

DOM QUIXOTE E O ROMANCE: VALORAÇÃO CRÍTICA E HISTÓRIA DO GÊNERO

Don Quijote and the novel: critical valuation and the history of the genre

Pedro Ramos Dolabela Chagas¹

<https://orcid.org/0000-0003-0336-489X> 

¹Universidade Federal do Paraná, Curitiba, PR, Brasil,
80060-150 – dellin@ufpr.pr

Resumo: O artigo discute o lugar de *Dom Quixote* na história do romance, discernindo-se os termos majoritariamente orientadores da sua eleição como modelo para a definição e elogio crítico do gênero, ao mesmo tempo indicando os anacronismos interpretativos implicados nesse processo. A proposta é que, se o texto de Cervantes não apresentava muitas das intenções que lhe foram atribuídas em épocas posteriores, tais anacronismos não eliminam seu lugar central na história do romance, de acordo com os modos pelos quais ele seria pensado e praticado nos séculos a seguir. Para fundamentar a proposição, o romance é teorizado como um gênero formalmente flexível, apesar de orientado por princípios estruturais relativamente estáveis, além de conceitualmente vago, apesar de orientado por distinções relativamente estáveis entre gêneros textuais vizinhos. Essa mistura de flexibilidade e robustez formal, vagueza e especificidade conceitual, permite que valores e interesses do campo literário tenham poder de determinação sobre a sua história, compreendida na interface entre conceitos e práticas. Analisa-se então como, nessa interface, *Dom Quixote* adquiriu importância ao ser situado como modelo de “literatura moderna”, e/ou apropriado em defesa do “realismo”. Ao final, a partir das proposições recentes de autores como Resina (2006), Moore (2013) e Pavel (2013), aponta-se ponderações da análise filológica contra os excessos interpretativos dessas formas de elogio, para consolidar a proposição de que eles não mitigam a importância de Cervantes na história do gênero – orientada, como ela foi, pelos valores da crítica, e não pela preocupação com o rigor analítico.

Palavras-chave: *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes; Teoria, história e crítica do romance; Interpretação literária.

Abstract: The article discusses Don Quixote’s place in the history of the novel, discerning the terms that guided its election as a model for the praise and definition of the genre, while indicating the interpretative anachronisms involved in this process. The idea is that, even if Cervantes’ text did not present many of the intentions that would be attributed to it in later times, such interpretive anachronisms do not eliminate its central place in the history of the novel in the ways it would be thought and practiced in centuries to come. To support this proposition, the novel is theorized as a genre that is formally flexible, despite being guided by relatively stable structural principles, and conceptually vague, despite

being guided by relatively stable distinctions between neighboring textual genres. This mixture of formal flexibility and robustness, and conceptual vagueness and specificity, allows the values and interests of the literary field to determine its history, as it is observed in the interface between concepts and practices. The article then analyzes how, within this interface, *Don Quixote* acquired relevance as it was situated as a model for “modern literature” and/or was appropriated in the defense of “realism”. At its conclusion, following recent propositions from authors such as Resina (2006), Moore (2013) and Pavel (2013), the article discusses some philological considerations against the interpretive excesses of those forms of praise in order to consolidate the proposition that those excesses do not mitigate the importance of Cervantes in the history of the genre – guided, as it was, by critique’s own values, and not by concerns with analytical rigor.

Keywords: Cervantes’ *Don Quijote*; Theory, history and critique of the novel; Literary interpretation.

Dom Quixote e o romance: quanto já não foi escrito a respeito? Muito, mas a discussão é contenciosa: há quem diga que a obra mudou a história do romance, há quem restrinja sua influência a uma pequena porção do *corpus*; há quem o defina como o primeiro exemplar do gênero, há quem não o considere um romance¹. Ao entrar na discussão, este artigo procura discernir os termos majoritariamente orientadores da eleição de *Dom Quixote* como modelo para a definição e o elogio crítico do romance, indicando os anacronismos implicados nessa escolha – pois *Dom Quixote* de fato não poderia ser pensado não se pensava como um “romance”, nas acepções que o termo receberia nos próprios autores que o tomariam como referência, atribuindo-lhe intenções que, pelo que informa a filologia, Cervantes não poderia ter. Mas as interpretações anacrônicas não eliminam seu lugar central na história do romance, nos modos como o gênero seria pensado e praticado desde o século XVIII. Esta é a proposta deste artigo; vejamos como o argumento funciona.

Este artigo enfatiza os modos como a flexibilidade formal do romance subsiste em meio às estruturações metaestáveis do gênero, e como o próprio termo “romance” é conceitualmente vago, mas permite estabelecer distinções relativamente estáveis de outros gêneros textuais. O gênero é, ao mesmo tempo, formalmente flexível e robusto, conceitualmente vago e específico, e isso fez com que, em seu processo de tradicionalização, valores estéticos, morais ou ideológicos prevaletentes no campo letrado, regulados pelas polêmicas internas desse campo, suprissem a ausência da norma: se não há critérios suficientes para identificar um romance pela composição do texto ou para defini-lo abstratamente, valores atuam de maneira eficiente, mesmo que contextual e provisoriamente, para orientar a escrita e o comentário crítico sobre o romance. Valores têm maior influência quando são defendidos por agentes de grande visibilidade, especialmente ao serem institucionalizados e incorporados a modelos de prática e reflexão sobre a literatura. Foi o que aconteceu com *Dom Quixote*, ao se tornar paradigmático para o debate sobre a crítica, prática e definição teórica do romance.

¹ Nessa ordem, tais noções podem ser encontradas, com graus diferentes de precisão, em: Pavel (2013); Fuentes (1998); Girard (1977); Muhana (1997).

Duas seções seguintes organizam, então, os termos que orientaram a transformação de *Dom Quixote* em paradigma: num plano geral, a obra foi tomada como modelo para toda a literatura moderna; na crítica do romance, ela foi integrada à defesa do realismo como referência estética e funcional. Aquelas seções identificam componentes centrais das maneiras como *Dom Quixote* passou a ser descrito – as propriedades que lhe foram atribuídas – a partir do século XVIII e suas consequências para a história do romance; em seguida, outra seção apresenta algumas ponderações filológicas como reação aos exageros daquela fortuna crítica. Na condição de contrapeso, a filologia interessa ao indicar anacronismos nas proposições anteriores como preâmbulo para as conclusões defendidas na seção final – em que se defende que a ilegitimidade do anacronismo implicado na projeção retrospectiva, sobre *Dom Quixote*, de noções e valores que ele não apresentava, não impede que ele seja tratado como marco na história de um gênero que cada vez mais se fundamentaria naquelas noções e valores. Esse é o tema: discutir o que qualifica *Dom Quixote* como romance e o que o tornou importante na história do gênero, separando as intenções de Cervantes das interpretações do seu texto, mas defendendo que os anacronismos da fortuna crítica não alteram retrospectivamente sua condição de romance – pois no campo literário valores produzem realidades, não importa quão verdadeiros eles sejam. Passemos à discussão.

Sobre o romance

Este artigo entende que um bom conceito de romance deve admitir-se vago e flexível, mas não relativista; deve admitir-se anacrônico, mas não arbitrário; deve postular que, na história do gênero, as inovações são mais bem compreendidas como bricolagens que se apropriam de técnicas e discursos preexistentes, em arranjos e funções surpreendentes (um inovador nem sempre é um inventor).

O conceito é vago e flexível, mas não relativista. Ele é vago, pois não há como delimitar um conjunto de condições necessárias e suficientes para incluir todas as obras passíveis de serem consideradas romances num mesmo conjunto ou categoria. Se fosse o caso, teríamos definições normativas aptas a indicar e descrever os elementos necessários para que um texto seja um romance – mas de *Pamela* a *Cem anos de solidão*, de *Moby Dick* a *Memorial de Aires*, de *O exército de cavalaria* a *A sangue frio*, o corpus admitido é variado a ponto de tornar arbitrária qualquer definição normativa, que corre o risco de eleger certas obras como modelos para a descrição do gênero e a narração da sua história – que é, em última análise, o que faria a fortuna crítica de Cervantes, conforme discutiremos na sequência do artigo. A história do gênero tem sido marcada, porém, pela variação constante, impondo que a sua conceitualização coteje sua diversidade sincrônica e variação diacrônica: entendo que isso implica identificá-lo à recorrência de estruturas historicamente recorrentes, majoritárias (mesmo que não universais) nas obras, e possibilitadoras (ou fomentadoras) de escritas diferentes. Ou seja, o conceito deve basear-se em fundamentos estruturais presentes ao longo do tempo

(e não em estéticas, tópicas ou funções contextualmente específicas), que não teriam, porém, condicionado a escrita dos textos normativamente: capazes de orientar a produção, eles permitem (e estimulam) a variação. Em CHAGAS; OKIMOTO (2016, 2022), defendi que, em sua contínua interrelação na história do romance, as três melhores candidatas a tal função estrutural são a ficcionalidade, a escrita narrativa em prosa de longa extensão e a remissão moralizada a problemas próximos do universo prosaico, três propriedades que possibilitam uma gama ilimitada de variações (especialmente em suas combinações). Não há espaço, aqui, para estender a definição de cada uma delas. Importa apenas frisar que elas tornam o conceito de romance vago e flexível, sem eliminar sua capacidade de produzir crivos seletivos no *corpus*, sob o risco de relativismo. Um conceito normativo tentaria delimitar o objeto com total precisão, mas isso não funciona num campo em que os objetos vivem sob constante variação; se, mesmo assim, o conceito deve ser rigoroso o suficiente para produzir clivagens na matéria empírica – sob o risco de esvaziar sua função –, valores estéticos e morais costumam ser invocados para indicar os elementos textuais e funcionais a servirem de referência para a distinção entre “romances” e “não romances”: essa foi uma das funções atribuídas a *Dom Quixote* a partir do século XVIII.

O conceito de romance é anacrônico, mas não arbitrário. Como diria Daniel Dor (2015), todo conceito surge inicialmente para organizar a comunicação sobre experiências novas, presentes em quantidade e importância suficiente para despertar o interesse de certa comunidade de interlocutores. Essa comunidade assumirá, então, uma destas três posições epistêmicas para lidar com a relação entre a nova experiência e o vocabulário estabelecido: ela pode propor um nome novo para a nova experiência, sugerindo que ela pertence a uma categoria diferente daquilo que antes existia; ela pode nomear a experiência nova com uma palavra já disponível, em sua acepção convencional, sugerindo que essa experiência era uma variante de alguma categoria familiar; ela pode, por fim, propor um “uso criativo” para uma palavra existente, um uso que seja suficientemente semelhante ao convencional para ser reconhecido, mas suficientemente diferente para indicar que a experiência é distinta, mesmo que relacionada ao que já existia. No caso do romance, houve duas histórias de nomeação na modernidade, envolvendo a segunda e terceira opções referidas: tendo se consolidado na Idade Média para distinguir a prosa narrativa em vernáculo, o termo “romance” foi simplesmente mantido, nalgumas línguas europeias, para designar as versões modernas do gênero; na Inglaterra do século XVIII, porém, o termo *novel* estabeleceria uma clivagem qualitativa entre a “verossimilhança” de certa produção recente e os componentes “fantásticos” e “idealistas” dos enredos de amor e aventura do romance anterior (v. VASCONCELOS 2007). O curioso é que, com a ascensão do “realismo” como valor epistêmico, os valores implicados na palavra “*novel*” transcenderiam a ambiência de língua inglesa para exercer influência sistêmica sobre a produção erudita, suggestionando valores morais, estéticos, epistemológicos que redefiniriam a história (futura e passada) do gênero, ao promoverem

distinções entre textos ficcionais semelhantes (v. CHAGAS, 2016; 2017): nesse processo a recepção de *Dom Quixote* foi instrumental, fundamentando a descrição e o elogio de certas porções da produção corrente e passada, contrastadas com aquelas que seriam desmerecidas pela crítica erudita. Isso se faria notar na sua recepção por Scarron, Fielding e Schlegel: produzido antes do *novel*, *Dom Quixote* foi anacronicamente tomado como seu precursor – anacronicamente, mas não arbitrariamente.

Por fim, a história do romance deve admitir que seus iniciadores não planejassem seu estabelecimento futuro. Cervantes não antecipava o gênero descrito e valorado no século seguinte; suas inovações não tinham o *telos* sugestionado pela visada retrospectiva. Toda inovação pode fracassar ou, no outro extremo, pode fomentar inovações subseqüentes, inaugurando uma tradição autorreferencial: *Dom Quixote* se enquadraria nessa última categoria ao se tornar fundamento de clivagens qualitativas no *corpus* literário, durante o ciclo autorreflexivo na escrita, crítica e teorização que moldaria a trajetória do romance a partir do século XVIII – pelo menos nas porções da elite letrada que o tratariam como paradigma dos valores invocados para dignificar o gênero como “alta literatura”, redefinindo, para tanto, a narração da sua história e as condições do seu elogio crítico. Essa redefinição foi orientada por valores posteriores, a rigor alheios às intenções originais de Cervantes, mas isso não impediu que, para que ela acontecesse, Cervantes tenha sido decisivo. Mesmo que suas inovações não visassem iniciar o gênero nos termos pelos quais ele mais tarde seria canonizado, elas estimulariam a formação de uma tradição autorreferencial ao serem interpretadas de acordo com valores posteriores, tornando-se modelos para a escrita de novas literaturas. Uma tradição autorreferencial então se consolidaria não pela reprodução de padrões, pela continuidade de concepções genéricas de literatura, fomentadoras da diferenciação contínua das práticas de escrita: na história do romance, a tradição que se considera “cervantina” não se orienta pela mimese do seu próprio passado, mas como um campo aberto de possibilidades – voltaremos a isso adiante.

Dom Quixote é mais bem compreendido como um “atrator” (BYRNE; CALLAGHAN, 2013), termo pelo qual os estudos da complexidade denominam elementos que, de maneira não antecipada, passam a orientar os estados futuros de um sistema adaptativo – como um gênero literário. “Atratores” orientam a evolução diacrônica do sistema, fazendo com que ele tenda a seguir certa direção, em detrimento de outras possibilidades (potenciais ou imagináveis); no limite, ele pode contribuir para desacelerar a história do sistema, ao estabilizar certo padrão de atividade. Um espaço com vários atratores em atuação oferece um maior número de possibilidades, mitigando o poder de determinação de cada uma delas: um campo que comporta vários modos e modelos de produção, sem sobreposição hierárquica que permita eliminar os demais, esta tem sido a condição do romance desde o século XVII, quando *Dom Quixote* começou a exercer influência sobre as escolhas dos autores. Como “atrator”, ele inaugurou “rotas”, “mapas”, “regularidades” que orientaram trajetórias, resultados, capacidades e saberes dos escritores que, sob a

sua atração, tornaram-se membros de uma categoria heterogênea (pois romances “quixotianos” podem ser diferentes uns dos outros, cada um deles “quixotiano” à sua maneira). Mas se o campo romanesco é tão amplo e variado, isso implica que a influência de Cervantes é limitada. Ele influenciou práticas literárias e parâmetros valorativos, fomentando crivos seletivos relevantes e, por isso, tornando-se central na história do romance. Ao mesmo tempo, a elite intelectual tem preferências próprias, e a história que ela privilegia não é a história do romance “em si” ou “como tal”. Daí a importância de organizar a fortuna crítica de *Dom Quixote* pela observação das variações no lugar que lhe foi atribuído na história do gênero, em suas implicações para a sua teorização.

Observa-se, então, que hoje é comum substituir seu tratamento como o primeiro romance *tout court* pela posição mais nuançada de “primeiro romance moderno”. Isso é admitir que o gênero já existia – desde a antiguidade – quando *Dom Quixote* foi publicado. Massimo Fusillo, por exemplo, indica que embora o termo “romance” não existisse nas línguas clássicas, o gênero certamente existia, exibindo *topoi* e convenções não codificados em poéticas preceptivas, mas que manifestavam a mesma ausência de elementos fantásticos e a representação da vida cotidiana que o notabilizariam na modernidade: já em *Quéreas e Calíroe*, mais antigo exemplar daquela tradição textual (atribuído a Cáriton de Afrodísias, no século 1 d.C.), via-se elementos que a tradição hegeliana e lukácsiana consideraria típicos do romance “burguês”, como a secularização, o individualismo, o isolamento do herói, a dimensão privada e sentimental, o sincretismo cultural (FUSILLO, 2006b, p. 36-37); lembremos ainda que Cervantes, tal como vários dos seus contemporâneos, seria influenciado pela redescoberta de *As Etiópicas*, de Heliodoro (século 4 d.C.). O conceito de *novel* fez *tabula rasa* dessa história, mas nos séculos XVI e XVII ela era evidente para a elite letrada (v. HUET 1670); àquele gênero antigo, *Dom Quixote* injetava o tipo de autorreflexividade que antecipava trajetórias que ele assumiria nos séculos XVII e XVIII – quando, na França, Inglaterra e Alemanha, aquela obra foi tomada como parâmetro para a sua escrita, conceitualização e juízo crítico, firmando-se, retrospectivamente, como “precursora” do romance moderno, mesmo que tivesse sido escrita antes das formulações modernas do conceito, por um autor cuja ideia de literatura não envolvia tantas noções implicadas nessas formulações. Não surpreende, pois, que a importância que lhe seria atribuída na história do gênero viesse envolvida em anacronismos de todo tipo na interpretação do seu texto, ao qual seriam atribuídas intenções improváveis, mediante a seleção de elementos compreendidos à luz de teorias, interesses e valores posteriores.

Ao tomar Cervantes como modelo de romancista, Friedrich Schlegel, por exemplo, diria não poder “conceber um romance que não seja uma mistura de narrativa, canção e outras formas. Cervantes nunca compôs outra coisa [...]” (SCHLEGEL, 1994, p. 68). Isso parece uma descrição, mas vem afirmar que a teoria do gênero “teria de ser, ela mesma, um romance que reproduzisse fantásticamente cada nota eterna da fantasia e que de novo gerasse o caos do mundo dos cavaleiros andantes.” (SCHLEGEL, 1994, p. 68).

Cervantes seria o modelo para uma teoria do romance escrita como romance, a ser inspirada e espelhada numa obra em si concebida como teoria do gênero. Schlegel lhe atribuía intenções próprias ao romantismo nascente, ao postular a atividade crítica como um princípio do fazer literário. Em seu “jogo de imagens divinas”, a ser misticamente apreciada numa “visão espiritual [...], de todo o coração serena e alegre” (SCHLEGEL, 1994, p. 68), *Dom Quixote* seria, ademais, um modelo para a idealização da “obra” como conexão entre sujeito e mundo liberta da finitude dos sistemas sociais de ação e produção de sentido, e por isso capaz de reconectar o leitor ao mundo sem as “amarras” da vida moderna: como síntese livre, afetiva, crítica e imaginativa da experiência de conexão entre o autor e a realidade objetiva, a obra seria, em sua liberdade de composição, capaz de ocasionar, no leitor, uma reconexão semelhante entre sua interioridade e a realidade externa. O gênero romanesco, em particular, manifestaria esse potencial ao ignorar a distinção normativa entre os gêneros, constituindo-se como “literatura total” – nisso ecoando *Dom Quixote*, mesmo que, para Schlegel, Cervantes ainda adotasse “formas individuais como modelos. [...] só a arte de Goethe é inteiramente progressiva [...]” (SCHLEGEL, 1994, p. 76). Ou seja, Cervantes ainda se orientava pelas formas canônicas de gêneros que eram reconhecíveis como tais em seu texto, à diferença de Goethe, cuja síntese de gêneros os teria finalmente abolido – pequena ressalva, que não eliminava a importância de *Dom Quixote* como precursor do romantismo e, com isso, de toda a literatura moderna. Aqui chegamos ao plano máximo de generalidade do posicionamento de *Dom Quixote* como paradigma estético e conceitual: uma obra fundadora da modernidade literária, ou da modernidade como tal. Passemos a esse ponto.

O romance e a modernidade

Num artigo intitulado “É possível pensar o mundo moderno sem o romance?”, Vargas Llosa confere a Cervantes a seguinte posição:

Quando veio a lume o *Dom Quixote*, os primeiros leitores riam daquele homem iludido e extravagante, da mesma forma como riam as outras personagens do romance. Agora sabemos que o empenho do Cavaleiro da Triste Figura em ver gigantes em vez de moinhos de vento e em cometer todos os desatinos que comete é a forma mais elevada de generosidade, um modo de protestar contra as misérias deste mundo e de procurar mudá-lo. Os próprios conceitos de ideal e de idealismo, tão impregnados de uma validade moral positiva, não seriam o que são – ou seja, valores claros e respeitáveis – se não tivessem encarnado naquela personagem de romance com a força persuasiva que lhe conferiu o gênio de Cervantes. (LLOSA, 2009, p. 29)

Quixote é “generoso” ao “protestar contra as misérias do mundo”, ao combater moinhos de vento: isso está no texto de Cervantes? Quixote “se empenha” em ver gigantes, ou os vê porque está louco? Talvez a leitura mais simples seja a mais pertinente: “Dom Quixote é literalmente louco, [...] e ainda por cima perigoso. Ele sofre de



alucinações e violentas explosões de raiva, que o levam a atacar inocentes sem avisar, várias vezes quase matando-os.”² (MOORE, 2013, p. 6-7, tradução minha) Sua incapacidade de distinguir entre fantasia e realidade explica, ademais, um tratamento que ele tanto receberia: em sua época os loucos eram “objetos de diversão cruel”³ (MOORE, 2013, p. 6-7), como se vê quando certos personagens brincam com ele, encorajando sua loucura. Outros correriam dele, como na cena em que Sancho Pança identifica três camponesas como Dulcineia e suas acompanhantes: elas “estão estupefatas e vão embora o mais rápido que podem[,] efeito que a aparição de Dom Quixote produz frequentemente. Resulta igualmente brigas e pancadarias; as pessoas ficam furiosas quando ele as perturba com os seus disparates.” (AUERBACH, 1998, p. 308) Parece, então, que Llosa super-interpreta o texto cervantino ao atribuir a seu protagonista intenções que ele não teria. Na mesma coletânea em que seu texto foi publicado, Margaret Doody indica que até o século XIX era comum que os leitores vissem o Quixote “como uma figura interessante, complexa, não desprovida de uma dimensão trágica própria, cuja complexidade, porém, se revelava na relação com outros personagens” (DOODY, 2009, p. 576) – até que o século XX “simplific[asse] as coisas, convertendo o personagem Dom Quixote num emblema complexo do homem moderno” (DOODY, 2009, p. 576). Antes os leitores faziam leituras episódicas da narrativa, apreciando personagens e situações que subsistiam de maneira relativamente autônoma na composição. O século XX simplificou, porém, essa pluralidade do texto – sua despreocupação com a unidade interna – ao se obcecar com a atribuição de significados coesos a *Dom Quixote*: com isso, os dois volumes, separados por mais de uma década, passariam a ser tratados como uma única “obra”, enquanto o foco nos protagonistas favoreceria a identificação de significados elevados neles e no texto como um todo, aos quais seriam atribuídas funções e intenções alinhadas aos interesses da crítica moderna – alcançando grandes extremos.

Para Milan Kundera, por exemplo, “o fundador dos tempos modernos não é somente Descartes, mas Cervantes”, formador de “uma grande arte europeia [como] exploração [do] ser esquecido” (KUNDERA, 2009, p. 12) de que falariam Husserl e Heidegger: ao sair de casa, Quixote “não teve mais condições de reconhecer o mundo [que], na ausência do Juiz supremo, surgiu subitamente numa temível ambiguidade; a única Verdade divina se decompôs em centenas de verdades relativas que os homens dividiram entre si” (KUNDERA, 2009, p. 14). Pouco importa que o mundo seguisse reconhecível para os demais personagens, ou que Quixote não o reconhecesse por estar louco, e não pelas incertezas de uma episteme desamparada da metafísica. Naquela obra “o mundo dos tempos modernos nasceu e, com ele, o romance, sua imagem e modelo” (KUNDERA, 2009, p. 14), juízo normativo que situa o romance como gênero dedicado a compreender “o mundo como ambiguidade de tudo, estar assim só em face do universo, [uma] atitude

² “Don Quixote is literally insane, [...] and a dangerous one at that. He suffers from hallucinations and violent explosions of rage, which cause him to attack innocent people without warning, several times nearly killing them”.

³ “objects of cruel fun”.

que Hegel, a justo título, julgou heroica” (KUNDERA, 2009, p. 14). Compreender o mundo como ambiguidade é “ter de enfrentar, em vez de uma só verdade absoluta, muitas verdades relativas que se contradizem” (KUNDERA, 2009, p. 14), e com Cervantes o romance se torna um gênero disposto a tematizar e enfrentar “a incapacidade de suportar a relatividade essencial das coisas humanas, a incapacidade de encarar a ausência do Juiz supremo” (KUNDERA, 2009, p. 15). Por isso “O caminho do romance se esboça como uma história paralela dos tempos modernos. [...] Não é o próprio Dom Quixote que, após três séculos de viagem, regressa à aldeia disfarçado de agrimensor?” (KUNDERA, 2009, p. 16). Essa não é uma descrição, mas um juízo qualitativo de pretensões normativas, cuja associação entre o (bom) romance e a “conquista do ser” remontava ao comentário de Lukács sobre *Dom Quixote*:

[O] primeiro grande romance da literatura mundial situa-se no início da época em que o deus do cristianismo começa a deixar o mundo; em que o homem torna-se solitário e é capaz de encontrar o sentido e a substância apenas em sua alma, nunca aclimatada em pátria alguma; em que o mundo, liberto de suas amarras paradoxais no além presente, é abandonado a sua falta de sentido imanente [...]. (LUKÁCS, 2000, p. 106)

Idealizado como símbolo da modernidade, *Dom Quixote* transcendia seu contexto de produção ao deixar de ser um texto espanhol do século XVII, e tornar-se “universal”. O que dele se elevava – o “configurado”, na citação abaixo – se autonomizava da inscrição em seu lugar e época, enquanto seus dois volumes cheios de episódios independentes, publicados num intervalo de mais de uma década, tornavam-se uma “obra”, dotada de forte coesão interna:

[...] segundo os seus fundamentos formais e histórico-filosóficos[, os] acontecimentos do *Dom Quixote* são quase atemporais, uma série variegada de aventuras isoladas e perfeitas em si mesmas, [em que] apenas o todo é coroadado, não a totalidade concreta das partes. Esse é o caráter épico do *Dom Quixote*, sua maravilhosa severidade e serenidade livres de atmosfera. (LUKÁCS, 2000, p. 137)

Haveria como assegurar que Cervantes tinha intenções desse tipo? Provavelmente não, mas em seu comentário sobre *Dom Quixote*, Heine já havia livrado a interpretação universalista da necessidade da própria comprovação, ao afirmar que toda grande obra extrapola as intenções conscientes do seu autor – e que, mesmo sem pressenti-lo, Cervantes escrevera uma “sátira contra o entusiasmo humano⁴” (HEINE, 1837, tradução minha). Conscientemente, ele teria composto protagonistas que se complementavam para formar o “único verdadeiro herói do romance”, nisso evidenciando seu gosto artístico e “profundidade intelectual”. Mas ele não estaria consciente de várias grandes ideias contidas em seu texto, o que legitimaria que o texto fosse interpretado à margem das suas intenções autorais – na prática, abrindo o caminho para que ele fosse lido de acordo

⁴ “satire against human enthusiasm”.

com os interesses do leitor. É o que se veria quando Carlos Fuentes encontrou nos “descendentes” latino-americanos de Cervantes o desejo “de multiplicar as aparências para multiplicar o sentido das coisas, contra o falso consolo de uma leitura única e dogmática do mundo[; duplicar] todas as verdades para impedir a instalação de um mundo ortodoxo, de fé ou razão”, cuja “pureza” excluiria a “variedade passional, cultural, sexual, política” – perigo a ser combatido pela “imaginação e ironia, miscigenação e contágio”, mobilizados contra “o racismo, a xenofobia, o fundamentalismo religioso e outro fundamentalismo implacável: o do mercado⁵” (FUENTES, 1998, tradução minha). Cervantes teria formulado, na literatura, fundamentos epistemológicos instrumentais para a luta contra todos os males da modernidade, pelos séculos a seguir: é o máximo de universalidade que lhe seria atribuído a *Dom Quixote*, como modelo para a arte e o pensamento crítico.

O romance e o realismo

Num plano menor de generalidade, está o lugar conferido a *Dom Quixote* na história do romance moderno em sua porção orientada pelo “realismo”, em suas várias acepções. Pavel indica que há duas maneiras de criar a impressão de realismo: a semelhança, no plano do conteúdo, entre o universo descrito e o mundo que consideramos real, e a construção de detalhes específicos e minuciosos, que suscitem uma percepção vívida do mundo ficcional. A primeira é típica do realismo moral e social, comum no romance do século XIX. A segunda, o realismo descritivo, favorece a imersão no mundo ficcional, até mesmo em mundos ficcionais distantes da experiência imediata, desde que narrados numa linguagem rica e sensual (PAVEL, 2006b, p. 13-14). Em suma, a impressão de realismo pode vir de uma escrita que resgate elementos pertinentes à realidade compartilhada, ou que crie a impressão vívida de um mundo próximo ou distante do real. Nesses termos, Heine ajudara a forjar um consenso crítico em relação ao realismo de Cervantes ao indicar que, antes dele, romances de cavalaria não faziam alusões ao “povo”: versões em prosa de feitos heroicos inscritos nas tradições míticas de Charlemagne e do Santo Graal, eles traziam aventuras fantásticas de figuras da nobreza; tendo se “degenerado em absurdos ridículos”, a tradição seria demolida por *Dom Quixote* e suas descrições das classes baixas, da vida camponesa, dos afazeres da “arraia miúda”. Iniciava-se assim a tendência a estabelecer que “Cervantes introduziu o elemento democrático no romance, numa época em que a cavalaria errante unilateral governava

⁵ Los hijos de Cervantes se convierten, en Iberia e Iberoamérica, en los hijos de la Mancha, [...] animados por el deseo de [...] de multiplicar la apariencia de las cosas a fin de multiplicar el sentido de las cosas. En contra de la consolación de una sola lectura de una realidad única, los hijos de la Mancha duplican todas las verdades para impedir que se instale un mundo ortodoxo de la fe o de la razón o un mundo puro, excluyente de la variedad impura, cultural, sexual, política, pasional de las mujeres y de los hombres. Cervantes y su descendencia son los adelantados de la imaginación y de la ironía, del mestizaje y del contagio vitales en un mundo amenazado por los verdugos del racismo, la xenofobia, el fundamentalismo religioso y otro, implacable fundamentalismo, el del mercado.

suprema”⁶ (HEINE, 1837, tradução minha): sua influência sobre o realismo estaria na representação da realidade prosaica, dando sequência à picaresca “em que o cotidiano desaloja[ra] o milagroso. Uma fatia de pão, [...] um punhado de uvas, uma caneca de vinho tornam-se os objetos imanentes de desejo e aventura. [...] o pícaro se gaba de que o sucesso na busca de coisas cotidianas é resultado da sua diligência e iniciativa.”⁷ (RESINA, 2006, p. 295, tradução minha). Em *Dom Quixote*, no célebre escrutínio dos livros de cavalaria, “o que chamamos de realismo, é a pedra de toque da crítica literária”, fornecendo referências para “o gênero que Cervantes est[ava] tentando configurar” (RESINA, 2006, p. 294, tradução minha) – referências tomadas de *Tirant lo blanc* e seus personagens que viviam a realidade prosaica, ocupados em atividades cotidianas ou regulares da vida comum, o que fazia com que “o ponto de vida burguês interfe[r]i[sse] com o idealismo feudal. A essa preocupação com o fatural e o ordinário, Tirant acrescentava um repertório de eventos atuais ficcionalizados, oferecendo [...] uma crônica fabular da política contemporânea”⁸ (RESINA, 2006a, p. 294, tradução minha). Em *Dom Quixote*, o realismo seria reforçado pelo anacronismo e deslocamento das ações e falas do protagonista: a estória alcança seu ponto de inflexão quando os dois camponeses chegam a Barcelona, única cidade em que eles entram, onde Quixote descobre o mar e a imprensa, elementos do mundo moderno que impõem limites às suas ações e imaginação: sua realidade é a da província onde nada acontece, e não a do mundo moderno, que ele desconhecia (RESINA, 2006, p. 295).

A importância de *Dom Quixote* para o realismo não esteve, porém, relacionada apenas à remissão ao real compartilhado, mas também – e especialmente – à produção dessa remissão numa escrita que revelava sua própria condição de construção: meta-literatura, em outros termos. Isso começava na bricolagem de gêneros. Não se tratava de “síntese” ou “superação”, mas da mistura, adição, articulação de formas, convenções e discursos: era um “catálogo formidável de literatura de entretenimento”, misturando convenções e tópicos dos livros de cavalaria com “baladas, romances pastorais, romances mouros, contos de peregrinação, provérbios e folclore”, permeando “todas as

⁶ “Cervantes introduced the democratic element into romance, at a time when one-sided knight-errantry ruled supreme”.

⁷ In the picaresque, as in *Don Quixote*, the quotidian displaces the miraculous. A loaf of bread, a turnip, a bunch of grapes, a draught of wine become the immanent objects of desire and adventure. And unlike the Christian hero of romance, the picaro boasts that success in the quest of everyday objects is the result of his diligence and enterprise.

⁸ In the priest’s scrutiny of Don Quixote’s library (bk. 1, chap. 6), verisimilitude, or what we call realism, is the touchstone for literary criticism. The books that pass the scrutiny amount to a cultural literacy list for readers of fiction. They also furnish a pretext to outline the features of the genre Cervantes is striving to shape. Singled out for its realism is Joanot Martorell’s *Tirant lo Blanc* (1462),³ a book in which “comen los caballeros y duermen y mueren en sus camas y hacen testamento antes de su muerte, con otras cosas de que todos los demás libros deste género carecen” (1:80) (the knights eat and sleep and die in their beds, and make their wills before they die, and other things as well that are left out of all other books of the kind) (60). In this book, in other words, the bourgeois viewpoint interfered with feudal idealism. To its concern with the factual and the ordinary, *Tirant* added a repertoire of fictionalized current events, offering, in effect, a fabled chronicle of contemporary politics.

variedades de ficção conhecidas na época com um senso de decoro não convencional”⁹ (RESINA, 2006, p. 293). Não havia nome para esse tipo de texto: não era uma novela, mesmo que contivesse várias novelas; não era um romance, pois o termo era associado às “convenções cavaleirescas”; não era história, “embora procurasse produzir um efeito de realidade entrelaçando personagens e situações históricas em seu enredo”¹⁰ (RESINA, 2006, p. 293). O que era, então? Lembremos que os literatos dos séculos XVI e XVII não tinham a inovação como meta, dedicando-se a alcançar excelência em gêneros consagrados: “eles amavam a cultura mais do que a conquista”¹¹ (PAVEL, 2013, p. 107, tradução minha). Por isso Cervantes teria explorado o teatro, o arcadismo, a novela, consolidando o repertório amplo de técnicas que o tornaria apto a compor uma obra como *Dom Quixote*. Nela haveria também um elemento brincalhão, levando Moore a descrevê-la como “uma aventura de final de carreira”, “férias ocasionais do trabalho sério”, o que explicaria a “despreocupação irreverente [do autor] com a consistência e a lógica narrativa, com contradições, discrepâncias e falhas cronológicas da obra”, e também o caráter lúdico de um texto “recheado de trechos de canções, jogos de palavras infantis e referências pop-culturais da época”¹² (MOORE, 2013, p. 16-17, tradução minha), além de novelas que Cervantes teria escrito anteriormente, e que seriam costuradas no enredo.

Formas variadas, então, e brincadeira com as formas. Essa reflexividade determinaria sua influência sobre o romance, quando o realismo se tornou seu paradigma epistêmico. Siti (2009) sugere que, desde a antiguidade, autores reflexivos “joga[va]m ironicamente com os mecanismos triviais” do romance, gerando suas tendências à “duplicidade” na representação e ao distanciamento irônico das próprias convenções – desde Petrônio e Heliodoro, em suma, romancistas brincavam com o próprio gênero. Mas Siti sugere que, no século XVIII, o realismo motivaria uma verdadeira “obsessão de duplicidade”, fazendo com que o sucesso de *Dom Quixote* na Inglaterra estivesse associado à paródia dos romances franceses, tipo de “aventura fabulosa e elevada” rebaixada como prosa trivial de entretenimento, e cuja crítica legitimava a “agressividade” do *novel* ao “sobredetermina[r] o cotidiano para torná-lo significativo e simbólico sem recorrer aos ‘truques’ da fábula. A oposição ‘corriqueiro-extraordinário’ não é senão um caso particular da oposição ‘verossímil-maravilhoso’.” (SITI, 2009, p. 173). Mas não está claro que Cervantes se opusesse ao “extraordinário” e “maravilhoso” como se passaria a crer, e parece que, ao situarem a paródia cervantina da cavalaria em oposição ao romance “idealista”, Fielding e Smollett operavam um desvio importante da sua recepção inicial no século XVII.

⁹ The book is a formidable catalogue of entertainment literature. It draws not only from chivalry books, but also from ballads, pastoral novels, Moorish romances, pilgrimage tales, proverbs, and folklore. Peppared with all the varieties of fiction known in its day and permeated by an unconventional sense of decorum.

¹⁰ this *historia*, as Cervantes called it, was plainly not a novella, although it contained several of them. Nor was it a romance, although it parodied chivalric conventions. And it was not history, even though it sought to produce a reality effect by weaving historical characters and situations into its plot.

¹¹ “they loved culture more than conquest”

¹² “filled with snatches of songs and other pop-cultural references of the day, [and] childish wordplay”.

Pois por muito tempo após sua publicação, *Dom Quixote* foi admirado como um texto inteligente e engraçado, uma antologia de gêneros literários e moralistas, contrastados parodicamente à “irrealidade obstinada das narrativas cavaleirescas”¹³ (PAVEL, 2006b, p. 18, tradução minha). Em linha com a literatura do seu tempo, porém, Cervantes “sabia discernir a força particular de cada gênero narrativo na descrição de ideais e imperfeições, e era cuidadoso ao não descartar todas as variedades de romances idealistas”¹⁴ (PAVEL, 2006, p. 18, tradução minha). Ele admirava o romance grego recém-descoberto, a ponto de eleger Heliodoro como modelo para sua obra final, *Persiles e Sigismunda*: foi apenas no século XVIII, e seu “encanto pela interioridade[,] que os adversários do idealismo [conferiram] a *Don Quixote* o status que ele ainda mantém como precursor do romance irônico, cético, anti-idealista.”¹⁵ (PAVEL, 2006, p. 18, tradução minha) Apenas então os adversários do idealismo o tomariam como “ancestral do romance anti-idealista”, focalizando seletivamente alguns dos seus aspectos para defender que ele ensinava que estamos “vincados na condição moral” desse mundo, e que personagens extramundanos, heroicos e moralmente puros eram “fantasia e ficção livresca”. Fielding acusaria Richardson de encobrir tais idealizações em suas representações do mundo cotidiano: enquanto Quixote “proclamava explicitamente sua devoção dos modelos de Roland e Amadis”¹⁶, Richardson escondia, do seu leitor, que Pamela “emulava as heroínas de Heliodoro e Madeleine de Scudéry”¹⁷ – em tal entendimento, era como se Cervantes tivesse “refutado Pamela bem antes da sua publicação, mostrando de uma vez por todas que a natureza humana é incapaz de sustentar os objetivos da literatura idealista.”¹⁸ (PAVEL, 2006, p. 18, tradução minha)

“Natureza humana”: o termo é grandioso, mas no mínimo seria pertinente identificar, em *Dom Quixote*, a presença do eu como tema, na condição de “princípio psíquico [...] produtor de sentido e de realidade.” (GIVONE, 2009, p. 459) Eis outro ponto de influência da obra: até ali a teologia “havia concebido a alma em oposição ao mundo, semente divina que germinaria no mundo, mas para vir a consumir seu destino no próprio local de origem, ou seja, no além” (GIVONE, 2009, p. 459) – até que emergisse, na literatura e na filosofia, “um nexa não simplesmente antitético entre a alma e o mundo[:] E se o mundo fosse uma coisa da alma? E se a alma fosse o nascedouro do mundo? [...] Um episódio [...] dessa história é a vida de Dom Quixote.” (GIVONE, 2009, p. 459) Mas Givone sustenta que o próprio personagem não tinha clareza sobre o tema, que nele “se anuncia e adquire forma”: “A concepção quixotesca da alma é exatamente a mesma que foi

¹³ "the obstinate unreality of chivalric narratives".

¹⁴ "knew how to discern the particular strength of each narrative genre in depicting ideals and imperfections, and he was careful not to dismiss all varieties of idealistic novels".

¹⁵ "enchantment with interiority[,] that the adversaries of idealism [...] conferred on Don Quixote the status it still retains as the precursor of the ironic, skeptical, anti-idealist novel."

¹⁶ "explicitly proclaimed his devotion to the models of Roland and Amadis"

¹⁷ "emulate the heroines of Heliodorus and Madeleine de Scudéry"

¹⁸ "refuted Pamela well before its publication, showing once and for all that human nature is not capable of sustaining the goals of idealist literature."

elaborada pela tradição teológica” (GIVONE, 2009, p. 459); em tal concepção a alma é salva ou perdida, “Perdemos a alma deixando que o mundo a seduza e a capture com seus enganos, suas ilusões, suas quimeras. Salvamos a alma redespertando nela a memória daquilo a que está destinada. Como indica essa coisa divina que é a própria razão.” (GIVONE, 2009, p. 459) Que Quixote fosse tomado como emblema do “sujeito moderno”, tal atribuição se deveria mais à projeção retrospectiva de desdobramentos posteriores na literatura e na filosofia, do que às intenções de Cervantes. Mas postular o mundo como projeção do eu era, em última análise, expressão da emergente pressão epistêmica pelo realismo.

Tudo somado, até aqui relacionei a importância de *Dom Quixote* para o realismo à sua remissão à realidade prosaica, a seu antiidealismo, a seu tratamento do mundo como construção subjetiva. Paradoxalmente, porém, sua importação para o realismo também viria dos seus modos de afastamento do padrão realista. *Dom Quixote* produzia irrealdade ao remeter ao real, enquanto remetia ao real desnudando sua ficcionalidade. À sua maneira, as palavras e ações da figura extraordinária do protagonista subscreviam convenções anormais no mundo que ele habitava, composto pela “banalidade da vida no interior do império onde nada realmente acontece e onde, por isso, cada encontro tinha que ser dotado de transcendência por uma vontade de ação sem objeto”¹⁹ (RESINA, 2006, p. 295-6, tradução minha). Ou seja, cada fala ou ação desprovida de referente era justificada por razões transcendentais – “quixotescas”. Esse jogo entre descolamento e aproximação do real transcorria tanto no presente social, quanto na remissão à história: Quixote busca a glória militar “nas planícies de La Mancha e na serra andaluza”, mas está desatualizado, “um anacronismo vivo”, pois a história espanhola se mudara “para uma fronteira diferente” – a América –, deixando para trás “as conchas épicas de ação nas baladas e romances que alimentam o desejo ontológico de Dom Quixote”, preso obstinadamente “no palco onde exércitos um dia haviam travado batalhas” e longe dos centros “onde os mercadores comerciavam pacificamente.”²⁰ (RESINA, 2006, p. 296, tradução minha) Tudo isso parece distante do realismo, mas só produz efeito na remissão ao real, ou melhor: sob o pressuposto da diferença entre literatura e realidade. Cervantes não fora “o primeiro a considerar o romance como um carnaval, onde você pode safar-se de qualquer coisa [...] contanto que mantenha seus leitores entretidos”, mas sua obra teria “ampliado possibilidades do gênero na entrada da era moderna”²¹ (MOORE, 2013, p. 17, tradução minha) ao injetar reflexividade na representação e tematização da realidade

¹⁹ Even his itinerary underscores the banality of life in the empire’s hinterland, where nothing *really* happens and where, for that reason, each encounter must be endowed with transcendence by an objectless [...] will-to-action.

²⁰ In Cervantes’ day, world history had moved to a different frontier, leaving behind the epic shells of action in the ballads and romances that nourish Don Quixote’s ontological desire. Wandering through the countryside, Don Quixote remains obdurately on the stage where armies once clashed and away from the stage where merchants peacefully ply their trade.

²¹ “Cervantes wasn’t the first to regard the novel as a carnival, where you can get away with anything [...] as long as you keep your readers entertained, but his example expanded the possibilities for the genre as it entered the modern age”.

prosaica.

Ao criticar “o embuste e a fantasia” dos romances de cavalaria, Cervantes teria transformado a “censura de fábulas implausíveis numa nova estratégia narrativa: a metaficção”²² (RESINA, 2006, p. 294, tradução minha). O primeiro livro de *Dom Quixote* é sobre “a arte da ficção, sua escrita e (des)leitura. Ele contém [...] discussões de livros, teoria literária e conselhos sobre a escrita[;] não é tanto um ataque aos romances de cavalaria, quanto à escrita ruim”.²³ (MOORE, 2013, p. 2, tradução minha) Ele inclui “um guia cínico para a montagem de um romance convencional”²⁴, discussões sobre tradução, mimese e o romance picaresco (MOORE, 2013, p. 4-5, tradução minha), explorando o paradoxo pelo qual a ficção é “uma mentira que diz a verdade. Os dois volumes discutem o drama, a poesia, traduções e pinturas, a crítica literária e o mercado editorial. O romance é o interesse principal, e as obras mais comentadas são o primeiro volume de *Dom Quixote* e a sequência não autorizada de Alonso de Avellaneda: sobre o primeiro volume, “Cervantes toma a oportunidade para explicar discrepâncias e defender suas escolhas artísticas”²⁵ (MOORE, 2013, p. 11, tradução minha); quando o livro de Avellaneda apareceu Cervantes ficou ofendido, “mas reconheceu-o como um presente de Deus que lhe permitiria complicar sua metaficção ainda mais. [...] *Dom Quixote* se torna uma tira de Moebius da ficção imitando ficção imitando a vida imitando a ficção imitando...”²⁶ (MOORE, 2013, p. 11, tradução minha) Há momentos metaficcionais em que Cervantes se refere a si mesmo (ou a seus outros escritos) na terceira pessoa e comenta sobre a ficcionalidade da sua ficção. Mesmo que a metaficcionalidade já tivesse sido explorada anteriormente, era surpreendente que um autor comentasse a própria obra dentro dela mesma, e que “personagens comentassem sobre a obra em que eles apareciam”²⁷ (MOORE, 2013, p. 11, tradução minha). *Dom Quixote* celebrava sua natureza ficcional, e por isso não borrava – ao contrário do que é comum afirmar – a fronteira entre realidade e ficção, distinção que seguia operante para o leitor, o narrador e os demais personagens da obra.

Um componente satírico permeava essa postura. Quando Quixote confunde um rebanho de ovelhas com um exército em combate (Livro I, capítulo XVIII), das nuvens de poeira ele “evoca um catálogo épico” que ali sofria um “rebaixamento grotesco”, na sátira das convenções evocadas nos nomes sonantes, nos lugares de proveniência, no armamento precioso, nas brincadeiras com o heroísmo “pela leitura exagerada e patológica da realidade através da literatura”²⁸ (FUSILLO, 2006, p. 49-50, tradução

²² Cervantes [...] turned the censure of implausible tales into a new narrative strategy: metafiction.

²³ “about the art of fiction, both writing it and (mis)reading it. It contains [...] discussions of books, literary theory, and advice on writing[;] it is not so much an attack on novels of chivalry as an attack on bad writing”.

²⁴ “a cynical guide to slapping together a conventional novel”.

²⁵ “Cervantes takes this opportunity to explain discrepancies and defend his artistica choices”.

²⁶ “he recognizes it as a godsend the would allow him to complicate his metafiction further. [...] By this point, Don Quixote has become a Möbius strip of fiction imitating fiction imitating life imitantin fiction imitating...”.

²⁷ “to have his characters comment on a novel in which they appear”.

²⁸ “overwrought and pathological reading of reality through literature”.

minha). Esses traços hoje fundamentam a proposição da obra como um marco na expressão, pelo romance, de problemas centrais da epistemologia moderna. Moore o considera pioneiro na transição da cosmovisão medieval – caricaturizada como “não científica, baseada na fé, ligada à tradição, autoritária, estática”²⁹ (MOORE, 2013, p. 16, tradução minha) – para a era “da incerteza, do relativismo e do engano das aparências”³⁰, num momento “em que a narrativa que sustentou a Europa cristã por mais de um milênio se desfazia”, passando a soar “tão artificial quanto um romance de cavalaria”³¹ (MOORE, 2013, p. 17, tradução minha). Moore se refere à fé católica, contraposta às verdades baseadas em fatos da investigação científica e seu mundo menos reconfortante, que Cervantes nostalgicamente contrastava com o mundo confortável em que crescera, mas que ele era “sábio e desiludido o suficiente” para saber que deveria ser “dessacralizado, desmitologizado, desencantado”.³² (MOORE, 2013, p. 17, tradução minha) Isso soa exagerado: Cervantes se orgulharia da junção de romance grego e alegoria cristã em *Persiles e Segismunda*, e não está claro em que medida a ontologia da realidade era colocada em questão numa obra em que as representações mentais do protagonista não eram confirmadas por mais ninguém.

Seja como for, a reflexividade metaliterária ampliaria a influência de *Dom Quixote*, inspirando autores de “tom e atitude adequados ao ceticismo moderno”: “Scarron, Swift, Fielding, Sterne, Wieland, Stendahl, Melville, Flaubert, Twain, Wilde, Joyce e a maioria dos modernistas e pós-modernistas”³³ (MOORE, 2013, p. 18, tradução minha). Com Cervantes, eles “aprenderam que um romance cômico pode lidar com questões filosóficas sérias, que a farsa não é necessariamente incompatível com a profundidade”, e que “o papel do romancista [podia] mudar de cronista quase anônimo para ator central”, “exibi[ndo] suas habilidades e sua mente” no processo da escrita³⁴ (MOORE, 2013, p. 18, tradução minha). O autor se torna central em seu próprio texto, que assim perde o aspecto de “relato” para se assumir como artefato criativo, construído por alguém que apresenta na obra os princípios da sua construção. Daí que parte da historiografia dividisse qualitativamente o romance entre duas linhagens, “realista” e “meta-literária”: Carlos Fuentes (2005, traduções minhas) contrastaria a “tradição de La Mancha” à “tradição de Waterloo”, predominante do século XIX em diante. Iniciada por Cervantes e continuada por Sterne, Diderot e Machado de Assis, La Mancha teria sido uma “reação à

²⁹ “unscientific, faith-based, [...] tradition-bound, authoritarian, [...] static”.

³⁰ “uncertainty, relativism, and the deceptiveness of appearances”.

³¹ “when the master narrative that had sustained Christian Europe for over a millennium was unraveling [...] and started to sound as contrived and unreliable as a novel of chivalry”.

³² “he was wise and disillusioned enough to know it was time for it to be tossed into the flames, laughed out of existence, desacralized, demythologized, disenchanting”.

³³ “Scarron, Swift, Fielding, Sterne, Wieland, Stendahl, Melville, Flaubert, Twain, Wilde, Joyce, and most modernists and postmodernists”.

³⁴ “they learned that a comic novel can deal with serious philosophical issues, that farce is not necessarily incompatible with profundity. [...] they saw the role of the novelist change from near-anonymous chronicler to center-stage performer, and the novel become an ‘opportunity for display’ for ‘a good mind, providing a broad and spacious field where one’s pen could write unhindered”.

modernidade triunfante”, fundando “outra realidade através da imaginação e da linguagem, da zombaria e da mistura de gêneros”, numa “aventura lúdica e poética [que ofereceria] um repertório de possibilidades, um menu de alternativas para contar histórias.” Ela teria sido “interrompida pela tradição de Waterloo” e sua “resposta realista à Revolução Francesa e ao império de Bonaparte”, cujo “movimento social e afirmação individual” inspirariam Stendhal, Balzac, Dostoiévski e seus “romances críticos daquilo que os inspira” – crítica social e política que os inspirava, porém, de fora da literatura, colocando em segundo plano a autorreflexividade da literatura que se debruçava sobre si mesma, em seu processo de constituição.

Num tom agonístico, Fuentes dizia que uma tradição “interrompera” a outra, sugerindo que *La Mancha* poderia ter seguido um caminho triunfal no romance, não fossem os traumas da história política europeia. A dicotomia remonta a Bakhtin e suas “duas linhas estilísticas do romance europeu”, em que as obras de uma linha pretendiam “organizar e ordenar estilisticamente o heterodiscurso da linguagem falada e dos gêneros escritos cotidianos e semiliterários”, enquanto as da outra “transformam essa organizada e ‘enobrecida’ linguagem literária dos costumes em matéria essencial para a sua orquestração, transformando em seus heróis essenciais as pessoas que usam essa linguagem, isto é, as ‘pessoas literárias’ com seus pensamentos e atos literários” (BAKHTIN, 2015, p. 188). Em Fuentes, “Waterloo” atua como instância de ordenação do discurso em circulação no presente sócio-histórico, enquanto “*La Mancha*” toma essa pretensão à ordenação como matéria do próprio discurso romanesco, que assim se evade do controle social ao se assumir como literatura. Waterloo “se afirma como realidade”, *La Mancha* é “conhecida e celebrada como ficção”; Waterloo “oferece fatias de vida”, *La Mancha* “não tem mais vida do que a de seu texto, à medida que ele é escrito e lido”. Waterloo “surge do contexto social”, *La Mancha* “descende de outros livros”. Waterloo “lê para o mundo” e por isso é “séria”, “baseada na experiência”, buscando “dizer-nos o que sabemos”; *La Mancha* “é lida pelo mundo” e “diz-nos o que não sabemos”. Os atores de Waterloo são “personagens reais”, os de *La Mancha* são “leitores ideais”; a “história de Waterloo é ativa”, a de *La Mancha* é “reflexiva”. Fuentes adverte que essas distinções não são rígidas, pois as obras de “Waterloo” são mais complexas e internamente diversificadas do que a descrição faria crer. Ainda assim ele insiste no contraste, indicando *Dom Quixote* como fundador de uma linhagem minoritária, mas artisticamente superior – pois seu antirrealismo seria o antídoto ao domínio da imaginação pelo realismo.

A postura filológica

Em Fuentes chegamos ao cume da influência de *Dom Quixote* sobre o romance erudito, tendo o “realismo” como referência epistêmica. Representação da realidade social, crítica do idealismo, o real como construção subjetiva, a reflexividade como quebra das pretensões da representação realista. Quanto disso se pode incluir nas intenções de Cervantes? Moore entende que ele criticava os romances de cavalaria por razões

estéticas – eles seriam tolos, previsíveis, irrealis, desinteressantes –, mas defendia que eles poderiam se tornar interessantes se o autor se dedicasse ao “artifício inteligente” (MOORE, 2013, p. 3), caso em que o tema tradicional daqueles romances se tornaria uma “oportunidade de exibição” para “uma boa mente”, permitindo que o autor escrevesse com engenho num estilo agradável, aproximando-se da verdade ao articular elementos belos, deleitando e educando ao mesmo tempo (MOORE, 2013, p. 4). Era um ideal horaciano, que poderia ser alcançado nos romances de cavalaria porque eles eram escritos num estilo livre, que permitia combinar variadas formas e gêneros em suas diferentes funções. Decerto esse ideal colocaria Cervantes em contradição: aristotélico, ele criticava a falta de “unidade de ação” – o arco narrativo plausível, com início, meio e fim – dos romances de cavalaria, mas comporia dois longos volumes sem grande plausibilidade e concentração dramática, cheio da “variedade, digressão e associação livre de um material poliédrico”³⁵ (FUSILLO, 2006, p. 47-48, tradução minha).

Cervantes afinal defenderia essa liberdade compositiva como traço positivo do romance, permitindo misturar a épica, a lírica, a tragédia, a comédia, a poesia e a oratória ao saber enciclopédico corrente (FUSILLO, 2006, p. 47-48), assim superando a divisão em subgêneros que ofereciam perspectivas diferentes da vida humana (PAVEL, 2013, p. 119). Mas seu texto foi composto no improviso e ele nunca se colocou como modelo para autores futuros (PAVEL, 2013, p. 114-115); sua escrita transcorreu como processo, e não como projeto. Sobre seu processo autoral, Chklovski propõe que o protagonista teria sido concebido “para ser uma pessoa de inteligência bastante limitada”, o que não impediu seu autor de escrever um romance “com o fôlego e o alcance de uma enciclopédia” (CHKLOVSKI, 1998, p. 73, tradução minha). Embora tendo imaginado um personagem simplório, “No meio do romance, [ao perceber] que, ao carregar Dom Quixote com sua própria sabedoria, [ele] estava criando nele uma dualidade [Cervantes] começou a tirar proveito dessa dualidade para seus próprios fins artísticos” (CHKLOVSKI, 1998, p. 80, tradução minha). Uma obra construída como processo, a partir da descoberta imprevista do potencial do protagonista: eis uma imagem inversa à atribuição aos dois volumes das mesmas “grandes intenções”, estabelecidas *a priori* e motivadoras da escrita.

Sem elevados propósitos: nas ações do Quixote, Auerbach identifica a falta de “complicações trágicas e consequências sérias”, além da virtual ausência de críticas ao seu tempo – limitadas “a curtas observações ou eventuais caricaturas de alguns tipos”, sem tocar em “problemas fundamentais da sociedade contemporânea. A sua atividade não descobre nada.” (AUERBACH, 1998, p. 308). Isso contradiz a indicação, na fortuna crítica, de elementos trágicos nas intenções de Cervantes. Fusillo propõe que a obra é estruturada como em torno do tema da “grandeza heróica e sublime do mundo cavalheiresco, cuja perda irrevogável provoca a dissonância entre o eu e o mundo, a

³⁵ “[...] variety, digression, and the free association of polyhedric material”.

busca incessante, a colocação da melancolia como figura da modernidade”³⁶ (FUSILLO, 2006, p. 47, tradução minha); em direção contrária, Auerbach sustentava que, “se simplesmente lemos o texto de Cervantes, temos uma brincadeira, e ela é irresistivelmente cômica.” (AUERBACH, 1998, p. 303) Ao contrário da “grandeza idealista” que lhe foi atribuída desde o romantismo, “o livro todo é um jogo, no qual a loucura se torna ridícula quanto exposta a uma realidade bem fundamentada” (AUERBACH, 1998, p. 310). O protagonista não revela ironia romântica ou “loucura sábia”, não pratica uma “moral mais elevada”, não ataca “a ordem jurídica [,] nem [é] um anarquista [ou] profeta” (AUERBACH, 1998, p. 309); o jogo não é trágico, e “nunca os problema[s] humanos, quer os pessoais do indivíduo, quer os da sociedade, são postos [...] de modo tal que tramamos ou sintamos compaixão” (AUERBACH, 1998, p. 313). Mas o divertimento que Cervantes oferece ao leitor tem uma complexidade inédita, resultante de um processo compositivo marcado pelo improvisado: a construção de Quixote e Sancho, e da relação entre eles, “surgiu paulatinamente, a partir de centenas de ideias individuais, de centenas de situações nas quais Cervantes os deixa entrar, onde reagem como o instante o sugere, a partir da [...] força imaginativa do poeta” – isso explicaria as contradições do enredo, da psicologia e do comportamento dos personagens, pois “Cervantes se deixava levar pela situação do momento, pelas necessidades de cada aventura” (AUERBACH, 1998, p. 316).

Um grande jogo sem “grande filosofia”, sem “comoção pela insegurança da existência humana ou pela violência do destino”: Cervantes “o constrói e se diverte às suas custas; também divert[e] o leitor, de uma forma cultivada. Mas não toma partido (salvo contra os livros mal escritos); fica neutro. Não é suficiente dizer que não emite juízos e não tira conclusões; o processo nem é iniciado, as perguntas nem são feitas” (AUERBACH, 1998, p. 317). Daí Auerbach chega à relação de Cervantes com o romance: para ele “um bom romance não serve a nenhum outro fim afora o divertimento culto”; ele “nunca teria pensado que o estilo de um romance, e mesmo do melhor de todos, pudesse desvendar a ordem universal” (AUERBACH, 1998, p. 319). Ele de fato vivenciava a crise epistemológica da elite intelectual europeia, em sua propensão ao questionamento e à dúvida (“para ele os fenômenos da realidade já se haviam tornado difíceis de serem abrangidos, e não mais se deixavam ordenar de uma forma unívoca e tradicional” (AUERBACH, 1998, p. 319). Mas a investigação rigorosa não condizia “com seu temperamento, nem com o seu conceito acerca do ofício do escritor. Ele achou a ordem da realidade no jogo.” (AUERBACH, 1998, p. 319).

Cervantes e o romance: influência histórica e anacronismo interpretativo

Aqui retomamos o objetivo do artigo: descrever a posição de Cervantes na história do romance pela influência dos valores da elite erudita sobre a teoria e a prática da

³⁶ “the heroic, sublime grandeur of the chivalric world, whose irrevocable loss provokes the dissonance between the self and the world, the incessante searching, the positing of melancholy as a figure for modernity”.

literatura. Ao ser tomado como modelo de romance, da França do século XVII à América Latina do século XX, *Dom Quixote* teve, em cada lugar e momento, alguns dos seus traços eleitos como alvo de atenção e elogio, enquanto outros tantos eram ignorados ou deixados em segundo plano. Tais seleções eram racionalmente justificadas mediante a atribuição, aos elementos selecionados, de propriedades importantes – funções morais, méritos artísticos, agudeza crítica, sofisticação intelectual, densidade existencial, reflexividade epistemológica... –, muitas vezes ausentes das intenções de Cervantes. Apropriada como modelo, a obra seria interpretada em defesa de ideais de literatura, inspirando as relações entre conceitos e práticas: práticas se inspiravam na composição textual, conceitos lhe atribuíam méritos e intenções. Posições aí formadas orientariam uma parcela influente da produção erudita nos séculos em que *Dom Quixote* serviu como referência para autores diferentes entre si, mas integrados às possibilidades que teria inaugurado.

Que tantas propriedades atribuídas a *Dom Quixote* não tivessem fundamentação epistemológica, isso não impediria que elas orientassem posições influentes na história do romance, demarcando o lugar central daquela obra na história de um gênero que ela mesma não praticava – de acordo com o paradigma “realista” emergente no século XVIII. Realismo, antiidealismo, ceticismo epistemológico, metaliteratura, são termos que misturam propriedades do texto cervantino a valores posteriores da crítica erudita. Ao longo do tempo, novas leituras abrigariam *Dom Quixote* sob os interesses de sucessivas gerações de autores, renovando a imagem da obra em sintonia com os interesses de cada recorte sincrônico, numa cadeia de interpretações que consolidou a influência prolongada de Cervantes na história do romance – pelo menos entre a elite erudita.

Propus aqui o romance como um gênero formalmente flexível, mas orientado por estruturas estáveis o suficiente para distinguir suas produções de outros gêneros. Os conceitos que procuram defini-lo tendem a ser vagos, mas ao mesmo tempo robustos o suficiente para orientar o comentário crítico e produção autoral, também na diferenciação de outros gêneros ficcionais. Esse regime de distinções é orientado por propriedades dos textos romanescos, mas também por valores e interesses no campo letrado. Esses valores terão mais impacto ao serem defendidos por agentes influentes, como alguns daqueles que apareceram neste artigo – Heine, Lukács, Kundera, Fuentes... Daí a conclusão de que os valores associados a *Dom Quixote*, mesmo quando injustificáveis pela análise do texto, foram decisivos para a história do romance: a obra reconstruída pelo elogio crítico foi tão influente para a teoria e a prática do gênero quanto o texto de Cervantes, mesmo que ela não apresentasse muitas das intenções das quais seu autor seria tomado como modelo. Eis a distinção que este artigo pretendia estabelecer; com ela em mente, podemos organizar melhor a relação entre a interpretação do texto de Cervantes e a discussão sobre a posição de *Dom Quixote* na história do gênero.

Referências

- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. Trad. de George Bernard Sperber. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance I*. Trad. de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.
- BYRNE, David S.; CALLAGHAN, Gillian. *Complexity theory and the social sciences: the state of the art*. Londres: Routledge, 2013.
- CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote de La Mancha*. Trad. de Sérgio Molina. 2 vols. São Paulo: Editora 34, 2016.
- CHAGAS, Pedro Dolabela. O realismo: mente, história, texto. *Cadernos Pet de Filosofia*, v. 17, n. 1, p. 36-48, 2016. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/petfilo/article/view/65846>. Acesso em: 24 jul. 2023.
- CHAGAS, Pedro Dolabela. Conceitos de realismo: estratégias de fundamentação e paradigmas-objeto. In: WERKEMA, Andréa S.; OLIVEIRA, Ana Lúcia M.; SOARES, Marcus Vinicius N. (org.) *Figurações do real: literatura brasileira em foco*. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017, p. 9-30.
- CHAGAS, Pedro, OKIMOTO, Mariana. O conceito de romance e o romance na história. *Revista Eutomia*, v. 1, n. 18, p. 20-41, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.19134/eutomia-v1i18p20-41>. Acesso em: 23 jul. 2023.
- CHAGAS, Pedro; OKIMOTO, Mariana. Poligênese do romance em Taketori monogatari. *Acta Scientiarum. Language and Culture*, v. 44, n. 2, p. 01-11, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.4025/actascilangcult.v44i2.60147>. Acesso em: 23 jul. 2023.
- CHKLOVSKI, Viktor. *Theory of prose*. Illinois: Dalkey Archive Press, 1998.
- DOODY, Margaret Doody. Dar um rosto ao personagem. In: MORETTI, Franco (org.). *A cultura do romance*. Trad. de Denise Bottmann São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 563-592.
- DOR, Daniel. *The Instruction of Imagination: Language as a Social Communication Technology*. Oxford: Oxford University Press, 2015.
- FUENTES, Carlos. “Los hijos de la Mancha” (2005). Disponível em: <https://ellaberintodelverdugo.blogspot.com/2021/05/11-de-marzo-de-2005-los-hijos-de-la.html>. Acesso em: 25 jul. 2023.
- FUSILLO, Massimo. Epic, novel. In: MORETTI, Franco (org.). *The Novel: Forms and Themes*. Princeton: Princeton University Press, v. 2, 2006, p. 32-63.
- GIRARD, René. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris: Grasset, 1977.
- GIVONE, Sergio. Dizer as emoções – A construção da interioridade no romance moderno. In: MORETTI, Franco (Org.). *A cultura do romance*. Trad. de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 459-478.

HEINE, Heinrich. Don Quixote (1837). Disponível em: https://www.gutenberg.org/files/37478/37478-h/37478-h.htm#DON_QUIXOTE. Acesso em: 03 ago. 2021.

HUET, Pierre-Daniel. *Traité de l'origine des romans* (1670). Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k650112.textelimage>. Acesso em: 17 ago. 2021.

KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. Trad. de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.

LLOSA, Vargas. É possível pensar o mundo moderno sem o romance? In: MORETTI, Franco (Org.). MORETTI, Franco. (Org.). *A cultura do romance*. Trad. de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 17-32.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2000.

MOORE, Steven. *The Novel: An Alternative History, 1600-1800*. New York: Bloomsbury, 2013.

MUHANA, Adma. *A epopéia em prosa seiscentista. Uma definição de gênero*. São Paulo: Ed. UNESP, 1997.

PAVEL, Thomas. The novel in search of itself: a historical morphology. In: MORETTI, Franco (org.). *The Novel. Forms and Themes* Princeton: Princeton University Press, v. 2, 2006, p. 3-31.

PAVEL, Thomas. *The lives of the novel – a history*. Princeton: Princeton Univ. Press, 2013.

RESINA, Joan Ramón. The short, happy life of the novel in Spain. In: MORETTI, Franco (org.). *The Novel: History, Geography, and Culture*. Princeton: Princeton University Press, 2006, p. 291-312.

SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre a poesia*. Trad. de Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.

SITI, Walter. O romance sob acusação. In: MORETTI, Franco (org.). *A cultura do romance*. Trad. de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 165-203.

VASCONCELOS, Sandra Gardini. *A formação do romance inglês*. São Paulo: Hucitec, 2007.

NOTAS DE AUTORIA

Pedro Ramos Dolabela Chagas (dolabelachagas@gmail.com) é professor Adjunto de Literatura Brasileira e Teoria Literária da UFPR. Mestre em Teoria Literária pela UFMG; Doutor em Literatura Comparada pela UERJ; Doutor em Estética e Filosofia da Arte pela UFMG. Desenvolve projetos de pesquisa sobre a episteme artística moderna, o romance brasileiro do século XX e a teoria e a história do romance. Tem experiência em literatura latino-americana e norte-americana.

Como citar esse artigo de acordo com as normas da ABNT

CHAGAS, Pedro Ramos Dolabela. *Dom Quixote e o romance: valoração crítica e história do gênero*. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, v. 28, p. 01-23, 2023.



Contribuição de autoria

Não se aplica.

Financiamento

Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq.

Consentimento de uso de imagem

Não se aplica

Aprovação de comitê de ética em pesquisa

não se aplica.

Conflito de interesses

Não se aplica.

Licença de uso

Os/as autores/as cedem à Revista Anuário de Literatura os direitos exclusivos de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a [Licença Creative Commons Attribution \(CC BY\) 4.0 International](#). Esta licença permite que terceiros remixem, adaptem e criem a partir do trabalho publicado, atribuindo o devido crédito de autoria e publicação inicial neste periódico. Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada neste periódico (ex.: publicar em repositório institucional, em site pessoal, publicar uma tradução, ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial neste periódico.

Publisher

Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-graduação em Literatura. Publicação no [Portal de Periódicos UFSC](#). As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus/suas autores/as, não representando, necessariamente, a opinião dos/as editores/as ou da universidade.

Histórico

Recebido em: 01/02/2023

Revisões requeridas em: 20/07/2023

Aprovado em: 28/09/2023

Publicado em: 10/10/2023

