuais, polifônicos, a heteroglossia e o palimpsesto. Essas características são analisadas por Ainsa (1991), Menton (1993), Monegal (1980) e Linda Hutcheon (1984), e, recentemente, por Fleck (2006) em seus estudos sobre a NNHLA.

Em “Pierre Menard, autor del Quijote”, o narrador/autor define a reescrita de Dom Quixote de la Mancha como um palimpsesto em que o autor traz para o presente antigos escritos que o tempo havia apagado. Até o momento em que

<sup>32</sup> O grande tema de Dom Quixote de la Mancha é a ficção, sua razão de ser, e a maneira como ela, ao infiltrar-se na vida, vai modelando-a, transformando-a. Assim, aquilo que aparenta ser, para muitos leitores modernos o tema ‘borgesiano’ [...] é, na verdade, um tema cervantino que, séculos depois, Borges ressuscitou, imprimindo-lhe um selo pessoal. (Tradução nossa)..

Borges escreve o conto (1939), as características – que, posteriormente, vão ser reconhecidas como as novas técnicas narrativas da NNHLA – ainda não haviam sido inauguradas por nenhum outro escritor latino-americano.

Alguns autores, como Fuentes (1996), localizam o início do processo de transformação da narrativa histórico-ficcional latino-americana em 1931, com o tema histórico presente em *Las lanzas coloradas*, de Uslar Pietri, e em 1949, com *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier. Entretanto, segundo análises de escritores como Shaw (1983) esses autores pertencem a outra corrente, a americanista, que busca exaltar a magia e uma certa visão mítica que Astúrias e Carpentier descobrem na mentalidade indígena americana, também precursora da nova narrativa histórica latino-americana, mas a partir de traços diferentes entre si.

De acordo com comentários do cubano Lisandro Otero (2005), a novela de Uslar Pietri (1931), pode ser considerada pedra fundamental da nova corrente historicista da narrativa latino-americana no que se refere à forma de tratamento dado ao conteúdo histórico da sua obra, mas não aos recursos narrativos que ele utiliza para contar a história, que no conto de Borges representam o traço característico da NNHLA.

Borges evidencia nas entrelinhas do seu conto as descobertas que ele alcançou como leitor do romance de Cervantes, e nos entrega, uma a uma, as inovações que foram utilizadas como recursos narrativos. Toma como base a idéia de que o romance traz à tona elementos desestruturantes sobre a veracidade da história e sobre a sua relatividade quando afirma que a história não é o que aconteceu, é o que nós acreditamos que aconteceu. Em outras palavras,

a história é tão ficcional quanto qualquer romance histórico latino-americano, pois a interpretação dos fatos depende das vivências do escritor/leitor.

Essa mesma relatividade do papel do historiador e da própria história faz parte das análises que são pautadas no nível do subsolo<sup>33</sup> da NNHLA. Uma nova perspectiva fica a descoberto e se traduz em uma visão mais autêntica da realidade “complexa e problemática, e num sentimento de crise espiritual que deveria ser resolvido, mas que sua solução parece inviável” (FUENTES, 1969, p. 14).

Observa-se, também, que, por volta dos anos sessenta, há uma volta aos temas históricos do passado, principalmente aos que trazem os heróis do dito “Descobrimento da América”. Mas estes estão carnavalizados por meio dos mesmos recursos paródicos, polifônicos, metaficcionais e intertextuais que haviam sido prenunciados por Cervantes no primeiro romance da modernidade e retomados por Borges em 1939.

Dessa maneira, e por meio de um movimento complexo e inovador – que, de acordo com Shaw (1983), entre outros, é chamado de “realismo fantástico”, surgido do esforço individual e da invenção deliberada por explicar a realidade que não está ao alcance dos sentidos – os escritores vão se distanciando dos princípios clássicos da imitação das obras tradicionais e da concepção pragmática do Naturalismo, para criar uma nova narrativa que leva à valorização do inconsciente, do humano e do artístico, tentando captar o homem em sua multiplicidade. De acordo com Balart e Gonzalez (1993), a realidade deixa de ser

33

Termo usado por Cândido (1981) e Carvalhal (1988) para referir-se às ligações internas, ao nível, quase, do subconsciente de algumas obras com outras obras precursoras.

69

objetiva e autônoma para constituir-se numa instância dinâmica para cada sujeito que a cria e recria em relação a seu estado de consciência.

Se pensarmos que a consciência é de natureza problemática, complexa, labiríntica, instável, então a realidade se transforma em indeterminada, ambígua, polivalente, de limites imprecisos e indefinidos, e passa a constituir um enigma. A literatura reflete esta situação através de diversas imagens que reproduzem as vivências de super-realidade – onírica, fantasmagórica, mítica, lúdica, mágica, de pesadelo, absurda poética, fantástica – que, simultaneamente, conforma o homem e dá o verdadeiro sentido, profundo e essencial, ao espaço externo. (BALART; GONZALEZ, 1993, p. 406).

Entre algumas dessas mudanças, encontram-se os variáveis pontos de vista e a peculiaridade do narrador, que deixa sua visão onisciente para se posicionar em diferentes focos, às vezes todos ao mesmo tempo. Utiliza o monólogo interior, o fluxo de consciência, o jogo com o tempo narrativo, a presença conscientemente fragmentada da história e a imersão no fantástico. Todas essas mudanças colocam em evidência a concepção dual da realidade e o contraditório mundo em que a sociedade contemporânea se sustenta.

Entretanto, em 1615, Cervantes já havia utilizado o monólogo interior em seu romance, a exemplo do solilóquio de Sancho Pança, no capítulo X da segunda parte, intitulado A Dulcinea encantada. Na passagem em questão, o personagem Sancho Pança, levado pelo medo de ser descoberto a respeito dos recados que teria transmitido à donzela del Toboso, começa a conversar consigo mesmo, tentando raciocinar e tomar uma decisão rápida e acertada que o livre do compromisso de marcar um encontro entre Dom Quixote e Dulcinea.

Ao que tudo indica, o autor estava movido pelo desejo de criar uma forma de narrar a história dos cavaleiros andantes de modo a deixar a descoberto suas

contradições. Nesse sentido, deixa agir seu engenho, criando novas formas de contar a história, tirando o autor do silêncio em que a tradição o havia relegado, apresentando a norma tradicional e (des)construindo suas bases de sustentação. Dessa maneira, as histórias dos cavaleiros e de seus escudeiros, tantas vezes contadas e cantadas, distanciam-se da mimese que se repetia há mais de quatrocentos anos.

Tais transformações se sustentam num desejo de mudar as condições reais da vida em sociedade e os valores que entram em jogo quando se trata de atingir um objetivo. Ser diferente conduz a um “fazer-de-outro-modo”, que exige do escritor mudar sua proposta estética e deslocar-se de uma situação de mimese cultural e social para um novo fazer literário.

O escritor latino-americano deseja se diferenciar e, por meio dessa diferença, “tirar a pele” de colonialista e evidenciar a “superioridade” latino-americana. Os trópicos exalam inovação com riqueza de temas e motivos para a narrativa. Sua realidade é tão pouco conhecida quanto sua natureza exuberante, e tão pouco analisada, diz Alejo Carpentier, que seus temas são, por natureza, surrealistas e fantásticos.

Sin alejarse de las culturas de Europa [...] los novelistas miraron orgullosamente hacia ellos mismos, la atmósfera de sus países, ‘su América’.. Colocados bajo ese signo cierto, que da un aire de familia a todos los americanos del sur, y que les permite comprenderse a medias palabras [...] sus esfuerzos tienden a enriquecer la literatura de la novela netamente mexicana, o argentina, o antillana por la decoración y los rasgos psicológicos de los individuos.<sup>34</sup> (CARPENTIER apud MARQUEZ RODRÍGUEZ, 2007, p. 10).

34 Sem distanciar-se das culturas da Europa [...] os novelistas olharam orgulhosamente para eles mesmos, para a atmosfera de seus países, para ‘sua América’.. Colocados sob esse signo certo, que dá um ar de família a todos os americanos do sul, e que lhes permite compreender-se com meias palavras [...] seus esforços tendem a enriquecer a literatura da novela puramente mexicana,

O escritor latino-americano explora a fundo essa característica, mas seu anseio de ser diferente, de abandonar a mimese, impulsiona-o para além da sua natureza. Esse pensamento em Carpentier se confirma pela inclusão, no seu ensaio de 1931, da novela de Arturo Uslar Pietri, *Las lanzas coloradas* (1931), de tendência histórica, entre as novelas americanistas chamadas “novelas de la tierra”.

Mediante a vida, a forma de ser dos indivíduos que faziam parte dessa terra e a maneira auto-consciente de se enxergar, “o romancista latino-americano buscava, por meio do romance histórico, mostrar vários outros aspectos e visões dos fatos históricos registrados pelos europeus” (MENTON, 1993, p. 9). Trata-se de uma forma de os escritores – e já que eles têm a palavra – utilizá-la para apresentar a versão histórica que surge do lugar mesmo em que ocorreram os fatos. Agora, não se fala da versão oficial dada pelos vencedores, mas da visão recolhida pelos representantes dos vencidos, ou o silêncio rompe, como ocorre em *As veias abertas da América Latina* (1978), de Eduardo Galeano. Nessa novela, Galeano apresenta um estudo minucioso da história desde a chegada dos espanhóis e portugueses à América, reportando o desfalque brutal e desapiadado das minas de ouro e prata, o genocídio e o saque dos imperialistas ao continente americano. Logo, no subsolo, a ficção se mistura à realidade do povo latino-americano, de tal maneira entrelaçadas, história e ficção, que o leitor não consegue distinguir uma de outra. Como em *Dom Quixote de la Mancha*, os

ou argentina, ou antilhana pela decoração e pelos traços psicológicos dos indivíduos. (Tradução nossa).

escritores da NNHLA buscam seus recursos de dessacralização da história para construir uma nova versão.

É nesse momento de reconstrução literária que se traçam as primeiras linhas do “novo romance histórico latino-americano”, ou, como é conhecido em castelhano pelos hispânicos, “la nueva novela histórica latino-americana”. O novo romance representa uma luta vencida, apesar dos padrões que impunha o sistema econômico onde viviam, escreviam e morriam de fome os escritores latino-americanos. Trata-se de um sistema que, até hoje, dita as leis de mercado e determina o que se pode e o que não se pode ler; o que é vendável e dá lucro, é “bom”, e o que não se vende, é “ruim”, e sai da prateleira para o lixo. Isso pode ser demonstrado pelo boom dos anos de 1970, provocado pelas editoras Seix Barral e La Casa de las Américas, dentre outras, que lançaram no mercado novelas como *La ciudad y los perros* (1963), de Mario Vargas Llosa, *Cien Años de Soledad*, de Gabriel García Márquez (1967), *Rayuela* (1963), de Julio Cortázar, e as transformou em best sellers traduzidos para as línguas “mais importantes”; não obstante, deixaram de lado escritores como Borges e Carpentier, que até hoje demonstram sua superioridade inovadora no que se refere à nova narrativa latino-americana.

De acordo com Fuente (1996), o mal, chamado boom significou a internacionalização do gênero Nova Novela, além da culminação do processo sócio-histórico vivido pelos povos latino-americanos relacionado à novela hispano-americana, como, por exemplo, o triunfo da revolução cubana em 1959, que provoca a união dos intelectuais em torno de um ideal literário. O grupo dos primeiros escritores lançados ao estrelato foi formado por Cortázar, Fuentes, García Márquez e Vargas Llosa, que defendiam a revolução e se autopromoviam.

Os escritores perceberam que o êxito de suas novelas estava atrelado à sua aceitação no mercado e, principalmente, a que alguma editora publicasse suas obras. Nesse sentido, Cuba, por meio da instituição Casa de las Américas, com seus prêmios e com a revista do mesmo nome, contribuiu para o êxito do gênero. Outras revistas na América a seguiram, e o fenômeno se expandiu no México, com a revista *Siempre*, na Argentina, com *Primera Plana*, no Uruguai, com a revista *Marcha*, que defendem os novelistas da Nova Novela Histórica Latino-Americana. Em definitivo, a indústria editorial começa a promover a nova narrativa e, conseqüentemente, prepara o terreno para o boom que se presencia na América e no mundo a partir dos anos sessenta. Mas não é exagero dizer que a competência dos escritores, aliada à qualidade e à complexidade das narrativas, contribuiu para o sucesso desse gênero. O esforço consciente por se destacar num fazer literário diferente oportunizou a esses escritores – e aos novos que continuam esse processo criativo da narrativa latino-americana – um reconhecimento ao lado de outras grandes literaturas.

De acordo com Fuente (1996), não é possível, num primeiro momento, apontar características e técnicas específicas do gênero, devido à heterogeneidade dos próprios autores, mas já se pode observar um interesse pela experimentação lingüística, estrutural e temática, bem como a procura de novos simbolismos. O nacional passa a ser universal; a análise interior, com freqüência moralmente decadente, passa a ser apresentada sob um ponto de vista existencialista ou mítico: como em Borges, em que o tempo pode ser mítico ou imbricar-se na irrealidade, ou na busca do passado. Por exemplo, em *El reino de este mundo* (1949), Carpentier apresenta suas indagações pautadas no

neobarroquismo e num viés antropológico. Fuente indaga a linguagem do mundo indígena, do mítico em contraposição ao histórico de suas criações.

Em resumidas contas, quando se fala em NNHLA, os escritores reconhecem em Borges, Carpentier, Rulfo e Asturias os precursores desse novo gênero narrativo, mesmo pertencendo a dois grupos de escritores de linhas diferentes dentro do mesmo fenômeno literário.

A linha de Borges se perfila com as análises que Ainsa (1991), realiza numa pesquisa levada a cabo na década de oitenta sobre obras dos autores latino-americanos. O autor constata que há diferença entre o romance histórico – considerado por ele como “cópia fiel da história” – e o romance histórico modernista, esteticamente muito mais elaborado. As novas obras não se fixam em uma forma estética e estilística única. Elas se caracterizam “por uma polifonia de estilo e modalidades baseadas, principalmente, na fragmentação dos signos de identidades nacionais” (AINSA, 1991 p. 85). De acordo com Ainsa (1991) é possível resumir em dez as características comuns desse novo gênero literário em questão, sendo que sua principal diferença se funda na releitura da história, por meio de recursos empregados com a finalidade de dessacralizar a história oficial.

Fleck (2005) estudou as características apontadas por Ainsa (1991), as quais dão a pauta de comparação entre o novo e o tradicionalmente considerado romance histórico. O novo romance faz uma releitura crítica da história. Essa releitura impugna a legitimação da história oficial. Com relação a essa nova ficção, o autor lembra Carlos Fuentes: “el arte rescata la verdad de las mentiras

de la história”<sup>35</sup> (FUENTES, 1982, apud FLECK, 2005 p. 23). Fleck faz referência ao romance histórico *Cristóbal Nonato* (1982), em que Carlos Fuentes, por meio de um personagem intrauterino, que deveria ser Cristóbal Colón<sup>36</sup> na barriga de sua mãe, (des)constrói a história sobre o descobrimento da América. Essa obra constitui um exemplo de utilização de recursos narrativos contemporâneos, inaugurados por Cervantes, como a polifonia, a intertextualidade e a metaficção, que são algumas das características apontadas por Ainsa (1991).

A multiplicidade de perspectivas possíveis faz com que se dilua a concepção de verdade única com relação ao fato histórico. A ficção confronta diferentes versões que, às vezes, podem ser contraditórias. Abole-se a “distância épica” (BAKHTIN, 1993, p. 211) do romance histórico e passa-se a usar outros recursos literários, como o relato histórico em primeira pessoa, os monólogos interiores, a descrição da subjetividade e da intimidade dos personagens, permitindo uma aproximação do passado, numa atitude dialógica.

O anacronismo, comum na NNHLA, é um recurso que Cervantes já havia inserido na figura de Dom Quixote, um homem velho, que constrói sua armadura a partir dos restos da armadura do seu avô, enferrujada e corroída pelo tempo. O riso carnavalesco e a sátira hiperbólica e grotesca se instauram na obra, e são responsáveis pela (des)construção da honra cavaleiresca, objeto de releitura de Cervantes.

No mesmo sentido, na NNHLA, pela (re)escritura irônica, paródica e, às vezes, até irreverente, o novo romance histórico, à medida que se aproxima da história real, distancia-se da história oficial de modo hiperbólico e grotesco pela

35 [...] a arte resgata a verdade das mentiras da história. (Tradução nossa).

36 Cristóvão Colombo navegante genovês considerado pela história oficial o Descobridor da América..

criação de uma lingüística anacrônica, que permite a ruptura com crenças e valores estabelecidos. A respeito disso, vê-se em Dom Quixote de la Mancha uma superposição de tempos históricos diferentes. Com relação ao tempo romanesco,

o presente histórico da narração incide sobre os demais.

A historicidade do discurso ficcional pode ser textual, ser produto de fontes e registros baseados em fatos narrados, produzindo um discurso que se aproxima do verídico, ou, também, o historicismo pode partir da invenção mimética, que busca imprimir verossimilhança por meio do questionamento do discurso histórico e das verdades por ele legitimadas. Esse traço é prenunciado no capítulo XLIX de Dom Quixote de la Mancha, quando, com a intenção de confundir o leitor, Dom Quixote argumenta sobre a veracidade dos heróis dos livros de cavalaria, usando um discurso que se aproxima do verídico; contudo, ao buscar a verossimilhança, sai do discurso fictício e entra naquele que é tido como discurso histórico oficial, como se ambos os discursos se mesclassem tornando-se um só: "Si no díganme también que no es verdad que fue caballero andante el valiente lusitano Juan de Merlo, que fue a Borgoña y se combatió en la ciudad de ras con el famoso señor de Charní llamado Mosén Pierres [...]" (CERVANTES, 2004, p. 507). Segundo conta a história oficial, os nomes citados pertenciam a cavaleiros da Coroa de Aragão, e Juan de Merlo é um personagem histórico do século XV. Esses nomes foram retirados por Cervantes das Crônicas de Juan II. Dessa maneira, juntando os dois discursos em uma mesma argumentação, Cervantes está afirmando que a história oficial é tão fictícia quanto qualquer obra de ficção.

Em Cervantes, essa inovação dá origem a novas modalidades expressivas na NNHLA. Fleck (2005) pontua que, em alguns casos, as falsas crônicas, produto da ficção, valem-se da glosa de textos autênticos da história oficial,

inseridos em textos ficcionais, em que predomina o sentido hiperbólico ou o grotesco. Tais obras são metaficcionalis e seu elemento fantástico se reveste de realismo.

Desse modo, a releitura distanciada, carnavalesca ou anacrônica da história reflete-se numa escritura paródica. A história reaparece sob uma visão burlesca; a utilização deliberada de arcaísmos, pastiches ou paródias, associadas a um agudo sentido de humor, pressupõe uma maior preocupação com a linguagem, que, como ferramenta fundamental desse novo tipo de romance, leva à dessacralizadora releitura do passado.

O crítico literário Fernández Prieto acredita que “estas transformações tão radicais se devem a uma atitude anti-hispanista gerada em 1922 nas obras dos modernistas e vanguardistas” (PRIETO, 2003, p. 4).

Vicente Huidobro, como representante do Creacionismo na América Hispânica, assim como todos os escritores da Semana da Arte Moderna (1922) no Brasil, acreditava que o poeta queria criar algo novo, diferente de tudo aquilo que vinha sendo dado como fórmula de sucesso para a literatura do hemisfério sul do planeta pelos novelistas e poetas europeus. Segundo Mentón:

Huidobro nos abre el camino para la desarticulación del lenguaje;

o canto V [...] se basa especialmente en el uso de la sintaxis, llegando a un lugar de ruptura total con el significado; o canto VI [...] desarrolla la idea de poesía como juego, ya supone la ausencia de significación, aunque el léxico es todavía familiar; y por último, el canto VIII [...] llega al lugar donde el lenguaje se inventa y lo único que se respeta es el sistema fónico.<sup>37</sup> (MENTON, 1993, p. 9).

37 Huidobro nos abre o caminho para a desarticulação da linguagem; o canto IV [...] baseia-se especialmente no uso da sintaxe, chegando a um lugar de ruptura total com o significado; o canto V [...] desenvolve a idéia de poesia como jogo, já supõe a ausência de significação, embora o léxico seja familiar; e por último, o canto VIII [...] chega ao lugar onde a linguagem se inventa e o único que se respeita é o sistema fônico. (Tradução nossa).

De acordo com o autor, a corrente creacionista representa uma desconstrução do princípio mimético da arte, e a obra de Huidobro está no limite entre a prosa e o lírico. Entretanto, Huidobro se mantém na corrente romântica, que ainda não entra na narrativa histórica, mas representa o início, na América Latina, de uma intenção de ruptura com o tradicional no âmbito da linguagem, caracterizando o fazer-de-outro-modo entre os escritores latino-americanos.

Após 1926, comenta Fuente (1996), a novela latino-americana incorpora inovações que se tornam perceptíveis na narrativa fantástica. Ela reflete a angústia social do seu povo e uma nova visão da realidade. Escritores, ensaístas e poetas pretendem enfatizar os aspectos ambíguos, irrealis e misteriosos da realidade por meio de uma nova narrativa. Entre eles, Borges é o precursor, com seu conto “Pierre Menard, autor del Quijote” (1939). O seguem Neruda, Sábato, Fuente, Rulfo, Garcia Márquez e, principalmente, Alejo Carpentier, que define, no prólogo da primeira novela pertencente ao novo gênero narrativo, *El reino de este mundo* (1949): “lo real maravilloso en América que es lo no esperado, lo que surge de la práctica europea y lo interpreta en el contexto americano y que luego se vino a denominar realismo-mágico, denominación comercial”<sup>38</sup> (CARPENTIER apud RODRIGUEZ, 2007, p.10).

O processo antropofágico começa a ser conceituado pelos vanguardistas latino-americanos ao se perceberem integrantes de um povo que se tem alimentado por séculos da cultura européia, e, por conseguinte, como bem disse Silviano Santiago, “o leão nada mais é agora que cordeiro assimilado” (SANTIAGO, 2000, p. 52).

<sup>38</sup> O realismo maravilhoso na América que é o não esperado, o que surge da prática européia e o interpreta no contexto americano e que logo veio a denominar-se realismo-mágico, denominação comercial. (Tradução nossa).

Nesse contexto da NNHLA, Jorge Luis Borges é identificado pelos críticos como escritor de tendência surrealista, inscrito na literatura fantástica pelo modo de narrar caracterizado pelo distanciamento da realidade – uma ficção que se desdobra, tomando da realidade caminhos que se bifurcam. Segundo Shaw (1975, apud FUENTES, 1996), há claras distinções entre a narrativa de Borges e a dos escritores do realismo mágico; o autor reivindica que se faça uma distinção entre o realismo mágico de Astúrias, Carpentier e, na continuação, Arguedas, Rulfo e García Márquez do “realismo fantástico” de Borges, Cortazar, Lezama Lima, Fuentes, Donoso e Arenas, entre outros. O primeiro surge de uma visão mítica, que Carpentier e Astúrias descobrem na mentalidade indígena americana; ao contrário,

[...] o ‘realismo fantástico’ surge de um esforço individual da imaginação que busca na invenção deliberada o melhor meio para explicar e revelar a realidade que não percebem os sentidos: relaciona-se com a ciência, a gnosiologia e a eterna inquietação metafísica. (SHAW, 1975 apud FUENTE, 1996, p.19).

Esse esforço individual de explicar a realidade de um modo diferente encontra sua fundamentação teórica em Dom Quixote de la Mancha e no ideal ascético que caracteriza os escritores deste segundo grupo. Ressalta-se que esses mesmos mecanismos de ruptura e reconstrução são características pertencentes à NNHLA.

Menton (1993) não faz distinção entre os grupos, ele acredita que a NNHLA foi concebida pelo cubano Alejo Carpentier com *El reino de este mundo*, em 1949, apoiado por Jorge Luis Borges, Carlos Fuentes e Augusto Roa Bastos, em cujas narrativas se distingue num conjunto de traços característicos que

podem ser observados nas novelas deste gênero, tal como a subordinação, em diferentes graus, da reprodução mimética de certos períodos históricos.

Menton se refere ao prólogo do livro de 1949 de Carpentier, em que o escritor aborda sobre o real maravilhoso: “Qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real-maravilloso?” (CARPENTIER apud FUENTE, 1996, p. 19).

Esse conceito do maravilhoso, segundo Carpentier, fundamenta-se na realidade e na história da América Hispânica por ser diferente da história e da realidade da Europa. Assim também o entende Gabriel Garcia Márquez: “la realidad latinoamericana se parece a la fantasia a causa de su historia exagerada, las grandes diferencias entre distintos grupos étnicos y sociales, su increíble geografía heterogénea y, sobre todo, la cosmovisión indígena basada en el mito y la leyenda”<sup>39</sup> (GARCIA MÁRQUEZ apud FUENTE, 1996, p. 18).

Na tentativa de detectar tendências, características e especificidades que sejam comuns às obras pertencentes à NNHLA, Fuentes (1996) descobre que um dos elementos que se destacam nesse novo gênero é a linguagem coloquial, utilizada, agora, com mais frequência, pois reflete a fala do povo mais desfavorecido, que entra em cena a partir do primeiro romance moderno. Porém, também se adotam os materiais e a linguagem dos meios de comunicação de massas – revistas em quadrinhos, cinema, televisão, música popular – e se observa uma volta aos padrões estabelecidos pelas novelas policiais, pelos folhetins, e pelo melodrama, que permitem a recuperação de velhos padrões narrativos. Há uma forte presença do erotismo; os ambientes são costumbristas e, de preferência, urbanos, de onde surge a voz coletiva. A paródia, nesse gênero,

39 [...] a realidade . latino-americana se parece com a ficção a causa de sua história exagerada, as grandes diferenças entre distintos grupos étnicos e sociais, sua incrível geografia heterogênea e, sobre tudo, a cosmovisão indígena baseada no mito e na lenda”. (Tradução nossa).

não é apenas sinônimo de ironia e humor, mas toma a forma carnavalizada da sátira. É um dos mecanismos fundamentais de releitura das obras pertencentes à tradição, revendo-as a partir de outros ângulos, de diferentes perspectivas.

Menton (1993) também aponta como característica a apresentação de algumas idéias filosóficas, como a impossibilidade de conhecer a verdade histórica ou a realidade, bem como o caráter cíclico da história e, paradoxalmente, a imprevisibilidade da mesma. Todas constituem características difundidas nos contos de Borges, desde 1935, e são aplicáveis aos períodos presente, passado e futuro, segundo as palavras de Menton.

A distorção consciente da história mediante omissões, exageros e anacronismos é, também, um traço marcante nesse gênero narrativo, assim como a ficcionalização de personagens históricos. Inverte-se a ordem dos fatores: o interesse por personagens fictícios e que faziam parte da massa da população, característico do século XIX, desaparece. Os historiadores do século XX se preocupam com grupos aparentemente insignificantes, enquanto os romancistas retratam as personalidades históricas mais destacadas na América Latina, como acontece no romance *Cristóbal Nonato* (1987), de Carlos Fuentes, cujo personagem principal é Cristóvão Colombo, que fala do interior do útero de sua mãe, ou em *El arpa y la sombra* (1994), de Alejo Carpentier, que conta a história da conquista europeia e a possível canonização de seu principal descobridor: Cristóvão Colombo. Além de Colombo, os romancistas escrevem sobre figuras históricas como Carlota Joaquina, Hernando de Magalhães, Felipe II, Francisco de Goya, entre outros.

Percebe-se a predominância do exercício da metaficção, ou seja, dos comentários do narrador sobre o processo de criação da obra. Esse traço

identifica a autoconsciência desse gênero narrativo, traço que se inaugura na primeira novela moderna do século XVII, *Don Quijote de la Mancha* (1605-1615). Por exemplo, Menton revela a estratégia de Borges de “poner de moda las frases parentéticas, el uso de quizás y sus sinónimos, y las notas, a veces apócrifas, al pie de página”<sup>40</sup> (MENTON, 1993, p. 43).

Nem todos esses recursos realizam-se tal qual em *Dom Quixote de la Mancha*, mas muitos deles encontram-se presentes no romance de Cervantes e no conto “*Pierre Menard, autor del Quijote*” (1939), com a função de provocar a ambigüidade sobre a autenticidade da obra ou dos personagens, fazendo com que o leitor se questione sobre a existência do personagem no mundo real ou fictício.

A intertextualidade, segundo Menton (1993), começa a fazer parte das características desse gênero com Gabriel Garcia Márquez, que introduz, em *Cien años de soledad* (1967), personagens fictícios de outras obras narrativas de Carpentier, Cortázar e Fuentes.

Importa, aqui, destacar que o conceito de intertextualidade que se considera nas novelas é o que foi introduzido por Mikhail Bakhtin e difundido por Julia Kristeva (1974): o de que todo texto é um mosaico de outros textos. As alusões explícitas a outros textos têm, com frequência, uma conotação burlesca, adverte Kristeva (1974). O extremo da intertextualidade é o palimpsesto, ou a reescrita de outro texto. Essa também é uma característica que pode ser identificada nos contos de Borges, especificamente em “*Pierre Menard, autor del Quijote*” (1939), que é uma reescrita de *Dom Quixote de la Mancha* (1605-1615).

40 [...] pôr na moda as frases parentéticas, o uso de quizá e seus sinônimos, e as notas, às vezes apócrifas, ao pé da página. (Tradução nossa).

No processo de tessitura da NNHLA, observam-se os conceitos bakhtinianos de dialogização, carnavalização, paródia e heteroglossia. Borges reforça a idéia da impossibilidade de se conhecer a realidade e/ou a história, precisamente porque as visões são dialógicas e dependem do lugar de onde se encontram os enunciadores na cadeia dialógica e da sua intenção ao escrever ou contar a história, como explica Bakhtin (2003), uma vez que pode haver duas ou mais interpretações dos acontecimentos. Consideremos que, para Borges, a história é interpretação de fatos, aquilo que nós pensamos que ocorreu, não o que realmente ocorreu. O processo de carnavalização, conceito bakhtiniano desenvolvido a partir da obra de Rabelais (1991), é explorado por Gabriel Garcia Márquez em *Cien Años de Soledad* (1967), pelo uso de exageros que provocam o riso e de descrições que dão importância às funções do baixo ventre. O traço humorístico se materializa nas paródias, uma das características mais frequentes da NNHLA, que, sem dúvidas, representa uma forma de releitura das obras precursoras. E, finalmente, a heteroglossia, também um dos conceitos bakhtinianos frequentes na nova modalidade narrativa histórica, consiste em trazer à baila, de maneira consciente, diferentes níveis ou tipos de linguagem. Todos esses traços podem ser encontrados na linguagem dos personagens em *Dom Quixote de la Mancha*.

Além dessas características presentes na NNHLA, Menton (1993) afirma que ela se distancia da novela histórica tradicional pelo seu maior grau de historicidade e sua grande variedade temática. Entretanto, para que uma obra literária seja considerada pertencente ao novo gênero narrativo, não é necessário que se encontrem todos esses traços juntos, ainda mais porque a variedade é uma das suas características mais marcantes nessa modalidade literária. Por

exemplo, Menton (1993) contrasta a representação do passado, que, em algumas obras, apresenta-se encobrendo comentários do presente, como em *La guerra del fin del mundo* (1981), de Mario Vargas Llosa, e em outras, a evocação do passado pouco tem a ver com o presente, como em *Noticias del Império*, de Fernando del Paso (1987).

Menton (1993) acredita que o possível germe da NNHLA se encontra, principalmente, na aproximação do quinto centenário do descobrimento de América, já que havia um grupo de escritores latino-americanos historicamente mais maduros, que decide plasmar seu protesto, rindo, ironizando, carnavalizando e parodiando uma das mentiras mais generalizadas e normalizadas na história da América: o “descobrimento da América”. No entanto, poder-se-ia acrescentar que esse auge corresponde a um processo de desenvolvimento cultural que vinha há muitos anos sendo gestado de forma intersticial em cada um dos escritores que, de alguma forma, conseguiam se autocompreender, localizando-se no “entrelugar do discurso” – expressão empregada por Silviano Santiago (2000) – que vinha sendo disseminado sobre a América Latina.

O entre-lugar começa a se mostrar nitidamente quando o escritor compreende que está dentro de uma história apócrifa, contada a partir do outro. Essa verdadeira descoberta se deixa evidenciar pelos que, nesse momento, têm a voz, ou melhor, consideram-se portadores de uma responsabilidade civil em relação a seus compatriotas, cidadãos da América Latina. Mas, também, porque durante todo esse processo de maturação se desenvolvem os recursos estruturais necessários para produzir transformações radicais na construção narrativa de suas obras.

Esses recursos, muitas vezes, não têm nada de novo: eles vêm sendo revelados pouco a pouco, desde o início dos tempos modernos, e encontram como antecedente, em sua maioria, o primeiro romance moderno de Miguel de Cervantes, *Dom Quixote de la Mancha*, escrito no século XVII. É sobre esse aspecto que se pretende refletir a partir de agora, investigando, numa abordagem comparativa, os traços da NNHLA que se encontram assentados na obra de Cervantes.

## 2.1 DOM QUIXOTE E A NOVA NOVELA HISTÓRICA LATINO-AMERICANA

Esta parte do texto tem por objetivo um estudo comparativo entre a obra de Miguel de Cervantes, especificamente, o romance<sup>41</sup> *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1605-1615), e o conto de Jorge Luiz Borges, “Pierre Menard, autor del Quijote” (1939), como representante e, também, precursor do gênero narrativo da NNHLA.

É indiscutível a relação que existe entre esses dois gêneros – o Romance Moderno, de Cervantes, e a Nova Novela Histórica Latino-Americana – quando colocados lado a lado selecionados e estudados à luz de uma abordagem comparativa. A produção do romance está traçada sob a intenção do autor de *Dom Quixote* de revelar a ficcionalidade dos discursos ditos “históricos”. A história dita “oficial” pode ser tão ficcional como qualquer novela histórica latino-americana. E para demonstrar essa revelação cervantina, os escritores latino-americanos, a começar por Jorge Luis Borges, passam a empregar os mesmos

<sup>41</sup> Nesta análise, o gênero narrativo Novo Romance Histórico Latino-Americano será chamado de Nova Novela Histórica Latino-Americana, para diferenciá-la do novo romance que se gerou na Europa.

recursos narrativos que utilizou Cervantes para dessacralizar o discurso dos historiadores sobre os cavaleiros nas novelas de cavalaria.

Ao refletir sobre as influências que receberam os escritores latino-americanos, esta análise permite a releitura da tradição por meio dos traços característicos desse novo gênero, como a metaficção, a polifonia, o fantástico, a carnavalização – por meio da ironia e da paródia, todos recursos presentes em Dom Quixote –, a intertextualidade e o palimpsesto. Esses traços, segundo estudo realizado por Ainsa (1991) sobre o novo gênero narrativo na América, caracterizam as obras pertencentes à NNHLA. Mas, conforme Linda Hutcheon (1991), há muito tempo foram inaugurados como recursos técnicos da narrativa ficcional em Dom Quixote de la Mancha, como desejo de que a literatura se tornasse voz de um povo em crise, que lutava pela sua independência cultural e literária.

Tanto o escritor espanhol do século do ouro, quanto os escritores latino-americanos, quatrocentos anos depois, registram a intenção de um fazer-deoutro-modo, baseado num ideal ascético, o qual envolve um deslocamento forçoso, intencional e individual, e que tem por meta atingir um ideal transformador das condições presentes, que permita uma desestruturação e um desequilíbrio capaz de construir novos paradigmas de ação, neste caso, a reestruturação de um novo gênero narrativo.

Para iniciar esta análise, serão consideradas as características metaficcionais como um dos pontos de partida da desestruturação da narrativa tradicional, por meio da qual se forjam os novos suportes de sustentação da NNHLA. Esse traço pode ser observado em Dom Quixote de la Mancha, no capítulo VI e no capítulo IX.

Analisando o traço metaficcional, Hutcheon (1991) o considera um processo que nos ensina a respeito do status ontológico da ficção e a complexa natureza da escrita. A autora observa nos escritores filiados à NNHLA uma acentuada autoconsciência da obra e do processo de construção dos personagens, um autor que comenta sobre a realidade ficcional e seu processo de criação. A atual autoconsciência formal e temática, conforme a autora, é paradigmática da maioria das formas culturais do mundo pós-moderno, em que a auto-referência e o processo de espelhamento infinito são freqüentes.

Em relação à produção artística e ao papel do ser desempenhado pelo leitor, de acordo com Reichmann (2006), que reflete sobre a obra de Hutcheon (1984), este é convidado a adentrar no espaço literário, o mesmo espaço evocado pelo romance, participando de sua produção.

Como exemplo, em “Pierre Menard, autor del Quijote”, é o leitor quem realiza as conexões entre a obra de Cervantes e o conto de Borges. Observa-se que o autor argentino percebeu a intenção de Cervantes quando escrevia o romance Dom Quixote e recria o processo criativo do precursor. Por exemplo, Cervantes inventa um personagem apócrifo, Cide Hamete Benegeli, historiador árabe que havia escrito sobre as aventuras do cavaleiro andante Dom Quixote de la Mancha. Sua obra, que se compunha de umas páginas manuscritas, as quais são encontrada pelo autor do romance, por acaso, e traduzida para o castelhano por um mourisco, que também encontra por acaso. Usando este subterfúgio fantástico, o autor segue o tradicional expediente de apresentação de um relato mais ou menos fictício como cópia ou versão de um manuscrito inédito escrito em alguma língua exótica, típico das novelas de cavalaria. Como consequência, até hoje existem escritores tentando descobrir se a origem desse

historiador é real ou fictícia. Existem textos e estudos sobre o significado do nome e o enigma que ele esconde, e, se realmente o autor se baseou num historiador real para criar o seu personagem. Na reportagem *Quién fue Cide Hamete Benegeli?*, publicada em *El País*, como na reportagem do IV Centenario del Quijote (31/12/2005), um estudioso comenta sobre o assunto, dizendo que, após quatro séculos da publicação da primeira edição de *Dom Quixote de la Mancha*, ainda chama a atenção a origem do nome do suposto historiador árabe. O fragmento abaixo comprova essa relação de incerteza provocada por Cervantes entre a realidade e a ficção.

La etimología parece forzada, pero el arabista decimonónico Francisco Codera y Zaidín sostenía que Benengeli quiere decir: ‘Ibn al-ayyil’, es decir, ‘hijo del ciervo’. Dado que cervant viene de ciervo, valdría decir que Cervantes es, también, ‘hijo de ciervo’. El enigma parece, al fin, resolverse. Cide Hamete Benegeli fue, literalmente, palabra por palabra, el mismísimo Miguel de Cervantes.<sup>42</sup> (SOBH, 2005, p. 1).

O mesmo acontece com o personagem *Dom Quixote*. Há uma relação intrínseca entre a existência de *Cide Hamede Benegeli* e a de *Dom Quixote*: se existiu um, conseqüentemente, deve ter existido o outro.

Esta imaginación me traía confuso u deseoso de saber real y verdaderamente toda la vida y milagros de nuestro famoso español don Quijote de la Mancha, [...] el primero que en nuestra edad y en estos calamitosos tiempos, se puso al trabajo y ejercicio de las andantes arma. (CERVANTES, 2004, p. 85).

<sup>42</sup> A etimologia parece forçada, mas o arabista décimo-nono Francisco Codera y Zaidín assegura que Benengeli quer dizer "Ibn al-ayyil", isto é, "filho do cervo". Dado que Cervant vem de cervo, valeria dizer que Cervantes é, também, "filho de cervo". O enigma parece, ao final, resolvido. *Cide Hamete Benegeli* foi literalmente, palavra por palavra, o mesmíssimo Miguel de Cervantes. (Tradução nossa).

No rodapé da última edição do IV centenário do romance, o editor explica o significado do nome e adverte ao leitor que o foco narrativo de Cervantes mudou: agora ele é uma espécie de comentarista da obra desse historiador. A intenção do autor é provocar incerteza, evidenciar que o escritor tem recursos para atribuir a um texto ficcional características de veracidade.

De acordo com outros estudos realizados por Américo Castro (1974) o primeiro elemento do nome do historiador, “Cide”, segundo o próprio Dom Quixote, significa “senhor” em árabe – é uma castelhanização de “sid”, que significa senhor. Os outros dois nomes são mais difíceis de decifrar, mas o mais provável é que sejam frutos da invenção de seu autor, graças ao contato que teve durante os cinco anos de seu cativeiro com os árabes em Argel. É, também, muito provável que, por meio desse nome, o autor tenha tentado dar a idéia de que Dom Quixote fora um personagem real e provocar confusão entre a idéia de verdade e de ficção para o leitor.

Castro (1974) menciona a possibilidade de transformação do nome de Cervantes em Cide Hamete Benegueli, tese que foi apoiada por autores posteriores, já que esse nome poderia ser o do próprio Cervantes em árabe. Além dessas elucubrações sobre o nome, La Mancha estava povoada por mouriscos. De qualquer maneira, diz o autor, os árabes e os islâmicos não eram alheios ao autor de Dom Quixote. Isso quer dizer que Cervantes, de forma carnalizada, provocando o riso, mostra que a ficção pode perpassar as barreiras da realidade, por meio de recursos ficcionais específicos para cada efeito desejado. Deste modo, Cervantes reaparece na sua novela e volta a falar dele mesmo, empregando o recurso metaficcional, com o qual procura dar credibilidade ao seu

texto, fazendo acreditar que Dom Quixote de La Mancha é uma história real, e, ao mesmo tempo dá indícios da dessacralização da história.

Borges capta a intenção e percorre o mesmo processo com o personagem apócrifo do seu conto, Pierre Menard. No conto, uma crítica literária (personagem) comenta sobre a obra de Pierre Menard e, segundo o narrador de Borges, ela (a crítica literária) “perpetra” erros imperdoáveis sobre sua obra. O verbo perpetrar já demonstra a intenção do autor em evidenciar que esses erros são intencionais, e se configuram em um crime. Para demonstrar o que afirma, o narrador começa a detalhar os nomes das obras escritas pelo autor francês, mas estas se fundamentam em escritores que fazem parte do mundo real, as quais poderiam perfeitamente fazer parte de uma biblioteca em qualquer parte do mundo.

Como resultado, o personagem se desloca do seu caráter ficcional e se localiza no limite entre a ficção e a realidade. O leitor, confuso, começa a indagar sobre a existência de Pierre Menard e, na realidade, descobre que não é o único a fazê-lo, pois existem inúmeros textos que já fizeram esse estudo muito antes dele (leitor). Uma brincadeira do escritor? Talvez. A verdade é que essa mesma brincadeira já foi feita por Cervantes há mais de quatrocentos anos atrás. Como se adverte no rodapé da obra que comemora o IV Centenário de Dom Quixote de la Mancha:

Ni esas ni otras referencias a las diversas fuentes y opiniones en torno a la historia de Don Quijote se dejan conciliar en un sistema coherente; pero se trata de bromas y parodias diáfanas, que en ningún momento deben ni pueden confundir al lector. (RICO, 2004, p. 87, nota de rodapé).

Na realidade, o traço metaficcional em Dom Quixote de la Mancha se apresenta, para o leitor, de forma carnavalizada, e tem seu ponto culminante quando o narrador/autor encontra, nos manuscritos em árabe, anotações à margem da página, dizendo: “Esta Dulcinea del Toboso tantas veces en esta historia referida, dicen que tuvo la mejor mano para salar puercos que outra mujer de toda la Mancha” (CERVANTES, 2004, p. 86). O narrador/autor reconhece que ficou impressionado ao ouvir o nome de Dulcinea. “Cuando yo oí decir ‘Dulcinea del Toboso’ quedé atónito y suspenso, porque luego se me representó que aquellos cartapacios contenían la historia de don Quijote” (CERVANTES, 2004, p. 86).

Qual é a intenção de Cervantes quando se utiliza da metaficção? Ao que tudo indica, a introspecção na obra é um recurso narrativo que visa provocar inverossimilhança, permitindo que o leitor compreenda o processo de escrita e, portanto, de criação da ficção, a partir da realidade..

Assim, também Cervantes, jogando com a autoconsciência do processo de produção de sua obra, explicita para o leitor sua presença, no início do primeiro capítulo, no Escrutínio da Biblioteca, quando um dos livros salvos do fogo pelo padre é, precisamente, *La Galatea*, de Miguel de Cervantes e Saavedra, publicado em 1585. Isto é, o próprio autor salva sua obra do fogo e se justifica dizendo que quem a escreveu tem algo a dizer e deve continuar.

A autoconsciência, nessa passagem do romance, está implícita e mascarada, fazendo parte de um processo de interiorização na estrutura do texto. Mesmo assim, o leitor consegue compreender que o narrador – neste caso, o próprio Cervantes – está falando de si mesmo, provocando surpresa e confusão. Ao mesmo tempo, o leitor percebe um grau de comicidade necessário para

(des)construir a trama das novelas de cavalaria, por meio de uma releitura satírica, que coloca em evidência aquela idéia da fama heróica dos cavaleiros andantes e das donzelas fazendo parte de um mundo demasiadamente idealizado, o qual não poderia servir de padrão de comportamento para os homens modernos.

O narrador tece comentários pejorativos sobre a índole dos árabes – para ambientar o leitor no clima de tensão da época em que foi escrito Dom Quixote – e dá evidências do ódio que ainda sentiam os espanhóis pelos árabes que invadiram suas terras. Sob outra perspectiva, o teor dos comentários pode ser interpretado como uma referência ao próprio autor, que foi mantido em cativeiro durante longos cinco anos nas galeras de um barco turco como refém de guerra. Tudo isso reitera a intenção do autor, culminando num processo de (des)construção do discurso histórico da versão cavaleiresca: “si a esta se le puede poner alguna objeción cerca de su verdad, no podría ser otra sino haber sido su autor arábigo, siendo muy propio de los de aquella nación ser mentirosos” (CERVANTES, 2004, p. 88).

Entretanto, por meio deste recurso metaficcional, o autor consegue dar andamento à trama, porque seu personagem precisava de um historiador que contasse suas aventuras, como, acontecia a todo cavaleiro famoso; além disto, o historiador tinha que ser mentiroso, pois o autor acreditava que os historiadores mentiam.

No capítulo IX, na continuação da aventura com o vascaíno, o autor/narrador de Dom Quixote de la Mancha nos surpreende com uma informação: ele não sabe como terminou a aventura entre Dom Quixote e o vascaíno, e, por essa razão, ele sai à sua procura numa feria de Alcaná de

Toledo, um dos lugares públicos mais prováveis de encontrá-lo, pela quantidade de gente reunida. Ali consegue as informações que ele estava procurando, porém de uma forma fantástica, produto do acaso. Dessa parte em diante, a autoreflexividade da obra passa a ser complexa, pois o narrador deixa de ser autor da obra para tornar-se o porta-voz do tradutor da famosa obra de Cide Hamete Benengeli. A metaficção mantém entrelaçados os fios que transmitem ao romance verossimilhança e inverossimilhança a um só tempo. De um lado, a ficção, e de outro, a realidade que dá origem à outra ficção – a ficção falando da ficção.

O autor introduz um personagem, que, para todos os efeitos, dentro da ficcionalidade da obra, devia ser um verdadeiro historiador falando de Dom Quixote e suas batalhas, de Dulcinea del Toboso como uma mulher real que cozinha muito bem o porco, e de Sancho Pança como um personagem típico do povo. Tudo isso nos reporta a um trabalho intensamente metaficcional, pois age no sentido de questionar a própria existência, conforme reflete Hutcheon (1991).

O autor da obra Dom Quixote de la Mancha se apresenta de forma carnalizada, carregado de comicidade paródica, mascarado com outro nome, que, em lugar de ser um soldado leigo, herói decepcionado, ex-combatente da batalha de Lepanto, marcado pelas vicissitudes da vida de soldado, é um historiador árabe, que escreve a história do afamado cavaleiro Dom Quixote de la Mancha. Em outras palavras, Cervantes inaugura um jogo de aparece-esconde, com uma forte tendência a apagar as linhas que separam a realidade da ficção.

Segundo Rosa Boldori (2001), é Bakhtin quem começa, no seu estudo sobre La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento (1987), a se interessar pelo mundo infinito das formas e manifestações do riso que se opunha à cultura oficial, a esse tom sério, religioso e feudal da Idade Média. Bakhtin

(1987) constatou que as manifestações culturais cômicas, provenientes da cultura popular carnavalesca, podem se subdividir em três grandes categorias, dentre as quais, a paródia. Mas há outras, como: obras cômicas verbais escritas em língua vulgar, que são as que mais se destacam como obras ditas carnavalescas entre os escritores latino-americanos; formas e rituais do espetáculo, festejos carnavalescos representados em praças públicas etc; diversas formas e tipos do vocabulário familiar e grosseiro (insultos, juramentos, lemas populares etc.). “Estas três categorias, que refletem em sua heterogeneidade um mesmo aspecto cômico do mundo, estão estreitamente inter-relacionadas e se combinam entre si” (BOLDORI, 2001, p. 2).

Não é novidade dizer que toda a releitura que Cervantes fez das novelas de cavalaria foi realizada em forma de paródia e que a comicidade verbal foi o elemento fundamental para o sucesso que teve na primeira edição, bem como nas subseqüentes, porque, nessa época, Dom Quixote de la Mancha era visto, apenas, como uma forma muito bem realizada de parodiar as novelas de cavalaria, as quais, segundo o imaginário popular, Cervantes detestava.

Portanto, seria inútil querer explicitar em fragmentos demasiado extensos e exemplificativos o caráter carnavalesco/paródico do romance, pois ele é, em sua totalidade, uma forma de luta paródica, estabelecida contra um sistema arcaico que pretendia defender e atualizar os valores da aristocracia medieval. Este fragmento do romance denota o riso carnavalesco que é, em si, a paródia:

[...] y que entre y se hincque de rodillas ante mi dulce señora, y diga con voz humilde y rendida: yo señora, soy el gigante Caraculiambro, señor de la ínsula Malindrania, a quien venció en singular batalla el jamás como se debe alabado caballero D. Quijote de la Mancha, el cual me mandó que me presentase ante la vuestra merced, para que la vuestra grandeza disponga de mí a

su talante? ¡Oh, cómo se holgó nuestro buen caballero, cuando hubo hecho este discurso, y más cuando halló a quién dar nombre de su dama! Y fue, a lo que se cree, que en un lugar cerca del suyo había una moza labradora de muy buen parecer, de quien él un tiempo anduvo enamorado, aunque según se entiende, ella jamás lo supo ni se dió cata de ello. Llamábase Aldonza Lorenzo, y a esta le pareció ser bien darle título de señora de sus pensamientos; y buscándole nombre que no desdijese mucho del suyo, y que tirase y se encaminase al de princesa y gran señora, vino a llamarla DULCINEA DEL TOBOSO, porque era natural del Toboso, nombre a su parecer músico y peregrino y significativo [...] (CERVANTES, 2004, p. 33).

Segundo notas explicativas do editor de Dom Quixote de la Mancha de 2004, o nome do personagem protagonista, Quijote, corresponde a uma peça da armadura que cobria a coxa, mas também lembra o personagem Lanzarote das novelas do rei Artur. A terminação -ote costuma ser utilizada em língua espanhola para designar termos ridículos e jocosos. Desta forma, “Don Quijote” soava como uma distorção cômica do ideal cavaleiresco. Assim também acontece com o nome de Dulcinea, segundo as notas de rodapé da mesma edição: “na província de Toledo Aldonza e Dulce eram nomes de mulher que se relacionavam entre si, a terminação -ea lembrava Melibea, a protagonista de La Celestina, e outras figuras literárias” (CERVANTES, 2004, p. 33, notas do editor). Dessa forma, já a partir da escolha dos nomes dos seus personagens, Cervantes vai delineando a comicidade verbal plasmada na escrita, por meio da paródia inscrita na intertextualidade com obras cavaleirescas.

Bakhtin (1987) considera Dom Quixote uma das maiores obras carnavalescas da literatura mundial, uma obra que se localiza entre o realismo grotesco e a cultura cômica popular. A carnavalização, caracterizada em algumas obras por traços específicos como a polifonia e o riso carnavalesco, para Bakhtin

(1987), representa um elo entre a cultura cômica e a grande literatura que se revela na Espanha no século de ouro, nos finais da época medieval.

Bakhtin estuda o impacto da cultura popular carnavalesca em Dom Quixote, organizando-o em torno de algumas características bem marcadas, como a presença de personagens, motivos e símbolos carnavalescos (a simbologia dos nomes, como Sancho Pança, que lembra seu aspecto físico engraçado); uma tipologia de personagens fictícios típicos das novelas de cavalaria bretã, como gigantes e diabos; as núpcias cômicas e a descrição de brincadeiras de mau gosto entre os adultos, que adquirem um aspecto narrativo grotesco. Todas essas características integram uma macro-semiótica que se entende como carnavalesca.

Desde el principio, Don Quijote se presenta como una figura carnavalesca, ridícula. Todos los actores son metonímicas del carnaval/espectáculo. Desde afuera, los lectores espectadores ríen. La escena carnavalesca juega un rol accesorio, ancilar, en la macroestructura. Hay un esquema narrativo carnavalesco de entronización/desentronización (caída, rodamiento). Hay una ruptura explícita que separa al público del actor.<sup>43</sup> (BOLDORI, 2001, p. 4).

A historicidade, como já foi comentado anteriormente, também se encontra na obra de Cervantes. Este traço está mais presente a partir das passagens da narrativa em que o narrador/autor decide “entrar” na sua obra, procurando conhecer o final da batalha entre o vascaíno e Dom Quixote. Nesse capítulo, Cervantes se justifica, dizendo:

43 Desde o começo, Dom Quixote se apresenta como uma figura carnavalesca ridícula. Todos os atores são metonímias do carnaval/espetáculo. De fora, os leitores espectadores riem. A cena carnavalesca faz um rol acessório, ancilar, na macro-estrutura. Há um esquema narrativo carnavalesco de entronização/desentronização (queda, deslocamento). Há uma ruptura explícita que separa o público do ator. (Tradução nossa).

como yo soy aficionado a leer aunque sea los papeles rotos de las calles [...] tomé un cartapacio de los que el muchacho vendia y vile con caracteres que conocí ser arábigos. Y puesto que aunque los conocía no los sabía leer, anduve buscando si aparecía por allí algún morisco aljamiado y no fue muy dificultoso hallar interprete semejante, pues aunque le buscara de otra y más antigua lengua, les hallara. (CERVANTES, 2005, p. 86, grifo nosso).

Unindo a realidade à ficção, por meio de um realismo fantástico atribuído ao acaso, Cervantes conduz o romance a tomar características verossímeis, que têm na sua base elementos históricos e ficcionais que servem de elo entre dois momentos-chave na produção da novela. O momento histórico em que se inscreve a obra, entrelaçado a uma ficção, baseada num achamento inacreditável, que se une a outra ficção muito mais provável, mas não menos fantástica, como é

o fato de encontrar quem traduza os manuscritos quase no mesmo momento em que os descobre, e a leitura da frase sobre Dulcinea, que acaba deixando perplexo o leitor. Toda essa combinação de recursos narrativos provoca um efeito de vai-e-volta entre a realidade e a ficção, de forma que o leitor acredite naquele acaso como algo que pode ter acontecido. Por exemplo, quando o narrador/autor faz alusão à língua hebraica, referindo-se a ela como “más antigua lengua” (CERVANTES, 2004, p. 34, notas do editor), o leitor pode se remeter ao século XVII, em que ainda se encontravam muitos judeus, além de mouriscos e mozárabes, que não haviam partido da Espanha quando da expulsão dos árabes e dos judeus em 1492, pelo fato de terem se convertido ao Cristianismo. Estes, além da sua língua, falavam o castelhano. Os traços historiográficos são evidentes no romance de Cervantes e revelam um jogo com a realidade muito explorado pelos novos escritores latino-americanos.

No capítulo IX da obra, torna-se mais evidente o jogo metaficcional no texto, quando o narrador/autor pede ao jovem mourisco que traduza para o castelhano o que estava escrito nos manuscritos arábicos. Começa, então, a evidenciar-se a intenção do narrador/autor: ele quer que o leitor acredite que seu personagem é um personagem famoso, real, sobre o qual já foram escritos textos históricos. Além disso, localiza o leitor no momento histórico em que ele está escrevendo o livro – 1597, aproximadamente – e, não por acaso, faz alusão à língua hebraica, mas porque este dado histórico contribui para a sensação de veracidade de tudo aquilo que ele está contando.

As anotações ao pé da página são recursos narrativos que Borges recolhe de seu precursor e utiliza no conto “Pierre Menard, autor del Quijote”. Essa foi a maneira que Cervantes havia encontrado para introduzir na sua novela, o historiador que lhe estava faltando, e é também a forma que Borges encontra para comprovar que os críticos podem adicionar a seus escritos aquilo que eles desejarem. Não se pode negar que é uma forma muito criativa, plena de recursos narrativos inovadores que despertam o interesse não só do leitor leigo, mas, principalmente, do leitor/escritor (Borges), aquele que reproduz o efeito polifônico.

A polifonia, segundo Bakhtin (1987), refere-se à existência de vozes em diferentes níveis num discurso romanesco. Dentro deste, há uma voz que se identifica como representante da ideologia do autor. Quando os personagens são porta-vozes do mesmo pensamento do autor, o discurso torna-se monológico, ouvindo-se uma só voz, um pensamento, uma ideologia: a do autor. Mas, se, por outro lado, cada um dos personagens representar sua voz de forma autônoma, independente da ideologia do autor, o romance – e os diferentes discursos deste

– tornam-se polifônicos, já que, por meio de seus personagens, escutam-se o

pensamento, a concepção de vida, a forma de ver e de fazer de diferentes culturas e povos.

Esse caráter polifônico pode ser observado no capítulo X da primeira parte de Dom Quixote, em que se descreve Sancho Pança, pois essa descrição vem carregada das vozes do campo, com seus conflitos e incertezas para se adaptar ao novo sistema.

[...] Viendo, pues, ya acabada la pendencia y que su amo volvía a subir sobre Rocinante, llegó a tenerle el estribo y, antes que subiese, se hincó de rodillas delante dél y, asiéndole de la mano, se la besó y le dijo:

– Sea vuestra merced servido, señor don Quijote mío, de darme el gobierno de la ínsula que en esta rigurosa pendencia se ha ganado, que, por grande que sea, yo me siento con fuerzas de saberla gobernar tal y tan bien como otro que haya gobernado ínsulas en el mundo.

A lo cual respondió don Quijote:

– Advertid, hermano Sancho, que esta aventura y las a esta semejantes no son aventuras de ínsulas, sino de encrucijadas, en las cuales no se gana otra cosa que sacar rota la cabeza, o una oreja menos. Tened paciencia, que aventuras se ofrecerán donde no solamente os pueda hacer gobernador, sino más adelante.

(CERVANTES, 2004, p. 90).

Nesta citação, cada um dos personagens representa um tipo humano e age

guiado pela concepção de mundo do grupo social a que pertence, acreditando ser verdadeira tal concepção. Dom Quixote e Sancho Pança conversam sobre os possíveis benefícios da batalha com o vascaíno. Nesse fragmento, se percebem as atitudes opostas entre a idealização renascentista do cavaleiro andante e a ganância de Sancho, sempre disposto a ganhar aquilo que lhe havia prometido seu amo, mas com a ajuda de Deus.

Também se observa que o personagem principal apresenta um extremado desapego ao dinheiro, por ser, em realidade, um fidalgo manchego empobrecido por conta da falência do sistema feudal, que ainda preserva alguns costumes



feudais, como a dedicação ao ócio da leitura. Em oposição, Sancho, lavrador, também empobrecido, mas profundamente embebido no processo de transição que vivia, se localiza entre a visão pré-capitalista do trabalho e da ascensão social e as soluções por obra e graça de um ser divino. Dois mundos que se opõem e que dialeticamente se complementam.

O capítulo X da segunda parte trata de Dulcinea del Toboso, uma personagem dual, que remete a dois períodos distantes entre si, a idealização do mundo cavaleiresco e a realidade da mulher rural na Espanha do século XVII. No capítulo VI da primeira parte, denominado El Escrutinio de la Biblioteca, por meio da fala do padre, se ouvem a voz da Igreja Católica e a voz da ciência; por meio do barbeiro e da ama de casa se ouvem as crenças do povo. Cada um desses personagens é representante de camadas sociais diferentes, portanto, exprimem

o mundo de maneira totalmente oposta, conforme se pode apreciar neste fragmento do X capítulo da primeira parte:

Neste outro fragmento do capítulo VI da primeira parte do romance, podem-se perceber as diferentes vozes que tecem o discurso sobre a queima dos livros de Dom Quixote:

[...] Entraron dentro todos, y la ama con ellos, y hallaron más de cien cuerpos de libros grandes, muy bien encuadernados, y otros pequeños; y, así como el ama los vio, volvióse a salir del aposento con gran priesa, y tornó luego con una escudilla de agua bendita y un hisopo, y dijo:

– Tome vuestra merced, señor licenciado; rocíe este aposento, no esté aquí algún encantador de los muchos que tienen estos libros, y nos encanten, en pena de las que les queremos dar echándolos del mundo.

Causó risa al licenciado la simplicidad del ama y mandó al barbero que le fuese dando de aquellos libros uno a uno, para ver de qué trataban, pues podía ser hallar algunos que no mereciesen castigo de fuego. [...] (CERVANTES, 2004, p. 60).

A ama de casa, mulher do povo e sem estudos, encontra suas respostas no inexplicável mundo do além, em que magos e encantadores somente podem ser mantidos à distância por meio de outras forças espirituais, aquelas que possuem a água benta. Uma crença que lembra os rituais sacrossantos de exorcismo da Igreja Católica. O padre licenciado, embora risse da simplicidade da ama, também representava as crenças da Igreja Católica e era veículo de transmissão dos mesmos rituais, mas com influência cientificista, já que o livro era, e ainda é considerado veículo de discurso científico.. Portanto, fazia-se necessário realizar uma pesquisa para verificar que não existia, entre os livros condenados, nenhum que fosse não merecedor do castigo divino: “queimar no fogo”. Esse fogo, também pode trazer a lembrança do inferno, lugar aonde iam os homens que, não sendo bons cristãos, ou não se convertendo ao cristianismo, seriam condenados ao fogo eterno, de acordo com o discurso da época.

Por outro lado, a descrição do personagem Alonso Quijano coloca em evidência a existência de um grupo social aristocrático em decadência, que, de alguma forma, ainda acredita no pensamento ético neoplatônico de que o homem se tornava puro e virtuoso, por meio do saber e da sublimação das idéias.

Embora, em oposição, o novo pensamento pré-capitalista acreditava ser o trabalho do homem, individualmente, que iria transformar a sociedade e preservar as riquezas materiais nas mãos de quem elas se encontravam:

[...] Frisaba la edad de nuestro hidalgo con los cincuenta años. Era de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro, gran madrugador y amigo de la caza. Quieren decir que tenía el sobrenombre de «Quijada», o «Quesada», que en esto hay alguna diferencia en los autores que deste caso escriben, aunque por conjeturas verisímiles se deja entender que se llamaba «Quijana». Pero esto importa poco a nuestro cuento: basta que en la narración dél no se salga un punto de la verdad.

Es, pues, de saber que este sobredicho hidalgo, los ratos que estaba ocioso —que eran los más del año—, se daba a leer libros de caballerías, con tanta afición y gusto, que olvidó casi de todo punto el ejercicio de la caza y aun la administración de su hacienda. (CERVANTES, 2004, p. 28, grifos nossos).

Em Dom Quixote, esse pensamento ético e moral transforma-se e passa a representar o ditame moral dos pitagóricos, apresentando as vozes dos cavaleiros andantes e suas práticas ascéticas, já que estes acreditam na dor e na provação como elemento principal de purificação da alma e da sua vida de aventuras. Assim como os pitagóricos acreditavam que a dor purificava a alma e fortalecia o espírito, elevando-os à luz do conhecimento, os cavaleiros também acreditavam que a dor enaltecia o espírito guerreiro e cristão, e os transformava em cavaleiros exemplares, cujos atos seriam dignos de serem imitados pelos mais fracos. Ainda nesse personagem, escuta-se a voz em conflito com o pensamento idealizado e quase mágico das novelas de cavalaria britânicas, em que o mundo ainda encontrava respostas por meios metafísicos, extramundo, e em que o homem não estava munido de todos os recursos factíveis para solucionar seus problemas e ainda não se considerava dono do seu destino.

Essa realidade justificaria, até certo ponto, a releitura das novelas de cavalaria em forma de paródia, considerando que, lentamente, o homem se separava dos seus antigos paradigmas, principalmente nos países da Europa setentrional como Inglaterra e Holanda, enquanto a Espanha se mantinha arraigada a seus valores tradicionalmente religiosos e extramundistas. Dessa forma, o autor parodia esse comportamento retrógrado, rindo, carnavalizando e escrevendo pelo avesso aquilo que não se podia dizer abertamente. Não se pode esquecer que, a cada aventura mal-sucedida, como desculpa, o personagem

encontra uma resposta mágica. Gigantes, magos e malefícios dão resposta à súbita transformação da ficção em realidade. O ser real descobre, na pele, que nesse novo mundo não há lugar para a metafísica. O método científico se coloca frente a frente com as respostas extramundistas. E, para conseguir voltar atrás, somente sendo um louco, que não tenha percebido, ainda, que os paradigmas mudaram.

É dessa forma que o primeiro romance moderno traz ao leitor as vozes de um mundo em transição, marcado pelas diferenças ideológicas, pelas lutas de poder, necessárias para transformar uma sociedade feudal em uma sociedade capitalista, passando pela perda de poder da Igreja Católica e pela queda de seus paradigmas, processo que acaba deixando o homem submerso na solidão do individualismo. Afastado da compreensão da totalidade do processo que vive, pelo deslocamento que sofre do campo para a cidade e da lavoura para a indústria, o homem acredita que, sozinho, consegue solucionar seus problemas e os de sua comunidade. Porém, ao enfrentar a realidade de aventuras inalcançáveis, dá-se por vencido e, como Dom Quixote morre, não, como herói na batalha, mas na sua cama – atitude nada digna de um herói das novelas de cavalaria.

O autor, parodizando as novelas de cavalaria, satiriza a honra dos cavaleiros e seus dogmáticos ditames morais. Dessa maneira, a carnavalização se faz presente na obra de Cervantes, conforme já discutido anteriormente, trazendo consigo o traço polifônico. Pelas palavras de Dom Quixote percebem-se vozes provenientes de diferentes momentos e parte do mundo, vozes dos séculos XI a XVII se entrecruzam nos diálogos e anedotas que ocorrem entre ambos os personagens principais. Com frequência, escuta-se o rumor dos cavaleiros

andantes, como nesta citação do capítulo VIII, em que Dom Quixote conversa com Sancho Pança depois da batalha com os moinhos de vento:

A la mano de Dios – dijo Sancho –. Yo lo creo todo así como vuestra merced lo dice; pero enderécese un poco, que parece que va de medio lado, y debe de ser del molimiento de la caída.

– Así es la verdad – respondió don Quijote –, y si no me quejo del dolor, es porque no es dado a los caballeros andantes quejarse de herida alguna, aunque se le salgan las tripas por ella.

– Si eso es así, no tengo yo que replicar – respondió Sancho –; pero sabe Dios si yo me holgara que vuestra merced se quejara cuando alguna cosa le doliera. De mí sé decir que me he de quejar del más pequeño dolor que tenga, si ya no se entiende también con los escuderos de los caballeros andantes eso del no quejarse.

No se dejó de reír don Quijote de la simplicidad de su escudero; y, así, le declaró que podía muy bien quejarse como y cuando quisiese, sin gana o con ella, que hasta entonces no había leído cosa en contrario en la orden de caballería.

(CERVANTES, 2004, p. 77, grifos nossos).

O fragmento acima traz à baila os ditames que regiam a conduta dos cavaleiros andantes. Exigia-se deles um agir ascético: devem aceitar a dor como forma de purificação da alma, em silêncio, de maneira que realmente fosse uma provação; devem desafiar o próprio instinto de proteção do corpo diante daquilo que o poderia danificar e que tem como finalidade última a defesa da vida. Esse instinto, colocado à disposição da proteção da vida do homem, deveria ser submetido pela vontade do cavaleiro.

Neste outro fragmento do capítulo VII, Dom Quixote explica a Sancho o costume cavaleiresco de dar ilhas a seus escudeiros:

Mire vuestra merced, señor caballero andante, que no se le olvide lo que de la ínsula me tiene prometido, que yo la sabré gobernar, por grande que sea.

A lo cual le respondió don Quijote:



– Has de saber, amigo Sancho Panza, que fue costumbre muy usada de los caballeros andantes antiguos hacer gobernadores a sus escuderos de las ínsulas o reinos que ganaban, y yo tengo determinado de que por mí no falte tan agradecida usanza, antes pienso aventajarme en ella: porque ellos algunas veces, y quizá las más, esperaban a que sus escuderos fuesen viejos, y, ya después de hartos de servir y de llevar malos días y peores noches, les daban algún título de conde, o por lo mucho de marqués, de algún valle o provincia de poco más a menos. (CERVANTES, 2004, p. 74, grifos nossos).

Aqui, explicita-se o recurso polifônico na voz do povo que, deslocado do campo e integrado ao novo sistema pré-capitalista – que começava a fixar suas bases e objetivos para o homem do campo transplantado para a cidade –, vê-se preocupado com a sua subsistência. Pode-se perceber que o cidadão, nesse novo status, teve de usar todos os recursos para fugir da fome e da miséria, além das punições que lhe impunha a adaptação e o despreparo como trabalhador assalariado. É a voz da Ordem dos Cavaleiros Andantes que, muito mais fortemente, agia por meio de seus ditames éticos e morais na conduta do personagem Dom Quixote, postos como modelo a seguir nas diversas situações em que ambos, cavaleiro e escudeiro, encontram-se em conflito. Trata-se de um agir anacrônico, que provocava a insegurança e a curiosidade de seu escudeiro com relação à sorte que iria ter como escudeiro de um cavaleiro no século XVII, época em que cavaleiros e escudeiros não passavam de fantasia.

Dessa maneira, inúmeras vezes os personagens discutem seus diferentes pontos de vista com relação às atitudes mais acertadas que se deveriam tomar em determinada situação, como ocorre no caso da existência da possibilidade ou impossibilidade de ganhar uma ilha. Com certeza, o costume ao qual se refere Dom Quixote era, no século XI, uma forma de os terra-tenentes da Idade Média, na Península Ibérica, beneficiar os cavaleiros que se destacavam nas guerras

destinadas a defender suas terras, das quais o terra-tenente concedia uma parte aos cavaleiros. Conforme Berceo (2007), as Ordens Militares mais antigas de cavalaria tiveram origem na demanda que os grandes terra-tenentes fizeram a outros poderosos cavaleiros, de destacadas estirpes, que, em troca da propriedade de algumas terras, tomavam a seu cargo a defesa da fazenda do senhor feudal.

En España, por su parte, las tres Ordenes Militares de Santiago, Calatrava y Alcántara, del siglo XII, y la de Montaña, del siglo XIV, establecieron una milicia permanente al servicio de los reyes castellanos y aragoneses, quienes en contraprestación les hicieron favor de extensos territorios.<sup>44</sup> (BERCEO, 2007, p. 3).

Mas, não é somente aqui que o recurso polifônico se faz presente: a obra toda está tecida pelos fios dialógicos da polifonia. No segundo capítulo da segunda parte de Dom Quixote, podem ser escutadas as vozes das crendices do povo, por meio das frases feitas, dos jargões que usam freqüentemente Sancho Pança, a ama e a sobrinha de Dom Quixote, personagens que plasmam, nesse capítulo, seus valores e concepções da vida e, com eles, os dos homens integrantes do povo do século XVII:

– ¿Qué quiere este mostrenco en esta casa? Idos a la vuestra, hermano, que vos sois, y no otro, el que destrae y sonsaca a mi señor y le lleva por esos andurriales.

A lo que Sancho respondió:

– Ama de Satanás, el sonsacado y el distraído y el llevado por esos andurriales soy yo, que no tu amo: él me llevó por esos mundos, y vosotras os engaáis en la mitad del justo precio; él me sacó de mi casa con engaifas, prometiéndome una ínsula que hasta agora la espero.

<sup>44</sup> Na Espanha, por sua vez, as três Ordens Militares de Santiago, Calatrava e Alcântara, do século XII, e a de Montaña, do século XIV, estabeleceram uma milícia permanente ao serviço dos reis de Castilha e Aragão, de quem como contraprestação cederam-lhes a seu favor extensos territórios.

– Malas ínsulas te ahoguen – respondió la sobrina –, Sancho maldito. ¿Y qué son ínsulas? ¿Es alguna cosa de comer, golosazo, comilón que tú eres?

– No es de comer – replicó Sancho –, sino de gobernar y regir mejor que cuatro ciudades y que cuatro alcaldes de corte.

– Con todo eso – dijo el ama –, no entraréis acá, saco de maldades y costal de malicias. Id a gobernar vuestra casa y a labrar vuestros pegujares, y dejaos de pretender ínsulas ni ínsulos. (CERVANTES, 2004, p. 564).

Nesses fragmentos, observamos a forte presença da linguagem coloquial.

A palavra “mostrenco” era usada pelo povo para demonstrar desprezo por alguém que não tinha casa, nem lar e nem amo conhecido, um ignorante de entendimento tardio; era, também, usada como uma ofensa em um momento de ira e desavenças. Também Cervantes introduz jargões e frases feitas, como saco de maldades y costal de malicias, para descrever a Sancho como homem acostumado a forjar situações desfavoráveis e transformá-las em favoráveis, como um sujeito que modifica seu discurso com frases que refletem sua familiarização com a violência, e próprias de uma determinada classe social. Sancho é representante do pícaro, personagem típico das novelas picarescas, posteriores às novelas de cavalaria e anteriores ao romance moderno.

Nesse sentido, a polifonia, no romance, torna-se intertextual. O narrador começa a descrever o personagem Sancho Pança que se encontrava junto a

Dom Quixote, dando explicações sobre seu nome:

Junto a el estaba Sancho Panza que tenía del cabresto a su asno, a los pies del cual estaba otro rótulo que decía 'Sancho Zancas' y debía de ser que tenía, a lo que mostraba la pintura, la barriga grande, el talle corto y las zancas largas, y por esto se le debió poner el nombre de Panza y de Zancas que con estos dos sobrenombres le llama algunas veces la historia. (CERVANTES, 2007, p. 87).

Desse modo, Cervantes nos dá a conhecer o aspecto físico de seu personagem, um autêntico pícaro.

Segundo Fávero (1984), o texto pode ter infinitas significações, não sendo possível considerar uma única leitura como verdadeira. Há marcas lingüísticas que funcionam como pistas, as quais permitem ao leitor, perceber a intenção do texto: uma delas são os nomes com que o autor denomina os seus personagens. Os nomes são considerados contextualizadores eficientes. Por essa razão, o nome de Sancho Pança denota a aproximação que o autor quis realizar entre o romance e as novelas picarescas e, em contrapartida, o distanciamento das novelas de cavalaria. Se, por um lado, a função de Sancho Pança era a de servir de escudeiro ao cavaleiro andante, por outro, a sua imagem o aproxima dos homens do povo do século XVII, camponeses afastados do campo, integrantes periféricos de uma sociedade que os havia excluído. Era a sociedade burguesa, que começava a tomar forma com seus cidadãos trabalhadores que não mais possuíam terras.

Rindo satiricamente do aspecto físico de seu escudeiro, por se tratar da figura típica de um homem dado às comidas e às bebidas em abundância, o narrador apresenta esse tipo humano arrancado das novelas picarescas para ser introduzido no romance, como recurso narrativo dialógicos, que faz conexões com

o passado poético que tornou possível o próprio romance moderno. Segundo Maria do Socorro Correa y Almeida:

Costuma-se colocar o Dom Quixote como o primeiro romance moderno, mas seria mais acertado dizer que o gênero romanescos não existiria, como está no Quixote, se não fosse a picaresca, já que aquela se reporta a esta em vários aspectos. Uma das principais características da picaresca é que, pela primeira vez,

em ficção não poética, o tempo transcorre e os lugares mudam. (CORREIA Y ALMEIDA, 1884, p. 71).

As unidades de tempo e de lugar mudam também em Dom Quixote, e de cada lugar social em que os personagens se deslocam, observam-se outras vozes, as vozes daqueles que, pela sua condição social e cultural, posicionam-se de diferentes maneiras diante do autor.

Conforme já visto, Bakhtin (1987) entende que são polifônicos os romances em que os personagens exprimem de forma autônoma sua mundividência, a qual denota uma ideologia diferente da do seu autor, como Sancho Pança, que expressa a voz de sua época e que, por ser pícaro, não tem honra e suas artimanhas são perdoáveis, consideradas apenas travessuras de um tipo cômico. Ao contrário dos cavaleiros, o pícaro luta pela sua sobrevivência num mundo hostil, que o ensina a desenvolver a esperteza e o adestra nas más-artes para conseguir os recursos que o capitalismo nascente lhe tem negado.

Sancho seria o que Felix Brun (1984) chama de sátira do burguês, um personagem que emerge sozinho daquilo que a sociedade jogou fora; portanto, uma manifestação precoce do individualista. Nesse sentido, a voz de Sancho se diferencia da voz de Dom Quixote e da de Dulcinea, assim como também de quase todos os personagens do romance, caracterizando os diferentes níveis de onde falam os personagens no romance.

Por mais incrível que possa parecer, a atitude dos cavaleiros andantes, além de expressa na obra por meio dos atos supostamente impensados do fidalgo, é ratificada pelos personagens coadjuvantes, que o ajudam a reconstruir o fazer cavaleiresco pelo avesso, como o vendeiro que lhe arma cavaleiro em sua pousada. A loucura do fidalgo é contagiante, afetando as ações de seus

antagonistas, e suas aventuras somente chegam a termo porque alguém decide entrar nesse mundo fictício e satirizado das narrativas cavaleirescas, levando o protagonista ao fracasso, ou ao triunfo de seus ideais. Contudo, esse universo cavaleiresco, utilizado como recurso intertextual, relaciona-se à fala do vendeiro como interlocutor e locutor na ordenação de Dom Quixote.

No le parecieron bien al ventero las burlas de su huésped, y determinó abreviar y darle la negra orden de caballería luego, antes que otra desgracia sucediese; y así, llegándose a él se disculpó de la insolencia que aquella gente baja con él había usado, sin que él supiese cosa alguna; pero que bien castigado quedaban de su atrevimiento. Díjole, como ya le había dicho, que en aquel castillo no había capilla, y para lo que restaba de hacer tampoco era necesaria; que todo el toque de quedar armado caballero consistía en la pescozada y en el espaldarazo, según él tenía noticia del ceremonial de la orden, y que aquello en mitad de un campo se podía hacer; y que ya había cumplido con lo que tocaba al velar de las armas, que con solo dos horas de vela se cumplía, cuanto más que él había estado más de cuatro. (CERVANTES, 2004, p. 30).

Até aqui, as falas do vendeiro parecem remeter ao discurso referente ao momento da cerimônia da ordenação das novelas de cavalaria. Porém, no transcurso do diálogo, a linguagem usada pelo vendeiro e pelas duas meretrizes que o ajudam na ordenação, que fazem as conexões entre o universo renascentista e o medieval, vão tomando outros matizes.. A intenção e o sentido do discurso, produzido no momento da recepção/produção, amarram suas pontas em outros fios narrativos, fazendo outras conexões, as quais nos permitem perceber a polifonia do discurso do vendeiro. Trata-se da conexão com a forma e

o estilo das novelas picarescas.

O fragmento a seguir relata quando o vendeiro, percebendo a loucura do seu hóspede, decide enganá-lo. O narrador começa a contar como o vendeiro

tenta ganhar a confiança do seu hóspede, descrevendo suas andanças e aventuras – que envolviam ações como deitar viúvas, enganar mocinhas, roubar e fugir ao mesmo tempo. Ao mesmo tempo, tenta informar-se sobre a condição econômica do viajante, como se verifica no fragmento, a seguir:

Ansimismo, en los años de mocedad se había dado a aquel honroso ejercicio, andando por diversas partes del mundo buscando sus aventuras sin que hubiese dejado los Percheles de Málaga, Islas de Rianan, Sevilla, [...] donde había ejercitado la ligereza de sus pies, sutileza de sus manos, haciendo muchos tuertos, recuestando muchas viudas, deshaciendo muchas doncellas y engañando a algún pupilo y finalmente dándose a conocer por cuantas audacias y tribunales hay casi en toda España. (CERVANTES, 2004, p. 30).

As novelas picarescas tinham por princípio fundamental uma forma muito própria dos homens de enxergar a vida, aspecto estampado no prólogo do livro

Relox de Príncipes, de Frei Antonio de Guevara.

Apolonio Thianeo disputando con los discípulos Hiarcas dezia: que no ay cosa mas natural en nuestra naturaleza: que es el apetito que tenemos todos de conservar la vida. Sin que aquellos grandes dos philósofos discutieran esto en su disputa: lo vemos cada dia por experiencia pues por vivir trabajan los pobres: por vivir buelan las aves: por vivir nadan los peces: por vivir se esconden los animales: finalmente digo: que no ay oy animal tan bruto: que por vivir no tenga un natural apetito.<sup>45</sup> (GUEVARA, 1529, apud PÉRES, 1970, p. 226).

Dessa necessidade de subsistência nasce a justificativa para ser desavergonhado, diz Mateo Alemán (1599), outro autor que conhece bem as razões dos pícaros, pois, segundo Ramón Péres (1970, p. 226), “acaso estudiara

<sup>45</sup> Apolonio Thianeo, disputando com os discípulos Hiarcas, dizia: que não tem coisa mais natural em nossa natureza: que é o apetite que temos todos de conservar a vida. Sem que aqueles grandes dois filósofos discutissem isto em sua disputa: vemo-lo cada dia por experiência, pois por viver trabalham os pobres: por viver voam as aves: por viver nadam os peixes: por viver se escondem os animais: finalmente digo: que não há hoje animal tão bruto: que por viver não tenha um natural apetite. (Tradução nossa).

en las mismas cárceles donde más de una vez estuvo encerrado”<sup>46</sup>. As mesmas em que Cervantes, estando preso (1592 a 1597) junto a marginais por haver sido acusado de malversação de dinheiro público – na época, exercia o cargo de coletor de impostos – pensou em escrever a primeira parte de Dom Quixote<sup>47</sup>, ou melhor, começa a conceber a idéia de escrever o livro. Isso é percebido no prólogo de sua obra:

[...] qué podía engendrar el estéril y mal cultivado ingenio mío, sino la historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno, bien como quien se engendro en una cárcel, donde toda incomodidad tiene su asiento y donde todo triste ruido hace su habitación? (CERVANTES, 2004, p. 7).

As vozes de seus companheiros de cela encontram respaldo na conversa do vendeiro, também ligada a essa necessidade de subsistência, o que o faz aproveitar-se da insanidade mental do seu hóspede e ganhar sua confiança para depois extorquir-lhe algum dinheiro.

Nessas vozes que dialogam e trazem elementos históricos do tempo observa-se o caráter intertextual da obra. Para Kristeva: “o termo ‘ambivalência’ implica inserção da história (da sociedade) no texto, e do texto na história: para o escritor, são uma única e mesma coisa”. (KRISTEVA, 1974, p. 67).

A construção do sentido por meio da intertextualidade se funda na intenção do autor de querer mostrar ao seu locutor as razões que moviam os homens dessa sociedade a fazer qualquer negócio e entrar na conversa desajuizada de um louco, que acredita estar diante do senhor do castelo, que pode fazer dele um

<sup>46</sup> Por acaso havia estudado nas mesmas cadeias, onde mais de uma vez esteve. (Tradução nossa).

<sup>47</sup> Biógrafos de Cervantes afirmam que ele teria começado a escrever o romance durante o período em que esteve preso em Sevilha, em 1602.

cavaleiro. Angel González Palencia, em sua obra *La España del Siglo de Oro*

(1922), retrata acertadamente o pícaro desta maneira:

[...] es producto del orgullo nacional, en una clase de gentes no habitadas al trabajo, y que viven de ciertos servicios, y no se avergüenzan de comer la sopa de los conventos. Literariamente es el pícaro, hombre que, sin ser verdaderamente criminal, pertenece al hampa; tiene pocos o ningunos escrúpulos, particularmente en proporcionarse medios de mantenimiento; es humano, buen creyente, aunque pecador; no está habituado en modo alguno al trabajo regular y constante, sino que es perezoso y holgazán; su ocupación normal es la de servir a otro; hurta pero no roba, es astuto, ingenioso e imprevisor y simpático.<sup>48</sup>  
(PALENCIA, 1922, p. 231).

Sem dúvida, a esta descrição se podem relacionar Sancho Pança e o vendeiro de Dom Quixote, mas o pícaro de Cervantes é mais do tipo “lumpen”. A astúcia serve de pano de fundo nessa nova visão que trazem as novelas picarescas e se evidencia no “socarrón” vendeiro (Capítulo III), que aposta em divertir-se e, ao mesmo tempo, “ganhar um dinheiro fácil”. Como acontece também em *Rinconete y Cortadillo*, de Cervantes (1994), uma novela curta, onde fica mais evidente o apego ao dinheiro. De acordo com Zamora (1962), esse apego se dava devido a grandes quantidades de dinheiro que circulavam nas ruas da Espanha, mas beneficiava a pouca gente. O pícaro representa, por possuir esta característica, o povo oprimido pela miséria e seu desejo de liberdade e

[...] é produto do orgulho nacional, numa classe de gentes não habitadas ao trabalho, e que vivem de certos serviços, e não se envergonham de comer a sopa dos conventos. Literariamente é o pícaro, homem que, sem ser verdadeiramente criminal, pertence ao hampa; tem pouco ou nenhum escrúpulo, particularmente em proporcionar a si mesmo meios de manutenção; é humano, bom crente, embora pecador; não está habituado de modo algum ao trabalho regular e constante, senão que é preguiçoso e folgado; sua ocupação normal é a de servir a outro; furta, porém não rouba, é astuto, engenhoso e imprevisível e simpático. (Tradução nossa).

independência, que, na verdade, é o reflexo de uma sociedade individualista do século XVI.

O mesmo apego ao dinheiro que se observa no pícaro funciona como alavanca que aciona fios dialógicos entre o que foi dito e o não dito da fala dos personagens. O dinheiro, nessa época, começava a tornar-se muito necessário para a subsistência do indivíduo; portanto, até certo ponto, o comportamento do pícaro se justifica, ou, pelo menos, favorece a construção de uma desculpa.

O leitor, ancorado numa compreensão individual da situação histórica e social, consegue articular a novela de Cervantes a toda uma realidade contextual, capaz de fornecer respostas factíveis e coerentes para a época em que se localiza a novela. Isso ocorre porque:

[...] um enunciado vivo e significativamente surgido em um momento histórico e em um meio social determinado, não pode deixar de tocar em milhares de fios dialógicos vivos, tecidos pela consciência sócio-ideológica em torno do objeto de tal enunciado e de participar ativamente do diálogo social. (BAKHTIN, 1979, p. 100).

Nesse momento histórico e social, a intenção satírica das vozes dos pícaros permite ao leitor estabelecer correlações: a realidade dos homens vem de mãos dadas com a decadência econômica e social da época, sendo que o auge da literatura picaresca coincide com o auge da decadência da Espanha. Nas palavras de Palencia:

La sociedad es criticada en todas sus capas, a través de las cuales deambula el protagonista poniéndose como criado al servicio de un elemento representativo de cada una. De ese modo

el pícaro assiste como espectador privilegiado a la hipocresía que representa cada uno de sus poderosos dueños, a los que critica desde su condición de desheredado porque no dan ejemplo de lo que deben ser<sup>49</sup> (PALENCIA, 1922, p. 232).

A noção de intertextualidade pode ser observada duplamente: não somente no texto literário de origem ficcional, mas também na realidade histórica e social que traz as vozes de um povo que se defendia da miséria e da fome, da maneira que ele havia aprendido na sociedade que o produziu. Personagens e contexto permitem ao autor trazer à baila esses fios condutores da história, servindo de suporte à formação de sentidos na obra de Cervantes.

Baseando-se na fala de Bakhtin (1963), Kristeva argumenta que “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla” (KRISTEVA, 1974, p. 64). A palavra de Cervantes se transforma em um mediador entre o ambiente estrutural literário do romance e o ambiente histórico.

Esse momento de produção que se converte em texto capaz de provocar o riso como recurso burlesco, no romance de Cervantes, está claramente desenhado no discurso do pícaro, representado na figura do vendeiro, um dos fios que operam como construtores de sentido na narrativa. Na outra ponta, encontra-se um Dom Quixote em forma de paródia, um recurso intertextual usado pelo autor para desfazer o honroso fazer cavalheiresco.

<sup>49</sup> A sociedade é criticada em todas suas camadas, através das quais deambula o protagonista pondo-se como empregado ao serviço de um elemento representativo de cada uma delas. Desse modo, o pícaro assiste como espectador privilegiado à hipocrisia que representa cada um de seus poderosos donos, aos que critica desde sua condição de deserdado porque no dão exemplo do que devem ser. (Tradução nossa).

Por meio desse recurso estilístico intertextual, o autor traz à tona um tempo passado, em que os espanhóis queriam empenhar-se para construir a sociedade moderna nos moldes medievais. Cervantes lembra que, na época das Guerras Santas e das Cruzadas e da procura pelo Santo Gral, muitas lendas se criaram em torno das ações dos cavaleiros andantes: eles defendiam as terras dos reis cristãos contra judeus e muçulmanos invasores e lutavam sempre pela honra e pelos bons costumes, sendo que toda uma idéia de fidelidade e coragem cavaleiresca, ligada ao conceito de bondade, perfeição, felicidade e cristandade, formava, em conjunção, a base na qual se sustenta o imaginário coletivo da narrativa cervantina. Trata-se, porém, de um período de muitas contradições, em que a Espanha se manteve presa a um passado que o resto da Europa já havia superado.

Sendo assim, a intertextualidade em *Dom Quixote de la Mancha* aproxima duas áreas que, até esse momento, haviam se mantido distantes: a literatura e a história, a ficção e a realidade, a mentira e a verdade. Contudo, ao que tudo indica, Cervantes tinha a intenção de dessacralizar o discurso histórico, um discurso que, nessa época, era considerado veículo da verdade e voz de autoridade. Esse é outro fio na tessitura polifônica e intertextual que estabelece a relação da obra, em sentido estrito, com as novelas cavaleirescas<sup>50</sup>. Todos os enfeites com que elas eram adornadas criavam no imaginário popular uma atmosfera de misticismo e dedicação ascética em torno dos cavaleiros andantes,

<sup>50</sup> Há que fazer uma distinção entre os livros de cavalaria e as novelas de cavalaria. Estas últimas, segundo explica Martín de Riquer no prólogo da edição de *Dom Quixote* (2004), eram textos baseados em fatos reais, em que se relatava a biografia e as aventuras de um cavaleiro perfeitamente histórico, os quais existiram até o século XV. Já a denominação livros de cavalaria se reservava às obras de imaginação situada em uma clara linha artística, que encontra sua representante em *Lancelot*. Esta linha estava em oposição às obras que podem ser integradas à denominação novelas cavaleirescas.

cada vez que vinha à tona a imagem de um cavaleiro da Idade Média, fazendo parte de justas, passos de armas, torneios, e alguma crônica inquestionável transformasse suas façanhas, aproximando os cavaleiros aos protagonistas ficcionais dos livros de cavalaria, como se pode observar neste fragmento de Riquer:

A la segunda categoría pertenecen determinadas novelas [...] en las que el protagonista es un ser imaginario y la trama es de invención del autor, pero tanto la fisonomía de aquel como las características de ésta se amoldan, con verosimilitud, a los reales caballeros andantes del siglo XV y a las empresas que llevaban a término.<sup>51</sup> (RIQUER, 2004, p. LXIV).

Mas, Cervantes não transforma sua obra numa crônica direta das novelas e nem dos livros de cavalaria. Ele procura imitar o esquema formal com cuidado para não sair do esquema cavaleiresco, respeitando a organização de seus rituais e as convenções entre os gêneros – um ficcional e outro histórico. Para isso, procura utilizar os recursos materiais que sua época lhe proporcionava, corroborando para a loucura de seu personagem.

Esse deslocamento é responsável por aquele tom satírico e paródico do romance, em primeira instância, porque a não-adaptação do romance à época dos cavaleiros andantes desvirtua o fazer cavaleiresco, que se transforma em anacrônico e fora de contexto, provocando o riso e a indiferença.

Como exemplo, pode-se citar o capítulo em que Dom Quixote é ordenado cavaleiro andante. Dom Quixote, por falta de uma igreja, vela suas armas no pátio

<sup>51</sup> À segunda categoria pertencem determinadas novelas [...] nas que o protagonista é um ser imaginário e a trama é de invenção do autor, porém tanto a fisionomia daquele como as características desta se amoldam, com verossimilhança, aos reais cavaleiros andantes do século XV e às empresas que levavam a cabo. (Tradução nossa).

da venda, e dois hóspedes do lugar, ao chegarem para dar água a seus cavalos, aproximam-se do poço sobre cuja tampa Dom Quixote havia colocado seus velhos e deteriorados pertences cavaleirescos, e jogam-nos fora do lugar, sem o devido respeito.. Essa falta de respeito na retirada de seus pertences provoca a indignação do fidalgo, que esperava ser tratado com a solenidade que se deve a um cavaleiro, e, então, proferindo sérias ameaças aos arrieiros, que não lhe davam ouvidos, enfrentou-os com sua lança, provocando-lhes sérios estragos. A situação faz rir, apesar da violenta reação do cavaleiro, mas tudo se justifica pela irrealdade em que se encontra o fidalgo; na verdade, os tempos heróicos acabaram há um século atrás, e pergunta-se: terão existido os cavaleiros algum dia?

Na continuação do processo de (des)construção do discurso cavaleiresco, o vendeiro, que assistia a tudo, quando percebe que seu estranho hóspede pode-lhe trazer muitas encrencas, decide encurtar a sua estadia, fazendo aquilo que lhe pedia – ordená-lo cavaleiro andante –, como é narrado no fragmento a seguir:

Advertido y medroso de esto el castellano, trajo luego un libro donde asentaba la paja y cebada que daba a los arrieros, y con un cabo de vela que le traía un muchacho, y con las dos ya dichas doncellas, se vino a donde Don Quijote estaba, al cual mandó hincar de rodillas, y leyendo en su manual como que decía alguna devota oración, en mitad de la leyenda alzó la mano, y dióle sobre el cuello un buen golpe, y tras él con su misma espada un gentil espaldarazo, siempre murmurando entre dientes como que rezaba. Hecho esto, mandó a una de aquellas damas que le ciñese la espada, la cual lo hizo con mucha desenvoltura y discreción, porque no fue menester poca para no reventar de risa a cada punto de las ceremonias; pero las proezas que ya habían visto del novel caballero les tenía la risa a raya. Al ceñirle la espada dijo la buena señora: Dios haga a vuestra merced muy venturoso caballero, y le dé ventura en lides. (CERVANTES, 2004,

p. 30).

Observam-se, nesse fragmento, duas circunstâncias opostas à realidade cavaleiresca: em primeiro lugar, o vendeiro não é cavaleiro, razão pela qual todo

o ato da armação torna-se fictício; em segundo lugar, as damas que o ajudam não são donzelas, e sim duas prostitutas que decidem entrar no jogo de faz-de-conta para verem-se livres do problema em que se havia transformado o novo hóspede. Mas é interessante observar o recurso polifônico que utiliza o autor para imprimir inverossimilhança à ação.

O vendeiro começa a participar das mesmas vozes que o fidalgo. Como por um passe de magia, ele agora conhece perfeitamente toda a cerimônia de ordenação dos cavaleiros e até improvisa uma espada com um cabo de vela, a qual usará para dar a pescozada eo espaldarazo a seu hospede. Em que consistia a pescozada eo espaldarazo? Trata-se de atos que existiram realmente na ordenação dos cavaleiros ou era apenas uma criativa paródia daquilo que poderia ser essa cerimônia?

Segundo a ordem dos cavaleiros, era uma das partes mais importantes do processo de ordenar cavaleiro aos novatos que queriam tornar-se cavaleiros andantes, e consistia em dar um pequeno golpe de espada no ombro do aspirante, pedindo por coragem, honra e glórias, e colocando-o a serviço de Deus e da Coroa. Isso se pode observar na ordenação do filho de Lancelot, Gareth, na novela *As brumas de Avalon* (1985), uma obra que pertence à linha dos livros de cavalaria, caracterizada, essencialmente, pela presença de elementos maravilhosos, como magos, duendes, gigantes e bosques encantados localizados em ambientes longínquos:

Logo depois, do lado de fora da Igreja, ficou olhando a cerimônia na qual Lancelot tirou a espada e tocou os ombros de Gareth com ela dizendo numa voz forte e musical: Levanta-te agora, Gareth, companheiro de Arthur, e irmão de todos nós aqui, e de todos os cavaleiros desta companhia. Não esquece de defender teu rei e de viver em paz com todos os cavaleiros de Arhur e com a gente pacífica de toda parte, mas lembra-te sempre, de combater o mal e defender aos que precisam de proteção. (BRADLHEY, 1985, p. 46-47).

A linguagem, o tom e todo o fazer cavaleiresco dos cavaleiros do rei Arthur encontram-se estampados nitidamente naquela fala do vendeiro e das moças. O recurso polifônico se evidencia: há um texto dentro de outro texto, uma consciência dentro de outra consciência, uma fala trazendo outra fala remotamente contextualizada. A obra de Cervantes está permeada pelo discurso do outro, com o qual dialoga, discute e supera, permitindo a conexão com outros textos, outras formas estéticas e outras linguagens. Ele traz ao leitor um sem-fim de outras vozes, que dão força à voz da consciência do autor renascentista e ecoarão na narrativa dos escritores latino-americanos do século XX.

Um complexo tecido dialógico une enunciados das mais diversas origens contextuais, permitindo não só que a alternância dos sujeitos seja mantida numa relação sócio-histórica e cultural, dentro e fora da obra, mas, também, que ela abra outras muitas janelas para uma melhor compreensão do mundo.

## CAPÍTULO III

### RELEITURAS BORGEANAS

Continuando a fluir no imaginário dos leitores contemporâneos, Cervantes prenunciou a Nova Novela Histórica Latino-Americana, na qual se inaugura uma nova forma de narrativa. Em Jorge Luiz Borges, essa nova forma de fazer literatura baseia-se, principalmente, na duplicidade, na ambivalência, na circularidade do tempo, como ocorre em *El Aleph* (2003) em que seu personagem acaba ficando capturado num ponto entre o presente, o passado e o futuro, e do seu interior se pode captar todo o universo. As estruturas labirínticas permitem que um personagem tenha diversas possibilidades de ser: ele pode ser o verso e

o anverso de um mesmo personagem, o personagem que foge e ao mesmo tempo aquele que o persegue. Essas são algumas das diversas estruturas que os contos borgeanos apresentam com mais frequência, sem esquecer que os recursos literários como a metaficção, a intertextualidade, a polifonia e o palimpsesto rompem com as antigas estruturas e formas de contar uma história.. Observa-se, entretanto, que estes recursos narrativos, em Borges, representam uma releitura de Cervantes, cuja obra prenuncia a Nova Novela Histórica Latino-Americana (NNHLA).

Essa nova forma de narrar, como se vem discutindo, provoca rupturas com os paradigmas tradicionais e chega à consagração de outros autores, como é o caso de Borges e seu conto “Pierre Menard, autor del Quijote” (2000), que, ancorado já na contemporaneidade, apresenta a realidade por um outro ângulo, mais surrealista, labiríntico e fantástico que o anterior. Suas bases estão pautadas na releitura de um dos maiores romances da modernidade, Don Quijote de la Mancha, baseando-se, principalmente, no assunto que se questiona: a relatividade da história; mas, também, na utilização dos mesmos recursos narrativos usados por Cervantes, que se constituem em uma das partes mais interessantes da releitura da obra.

Borges afirmou em várias de suas entrevistas que seus textos adquirem vida nos temas e motivos lidos, nas prateleiras de infinitas bibliotecas que fizeram parte de sua vida desde sua infância, mergulhado na biblioteca do seu pai. Entre essas leituras, destaca-se nitidamente o primeiro romance da modernidade, em que Cervantes, ironicamente, inverte o processo tradicional de produção de sua obra: partindo da leitura para a escrita, sua obra torna-se uma contestação das novelas de cavalaria. Lendo as traduções das “verdadeiras histórias” do famoso cavaleiro Dom Quixote de La Mancha, escritas pelo historiador Cide Hamete Benegeli, Cervantes passa a relatar os sucessos de suas empresas. E, dessa maneira, todo o romance se baseia, embora de forma ficcional, na leitura das traduções feitas por um jovem mourisco bilíngüe dos manuscritos encontrados por Cervantes.

Essa inversão acontece, também, no conto “Pierre Menard, autor del Quijote”, em que Borges inverte o processo tradicional da criação do conto: ao invés de partir da escrita, ele começa pela leitura de uma crítica sobre um escritor

francês, muito amigo seu, que dedicou grande parte de sua vida à produção do romance de Cervantes. Para escrever a sua obra, mantém o tom satírico de seu precursor e o aspecto solitário e ascético do personagem Dom Quixote. Na trama do conto, o narrador/leitor, que dialoga, constantemente, com o leitor (nós), conta ter questionado a Pierre Menard sobre sua escolha: já que havia tantos outros autores mais próximos dele, por que foi escolher justamente um escritor espanhol? A esse questionamento, o personagem/autor Pierre Menard responde:

El Quijote es un libro contingente, el Quijote es innecesario. Puedo premeditar su escritura, puedo escribirlo, sin incurrir en una tautología. A los doce o trece años lo leí, tal vez íntegramente. [...]Componer el Quijote a principios del siglo diecisiete era una empresa razonable, necesaria, acaso fatal; a principios del veinte, es casi imposible. No en vano han transcurrido trescientos años, cargados de complejíssimos hechos. Entre ellos, para mencionar uno solo: el mismo Quijote.. (BORGES, 1944, p. 448).

De uma forma irônica, e, por meio das palavras de seu personagem, Borges, introduz o questionamento de Cervantes em relação à história e reconhece que a obra de Cervantes é um fenômeno complexo, capaz de modificar a visão que o leitor tem da história. O tempo modifica a versão que se tem sobre ela. A leitura que se faz da história oficial depende do conhecimento de mundo do seu leitor/escritor. Ela é relativa.

Borges afirma, também, que pode escrever Dom Quixote de la Mancha sem incorrer numa tautologia: quem dá essa certeza é a absoluta clareza que o autor argentino tem do processo de produção da obra de Cervantes. Técnicas narrativas utilizadas por Cervantes na construção de sua narrativa romanesca servem de subsolo à obra de Borges: a desconstrução do discurso, supostamente crítico, realizado por pessoas consideradas autoridades ou especialistas no

assunto, e a introdução de um personagem apócrifo – no conto borgeano, Pierre Menard corresponde ao mesmo recurso que seu precursor utiliza com seu cavaleiro Dom Quixote para provocar ambigüidade e dualidade ao romance.

Nas narrativas de Cervantes e de Borges, abre-se a possibilidade de que os personagens fictícios, Dom Quixote e Pierre Menard, sejam personagens reais, pois ambos foram alvo de escritores que falavam sobre suas vidas e suas obras. Ou seja, a visão unívoca do mundo que se tinha por meio da narrativa tradicional, em que um personagem não poderia transitar entre o mundo real e o fictício, abre espaço para uma concepção dual, e a realidade se recria de acordo a consciência de cada sujeito. Aquilo que era considerado real deixa de ser objetivo e autônomo. O conto de Borges reflete uma surrealidade lúdica e fantástica, transmitindo novas verdades em relação às quais se confere um sentido profundo e essencial ao espaço externo.

Em “Pierre Menard, autor del Quijote”, Borges revela que o precursor de sua obra é Cervantes, e como no seu conto “El jardín de senderos que se bifurcan” (1941), oferece ao leitor infinitas possibilidades de desenlace ao livro que está lendo, assim como infinitas possibilidades de reescrita, e infinitas possibilidades de que o mesmo personagem possa representar diferentes papéis e passar por diferentes situações, às vezes totalmente ambíguas. O desdobramento da realidade coloca-se como recurso estilístico que oferece outros ângulos de visão dessa mesma realidade ao leitor: a visão que tem o personagem na trama, e a visão que tem o autor, adquirida no conhecimento de mundo compartilhado com seu leitor.

Em “Pierre Menard, autor del Quijote”, Borges desenvolve novas técnicas narrativas, principalmente, técnicas que tomam como base de sustentação o

romance de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*. A parte invisível na obra de Pierre Menard, de que o autor/narrador comenta no seu conto – justamente a parte que a crítica literária havia omitido –, são as técnicas narrativas do conto que formam o subsolo na maneira de reescrever *Dom Quixote*. E, para entendê-lo, o autor/narrador/leitor do conto apresenta indícios profundamente reveladores.

Fatos da vida real se confundem com a ficção: “puedo premeditar su escritura, puedo escribirlo, sin incurrir en una tautología. A los doce o trece años lo lei, tal vez integralmente [...]” (BORGES, 1944, p. 448). Como sua personagem Pierre Menard, Borges, aos doze ou treze anos, leu *Dom Quixote*, mas numa versão simplificada, conforme relata em entrevista a Soler Serrano, realizada no programa *A fondo* da TVE (1980 -Videoteca Memória Literária). Pode ser que ele tenha percebido nessa leitura as técnicas que ali foram usadas para escrever o romance. Há indícios, no conto, dessa compreensão. Por exemplo, o autor/narrador do conto dispõe-se a contar sua história começando pela leitura de um comentário feito por uma crítica literária, Madame Henri Bachelier, que não havia respeitado a veracidade da obra de Pierre Menard, elaborando um catálogo das obras encontradas na biblioteca do escritor francês. Nessa lista, segundo o narrador, omitem-se e adicionam-se obras por meio de uma crítica falaz sobre o já falecido escritor, que aparece em um diário de Nîmes, na França. O narrador lê a crítica e começa a contar para o leitor, o que ela diz:

Son, por lo tanto, imperdonables las omisiones y adiciones perpetradas por madame Henri Bachelier en un catálogo falaz que cierto diario cuya tendencia protestante no es un secreto ha tenido la desconsideración de inferir a sus deplorables lectores — si bien estos son pocos y calvinistas, cuando no masones y circuncisos. (BORGES, 1944, p. 444).

Como em Dom Quixote de la Mancha, o autor emprega recursos para atribuir verossimilhança ao seu personagem e à sua obra por meio da leitura de um texto, supostamente original, que argumenta capciosamente sobre seu personagem. Obviamente, há diferenças que marcam o assunto tratado na obra, pois, em Cervantes, o texto que o narrador lê é a tradução de um manuscrito em árabe, que foi escrito por um historiador árabe e “mentiroso”. Da releitura desse texto, traduzido por um mourisco para o castelhano, é que nascem os capítulos que correspondem a cada uma das partes do manuscrito que conta a “verdadeira história” do ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha. Em Borges, os personagens se atualizam: agora é uma crítica literária que mente sobre a obra de Pierre Menard, omitindo o que há de melhor na obra, ou seja, os capítulos (re)escritos sobre Dom Quixote de la Mancha..

Aqui, cabe uma indagação: por que Cervantes cria um historiador árabe e “mentiroso”, e não um literato, considerando que seu personagem é fictício? Os historiadores, nessa época (séculos XI a XV, aproximadamente), eram destinatários de uma missão muito especial: enaltecer a vida e obra dos cavaleiros por meio de seus escritos, proporcionando-lhes fama e transformando-os em modelos de conduta para a sociedade. Esta imagem devia se manter fiel aos valores éticos e morais estabelecidos pelo Clero e pela Coroa.

Dessa forma, parece evidente que Cervantes queria questionar a veracidade das histórias escritas sobre os cavaleiros andantes, mas, principalmente, parece claro que Dom Quixote de la Mancha é uma contestação, não aos livros de cavalaria, mas aos historiadores que enfeitavam e enalteciam a obra dos cavaleiros andantes, fazendo deles verdadeiros heróis, dignos de serem imitados. Na realidade, a história é tão ficcional, quanto qualquer romance

histórico. Essa conexão entre Dom Quixote de la Mancha e a NNHLA é inaugurada, quatrocentos anos depois de seu precursor, no conto de Borges.

Um dos recursos narrativos que o autor de Dom Quixote de la Mancha utiliza para provocar a sua entrada no discurso de seu romance é totalmente inovador: a metaficção. Em nenhuma obra de ficção, até esse momento, havia-se observado a autoconsciência narrativa no momento de produção da obra. Mas Cervantes precisava produzir essa cumplicidade, para provocar uma ruptura na tradição cavaleiresca e criar novas expectativas frente ao discurso narrativo, agora também carnavalizado pela paródia e pela metaficção.

Borges assimila essa idéia e a coloca em prática no seu conto. Há toda uma denúncia sobre os críticos literários, que têm em suas mãos a fama ou descrédito da carreira de um escritor. Como ocorre em Dom Quixote de la Mancha, Borges cria uma crítica literária que pretende acabar com a boa fama do escritor francês, caluniando-o e cometendo omissões e adições imperdoáveis. Dessa maneira, o narrador/leitor coloca em pauta conflitos de pensamentos e opiniões característicos de uma cidade moderna e caótica da Europa do século

XX: Nîmes, na França.

Evidencia-se, também, a técnica usada para dar veracidade às obras fictícias com a intenção de fazer o leitor acreditar que se trata de um texto e de um personagem “verdadeiros”. Cervantes conduz este jogo à perfeição, quando afirma que os árabes são “mentirosos”, e, para demonstrá-lo, destaca o fato de o historiador árabe Cide Hamete Benengeli fazer anotações sobre um dos personagens fictícios criado por ele mesmo, à margem da página dos seus manuscritos, encontrados por Cervantes, por acaso, em Alcaná de Toledo, quando os lia das mãos de um jovem mourisco que se dispôs a fazer a tradução

para o castelhano. Ao querer saber o que diziam essas anotações, Cervantes descobriu que falavam de Dulcinea del Toboso.

Assim age também o narrador de Borges, quando afirma serem imperdoáveis as adições e omissões perpetradas por madame Bachelier com relação à obra de Pierre Menard. Segundo ele, os escritos dessa crítica literária não correspondiam inteiramente à verdade e, para demonstrar as faltas que ela cometera, começa a detalhar as obras do seu personagem, partindo pela parte visível da obra de Menard. Em meio a esse detalhamento, Borges introduz notas de rodapé esclarecedoras sobre a crítica de madame Bachelier, dizendo que, da lista que essa crítica fez, há um livro que não faz parte do acervo bibliotecário de Pierre Menard. Esta constatação demonstra a veracidade de seus argumentos contra a crítica e, também, provoca ambigüidade com relação à ficcionalidade dos personagens.

Dessa forma, utilizando o recurso da introdução de notas de rodapé sobre os personagens fictícios – recurso inaugurado por Cervantes –, Borges reproduz

o mesmo efeito metaficcional que confunde verossimilhança com veracidade na ação dos personagens. Observe-se este fragmento, que corresponde à nota de rodapé número um:

[1] Madame Henri Bachelier enumera asimismo una versión literal de la versión literal que hizo Quevedo de la Introduction à la vie dévoté de san Francisco de Sales. En la biblioteca de Pierre Menard no hay rastros de tal obra. Debe tratarse de una broma de nuestro amigo, mal escuchada. (BORGES, 1944, p. 451).

O narrador faz referência a obras e escritores reais que escapam ao mundo ficcional, mas que permitem olhar para ele como se fosse verdadeiro. O recurso metaficcional permite questionar e satirizar aquilo que se escreve sobre

escritores famosos e sobre a própria história, em ambos os textos, e, ao mesmo tempo, produz efeitos de espelhamento que colocam a ficção olhando para si mesma, deixando o leitor confuso, o qual tentará verificar a veracidade dos personagens no seu mundo real.

Refletindo sobre o processo criador de Borges ao escrever o conto, fica mais evidente ainda a estratégia de dessacralização da história oficial e a relatividade desta. Observe-se este fragmento escrito por Pierre Menard, que, segundo o narrador, era verbalmente idêntico a uma frase escrita pelo seu precursor.

[...] la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir [...] (BORGES, 1944, p. 449).

O narrador analisa os dois fragmentos retirados das obras originais e conclui, inesperadamente, que o segundo foi enriquecido com o passar do tempo:

La historia, madre de la verdad; la idea es asombrosa. Menard, contemporáneo de William James, no define la historia como una indagación de la realidad sino como su origen. La verdad histórica, para él, no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió. Las cláusulas finales – ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir – son descaradamente pragmáticas. (BORGES, 1944, p. 449).

Borges entende que a história não é aquilo que aconteceu, e, sim, o que julgamos ter acontecido. Esta é a análise que guia a obra de Cervantes e corrobora seu pensamento: a história não é reflexo da verdade; ela é relativa, a depender do tempo e de quem a está contando. Borges evidencia que há certa intenção, por parte de historiadores, críticos e escritores, em contar os fatos a

partir do seu ponto de vista, pois, segundo o escritor argentino, diferente é a visão de um escritor do século XVII se comparada à de um contemporâneo de William James, do século XX. Portanto, as versões dadas como verdadeiras em uma época, mesmo baseadas em fatos reais, podem não ser reflexo da realidade.

Em outra passagem do mesmo fragmento, Borges afirma que Dom Quixote de la Mancha é um livro contingente, e, ao que tudo indica, ele tem razão, considerando que seu autor era um soldado leigo, inspirado nas suas vivências, na guerra e no cárcere, as quais lhe forneceram elementos para escrever o romance. Borges observa que a escrita da obra de Cervantes foi casual: ele não tinha consciência das técnicas narrativas que estava usando para dar inverossimilhança ao romance e ao seu personagem, mas apenas as criava ao acaso, com a intenção de produzir um determinado efeito.

Postulada esa imagen (que nadie en buena ley me puede negar) es indiscutible que mi problema es harto más difícil que el de Cervantes. Mi complaciente precursor no rehusó la colaboración del azar: iba componiendo la obra inmortal un poco à la diable, llevado por inercias del lenguaje y de la invención. Yo he contraído el misterioso deber de reconstruir literalmente su obra espontánea. (BORGES, 1944, p. 448).

Por isso, Borges, como Pierre Menard, não se deixa levar pelo acaso. Ele percebe as técnicas e os recursos narrativos e os utiliza, em seu conto, em um processo quase antropofágico de assimilação e deglutição. Por essa razão, Borges diz, por intermédio de seu personagem, que ele acredita poder premeditar sua escrita e fazer o mesmo que Cervantes fez, sem, no entanto, ser repetitivo. Observa-se, aqui, o esforço do autor de não se deixar levar pelo acaso, de recusar a colaboração do azar. Um fazer-de-outro-modo percorre seu fazer

literário: o dever de reconstruir o trabalho espontâneo de Cervantes, sem ser espontâneo.

Além da metaficção, muitos outros recursos narrativos, que modificam o modo de contar a história em Borges, têm seu berço no primeiro romance moderno. Tais recursos dialogam com a NNHLA por meio do tom narrativo, da técnica e do estilo de um dos maiores escritores contemporâneos da América Latina. Para Fuentes, na NNHLA,

[...] los relatos se vuelven sobre sí mismos para contar el proceso de su escritura, [...] alcanza a la estructura, al contenido y a temas y motivos que se recobran de la tradición o el arte más próximo para entreverlo desde diferentes perspectivas, no siempre necesariamente irónicos o humorísticos.<sup>52</sup> (FUENTES, 1996, p, 25).

Como Jorge Luis Borges, escritores latino-americanos se tornam metaficcionais e carnavalescos para trazer obras e personagens do passado, com suas características do passado, mas confrontadas a uma realidade presente, criada sobre suas próprias contradições, provocando a ruptura dos paradigmas construídos sobre essas bases históricas. A metaficção, a paródia e a sátira são alguns dos recursos mais usados pelos escritores contemporâneos da NNHLA para provocar a desconstrução dessa história ou desse personagem histórico que foi enaltecido pelos historiadores da história oficial.

Nesse ponto, como em Dom Quixote de la Mancha, o conto se torna polifônico, as vozes dos personagens são veículo de discursos históricos aceitos

<sup>52</sup> Os relatos se voltam sobre si mesmos para contar o processo de sua escrita, [...] alcança à estrutura, ao conteúdo e a temas e motivos que se recobram da tradição ou da arte mais próximo para entrevê-lo de diferentes perspectivas, nem sempre necessariamente irônicas ou humorísticas. (Tradução nossa).

e refutados no decorrer do tempo, o ambiente se torna carnavalesco, instaurando-se aí uma mascarada luta contra o estabelecido, e os novos recursos narrativos, contribuem para o renascer de um novo gênero.

Podem-se tomar como exemplos os contos “El jardín de senderos que se bifurcan” (1941), e “Pierre Menard, autor del Quijote” (1939), em que o autor trabalha na perspectiva de oferecer outras leituras da realidade ao leitor. Borges se utiliza do paradoxo para construir as pautas de uma nova técnica narrativa, principalmente, uma técnica que toma como base de sustentação o clássico, o tradicional, o aceito como verdadeiro e o desconstrói, usando como ferramenta para tal processo de ruptura as leis e paradigmas filosóficos que regem a sociedade contemporânea, muitas vezes utilizados pelo avesso.

### 3.1 DON QUIJOTE DE LA MANCHA E “PIERRE MENARD, AUTOR DE DON QUIJOTE” -APROXIMAÇÕES E DISTANCIMENTOS

Aqui, se pretende refletir sobre o conto fantástico contemporâneo “Pierre Menard, autor del Quijote” (1939)<sup>53</sup>, de Jorge Luis Borges, como um palimpsesto do primeiro romance da modernidade, Don Quijote de la Mancha (1605-1615). Borges é considerado um dos maiores representantes da literatura latino-americana, sendo que, em sua obra, podem ser observadas relações com os pressupostos narrativos característicos da NNHLA. Tais pressupostos, por sua vez, foram captados em Dom Quixote por Borges e atualizados, os quais, hoje, configuram-se nas características que entram em confronto com a narrativa realista tradicional. Embora, o gênero novela se refira às narrativas longas, as

<sup>53</sup> A obra que utilizamos para esta análise refere-se à edição de 2000.

narrativas curtas, como é o caso dos contos de Borges, paradoxalmente, são as que norteiam o novo gênero narrativo latino-americano, engendrando as sementes das novas características que vêm inaugurar a prosa ficcional dos séculos XX e XXI. Isso já é motivo de sobra para Borges ser considerado por muitos críticos literários, dentre eles Harold Bloom (1997), o “pai literário e escritor representativo” desse novo gênero.

No conto “Pierre Menard, autor del Quijote”, o autor delinea novas técnicas para a (re)escritura, as quais, conforme já foi mencionado, baseiam-se na releitura de uma das obras mais lidas no mundo, pertencente à literatura universal do século XVII, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. A obra de Borges se configura como um palimpsesto, como num antigo pergaminho cujo conteúdo foi apagado pelo tempo e escrito novamente. Da mesma forma, Borges (re)utiliza os mesmos suportes narrativos que Cervantes havia utilizado há mais de quatrocentos anos atrás, e, sobre os vestígios dos escritos do primeiro romance da modernidade, *Don Quijote de la Mancha*, Borges reescreve seu conto “Pierre Menard, autor del Quijote”. Tudo em Pierre Menard lembra Dom Quixote – por debaixo de suas estruturas narrativas ficcionais se lê, se ouve e se respira Dom Quixote..

Alguns dos recursos narrativos que constituem vestígios da narrativa cervantina, fruto da imaginação criadora de seu autor, são a metaficção, o espelhamento, a intertextualidade e o palimpsesto, a carnavalização, a paródia e a polifonia. Todos esses recursos, em Borges, unem-se, confundem-se e entrelaçam-se de tal forma que, dificilmente, podem ser identificados como elementos autônomos dentro de sua narrativa.

O narrador de Borges é o mesmo narrador/autor de Cervantes, que, como num jogo de espelhos, multiplica-se e toma o papel de um personagem, e, às vezes, do próprio autor, distanciando-se daquilo que foi estabelecido pela tradição, em que a narração se dá preferencialmente sob a perspectiva de um narrador onisciente. Trata-se de um recurso metaficcional que permite o diálogo do autor com o leitor. Essa nova forma de autoconsciência do texto é considerado por alguns autores como o ponto de partida da nova narrativa contemporânea: “en el ensayo de Borges [...], “Pierre Menard, autor del Quijote” viene a constituir, así, no como un punto de partida de su escritura ficcional, sino un punto de llegada, la culminación de la búsqueda de una voz y un método narrativo”.<sup>54</sup> (ISTIFAN, 2006,

p. 2).

Trata-se, pois, de um conto que, como seu precursor, cria um gênero, e, em nosso entender, trava uma luta contra a tendência literária da narrativa histórica tradicional, que procurava, de forma mimética, aproximar-se da obra que a precedia sem se distanciar do seu autor. Essa nova visão da obra como construção narrativa se fundamenta, segundo Menton (1993), na difusão de idéias filosóficas aplicáveis a todos os períodos, do passado, do presente e do futuro. Não se pode esquecer que essa difusão de idéias filosóficas tem seu precursor em Cervantes. Observe-se os dois fragmentos a seguir, o primeiro retirado de conto “Pierre Menard, autor del Quijote”, e o segundo, de Dom Quixote de la Mancha:

Dos textos de valor desigual inspiraron la empresa. Uno es aquel fragmento filológico de Novalis – el que lleva el número 2005 en la

<sup>54</sup> No ensaio de Borges [...] “Pierre Menard, autor del Quijote” vem constituir não o ponto de partida de sua escrita ficcional, mas, sim, o ponto de chegada, a culminação da busca de uma voz e um método narrativo. (Tradução nossa).

edición de Dresden – que esboza el tema de la total identificación con un autor determinado. Otro es uno de esos libros parasitarios que sitúan a Cristo en un bulevar, a Hamlet en la Cannebière o a don Quijote en Wall Street. Como todo hombre de buen gusto, Menard abominaba de esos carnavales inútiles, sólo aptos decía para ocasionar el plebeyo placer del anacronismo o (lo que es peor) para embelesarnos con la idea primaria de que todas las épocas son iguales o de que son distintas.<sup>55</sup> (BORGES, 1944, p. 446).

No prólogo da segunda parte de Dom Quixote de la Mancha, seu autor contesta o carnaval inútil de um escritor que, sem o menor decoro, havia publicado uma imitação da segunda parte do Quixote, conhecido por El Quijote de Avellaneda, de Alonso Fernández de Avellaneda, pseudônimo do autor do Quixote apócrifo. Seu título original foi Segundo tomo del ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, publicado em Tarragona, no ano de 1614. Há muitas conjeturas, mas, até o momento, não se descobriu sua verdadeira identidade. Nesta passagem, Cervantes deixa seu testemunho de como ele considerava abomináveis esses atos miméticos:

Válame Dios, y con cuánta gana debes de estar esperando ahora, lector ilustre o quier plebeyo este prólogo, creyendo hallar en él venganzas, riñas y vituperios del autor del segundo Don Quijote, digo, de aquel que dicen que se engendró en Tordesillas y nació en Tarragona! Pues en verdad que no te he de dar este contento, que, puesto que los agravios despiertan la cólera en los más humildes pechos, en el mío ha de padecer excepción esta regla. Quisieras tú que lo diera del asno, del mentecato y del atrevido, pero no me pasa por el pensamiento: castíguele su pecado, con su pan se lo coma y allá se lo haya. [...]  
Paréceme que me dices que ando muy limitado y que me contengo mucho en los términos de mi modestia, sabiendo que no

55 Dois textos de valor desigual inspiraram a empresa. Um é aquele fragmento filológico de Novalis

– o que tem o número 2005 na edição de Dresden – que esboça o tema da total identificação com um autor determinado. Outro é um desses livros parasitários que situam Cristo num bolevar, Hamlet na Cannebière ou Dom Quixote na Wall Street. Como todo o homem de bom gosto, Menard abominava estes carnavais inúteis, só aptos – dizia – para causar o plebeu prazer do anacronismo ou (o que é ainda pior) para nos encantar com a idéia primária de que todas as épocas são iguais ou de que são diferentes. (Tradução nossa).



se ha de añadir aflicción al afligido y que la que debe de tener este señor sin duda es grande, pues no osa parecer a campo abierto y al cielo claro, encubriendo su nombre, fingiendo su patria, como si hubiera hecho alguna traición de lesa majestad. Si por ventura llegares a conocerle, dile de mi parte que no me tengo por agraviado, que bien sé lo que son tentaciones del demonio, y que una de las mayores es ponerle a un hombre en el entendimiento que puede componer y imprimir un libro con que gane tanta fama como dineros y tantos dineros cuanta fama; [...] no le digas más, ni yo quiero decirte más a ti, sino advertirte que consideres que esta segunda parte de Don Quijote que te ofrezco es cortada del mismo artífice y del mesmo paño que la primera, y que en ella te doy a don Quijote dilatado, y finalmente muerto y sepultado, porque ninguno se atreva a levantarle nuevos testimonios, pues bastan los pasados y basta también que un hombre honrado haya dado noticia destas discretas locuras, sin querer de nuevo entrarse en ellas: que la abundancia de las cosas, aunque sean buenas, hace que no se estimen, y la carestía, aun de las malas, se estima en algo. (CERVANTES, 2004, p. 546).

Essa produção mimética é abominada por Cervantes, que se posiciona abertamente contra a imitação que fizeram de seu romance, e, além disso, difunde concepções filosóficas que refletem o pensamento da sua época sobre a integridade dos escritores, que não devem se deixar levar pela ambição e pelo poder. Ao que parece, Cervantes acreditava que o ofício de escritor não devia ser praticado com uma intenção mercantil, e, sim, com a de difundir suas idéias sobre manter a integridade humana. E logo fica evidente que Borges, por meio do discurso do personagem Pierre Menard, também detestava a falta de ousadia e criatividade dos escritores que reconhecem sua “total identificación con un autor”, pois esse comportamento os coloca na prateleira dos “libros parasitários” que vêm nas obras canônicas, ou de sucesso, fenômenos inquestionáveis. Assim, encontram nos processos miméticos, copiando seus temas, estrutura e forma de contar a história, maneira de alcançar, facilmente, fama e o sucesso, e, ainda, de soslaio, levam à reprodução dos processos de reificação social, atrelados a um sistema social conservador e tradicional que induz a uma narrativa mimética. Para



Borges, não interessa o fato contado, e, sim, o modo de contar, e é neste ponto que reside a inovação cervantina, (re)inaugurada por Borges.

Trata-se da introdução de uma visão metaficcional, que procura a introspecção, o olhar para si a partir do processo de produção e de recepção, colocando, dessa forma, outros participantes nessa produção: o personagem/autor, o narrador/autor e o leitor. A participação do leitor, sua interpretação, a forma como ele dialoga com o texto são fundamentais para o resultado final da obra, pois, como um espelho, multiplicará sua imagem infinitas vezes, uma vez que essa nova forma de ver o texto literário coloca em cena também o conhecimento de mundo do leitor.

No subsolo desse palimpsesto, Borges também dá indícios da revolta de seu precursor contra os historiadores que faltavam com a verdade quando escreviam sua “história oficial”. É o caso da idéia que Borges atualiza, sobre a impossibilidade de conhecer a verdade histórica. Para o escritor argentino, a verdade ou a inverdade histórica vai depender do foco narrativo e do leitor, e de seu conhecimento compartilhado desse mundo. Para ele, a história é um labirinto impossível de conhecer, e, para demonstrar sua hipótese, remete-se ao mesmo lugar de onde partiu Cervantes, na sua célebre frase: “la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir [...]”. (CERVANTES, 1605, apud BORGES, 1944, p. 449).

Nessa citação, tem-se, a partir da leitura da obra, independente do pensamento de quem a gerou, o olhar não só de seu novo autor, mas daquele que a lê e a cita com a intenção de oferecer outras imagens focadas sobre outros ângulos. Esses outros ângulos permitem ao leitor penetrar no personagem Pierre

Menard, captar a intenção do narrador, do autor, e ir além, tentando indagar a intenção e a compreensão que Cervantes tinha da história. Permitem entrar na trama com a percepção do outro e olhar a história de outro ponto, de tal maneira diferente, que sua imagem permita ao leitor enxergar suas próprias incoerências. Incoerências que, ao longo dos séculos, foram dadas como verdadeiras e aceitas, sem questionamentos. Na verdade, diz Borges – como narrador/leitor –, Cervantes tem toda a razão: a história é contada a partir do pensamento de um historiador e dada como verdadeira; no entanto, ela relata o que seu historiador pensa que aconteceu, e não a verdade em si. Daí se conclui a impossibilidade de conhecer a verdade da história. Como Cervantes, Borges acredita na relatividade da história.

Como uma espécie de diálogo com o leitor, o crítico e narrador do conto de Borges também coloca a questão da falta de honestidade de alguns críticos literários que, levados pela sua preferência ideológica, faltam à verdade, omitindo fatos relevantes da vida de um autor. Coloca-se, dessa maneira, o leitor diante das contradições da vida real, para questioná-las. Esse recurso de verossimilhança é influência de seu precursor. Cervantes o utiliza para questionar os exageros e as omissões que os historiadores de sua época, que, segundo o autor, deveriam se manter fiéis aos fatos verdadeiros, deixando de lado suas paixões e opiniões pessoais; entretanto, agem com tal falta de compromisso com a verdade que suas “histórias” assemelham-se a uma obra de ficção. Da mesma forma agem os críticos literários, como escreve Borges:

Diríase que ayer nos reunimos ante el mármol final y entre los cipreses infaustos y ya el Error trata de empañar su Memoria [...] Decididamente, una breve rectificación es inevitable [...]. Quienes han insinuado que Menard dedicó su vida a escribir un Quijote

contemporâneo, calumnian su clara memoria [...].<sup>56</sup> (BORGES, 1944, p. 444).

O autor alegoriza as palavras Erro e Memória, escrevendo-as com maiúscula no afã de evidenciar que tais fenômenos, às vezes, têm vida própria e se comportam como se fossem pequenos monstros que habitam a vida dos escritores, ainda não acabou seu funeral e já se estão cometendo erros com respeito a sua integridade, manchando sua memória.

Esse recurso, também, assemelha a obra de Borges à de seu precursor espanhol, que fundamenta toda sua inovação narrativa no efeito de dessacralização do discurso dos historiadores e da suposta veracidade da história oficial. Mas Borges vai além dessa simples constatação, que, para seu tempo, sendo ele contemporâneo de Albert Einstein (1879-1955), já é uma questão superada com a Teoria da Relatividade (1905). Agora, sua compreensão atribui esta relatividade ao tempo e coloca o leitor a par da diferença que se suscitaria numa obra se outro escritor – no caso, Pierre Menard – quisesse escrevê-la novamente, como Dom Quixote de la Mancha, por exemplo, de Miguel de Cervantes, escrita entre 1595 e 1604. Dessa maneira, Borges apresenta ao leitor a realidade de uma forma fantástica, surrealista, fazendo com que o leitor penetre no movimento do tempo e sua ação transformadora sobre a história e sobre o gênero, como se pode apreciar neste fragmento do conto:

No quería componer otro Quijote – lo cual es fácil – sino el Quijote. [...] Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran palabra por

56 Dir-se-ia que só ontem nos reunimos diante do mármore final e no meio dos ciprestes infaustos e já o Erro tenta deslustrar a sua Memória [...]. Decididamente, uma breve retificação é inevitável [...]. (Tradução nossa).

palabra y línea por línea con las de Miguel de Cervantes. ‘Mi propósito es meramente asombroso’, me escribió el 30 de septiembre de 1934 desde Bayonne. [...] El método inicial que imaginó era relativamente sencillo. Conocer bien el español, recuperar la fe católica, guerrear contra los moros

o contra el turco, olvidar la historia de Europa entre los años de 1602 y de 1918, ser Miguel de Cervantes. Pierre Menard estudió ese procedimiento (sé que logró un manejo bastante fiel del español del siglo diecisiete) pero lo descartó por fácil. ¡Más bien por imposible! dirá el lector. De acuerdo, pero la empresa era de antemano imposible y de todos los medios imposibles para llevarla a término, éste era el menos interesante. Ser en el siglo veinte un novelista popular del siglo diecisiete le pareció una disminución. Ser, de alguna manera, Cervantes y llegar al Quijote le pareció menos arduo – por consiguiente, menos interesante – que seguir siendo Pierre Menard y llegar al Quijote, a través de las experiencias de Pierre Menard. (BORGES, 1944, p. 446). Como Cervantes, Borges explora o recurso da intertextualidade, com a

introdução de outros gêneros discursivos no seu conto, como a carta, para trazer

o pensamento do apócrifo escritor, e, dessa maneira, expor ao leitor suas convicções. Borges parece acreditar ou fazer acreditar ao leitor que os homens

vão se formando e erigindo através da história de seus povos, fazendo parte

deles, e que é o tempo que transcorre, transformando e ampliando a

compreensão dos homens sobre suas próprias vidas. Em outras palavras, a

formação dos homens faz parte de um contexto maior. Os povos, assim como

todos os homens e suas formas de representação, são resultado da convivência

na sociedade em que crescem e se desenvolvem. É assim que, magistralmente,

Borges descreve as etapas pelas quais passou o escritor Miguel de Cervantes

para se tornar o autor de Dom Quixote de la Mancha..

Segundo o autor do conto, para ser Cervantes, ele deveria conhecer bem o

espanhol, recuperar a fé católica que o povo espanhol havia perdido após a

reforma da Igreja Católica, guerrear contra os mouros na guerra de Lepanto, ser

cativo pelos turcos, passar mais de cinco anos nas galeras e esquecer a história da Europa entre os anos de 1602 e 1918.

Aqui, Borges retoma à idéia de “eterno retorno” de Nietzsche (1987). Tudo volta constantemente, é verdade, mas esse retorno já terá sofrido o devir do tempo, pois outras técnicas, outros conhecimentos, outras formas de ver e de fazer tomarão seu lugar. Assim ocorre na vida e na obra de Pierre Menard, que acredita poder voltar no tempo e reescrever uma obra escrita há mais de quatrocentos anos atrás, verbalmente idêntica à anterior, mas sem se deixar seduzir pela mimese, nem pelo desejo de uma transcrição. Esse processo leva à idéia do eterno retorno do tempo, que provoca uma ruptura em dois pontos, que, até esse momento, eram paradigmáticos: a linearidade do tempo e a suposta originalidade do autor. O retorno do tempo acaba com essa idéia de que tudo tem princípio, meio e fim. Agora, o leitor/narrador, como crítico literário de Pierre Menard, remete o leitor ao conceito de circularidade do tempo e seu efeito na história. O tempo não é linear, diz Borges: ele sempre volta de onde partiu. Neste fragmento de “Nueva refutación del tiempo”, essa idéia fica mais evidente: “El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real: yo, desgraciadamente, soy Borges”..57 (BORGES, 1976, p. 187).

O tempo é circular: ele começa e termina no mesmo ponto, tudo volta a acontecer, embora com o interior de seu sentido modificado, pois agora o sentido foi enriquecido pela ambigüidade. O crítico que fala no conto do século XX conclui

57 O tempo é um rio que me arrebatou, mas eu sou o rio; é um tigre que me destroça, mas eu sou o tigre; é fogo que me consome, mas eu sou o fogo. O mundo, infelizmente, é real: eu, infelizmente, sou Borges. (Tradução nossa).

que a história pode se modificar, inclusive a ficção. Considerando que as verdades e as mentiras são dialógicas, elas vêm de uma interpretação sobre um fato que sofre as alterações do tempo e do espaço em que se encontram localizados os narradores: “Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo”<sup>58</sup> (BORGES, 2000,

p. 69).

Parece evidente que essa nova forma de narrativa tem como finalidade questionar a história oficializada, aquele discurso monofônico de que fala Bakhtin e analisado por Kristeva:

[...] um discurso monológico que compreende 1) o modo representativo da descrição e da narração (épica); 2) o discurso histórico; 3) o discurso científico. Em todos três, o sujeito assume

o papel de 1(Deus) ao qual, pelo mesmo procedimento, se submete; o diálogo imanente a todo discurso, é abafado por um interdito, por uma censura, de modo que esse discurso se recusa a voltar-se sobre si mesmo (a dialogar). Dar os modelos desta censura seria descrever a natureza das diferenças entre dois discursos: o da épica (da história, da ciência) e o da menipéia (do carnaval, do romance), que transgride o interdito. (KRISTEVA, 1974, p. 76).

Há transgressão na obra de Borges: o discurso se torna polifônico e dialógico, por meio de fios que agora se entrecruzam para produzir um efeito mais em sintonia com a realidade do autor e do leitor. A partir do conto “Pierre Menard, autor del Quijote”, Borges enriquece a arte da leitura e da interpretação. Reescrever Dom Quixote de la Mancha significa chegar à obra de Cervantes a partir da leitura, e, para reescrever é necessário ter lido a obra anteriormente, tê-la assimilado e depois deglutido em um processo de antropofagia. É o mesmo

<sup>58</sup> Com alívio, com humilhação, com terror, compreendeu que ele também era aparência, que outro estava sonhando-o. (Tradução nossa).

processo que relata Antônio Callado: “o jabuti que só tinha uma casca branca e mole deixou-se morder pela onça que o atacava. Morder tão fundo que a onça ficou pregada no jabuti e acabou por morrer. Do crânio da onça o jabuti fez seu escudo” (CALLADO apud SANTIAGO, 2000, p. 9).

No conto, o momento culminante desse processo antropofágico ocorre quando Pierre Menard, depois de algumas tentativas, consegue reproduzir um parágrafo do capítulo IX e parte do XXII da primeira parte de Dom Quixote de la Mancha. De acordo com Monegal (1980), este é um dos traços que a NNHLA herdou de Borges, ou seja, a idéia de influência e desvio. Segundo um artigo de Rogelio Rodríguez Coronel, Borges, por meio de seu personagem Pierre Menard,

[...] establece en 1939 los principios de una teoría que casi tres décadas después desarrollan miembros de la Escuela de Constanza, como Iser o Jauss, al privilegiar la función del lector en la construcción del hecho literario, o el discutido Harold Bloom y sus propuestas sobre el canon occidental. El texto de Borges, sin embargo, va más allá al considerar el entramado autor-obra-lector en secuencia invertida (lector-obra-autor), con lo cual dinamiza y relativiza las concepciones tradicionales de estas categorías.<sup>59</sup> (RODRIGUEZ CORONEL, 2007, p. 1).

A inversão dos fatores altera o produto: agora, a reescrita de Pierre Menard supera seu mestre, segundo comentários do narrador, que, neste caso, é o próprio autor que entra em sua obra por meio de um processo de metaficção, trazendo à baila recursos narrativos que já haviam sido inaugurados pela obra de Cervantes, seu precursor, mas que sofreram a ação do tempo.

59 [...] establece em 1939 os princípios de uma teoria que quase três décadas depois desenvolvem membros da Escola de Constanza, como Iser o Jauss, ao privilegiar a função do leitor na construção do fato literário, ou o discutido Harold Bloom e suas propostas sobre o cânone ocidental. O texto de Borges, porém, vai além ao considerar a relação autor-obra-leitor em seqüência invertida (leitor-obra-autor), com o que dinamiza e relativiza as concepções tradicionais destas categorias. (Tradução nossa).

Essa superação caracteriza um desvio que o narrador/personagem de Borges – um crítico literário, amigo de Pierre Menard – atribui às novas condições de recepção/produção. O novo contexto histórico em que se reescreve a obra atribui características contemporâneas a seu autor e à obra de Pierre Menard, que adquire novas nuances. O crítico de Pierre Menard diz que, quando Menard consegue (re)escrever alguns fragmentos do nono capítulo da obra de Cervantes, produz-se o desvio. Segundo o narrador/personagem, o que em Cervantes havia sido mero elogio retórico da história, agora adquiria outras características. “A história não é indagação da realidade, mas sua origem, não é o que sucedeu, é o que julgamos ter sucedido” (BORGES, 1944, p. 448). O conceito de história abordado pelo narrador/personagem está em sintonia com as características da NNHLA e com o conceito de relatividade prenunciado por Cervantes.

Segundo Menton, “en algunos cuentos del tomo Historia universal de la infamia (1935), las ideas que se destacan son la imposibilidad de conocer la verdad histórica e la realidad”<sup>60</sup> (MENTON, 1993, p. 42). O caráter cíclico que Borges atribui à história não entra em conflito com seu caráter imprevisível, pois o inesperado pode ocorrer: em “Pierre Menard, autor del Quijote”, o personagem, depois de muitas tentativas, consegue reescrever, textualmente, algumas linhas da obra precursora e ainda as enriquecer, e como se o tempo tivesse dado uma volta incrível, o leitor se encontra novamente com a reescrita de uma obra de 1605.

Segundo Jozef (1974), para Borges, o tempo é um simulacro, uma máscara, por isso é um caos que não pode ser decifrado, tal como aborda Nietzsche:

60 [...] em alguns contos do tomo Historia universal de la infamia (1935), as idéias que se destacam são a impossibilidade de conhecer a verdade histórica e a realidade. (Tradução nossa).

E se um dia ou uma noite um demônio se esgueirasse em tua mais solitária solidão e te dissesse: ‘Esta vida, assim como tu a vives agora e como a viveste, terás de vivê-la ainda uma vez e ainda inúmeras vezes; e não haverá nela nada de novo, cada dor e cada prazer e cada pensamento e suspiro e tudo o que há de indizivelmente pequeno e de grande em tua vida há de retornar, e tudo na mesma ordem e assim também essa aranha e esse luar entre as árvores, e esse instante e eu mesmo. A perene ampulheta do existir será sempre virada novamente – e você com ela partícula de poeira! [...] – e você quer isso por uma vez e por incontáveis vezes pensarias sobre os teus atos como o maior dos passos! (NIETZSCHE, 2001, p. 230).

O eterno retorno de que trata Nietzsche é temático no conto de Borges.

Trata-se de um texto polifônico, pois, além da voz do autor, o leitor ouve a voz de Nietzsche e de outros pensadores, dizendo que o tempo volta infinitamente. Na releitura de Dom Quixote de la Mancha, o leitor ouve, sobretudo, a voz de Cervantes. Aquela obra canônica que tem dado a volta ao mundo por quatrocentos anos torna a ser escrita, assim como poderão ser reescritas todas as obras que dizem algo especial aos seus leitores.

Com base nesses conceitos, no conto, Borges questiona a idéia de autoria, originalidade e transcendentalidade das obras canônicas. Segundo se acredita (numa visão excludente), a obra de um grande autor deve ser inquestionável, mas, na verdade, nessa obra e em todas as obras, sua compreensão vai depender de diferentes fatores, sua inquestionabilidade vai ser relativa. Segundo

Borges,

[...] es indiscutible que mi problema es harto más difícil que el de Cervantes. Mi complaciente precursor no rehusó la colaboración del azar: iba componiendo la obra inmortal un poco à la diable, llevado por inercias del lenguaje y de la invención. Yo he contraído el misterioso deber de reconstruir literalmente su obra espontánea. Mi solitario juego está gobernado por dos leyes polares. La primera me permite ensayar variantes de tipo formal o

psicológico; la segunda me obliga a sacrificarlas al texto 'original' y a razonar de un modo irrefutable esa aniquilación [...].<sup>61</sup> (BORGES, 1944, p. 448).

Borges defende a idéia de que a reescritura de uma obra é de muito mais difícil elaboração, pois um elemento, o acaso, fica totalmente descartado na produção da reescrita. Ainda mais a reescritura de Dom Quixote, uma obra imortal, que página após página exige a reflexão consciente e bem elaborada de um leitor conhecedor das técnicas narrativas vigentes, para constatar que em Dom Quixote sofreram uma alteração cabal.

Essa poética labiríntica vem sendo insinuada desde os primeiros livros de Borges; porém, é no conto “Pierre Menard, autor del Quijote” que se encontra mais claramente este pensamento.

Dessa forma, Borges coloca o leitor também frente à impossibilidade da originalidade, ou melhor, frente à dor, à “angústia da influência”, termo criado por Bloom (1991), para dizer que o texto é um produto coletivo, portanto, escrever com originalidade é produto de um desvio do autor precursor, um ato quase inexistente. Colocar-se diante de um texto como “Pierre Menard, autor del Quijote” significa entrar em um labirinto, colocar-se diante daquilo que nas obras de Borges ficou mais característico: o recurso da ironia.

Essa lógica da ironia desvenda uma realidade oculta para o leitor. Na verdade, quem compreende que a obra de Pierre Menard é uma obra original é o leitor, que vê e lê nos seus escritos uma consonância com outros tempos e novas  
61 [...] é indiscutível que o meu problema é muito mais difícil que o de Cervantes. O meu complacente precursor não recusou a colaboração do acaso: ia compondo a obra imortal um pouco à la diable, levado por inércias da linguagem e da invenção. Eu contraí o misterioso dever de reconstruir literalmente a sua obra espontânea. O meu solitário jogo é governado por duas leis polares. A primeira permite-me experimentar variantes de tipo formal ou psicológico; a segunda obriga-me a sacrificá-las ao texto "original" e a raciocinar de um modo irrefutável essa anulação [...]. (Tradução nossa).

condições de produção, em seu binômio produção-recepção. Como se observa no conto, Borges, na sua condição de leitor das obras de Pierre Menard e de Cervantes, chega à conclusão de que Pierre Menard havia superado a seu mestre. “O segundo é infinitamente mais rico”, diz Borges, pois escrever Dom Quixote de la Mancha trezentos anos depois transforma a obra em um palimpsesto, isto é, não numa obra “original”, mas no que há de mais avançado em matéria de intertextualidade, já que esse recurso mantém as marcas de uma escrita anterior, as quais haviam sido apagadas artificialmente, mas, modernamente, foram avivados e reconstituídos os antigos caracteres escritos por seu autor precursor.

O palimpsesto é uma das características encontradas em Borges que inscreve a sua obra na NNHLA. Essa técnica narrativa inverte o processo tradicional da escrita, tornando possível trazer ao presente aquilo que o tempo havia apagado a seu passo e, ainda, enriquecê-lo, como afirma Borges sobre Pierre Menard.

Um traço fantástico do desdobramento da matéria escrita se apodera do leitor. Incrível! Pensaria o leitor. Porém, essa reescrita não é impossível quando se pensa no palimpsesto como um elemento metafórico que o autor/narrador usa para explicar o processo de reescrita, já que o texto que se baseia em outro texto sempre deterá marcas de seu texto precursor. Mesmo nos poucos capítulos que Pierre Menard reescreveu, as palavras do autor estão intrinsecamente relacionadas a outros conceitos mais atualizados pelo transcurso do tempo e da história, que, de maneira inevitável, modifica o significado das mesmas. Considerando que as palavras, como afirma Octavio Paz (1982), são construídas

historicamente, elas vêm carregadas do sentido que adquirem no transcurso da história do povo que as utiliza para se expressar.

Em 1939, antes mesmo da existência da NNHLA, o conto de Borges aponta para duas características que farão parte desse novo gênero narrativo: em primeiro lugar, o passo do tempo, que se encarrega de apresentar novos indícios para compreender a realidade; e em segundo, os elementos ou argumentos de que a narrativa dispõe para fazer acreditar no pensamento do autor, que defende a impossibilidade de se conhecer a verdadeira história.

Ao reler a frase de Pierre Menard e compará-la à do romance de 1605, o narrador consegue compreender que a história não é mãe da verdade, questionando, assim, a história oficial, ou melhor, as mentiras oficializadas pela história que têm sido colocadas como verdades absolutas. Para Borges, a própria história é um paradoxo, pois, questionando-se a mentira, também se impugna a verdade.

Borges discute o comportamento dos escritores tradicionalistas que têm se limitado a uma leitura mimética das obras de Cervantes, quando diz

No quería componer otro Quijote —lo cual es fácil— sino el Quijote. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran palabra por palabra y línea por línea con las de Miguel de Cervantes [...]. Yo he contraído el misterioso deber de reconstruir literalmente su obra espontánea. Mi solitario juego está gobernado por dos leyes polares. La primera me permite ensayar variantes de tipo formal o psicológico; la segunda me obliga a sacrificarlas al texto ‘original’ y a razonar de un modo irrefutable esa aniquilación [...]. (BORGES, 1944, p. 446)..

Há, aqui, uma distorção consciente e humorística das palavras literalmente e texto original, que trazem uma exageração e uma ironia típicas da escrita do

autor, uma ironia saudável que se identifica no modo como os escritores latino-americanos riem da sua própria desgraça. Usando a palavra literal, remete-se a um conceito que diz respeito à repetição, palavra por palavra, de um texto para outro texto, mas texto origina traz a semente da originalidade, a qual não combina com literalidade e nem com o pensamento de Borges, que afirma que “ninguém é alguém” (MONEGAL, 1980, p. 79).

Observa-se, aqui, o desejo do escritor de mudar, de abandonar o mesmo caminho, de entrar pelas vias que se bifurcam, que tomam atalhos, que levam a outras compreensões sobre um mesmo fato. O paradoxo contido no pensamento de Borges nos leva a um pensamento já desenvolvido pelo próprio autor, bem como por Bloom (1991), Cândido (1981), dentre outros: a questão da influência e do desvio.

Para Cândido (1981), a influência é um processo dialético que circula no subsolo dos textos que fazem parte do patrimônio mental do escritor. Pequenos indícios que se ajustam da matéria alheia ao novo texto. De acordo com Carvalhal, parafraseando Cândido, “a noção de influência sob um ângulo novo,” é uma “espécie de influxo positivo que pode atuar como um instrumento libertador” (CARVALHAL, 1988, p. 13).

Segundo Cândido, a influência é “o instrumento mais delicado e falível e perigoso de toda a crítica, pela dificuldade em distinguir coincidências, influências e plágio, bem como a impossibilidade de averiguar a parte da deliberação e do inconsciente”. (CÂNDIDO, 1981, p. 3). Dessa maneira, é possível entender que a influência pode assumir diversos sentidos e requer variados tratamentos.

Eis aqui onde a ironia de Borges e a compreensão profunda do que significa influência para Cândido se juntam em uníssono. Os caminhos que

tomam diferentes atalhos são pequenos desvios que levam ao novo, ao diferente. Mesmo que partam de uma mesma matriz propulsora, elas desenvolvem novas idéias sobre a matéria já lida, já deglutida, já assimilada.

Assim, a influência em Borges e na NNHLA é o resultado de uma antropofagia que se estende desde o momento da “descoberta” da América, quando passamos a nos alimentar das teorias européias, até o momento em que, satisfeitos, começamos a ler nas entrelinhas, daqui, com outros olhos, a história que nos haviam contado (incluo-me como leitora, por ser também latino-americana e fazer parte do mesmo processo histórico).

Como podem os leitores protagonizados pelo narrador do conto de Borges, chegar à compreensão de que aquilo que Pierre Menard escreve não é, literalmente, um plágio, uma imitação barata da obra de Cervantes e sim uma obra-prima, originalíssima? A diferença é a impressão do tempo que produz uma transformação histórica e social na leitura e interpretação de uma obra. É o conhecimento de mundo do leitor, que lê com “outros olhos” e outras informações aquilo que foi escrito por Pierre Menard. É, também, o conteúdo ou a vivência do autor, agora contemporâneo, já que muitas e muitas outras obras e outros subsolos terão sido invadidos pelo “labirinto” a que se refere Borges, onde se começaram a unir os fios conectores de uma obra com outras obras.

Para Bloom, a influência está presente em cada uma das obras literárias, tanto de escritores europeus, como dos africanos, hispânicos ou asiáticos, mas o autor tem observado certa resistência a repetir a idéia do outro tal qual ela é.

Na verdade poemas, histórias, romances e peças, todas surgem como resposta a poemas, histórias, romances e peças anteriores, e essa resposta está dependendo de atos de leitura e de

interpretações levados a cabo pelos escritores posteriores, atos esses que são idênticos às novas obras. (BLOOM, 1991, p. 21).

A noção de desvio vem, para Bloom, das leituras, pois elas são em parte defensivas, “uma forte leitura desviante ou criadora interpretação desviante” (BLOOM, 1991, p. 22), como acontece na obra de Borges, na leitura que ele faz do romance de Cervantes. O romance de Borges se desvia a tal ponto da obra de Cervantes que, em lugar de ser um romance universal moderno fazendo referência ao Século de Ouro da literatura espanhola, configura-se como um conto fantástico pertencente à nova narrativa latino-americana. Não obstante, como um palimpsesto, mantém, inevitavelmente, suas características transgressoras, traços da obra que lhe é precursora, que também são traços dos homens que pertencem a esta sociedade contemporânea, mas que se engendraram na sociedade moderna.

Exemplo dessas transgressões são as características ascéticas dos personagens, Dom Quixote e Pierre Menard. Nas duas obras, as personagens encontram na leitura a base de seus atos, e esses atos vão sendo guiados por um anseio de mudar a ordem “normal” das coisas a ferro e fogo. Uma força maior do que a dos outros “homens comuns” infunde nos personagens uma conduta transformadora. Don Quijote pretende “favorecer y ayudar a los menesterosos y desvalidos” (CERVANTES, 2005, p. 157). Pierre Menard pretende “escrever novamente o Quixote, mas sem alterar uma sílaba, uma vírgula, uma errata” (MONEGAL, 1980, p. 70).

Levado pela sua experiência, Pierre Menard, não quer fazer como já fizeram os outros que copiaram, imitaram ou escreveram mimeticamente sobre a obra de Cervantes. Dom Quixote e Pierre Menard queriam agir de “outro modo”.

Esse “outro modo” nos lembra o objetivo que os homens perseguem de mudar a “má consciência” dos seres humanos, a que se refere Nietzsche em *Genealogia da Moral* (1987), e no agir dos escritores latino-americanos que buscavam se diferenciar dos europeus pelas suas características.

O ideal ascético ou o “padre ascético”, como o chama Nietzsche, está presente nas duas obras, levando seus personagens a agirem com certa hostilidade à vida do jeito que ela se apresenta para as pessoas. Nas palavras de Nietzsche,

O padre ascético é o desejo encarnado de um ser-de-outro-modo, estar-em-outra-parte, e, aliás, o grau mais alto desse desejo, seu próprio ardor e paixão; Mas justamente a potência de seu desejar é a cadeia que o prende; justamente com isso ele se torna instrumento, que tem de trabalhar para criar condições mais favoráveis para o estar-aqui e o ser-homem [...]. Somente assim entendemos sua descomunal missão histórica. A dominação sobre sofredores é seu reino, a ela o encaminha seu instinto, nela ele tem sua arte mais própria, sua mestria, sua espécie de felicidade. Mas tem também de ser forte, mais senhor ainda sobre si que os outros, ileso, em especial, em sua vontade de potência, para ter a confiança e o medo dos doentes, para poder ser para eles amparo, resistência, esteio, coação, mestre de disciplina, tirano, Deus. (NIETZSCHE, 1987, p. 94-96).

Na literatura, esse ideal ascético que pretende mudar o rumo das coisas está associado a certa angústia por não se deixar influenciar pelos considerados cânones da literatura ocidental, a ponto de os escritores latino-americanos se transformarem em instrumentos de reprodução do sistema econômico, como o demonstra o boom, para fazer prevalecer a qualquer custo uma narrativa que se transforma em berço de padrões estéticos difundidos por toda a América Latina.

O autor de *Cânone Ocidental* explica que “a ansiedade da influência remete para o modo como um poeta ajuda a formar outro, e bem assim, para o

modo com este outro desviou deliberadamente a sua leitura do primeiro poeta, no sentido de servir aos próprios interesses” (BLOOM, 1991, p. 20).

Bloom respalda sua teoria na noção grega de clinamen para justificar a teoria do desvio proposital. Clinamen “é a leitura poética desviante, ou a malversação poética propriamente dita” (BLOOM, 1991, p. 20), o desvio necessário para produzir algo novo, um conto fantástico, por exemplo. A palavra, diz Bloom, foi usada por Lucrécio para significar um “desvio” dos átomos a fim de que a mudança no universo se tornasse possível. Assim também, explica Bloom (1991, p. 20), “um poeta desvia-se do seu precursor através de uma leitura do poema de seu precursor que o leve a realizar um clinamen em relação a ele”. Mas esse desvio proposital também leva consigo a intenção, o desejo encarnado, conforme Nietzsche, de fazer-de-outro-modo do padre ascético e o desejo de um ser-de-outro-modo para criar condições mais favoráveis de estar-aqui e ser-homem, ou, em outras palavras, fazer-se escritor reconhecido pelo seu fazer literário.

Voltando a Borges e a Cervantes como seu precursor, cabe a seguinte indagação: qual é o desvio que ocorre no conto “Pierre Menard, autor del Quijote”, de Jorge Luiz Borges? O que mudou? O que se manteve?

Considerando-se os recursos que Borges emprega para construir sua nova narrativa, pouca coisa mudou. Pode-se compreender que, pelo explícito conhecimento em teoria literária que tem o autor de Pierre Menard, este poderia ter fundado sua releitura na utilização dos mesmos recursos literários que utiliza o autor de Dom Quixote.

Há, no conto de Borges, características que fazem de Dom Quixote de la Mancha uma obra totalmente atual e inovadora, como a introdução de textos de

outras obras de ficção no interior da novela, de personagens que pertencem à vida real: a isso, denomina-se intertextualidade, no âmbito da teoria literária. O conto de Borges é um palimpsesto na sua forma mais consciente.

## CONCLUSÃO

De que maneira o ascetismo observado no personagem Dom Quixote, metaforizado no processo de criação de Cervantes se articula à obra de Borges e aos escritores latino-americanos em sua nova criação, a NNHLA?

Poder-se-ia dizer, que de maneira bastante ampla e complexa. Complexa porque, a princípio, registra-se a dificuldade existente entre dois textos localizados à distância do tempo e do espaço. O primeiro, Cervantes do Século de Ouro espanhol e o segundo, Borges pertencente à literatura contemporânea da América Latina, século XX. Duas obras tão distantes e ao mesmo tempo tão próximas. Além disso, o viés ascético que dá início à discussão do presente estudo, quando se aproximava de um elemento se distanciava do outro, de forma escorregadia e labiríntica como nos contos borgeanos.

Por outro lado, as relações no plano estrutural e temático aproximam os textos e apontam para o projeto estético e ideológico da NNHLA. O estudo apresenta relações e mudanças radicais no modo de fazer literatura dos escritores latino-americanos, que, ao romper com as estruturas do gênero romanesco histórico tradicional, provocam mudanças no modo de narrar a história.

Tais mudanças buscam suporte inovador na utilização dos recursos narrativos cervantinos, e se compõem dos mesmos elementos que entre 1605

1615 formaram a base das mudanças ocorridas no fazer-de-outro-modo literário do escritor espanhol, caracterizado, principalmente, pela carnavalização dos personagens e das situações cavaleirescas.

O romance é profundamente polifônico, metaficcional e intertextual no que se refere ao modo de relacionar história e ficção à narrativa. Há uma visível alteração no modo de escrever de Cervantes, guiado, pela imperiosa necessidade de evidenciar irregularidades dramáticas em paradigmas sociais considerados, na época, imutáveis e opostos: a veracidade de um texto histórico e a ficcionalidade de um texto literário, – e digo imperiosa necessidade, porque o autor transmite esta imperiosidade ao seu personagem, em cada capítulo criado para evidenciar que a sociedade moderna tem em mira, para a solução de seus males, uma realidade que jamais existiu, a dos cavaleiros andantes -Cervantes observa que a ficção invade os textos históricos de tal maneira imperceptível, para o comum dos leitores, que, por esta razão, se debruça em sua obra, com a intenção de levar ao entendimento de um povo crédulo, e ainda contagiado pelas novelas de cavalaria, esses fraudulentos atos.

Desta maneira, a obra apresenta ao leitor o contexto histórico em que se sustentava a produção das novelas de cavalaria, exagerando todas as regras de conduta estabelecidas pelos cavaleiros, e seus resultados, se assim acontecessem na vida real.

A paródia desmistifica as crenças em torno do discurso veiculado pelos historiadores sobre a Coroa, o Clero e a Aristocracia, que, de alguma forma, difundia uma atmosfera de magia e sobrenatural, atrelados ao divino de suas estirpes, por meio das histórias sobre as aventuras dos valorosos cavaleiros andantes.

Entretanto, o que Cervantes havia observado, era que esses grupos hegemônicos haviam criado verdadeiros contos de fadas, entorno dos cavaleiros andantes, que lutavam, em alguns casos, contra judeus e muçulmanos, para manter a hegemonia da Igreja Católica, ou, nas guerras, contra os turcos para salvar Espanha de seu jugo, e que estas histórias se misturavam de maneira grotesca às novelas cavaleirescas bretona e provençal, que se haviam feito famosas, nos séculos XI a XIII, enaltecendo a imagem dos cavaleiros de maneira a criar, no imaginário popular, um desejo, pernicioso, pela volta desses tempos heróicos.

De uma forma ou de outra, a ficção começa a fazer parte de um discurso que falava ao unísono com a história da Espanha. Criam-se cavaleiros guiados por estrelas que encontram o túmulo de um apóstolo mártir, cavaleiros mortos, colocado sobre seu cavalo branco, encabeçando a batalha final contra os turcos em Granada. As lendas oficiais criadas pela Igreja e a Coroa, se confundiam com a realidade, e a realidade com a ficção.

Mas o que fazer diante de um povo que vinha lendo há mais de quatro séculos as novelas e os livros de cavalaria, como se ambos fossem histórias verídicas, feitas do mesmo pano, como diz Cervantes? A resposta, o autor a encontra, por meio de técnicas narrativas e recursos ficcionais que criam um ambiente de carnavalização ao estilo dos carnavais da Idade Média, em que sacerdote e prostitutas escondidos atrás de uma máscara, representavam o avesso de seus papéis.

Neste contexto, Cervantes rompe com os padrões do gênero cavaleiresco em primeira instância, pelo emprego de dois recursos narrativos, a carnavalização e paródia. E dentro destes recursos, observa-se a utilização de procedimentos

metaficcionais, personagens apócrifos, o anacronismo -na criação da imagem de Dom Quixote -a intertextualidade, a ironia, e uma intensa heteroglossia são elementos utilizados para identificar os diferentes tipos humanos com seus grupos sociais, valorizando seus costumes e seus valores humanos por meio da ficção cavaleiresca. Por conseguinte, provoca a dessacralização do sonho de ser cavaleiro e a volta aos tempos heróicos.

Sendo assim, o texto de Cervantes amplia seu campo de ação, por meio do discurso polifônico, que traz a voz, não só daqueles que ocupavam os lugares privilegiados da sociedade, mas também do leitor das novelas de cavalaria. camponeses, cabreiros, vendeiros, amas de casa, empregados, trabalhadores em geral.

A polifonia advém da carnavalização do discurso dos personagens que se adaptam às circunstâncias em que vão acontecendo as aventuras na narrativa. O efeito da carnavalização está baseado na ironia, na satirização e, no cômico: aquilo que faz rir, mas que, por meio desse riso, se reflete a dor. O riso em Dom Quixote de la Mancha traz a semente da transformação de um sistema corrompido pela falta de compromisso com a verdade.

Vozes e textos na obra de Cervantes dialogam entre si e transpassam as barreiras do tempo, cujo efeito de polifonia se constitui, principalmente, pelo discurso dos componentes básicos da sociedade renascentista: a Aristocracia, o Clero e o povo. O discurso da cavalaria andante e seu mundo encantado repleto de magos, gigantes, reis e rainhas, vivendo em seus fabulosos castelos protegidos por valorosos cavaleiros representa a aristocracia medieval e seu sistema de preservação no poder.

Este discurso traz à tona a voz dos elementos antagônicos desse mesmo grupo social: a voz da mulher cortesã, em oposição à donzela; a voz do senhor em oposição ao seu servo, a voz do cavaleiro em oposição ao de seu escudeiro, e a formação social em que se fundava a sociedade medieval, que tinha seus pés plantados em um mundo metafísico e extraterreno, em oposição às luzes da ciência e ao seu método de comprovação científica, refutado, na Idade Média, mas começando a renascer no século XVII.

O segundo discurso que funda a polifonia no romance de Cervantes está presente na voz do pícaro, representante do povo excluído por um sistema econômico em transição, que pauta seu sucesso numa nova organização do trabalho baseado no capital, conseqüentemente, deixa do lado de fora, todos aqueles homens livres que não tinham a propriedade da terra. Portanto, a voz do pícaro é a de um homem de carne e osso que procura solucionar seus problemas econômicos e sociais com os recursos que uma sociedade corrompida, como a renascentista, lhe proporciona.

Em Dom Quixote de la Mancha, o mundo picaresco está personificado pelo vendeiro, pelas prostitutas; no episódio dos prisioneiros e, em alguns casos, pelo próprio Sancho Pança. Eles representam essa porção da sociedade que está preocupada, apenas, em satisfazer uma necessidade primigênia da subsistência humana, diante da indiferença dos indivíduos modernos, que os olham com desprezo e os repudiam, como a um cancro que deve ser extirpado da sociedade. Nesse contexto, o pícaro perde a vergonha e ri da sua própria desgraça, e, por sua vez, do agrado de perceber-se, ainda vivo. Diante da adversidade, a carência e o abandono, o riso significa a carnavalização da dor. Portanto, o pícaro é em si,

um personagem carnavalesco que nos enfrenta com nossas lutas e nossas próprias contradições.

Outra voz que conforma esse discurso polifônico no romance cervantino está representada pela voz da Igreja, que se configurava na sociedade renascentista, como a organização reguladora de sustentação e manutenção desses dois grupos sociais, totalmente opostos e em conflito. A Igreja segue a voz da ciência, no personagem do canônico que além de sacerdote e licenciado e de Sanson Carrasco veicula o discurso científico da “verdade” que se impõe por sobre as mentiras.

Por trás de toda a trama, se esconde a imperiosa necessidade de um autor, por evidenciar que o discurso cavaleiresco esconde sob um ideal ascético, as mazelas da sociedade renascentista.

Desta maneira, Cervantes materializa o discurso polifônico, por meio da intertextualidade. Textos de todos os gêneros se entrecruzam para dar passo a realidades distintas, evidenciadas em pequenos núcleos que giram ao redor de uma unidade de sentido maior, por exemplo, quando Cervantes escreve o capítulo da ordenação de Dom Quixote, pelo vendeiro e as meretrizes, uma delas utiliza uma fórmula típica dos livros de cavalaria para a ordenação.

Este recurso pode ser observado também em outra passagem da narrativa, quando Cervantes, quer assemelhar as práticas ascéticas cavaleirescas às do seu personagem, fazendo com que seu cavaleiro repita pequenos versos recolhidos das novelas de cavalaria cortesã.

E assim Cervantes produz um texto polifônico, parodístico e carnavalesco, ao trazer para o interior da escritura do romance diversos gêneros textuais como: sonetos, epístolas amorosas dos livros de cavalaria, canções, contos populares,

novelas como *El curioso impertinente*, em forma de pastiche, orações, diálogos, entre outros. Estes recursos configuram no primeiro romance da modernidade, um modo de narrar diferente e precursor da NNHLA.

Um desejo de transformação, um anseio por fazer-de-outro-modo o acompanha. Em sua produção literária está presente o ideal de transformar as condições que são dadas como padrão de vida, por considerar que esses padrões ornaram-se obsoletas pelos próprios integrantes dessa sociedade. As leis perderam sua factibilidade e há que se criar o novo a partir do velho.

Assim, também os escritores da NNHLA têm um ideal, e esse ideal exige uma análise do histórico e social em conflito, necessitam se transformar, e isso exige um esforço que é referido por Nietzsche (1987) como um deslocamento em direção a um espaço interior e exterior, diferente das condições que são dadas: ser-de-outro-modo e estar-em-outro-lugar. Ou seja, é preciso desafiar-se para transformar o cânone estabelecido, por considerar que esses padrões não dão conta das novas exigências históricas para a literatura na América Latina.

Tal como fez Cervantes quando escreveu *Dom Quixote de la Mancha*, na literatura latino-americana, o ideal ascético significa “fazer-de-outro-modo”, enxergar o mundo a partir de outros ângulos, compreender sua dualidade, olhar e perceber que não existe, apenas, uma forma de escrever a história dos homens, que não há uma só forma de simbolizar a realidade. *Dom Quixote de la Mancha* como obra representa uma nova atitude do escritor, uma conduta manifesta no personagem que metaforiza um fazer diferente do autor. Uma nova forma de escritura necessária a um novo tempo histórico.

O caráter dúbio dos discursos históricos dados como oficiais é questionado por Cervantes; os historiadores têm a obrigação de se manter imparciais diante

dos fatos que estão narrando, esquecendo seus próprios interesses e opiniões, mas que, em oposição a essa atitude supostamente íntegra e verdadeira, os historiadores contam as histórias “adornadas”, com as cores das conveniências individuais.

Diante dessa constatação, Cervantes se dispõe a evidenciá-la para o mundo exagerando ironicamente as aventuras do seu cavaleiro o Ingenioso Hidalgo Dom Quijote de La Mancha.

O personagem adquire uma força extraordinária, influenciado pelas novelas de cavalaria, para mudar o mundo. Seu ideal de mundo se encontra refletido no agir, na conduta dos cavaleiros andantes, pois estes são “pintados” -termo que o autor utiliza várias vezes no romance -como homens ideais, a serviço da humanidade e da sua fama pessoal, mas suas aventuras são tão absurdamente e incoerentes, e tão exageradas suas façanhas, que, em lugar de produzir admiração, provocam o riso.

Evidencia-se, assim, que, além dos recursos narrativos, existe em comum entre o romance moderno de Cervantes e a NNHLA, a dessacralização da história dada como oficial, nas novelas de cavalaria na Espanha, e, do outro lado do Atlântico, nos livros que dão sua versão como a história oficial da América Latina.

Há traços de iminente contestação aos fatos colocados diante dos povos como verdadeiros e irrefutáveis. Há uma vasta produção latino-americana que contesta a veracidade da história oficial, tendo como suporte narrativo recursos inaugurados na obra de Cervantes. Estes mesmo recursos são apontados como característica de novo gênero narrativo, a NNHLA, e utilizados pelos escritores latino-americanos para atribuir verossimilhança aos fragmentos históricos introduzidos nos romances históricos deste novo gênero narrativo.

Cervantes acredita e expõe que deveria ser dado um outro tratamento ao discurso histórico e que o historiador deveria cuidar da veracidade desses dados com mais zelo, mas isto não acontece e há uma evidente alteração dos dados fornecidos pela história oficial, sobre os acontecimentos narrados, principalmente, no que se refere aos cavaleiros andantes, e aos personagens históricos que fazem parte da história da América Latina. O autor satiriza o agir cavaleiresco nas aventuras de um fidalgo que perdeu a noção da realidade lendo novelas de cavalaria, pois de tanto estar em contato com um agir desajustado da realidade, como homem social que se constrói a partir do outro, ele também se transforma em um desajustado.

A nova narrativa latino-americana expressa este desajuste ao estabelecido, ao tradicional, por meio de recursos de (des)construção e de distorção da realidade, apresentando outras alternativas, criando personagens apócrifos ou anacrônicos, que permitem ver a realidade a partir de outros ângulos. Seu principal representante, a nosso ver, é o escritor Jorge Luís Borges, que, por meio do conto “Pierre Menard, autor del Quijote” estabelece as primeiras relações com

o romance Dom Quixote de la Mancha e a NNHLA.

Esta relação se estabelece no subsolo do seu conto, e no tema por ele abordado: a relatividade da história. Desta maneira, o autor apresenta uma reflexão sobre a relação existente entre a história e a ficção. Esta reflexão torna-se objeto de estudo de muitos escritores, entre eles Linda Hutcheon (1991), que, como ela mesma coloca, o modo de narrar não tem nada de “novo”, ele está pautada e cimentado na inventiva de Cervantes.

Mario Vargas Llosa (2004) esclarece que o tema borgeano, ao qual se referem os escritores latino-americanos, é, em realidade, o tema “cervantino”.

Mas, é inegável que existe uma relação de elementos inovadores que confluem para um novo gênero narrativo, e que Borges, no conto “Pierre Menard, autor del Quijote” estabelece essas relações. Portanto, o conto representa a materialização dos procedimentos inovadores e o primeiro olhar revelador do engenho cervantino, como precursor dessa escritura literária.

Tal como Borges, Cervantes demonstra a consciência que tem do processo de recepção-produção da obra escrita. Cervantes, ao falar na ficção sobre a própria ficção inaugura na narrativa ficcional o recurso de metaficção, repetindo-o cada vez que tem a possibilidade de evidenciar o quanto os textos históricos são ficcionais e o quanto a ficção pode apropriar-se de textos históricos e apresentá-los como ficcionais, sem que o leitor faça idéia disso. Assim também, observa que basta usar um recurso muito utilizado pela literatura séria, erudita, como as explicações ao pé da página para dar a um texto ficcional a aparência de uma história real.

A autoconsciência do escritor em Dom Quixote de La Mancha faz parte de um processo de interiorização na estrutura do texto, mesmo assim o leitor consegue compreender que o narrador que, neste caso, é o próprio autor, está falando da obra que ele está escrevendo nesse momento.

No outro plano, o da realidade, Cervantes é o autor e o narrador de sua obra que, para o leitor, é somente ficcional. Desta maneira, Cervantes faz com que o leitor participe do processo criativo e exige dele uma compreensão participativa, e evidencia uma conclusão óbvia, se na literatura existe a possibilidade de narrar fatos que poderiam acontecer na realidade, para os relatos históricos não existe essa possibilidade. A história deve tentar ser fiel aos fatos,

ela não poderia ser relativa ao lugar de onde se posicionam os narradores, esse tipo de técnica narrativa fica bem para a ficção, não para realidade.

Esse sentimento de desconforto e frustração que Cervantes reflete no seu romance, provocado pelas injustiças e as inverdades que se escreviam como verdadeiras na história oficial, atua como um espelho onde se olham os escritores latino-americanos. Cervantes tenta (des)construir essa prática por meio da parodização do gênero cavaleiresco; os escritores latino-americanos têm na paródia em procedimento de (des)construção e revolta contra os pressupostos históricos, divulgados com o tom de “história oficial” sobre o “Descobrimento da América” e nos estudos sobre a NNHLA, os críticos literários consideram característico no gênero, a presença do carnavalesco, do polifônico, do metaficcional.

Como elementos de (des)construção do sentido sério e imutável da história, os autores utilizam técnicas narrativas como a paródia, a ironia, o cômico, a intertextualidade, a fragmentação da história, a dialogia, a heteroglosia, entre outros tantos recursos que foram criados pela genialidade de Cervantes.

Assim também Borges, consciente do processo narrativo do seu precursor, se debruça no conto tentando trazer à baila todos esses elementos, com o cuidado de que fossem resgatados todos, um a um. Desta maneira, em “Pierre Menard, autor del Quijote” é possível verificar como tema principal a relatividade dos escritos oficiais, por adições ou omissões de seu narrador, deixando em aberto a possibilidade que estes escritos sejam alterados pela introdução de elementos ficcionais em seu interior, sejam estes intencionais ou não.

Deste modo, como em Dom Quixote de la Mancha, a história deixa de ser reflexo da verdade. Outro elemento que se repete no conto é a criação de

personagens apócrifos, como Cide Hamete Benegeli, Pierre Menard é um personagem apócrifo ao qual se adjudicam contatos com personagens da vida real. Por meio desse recurso narrativo os autores intencionam evidenciar uma incoerência marcada na ficção, seja nas novelas de cavalaria, seja no romance histórico tradicional, apresentados como se fossem verdadeiros. A dicotomia verdade/mentira na obra é um elemento inovador de questionamento à história oficial e à identidade de seus heróis forjada na ficção.

O texto de Borges, e o de Cervantes têm nas suas estruturas impregnadas

o discurso polifônico e carnavalesco, seus personagens nos trazem as vozes da efervescência de uma sociedade contemporânea, cosmopolita, pluralista e caótica, em constante procura por compreender essa totalidade que se escapa. Este discurso está muito presente na NNHLA, pois, para entender o presente se procura compreender o passado histórico e, desta forma, grande parte das novelas trazem vozes de um passado histórico que se pretende (des)construir, para (re) construir em diferentes padrões. A intertextualidade é o recurso mais utilizado pelos escritores latino-americanos para incorporar materiais históricos, introduzindo-os no texto ficcional e distorcendo-os com histórias alternativas, abrindo a possibilidade de novas soluções e novas formas de vida em sociedade.

Em seu esforço por evidenciar as mazelas da sociedade, Cervantes se desloca de seu tempo em busca de um ideal ascético que faça da sua arte uma ferramenta de transformação social. Como seu personagem, o autor também luta por mudar as estruturas em que se sustenta o sistema e ao fazê-lo, acaba mudando as estruturas de um gênero narrativo.

## REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. Dicionário de Filosofia. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

AINSA, F. La Nueva Novela Histórica Latinoamericana. Plural, 240 1991, p.82-85.

ALONSO DE LEÓN, Rosario. ¿Literatura comparada o literatura nacional? Akademos, Caracas, n. 2, 1999, p. 19-29.

ARROYO, F. Sevilla. Enciclopedia Universal. Mi//cronet, 1998. Disponível em: <<http://www.micronet.es>>. Acesso em: 29 de set. 2006.

ARZE, S. Patricia. Historia Sociedad y Cultura del Siglo XVII. Santiago de Chile: ARAYÁN. 1987.

AUERBACH, Erich. Mimesis. (Trad. J. Guinsburg). São Paulo: Perspectiva, 2004.

BAKHTIN Mikhail. Estética da criação verbal. (Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira). São Paulo: Hucitec, 2003.

\_\_\_\_\_. Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance. (Trad. Aurora Fornoni Bernardini). São Paulo: Editora da UNESP, 1993.

\_\_\_\_\_. La cultura popular en la Edad Média y en el Renacimiento. (Trad. Julio Forcat e César Conroy). Madrid: Alianza, 1987.

\_\_\_\_\_. Marxismo e Filosofia da Linguagem. (Trad. M. Lahud, Y. Frateschi). São Paulo: Hucitec, 1979.

BALART, Carmen; GONZALEZ, Angel. Crecer por la palabra IV. Santiago de Chile: Editorial Salesiana, 1993.

BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política. (Trad. Sérgio Paulo Rouanet). São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERCEO Gonzalo. Disponível em: [www.valleajerilla.com/berceo/](http://www.valleajerilla.com/berceo/). Acesso em 25 mar. 2007.

BLOOM, Harold. O Cânone Ocidental. (Trad. Manuel Frias Martins). São Paulo: SIG, 1997.

\_\_\_\_\_. A angústia da influência. (Trad. Arthur Nestrovski). Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BOLDORI, Rosa. Un cuento de Lispector. El Cuento en Red Nº 3: Invierno, 2001.

BORGES, Jorge, Luís, Historia de la eternidad. In: Obras completas. Buenos Aires: Emecé, 1989-1996. v. 1, p. 365.

\_\_\_\_\_. El Eleph. Madrid: Alianza, 2003.

\_\_\_\_\_. Nueva refutación del tiempo. In: Obras inquisiciones. Buenos Aires: Alianza, 1976.

\_\_\_\_\_. Pierre Menard, autor del Quijote. In: Obras completas: Ficções. (Trad. Carlos Nejas). São Paulo: Globo, 2000.

\_\_\_\_\_. El jardín de los senderos que se bifurcan. In: Obras completas: ficções. Trad. Carlos Nejas. São Paulo: Globo, 2000.

\_\_\_\_\_. Tlon,Uqbar,Orbis,Tertius, 1940, Versão bilíngüe. Disponível em: [http://interglacial.com/~sburke/pub/Borges\\_-\\_Tlon,\\_Uqbar,\\_Orbis\\_Tertius\\_.html](http://interglacial.com/~sburke/pub/Borges_-_Tlon,_Uqbar,_Orbis_Tertius_.html). Acesso em: 10 fev. 2008.

BRADLHEY, Marion Z. As brumas de Avalon: o Gamo-Rei. Imago: Rio de Janeiro, 1985.

BRUN, Felix. Hacia una interpretación sociológica de la novela picaresca. In: A narrativa ontem e hoje. Org. Lígia Vassalo. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

CANDIDO, Antonio. Formação da literatura brasileira. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

CANDIDO, Antonio. Literatura e Sociedade. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967.

CALVINO, Ítalo. Por que ler os clássicos? (Trad. Nilson Moulin). São Paulo: Cia das Letras, 2005.

CAPELÃO, André. Tratado do amor cortês. (Trad. Ivone Castilho Benedetti). São Paulo: Martins Fontes, 2000.

CARPENTIER, Alejo. El reino de este mundo. Barcelona: Seix Barral, 1949.

\_\_\_\_\_. El arpa y la sombra.. São Paulo, Ed. Alianza, 1994.

CARVALHAL, Tania Franco. Antonio Candido e a Literatura Comparada no Brasil. Anais do I Congresso ABRALIC. Porto Alegre: UFRGS, 1988, vol. 1, p. 1-8

\_\_\_\_\_. Literatura Comparada. São Paulo: Ática, 1996.

CASTRO, Américo. Cervantes y los casticismos españoles. Madrid: Alianza/Alfaguara, 1974.

CERVANTES E SAAVEDRA, Miguel de. El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha.. Buenos Aires: Longseler, 2005.

\_\_\_\_\_. Don Quijote de la Mancha. Edição do IV Centenario. Madrid: Alfaguara, 2004.

\_\_\_\_\_. Dom Quixote de la Mancha. São Paulo: Victor Civita, 1981.

\_\_\_\_\_. Rinconete y Cortadillo. Barcelona: Seix Barral, 1994.

CORREA Y ALMEIDA, Maria do Socorro. Hacia una interpretación sociológica de la novela caballeresca. In: VASSALO, Lígia (org.). A narrativa ontem e hoje. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.



CORTÁZAR, Julio. Rayuela. Madrid: Catedral. 1963.

DESSAU, Adalbert/Albert. La investigación de la literatura latinoamericana y los métodos comparativos. Casa de las Américas, Año XIX, n. 82, La Habana, 1974.

DUBY, Georges. Idade Média, idade dos homens: do amor e outros ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

FALCÓN, Heraldo. Retablo de la Libertad de Melisendra entre hedonismo y ascetismo. George Mason University, 1996. Disponível em: <<http://www.gmu.edu/org/hcr/texts/1996/retablo.htm>>. Acesso em: 29 set. 2006.

FÁVERO, Leonor. Polifonia e dialogismo. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

FERNÁNDEZ PRIETO, C. Historia y novela: poética de la novela histórica. 2. ed. Barañáin (Navarra): EUNSA, 2003.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo Dicionário da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FLECK, Gilmei Francisco. Olhares dialógicos sobre o passado em Vigília del Almirante (1992), de Augusto Roa Bastos. Língua & Literatura, Cascavel, v. 7, n. 13, p. 97-111, 2006.

\_\_\_\_\_. Imagens metaficcionais de Cristóvão Colombo: uma poética da intertextualidade. PPGL. UNESP/Assis, 2005. (Dissertação de Mestrado).

FOUCAULT, Michel. História da sexualidade 3: o cuidado de si. (Trad. Maria Theresa da Costa Albuquerque). Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

\_\_\_\_\_. História da sexualidade 2: o uso dos prazeres. (Trad. Maria Theresa da Costa Albuquerque). Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

FUENTE, José Luis de la. La nueva novela hispanoamericana: antología. Valladolid: Secretaría de Publicaciones e Intercambios Científicos / Universidad de Valladolid, 1996.

FUENTES, Carlos. La campaña. Madrid: Mondadori, 1990.

\_\_\_\_\_. La nueva novela hispanoamericana. México: Mortiz, 1974. (Cuadernos de Joaquín Mortiz; 4).

\_\_\_\_\_. Cristóbal Nonato, México: Tierra Firme, 1987

GALEANO, Eduardo. As veias abertas da América Latina. (Trad. Eduardo Galeano). São Paulo: Paz e Terra, 1978.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. Cien años de soledad. Buenos Aires: Sudamericana, 1967.

GUEVARA, Antonio Fray. Relox de Príncipes. Valladolid, 1529.

HAUSER, Arnold. História social da arte e da literatura.. (Trad. Álvaro Cabral). São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HUTCHEON, Linda. Narrativa Narcisista: O Paradoxo Metaficcional. (Tradução de Brunilda T. Reichmann). New York: Methuen, 1984..

HUTCHEON, Linda. A poética do pós-moderno.. (Trad. Ricardo Cruz). Rio de Janeiro: Imago, 1991.

STIFAN Jamil. Pierre Menard y el Don Quijote: de Jorge Luis Borges, Florida International University Department of Modern Language Disponível em: <<http://www.angelfire.com/fl2/jamil/BORGES.html>>. Acesso em: 15 jul. 2006.

JAUSS, Hans Robert; ISER, Wolfgang, et al. A Literatura e o Leitor: Textos de Estética da Recepção. (Trad. Luiz Costa Lima). Rio de Janeiro, Ed. Paz e Terra, 1979.

JOZEF, Bella. Borges: linguagem e metalinguagem. In: CERQUEIRA, Dorine O espaço reconquistado. Petrópolis. Rio de Janeiro: Vozes, 1974.

KAISER, Gerhard R. Introdução à Literatura Comparada. (Trad. Teresa Alegre) Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.

KANT, Emmanuele. La metafísica de las costumbres. (Trad. Adela Cortina Orts e Jesús Conill Sancho). Madri: Tecnos, 1999.

KRISTEVA, Julia. Introdução à Semanálise. (Trad. Lúcia Helena França). São Paulo: Perspectiva, 1974.

LAROUSSE Koogan. Pequeno Dicionário da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Ed. Larousse do Brasil Ltda, 1979.

LEONIR, G.D. Nietzsche: a Genealogia da Moral. (Trad. A. A Rocha). Rio de Janeiro: Ed. Alemães, 1968.

LIVACIC, Gazzano Ernesto. Miguel de Cervantes. Textos Escogidos, Chile: Zig-Zag, 1987.

MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, Alexis. Literatura hispanoamericana del siglo XX. [http://hispanismo.cervantes.es/Hispanistas\\_ficha.asp?DOCN=11532](http://hispanismo.cervantes.es/Hispanistas_ficha.asp?DOCN=11532). Acesso em: 07 de set. 2007.

MENENDEZ , Pidal Ramón. De Cervantes a Lope de Vega. Colección Austral. Madrid, El Fondo de Cultura Económica 1964.

MENTON, Seymon. La Nueva Novela Histórica de la América Latina: 19791992. México: El Fondo de Cultura Económica, 1993.

MIGUEL, Amando de. Sociología del Quijote. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas/Montalbán, 2005.

MONEGAL, Emir R. Uma poética da lectura.. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MONTES, Hugo; ORLANDI, Julio; SAMANIEGO, J. Luis. Castellano. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1982.

MORENO Pablo. Algunas de las observaciones críticas sobre el Quijote, 1841. Museo Yucateco, Campeche. Texto reproducido de la reedición en La Ilustración artística. Periódico Semanal de Literatura, año VIII, n. 362, Barcelona, 9 de octubre de 1887. Disponível em: <<http://cvc.cervantes.es>>. Acesso em: 07 de set. 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. A gaia ciência. (Trad. Paulo César de Souza). São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

\_\_\_\_\_. Obras Incompletas: Genealogia da Moral. (Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho). São Paulo: Nova Cultural, 1987.

\_\_\_\_\_. On the Genealogy of Morals, BW. Em port. Genealogia da Moral, (Trad. Paulo Cesar de Souza). São Paulo: Brasiliense, 1987.

OLLETA, Javier Echegoyen. Historia de la Filosofía. Volumen 1: Edición en papel Filosofía Griega. Editorial Edinumen. Disponível em: <<http://www.ettorredabel.com/Historia-de-lafilosofia/FilosofiaGriega/Presocraticos/Ascetismo.htm>>.. Acesso em: 15 mar. 2007.

OTERO, Lisandro. Arturo Uslar Pietri: Padre del rostro americano. Portal Informativo, Casa de las Américas, La Habana, Cuba, 2005. Disponível em: <<http://laventana.casa.cult.cu/modules.php?name=News&file=article&sid=2548>>. Acesso em: 02/02/2008..

PALENCIA, Angel González (en colaboración con Juan Hurtado). La España del Siglo de Oro. Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1921-22.

PAZ, Octavio. O arco e a Lira. (Trad. Olga Savary). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PEREIRA, Nilton Mullet. O ascetismo cortês e a invenção do indivíduo na literatura medieval. Disponível em: <<http://www.anpuh.uepg.br/Xxiii-simposio/anais/textos/NILTON%20MULLET%20PEREIRA.pdf>>. Acesso em: 30 fev. 2007.

PÉRES, Ramón D. Historia de la Literatura Española e Hispanoamericana. Barcelona: Ramón Sopena, 1970.

PINHEIRO, Marcos Reis. A abordagem da obra de Platão. Cadernos de Atas da ANPOF, n. 1, 2001. Disponível em: <<http://www.puc-rio.br/parcerias/sbp/pdf/25marcos.pdf>>. Acesso em: 10 set. 2006.

PIZARRO, Ana. La literatura latinoamericana como proceso. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1985.

PLATÓN, Felón. Diálogos. (Trad: Carlos García Gual). Madrid: Gredos, 1987.

RABELAIS, F. Gargântua e Pantagruel, V.I-II. Belo Horizonte : Villa Rica, 1991.

REICHMANN, Brunilda. O que é metaficção. Disponível em: [http://lcms.uniandrade.br/mestrado/prod\\_docente/oqueemetaficcao.pdf](http://lcms.uniandrade.br/mestrado/prod_docente/oqueemetaficcao.pdf). Acesso em: 26 out. 2006.

RICO, Francisco. Notas al Texto. In: CERVANTES, Miguel de. Don Quijote de la Mancha. Madrid: Alfaguara, 2004.

RIQUER, Martin. Prólogo. Cervantes y El Quijote. In: CERVANTES, Miguel de. Don Quijote de la Mancha.. Madrid: Alfaguara, 2004.

RODRIGUEZ, Coronel Rogério. Aventuras Americanas del Quijote, 2007. Disponível em: <[http://www.cvc.cervantes.es/obref/quijote\\_america/cuba/rodriguez.htm](http://www.cvc.cervantes.es/obref/quijote_america/cuba/rodriguez.htm)>. Acesso em: 10 set. 2007.

SANTIAGO, Silviano. Uma literatura dos trópicos. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SERRANO, Soler. Entrevista a Borges.. A fondo da TVE (Videoteca Memória Literária), 1980.

SHAW, Donald. L. La nueva narrativa hispanoamericana. Madrid: Catedral, 1983.

SOBH. Mahmud. ¿Quién fue Cide Hamete Benegeli? ElPais.com, 31/12/2005. Disponível em: <<http://www.elpais.com/articulo/narrativa/Quien/fue/Cide/Hamete/Benegeli/>>. Acesso em 20 jan. 2008.

SPITZER, Leo. Perspectivismo lingüístico en el Quijote. Lingüística e história literária. Madrid: Gredos, 1961.

USLAR PIETRI, Arturo. Las lanzas coloradas.. Venezuela: Ed. Salvat,1970.

VARGAS LLOSA, Mario ..Prólogo. Una novela para el siglo XXI In: CERVANTES, Miguel de. Don Quijote de la Mancha. Madrid: Alfaguara, 2004..

\_\_\_\_\_. La ciudad y los perros. Barcelona: Seix Barral, 1983.

\_\_\_\_\_. La guerra del fin del mundo. Barcelona: Seix Barral, 1981.

VÁZQUEZ, J. Maria. Dicionário de Ciências Sociais da Fundação Getúlio

Vargas Rio de Janeiro, MEC 1986.

WIKIPEDIA. Ascetismo. Disponível em: <wikipedia.org/wiki/Ascetismo>. Acesso em: 22 out. 2006.

WIKIPEDIA. Sancho Panza Disponível em:

<[http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Sancho\\_Panza&oldid=7855562](http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Sancho_Panza&oldid=7855562)>.

Acesso em: 12 abr. 2007.

ZAMORA VICENTE, Alonso. Qué es la novela picaresca. Buenos Aires: Editorial Columba, 1962.

ZIMBALIST, R. Michelle; LAMPHERE, Louise. A mulher, cultura e sociedade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.



# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)