



Medievalis

v. 12, n. 2 (2023)

A paródia como estratégia seiscentista: Dom Quixote de la Mancha e a tradição medieval

| 1

Wagner Monteiro Pereira¹
Ana Karla Canarinos²

Resumo: A crítica literária considera a paródia como uma sentença desviada de seu sentido original, que imita e, em alguns momentos, ridiculariza algo, amplamente utilizada pelos escritores, cabendo principalmente à Retórica estudá-la há séculos. A literatura barroca a utilizou amplamente, visando principalmente um trabalho com a linguagem jamais feito até então. Pode-se tomar o Dom Quixote de la Mancha como uma obra de paródia por excelência, já que no prólogo, Cervantes afirmava que o objetivo central da narrativa era combater os livros de cavalaria mal elaborados. Portanto, Cervantes ridiculariza o anacronismo das novelas de cavalaria, ao criar uma forte tensão entre o ser e o parecer, e lança mão de um protagonista que, nas palavras de Ian Watt, funcionaria como um mito do individualismo moderno. Mas Cervantes vai além, ao publicar a segunda parte do romance e parodiar a primeira, fazendo com que os personagens citem em diversos momentos a primeira parte e zombem da continuidade feita por Alonso de Avellaneda. Essa apresentação pretende, pois, mostrar como Cervantes lança mão da paródia e como essa característica era uma constante na literatura barroca.

Abstract: Literary criticism considers parody as a sentence deviating from its original meaning, which imitates and, at times, ridicules something widely used by writers, with Rhetoric having mainly studied it for centuries. Baroque literature used it widely, mainly aiming to work with language that had never been done before. One can take Don Quixote de la Mancha as a work of parody par excellence since, in the prologue, Cervantes stated that the central objective of the narrative was to combat poorly prepared books of chivalry. Therefore, Cervantes ridicules the anachronism of chivalric novels by creating an essential tension between being and appearance and uses a protagonist who, in the words of Ian Watt, would function as a myth of modern individualism. However, Cervantes goes further, publishing the second part of the novel and parodying the first, making the characters quote the first part at various times and mock the continuity created by Alonso de Avellaneda. This article aims to show how Cervantes uses parody and how this characteristic was a constant in baroque literature.

Palavras-chave: Barroco; Dom Quixote; paródia; Cervantes.

Keywords: Baroque; Don Quixote; parody; Cervantes.

¹ Licenciado em Letras Português/ Espanhol pela UFPR. Mestre e doutor em Letras pela UFPR. Professor de língua e literatura espanhola na UERJ. Membro do Núcleo Quevedo de Estudos Literários e Traduções do Século de Ouro da UFSC e da Associação Brasileira de Hispanistas. Doutorando na área de estudos descritivos da língua espanhola.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0266330556981510>

Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-2884-9167>

E-mail: wagner.hispanista@gmail.com

² Graduada em Letras: Português pela UFP. Mestre em Letras pela UFP. Doutora em Teoria Literária pela UNICAMP. Professora de Literatura Brasileira na UERJ. Coordenadora da Especialização em Literatura Brasileira na UERJ. Atualmente coordena o projeto Regionalismos e ensino de literatura brasileira.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3133451474152425>

<https://orcid.org/0000-0002-1999-7213>

E-mail: anakarla.canarinos@gmail.com





1. Introdução

Don Quijote de la Mancha, romance cuja primeira parte foi publicada em 1605 e a segunda em 1615, possui um famoso entrelugar para a crítica cervantista, que jamais chegou a um consenso se podemos considerar a obra como renascentista, maneirista, barroca e, ao mesmo tempo, se enquadrá-la em uma determinada estética faz sentido e é relevante para os estudos hispanistas. Ao longo deste artigo, tentaremos aproximar o romance da estética barroca, pois um alinhamento com essa estética ajuda a compreender diversas ferramentas utilizadas por Miguel de Cervantes Saavedra para construir sua narrativa que, como veremos, dialogou fortemente com a produção de outros autores da época e com “normas” vigentes no século XVII, além de manter um diálogo importante com a produção de séculos anteriores, localizados na Idade Média.

Após um século de apogeu na Espanha, sob o domínio dos Austrias Maiores e de uma arte marcada pelo humanismo e pela recuperação da Antiguidade Clássica, cuja poesia de Garcilaso de la Vega é o símbolo maior; no século XVII, a arte tomava novos caminhos, cuja influência se pautava muito mais na poesia metafísica de autores como San Juan de la Cruz que nas certezas e no lirismo de Garcilaso. Sob os Austrias Menores, a crise e as incertezas cresciam em ritmo acelerado. Eram muitos os problemas pelos quais o Império espanhol passava, com excesso de nobres, fidalgos e religiosos e, conseqüentemente, a pobreza aumentava, pois com a sociedade dividida entre nobres e pobres, a atividade comercial era praticamente nula e a indústria estava longe de se desenvolver, fato que só aconteceria no século XX. Ou seja, o século XVII se mostrava uma triste continuidade daquilo que o *Lazarillo de Tormes* (1547) já denunciara: um país pobre governando por uma Monarquia que não soube lidar com a economia e todo o tesouro que acumulara com a conquista de diversos territórios.

Se Cervantes não produziu uma arte de denúncia – que aliás não foi uma característica da arte barroca em geral -, sua obra foi fortemente influenciada pela Contrarreforma, que caminhou ao lado da crise no Império espanhol. O autor é constantemente apontado como o seiscentista que menos problematizou a hipocrisia do clérigo espanhol e o papel da Igreja naquela sociedade, o que se confirma se tomamos em conta o fato de Cervantes não haver sofrido censura da Inquisição espanhola em nenhuma de suas obras, nem mesmo com o *Dom Quixote*, visto também pelos censores como modesto entretenimento. Essa característica é apontada por Walter Benjamin como uma constante não só na Espanha, como em toda a literatura europeia: “De todas as épocas mais dilaceradas e contraditórias da história europeia, o Barroco foi a única que coincidiu





com um período de hegemonia incontestada do cristianismo” (BENJAMIN, 2011, p. 76). Cervantes, ao se alinhar a essa ideologia contrarreformista, não poderia ter dado outro fim a seu cavaleiro andante que não fosse a morte cristã e discreta que Alonso sofreu: “su muerte se convierte en su victoria como cristiano, donde la derrota es victoria, la muerte, vida, la humildad, grandeza, y la verdadera riqueza consiste en renunciar los bienes terrenos.” (HATZFELD, 1972, p. 443)

No entanto, esse modesto entretenimento continha aquilo que o historiador José Antonio Maravall (1975) alcunhou motivos barrocos e que pertenciam a uma tradição espanhola de séculos: reflexões sobre a vida, o homem, o passar do tempo e a transcendência e principalmente uma tentativa de renúncia às seduções mundanas e de uma vida que se aproxime a Deus. Não é vão que Dom Quixote, nos momentos de loucura, entregue sua alma não a Deus, mas a Dulcinea de Toboso. Fato que poderia parecer um atentado à Igreja, mas que não foi considerado como tal porque Alonso Quijano, o Quixote, jamais o faria enquanto “discreto”, em outras palavras, nos momentos de consciência. Vejamos no excerto a seguir como a entrega da alma de Dom Quixote ganhou fama em toda La Mancha, chegando aos ouvidos da duquesa, que verifica se a história é verídica:

-Decidme, hermano escudero: este vuestro señor, ¿no es uno de quien anda impresa una historia que se llama del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, que tiene por señora de su alma a una tal Dulcinea del Toboso? -El mismo es, señora -respondió Sancho-; y aquel escudero suyo que anda, o debe de andar, en la tal historia, a quien llaman Sancho Panza, soy yo, si no es que me trocaron en la cuna; quiero decir, que me trocaron en la estampa. -De todo eso me huelgo yo mucho -dijo la duquesa-. Id, hermano Panza, y decid a vuestro señor que él sea el bien llegado y el bien venido a mis estados, y que ninguna cosa me pudiera venir que más contento me diera. (CERVANTES, 2005, p. 780)

Fica claro no excerto acima um desdém por parte da duquesa e que também é compartilhado pelo duque no longo episódio dos duques que domina os capítulos XXX, XXXI e XXXII da segunda parte do *Quijote*. Segundo a cervantista Maria Augusta da Costa Vieira, para os duques, que como desocupados leitores que leram a primeira parte do *Quijote*, não existe Dulcinea de Toboso, pois essa donzela não se enquadraria no mundo real, apenas em livros de cavalaria da Idade Média. Se ela não existe, não há pecado, pois, na fala do Quixote, apenas uma demonstração de loucura e de pertencimento a um mundo virtual, não o do século XVII, mas o de uma Espanha medieval, construída por meio do imaginário.





O poder corrosivo dos Duques atua no sentido de desarticular a tríade Dom Quixote/ Sancho/ Dulcinéia, pondo em desavença amo e escudeiro, amada e cavaleira. Num ambiente aparentemente propício à realização plena de Dom Quixote como cavaleiro andante, o primeiro alvo dos Duques passa sobre a real existência de Dulcinéia, o que, por sua vez, é o maior problema que envolve amo e escudeiro (...) A provocação inicial se dá portanto através da argumentação. Na conversa com Dom Quixote, o Duque e a Duquesa, baseando-se na leitura da primeira parte, mostram-se totalmente incrédulos quanto à verdadeira existência de Dulcinéia. Na tentativa de provocar o cavaleiro, confrontam a Dulcinéia da obra com a Dulcinéia de Dom Quixote, tratando de ressaltar as incoerências. (VIEIRA, 1998, 112)

Se o alinhamento à Contrarreforma é uma constância barroca, que cruzou o oceano e chegou com força ao México, por exemplo, e alcançou o apogeu com Sor Juana Inés de la Cruz³, uma freira católica que se considerava *la peor de todas* por não conseguir seguir uma vida temente a Deus e inquestionável; a paródia foi outra característica que predominou na literatura do XVII, praticada à exaustão por autores como Lope de Vega, Luís de Góngora e Francisco de Quevedo e, do mesmo modo, por Miguel de Cervantes.

2. A paródia como estratégia do XVII

O crítico cubano Severo Sarduy ao teorizar sobre Barroco e Neobarroco – termo criado por ele para explicar a continuidade de uma tendência artística que vigorou no século XVII – aponta a paródia como uma das principais características do Barroco. O autor a coloca em relação com outra característica importante: a intertextualidade. Sarduy não pensa a paródia de uma forma diferente de outros críticos e segue a mesma linha de Maria Lucia Aragão (1980) que apresenta o parodiador como alguém que percebe a necessidade de novas “verdades”:

Nesta recusa em aceitar os modelos literários vigentes ou os mitos, ou os procedimentos, ou melhor, tudo aquilo que compõe o acervo cultural de sua época, o parodiador está denunciando a sua preocupação com os elementos que servem a esta estrutura já esgotada, que é preciso esvaziar, para poder preencher com algo novo. Por vezes a paródia fica camuflada sob certos tipos de disfarces, nos quais não percebemos, de imediato, a intenção do autor. Geralmente, o recurso de falar de outras épocas, de culturas ultrapassadas, é empregado como crítica à ideologia vigente em sua própria época. (ARAGÃO, 1980, p.19)

Ou seja, o Barroco apresenta a paródia mínima que remete a uma composição literária que imita outra obra conhecida. Nesse ponto, o *Quijote* é uma paródia por

³ Para conhecer a obra de Sor Juana, indica-se a leitura do trabalho magistral de Octavio Paz: *Sor Juana Inés de la Cruz: o las trampas de la fe* (1982)





excelência, escrita por Cervantes para ironizar os livros de cavalaria escritos sobretudo no final da Idade Média, tão lidos e conhecidos por ele, como fica claro já no prólogo da primeira edição:

Cuanto más que, si bien caigo en la cuenta, este vuestro libro no tiene necesidad de ninguna cosa de aquellas que vos decís que le falta, **porque todo él es una invectiva contra los libros de caballerías, de quien nunca se acordó Aristóteles, ni dijo nada San Basilio, ni alcanzó Cicerón**, ni caen debajo de la cuenta de sus fabulosos disparates las puntualidades de la verdad, ni las observaciones de la astrología, ni le son de importancia las medidas geométricas, ni la confutación de los argumentos de quien se sirve la retórica, ni tiene para qué predicar a ninguno, mezclando lo humano con lo divino, que es un género de mezcla de quien no se ha de vestir ningún cristiano entendimiento. **Solo tiene que aprovecharse de la imitación en lo que fuere escribiendo, que, cuanto ella fuere más perfecta, tanto mejor será lo que se escribiere.** Y pues esta vuestra escritura no mira a más que a deshacer la autoridad y cabida que en el mundo y en el vulgo tienen los libros de caballerías, no hay para qué andéis mendigando sentencias de filósofos, consejos de la Divina Escritura, fábulas de poetas, oraciones de retóricos, milagros de santos, sino procurar que a la llana, con palabras significantes, honestas y bien colocadas, salga vuestra oración y período sonoro y festivo, pintando en todo lo que alcanzáredes y fuere posible vuestra intención, dando a entender vuestros conceptos sin intrincarlos y escurecerlos. Procurad también que, leyendo vuestra historia, el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade, el discreto se admire de la invención, el grave no la desprecie, ni el prudente deje de alabarla. (CERVANTES, 2005, p. 12, grifos nossos)

| 5

No fragmento acima, Cervantes faz um comentário que destaca referências fundamentais para o Humanismo e o Renascimento do século XVI, especialmente Aristóteles e Cícero, cujas obras receberam traduções e reinterpretações ao longo desse século. Isto é, o autor sublinha referências humanísticas clássicas que forjaram um pensamento mais racional no Renascimento espanhol e que acabaram por desprestigiar uma literatura imaginativa que, para Cervantes, é típica dos livros de cavalaria. Resta, nesse embate entre racionalismo e imaginário, a paródia.

Dessa forma, a paródia se configura através da história de um fidalgo que resolve se transformar em cavaleiro andante e que enfrenta as mais diversas batalhas em nome de seu amor por uma donzela. Até aqui vemos a estrutura clássica de uma novela de cavalaria, como a clássica e tão citada no *Quijote*, *Amadís de Gaula*. No entanto, o que o torna uma paródia é o humor e a comicidade derivados da loucura de Dom Quixote, que demonstra uma clara burla de Cervantes com o aparente anacronismo das novelas de cavalaria, criando uma clara tensão entre o ser e o parecer e entre a ideia de ficção que representa a realidade e uma literatura baseada em personagens míticos.

Já nos primeiros parágrafos do Capítulo I, o narrador propõe um contraponto entre o entendimento de Aristóteles e as referências a uma literatura típica do final da Idade





Média: “Con estas razones perdía el pobre caballero el juicio, y desvelábase por entenderlas y desentrañarles el sentido, que no se lo sacara ni las entendiera el mesmo Aristóteles, si resucitara para solo ello.” (CERVANTES, 2005, p. 75) Logo aparecem as referências a duas obras que surgem no século XVI, mas que mantêm uma temática que parecia não ter mais espaço nessa época: “Tuvo muchas veces competencia con el cura de su lugar —que era hombre docto, graduado en Cigüenza— sobre cuál había sido mejor caballero: Palmerín de Inglaterra o Amadís de Gaula” (CERVANTES, 2005, p. 75) Ainda no primeiro capítulo abundam referências medievais que servirão de base para que o Dom Quixote as parodie:

Decía él que el Cid Ruy Díaz había sido muy buen caballero, pero que no tenía que ver con el Caballero de la Ardiente Espada, que de solo un revés había partido por medio dos fieros y descomunales gigantes³⁴. Mejor estaba con Bernardo del Carpio, porque en Roncesvalles había muerto a Roldán, el encantado³⁵, valiéndose de la industria de Hércules [...] Decía mucho bien del gigante Morgante, porque, con ser de aquella generación gigantea, que todos son soberbios y descomedidos, él solo era afable y bien criado³⁷. Pero, sobre todos, estaba bien con Reinaldos de Montalbán, y más cuando le veía salir de su castillo y robar cuantos topaba, y cuando en allende robó aquel ídolo de Mahoma que era todo de oro, según dice su historia³⁸. Diera él, por dar una mano de coces al traidor de Galalón³⁹, al ama que tenía, y aun a su sobrina de añadidura. (CERVANTES, 2005, p. 77)

Mas a paródia não se dá somente a livros de cavalaria. Ao longo das mais de mil e quinhentas páginas do romance, vemos diversas referências colagens de novelas picarescas e pastoris, como a importante passagem em que se narra a história da pastora Marcela, paródia que funciona para reafirmar o amor do Dom Quixote por sua Dulcinéia de Toboso. Atentemo-nos que no trecho a seguir o cavaleiro andante, ao retomar a história de Marcela e Grisaldo, acaba por reforçar seu amor por Dulcinéia:

—Señor —respondió don Quijote—, eso no puede ser menos en ninguna manera, y caería en mal caso el caballero andante que otra cosa hiciese, que ya está en uso y costumbre en la caballería andantesca que el caballero andante que al acometer algún gran hecho de armas tuviese su señora delante, vuelva a ella los ojos blanda y amorosamente, como que le pide con ellos le favorezca y ampare en el dudoso trance que acomete. (CERVANTES, 2005, p. 112)

Finalmente, mas não menos importante, a segunda parte do *Quijote*, publicada em 1615, é uma paródia da primeira. Cervantes viu circular a “apócrifa” segunda parte de Avellaneda, escritor cuja vida e obra até hoje é um mistério entre a crítica cervantista⁴ e resolveu parodiar seu próprio livro e citar a continuação que saiu sem sua permissão.

⁴ Há estudos que tentam demonstrar que Avellaneda pode ser um pseudônimo usado por Lope de Vega.





Havia um boato à época que dizia que Alonso Fernández de Avellaneda era natural de Tarragona:

¡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! (CERVANTES, 2005, p. 543)

17

Para o cervantista chinês, Jeong-hwan Shin (2004), a intratextualidade, marca evidente em toda a produção cervantina, também é um tipo de paródia – ainda que muitas vezes o autor se autoparodie –. *La Galatea*, primeira novela de Cervantes é citada, por exemplo, no *Quijote*. Ao mesmo tempo, se tomamos o conceito de intratextualidade sob um ponto de vista exclusivamente textual, presente na estrutura da narrativa, também o verificamos no texto de Cervantes. Para Shin (2004), a linguagem nesse caso não designa as coisas, mas outros designantes de coisas. De forma mais clara: a paródia funciona nesse caso como um deslizamento textual, estratégia tipicamente barroca, que transforma a linguagem em algo abundante, com sentidos que não se restringem ao sentido vulgo e comum, em outras palavras, uma linguagem que fala da linguagem, configurando uma superabundância barroca.

Cabe ressaltar que essa linguagem que parodia ou que fala da própria linguagem aconteceu em todas as artes barrocas, com casos notórios como a pintura de Diego Velázquez e sua sobreposição absolutamente inovadora em *As meninas* (1656) ou com as fugas de Bach. Vejamos no excerto abaixo trechos recompilados por Shin (2004) que mostram como o modesto entretenimento de Cervantes apresenta, ao mesmo tempo, uma estrutura muito bem desenvolvida pelo autor, com jogos de palavras e o emprego consciente de diversas figuras de linguagem:

Don Quijote es un tesoro de retóricas fónicas del tipo de paronomasia, de tal manera que no podemos saltar ni una página sin encontrar dichas figuras. La transformación del nombre mismo del Quijote - Quijada, Quijano, Quijana, Quejana, Quesada - también se genera por el principio de la paronomasia. Además, se puede observar ¿numerosos ejemplos de las retóricas fónicas: Paronomasia: "hoz, coz, voz" (I, cap. 45), "dulcísima Dulcinea" (I, cap.52), "fócil-dócil, poco-loco, cordero-camero" (II, cap.7) Aliteración: "fermosura fasta que hobiese fecho fazaflas que le ficiesen" (I, cap.29), "fueron de oro puro, sino de oropel o hoja de lata" (II, cap. 12) Similicadencia: "tirad, llegad, venid y ofendedme" (I, cap.3), "Muñetón, Frestón, Fritón, ron" (I, cap.7), "justicia distributiva y comutativa" (II, cap. 18) Anagrama: "cosas y casos" (I, cap.7), "caos, cosas" (II, cap.45) Poliptoton: "yo he hecho, hago y haré los más famosos hechos de caballerías" (I, cap.5), "conocían, conozco, conocer, conocimiento" (I, cap.10) (SHIN, 2004, p. 15)





Como está claro no excerto acima, o próprio jogo com o nome do protagonista é uma estratégia intratextual mas, como vimos, abundam as figuras de linguagem em um livro marcado pela forte manipulação do narrador cervantino, que tudo arquiteta e tudo sabe e que busca a todo momento atingir uma narrativa sensorial, sabendo que a linguagem linear não dá mais conta.

3. Lendas e novelas: da Idade Média para a Idade Moderna

A paródia, desde *A Poética*, de Aristóteles, foi concebida como um elemento cômico e rebaixado, responsável por apresentar ao público personagens pobres e vulgares. Sob este aspecto, diferentemente da epopeia e da tragédia, a paródia remete à sátira, ao burlesco e ao grotesco. Mikhail Bakhtin, em *Cultura popular na Idade Média e Renascimento*, destaca que o homem da Idade Média estava situado ao mesmo tempo em dois planos: o oficial, cuja característica principal é a seriedade; e o carnavalesco, cuja força está na comicidade. Segundo Bakhtin: “esses dois aspectos coexistiam na sua consciência, e isso se reflete claramente nas páginas dos manuscritos dos séculos XIII e XIV, por exemplo nas lendas que narram a vida dos santos” (BAKHTIN, 1987, p. 810). Ou seja, o teórico aponta como a paródia é constitutiva do homem da medieval, ao mesmo tempo que atribui um caráter mais amplo ao conceito, ao pensá-lo como um elemento imprescindível da estrutura romanesca de Dostoievski e da arte na contemporaneidade.

Em *Problemas da poética de Dostoievski* (1981), o teórico destaca a ambivalência da ideia de paródia, que pode ser pensada tanto em perspectiva diacrônica, como em perspectiva sincrônica. Tendo em vista a diacronia, a paródia atravessa a constituição cultural medieval. “O próprio riso carnavalesco é profundamente ambivalente. Em termos genéticos, ele está relacionado às formas mais antigas do riso ritual. [...] Na Idade Média, sob a cobertura da liberdade legalizada do riso, era possível a paródia sacra, ou seja, a paródia dos textos e rituais sagrados” (BAKHTIN, 1981, p. 150). Ou seja, na Antiguidade dos séculos XVI e XVII a paródia estava atrelada a todos os gêneros carnavalizados, ou seja, os que não eram nem tragédia, nem epopeia. Do ponto de vista sincrônico, a paródia é percebida como um elemento importante do romance de Dostoievski, ao misturar diferentes gêneros na voz de Raskólnikov: “Mas aqui, na voz de Svirigáilov, um dos duplos parodiados de Raskólnikov, a ideia soa de maneira totalmente distinta e se dos apresenta sob outro aspecto” (BAKHTIN, 1981, p.108). A partir da modernidade, com a publicação de *Quijote*, teremos não apenas a mistura de diferentes gêneros literários como





também a mistura das artes, e a paródia constitui um aspecto fundamental do fazer artístico.

Como mencionamos na introdução, há diversas aproximações do *Quijote* com a estética barroca e que tentamos demonstrar através da técnica da paródia. Mostraremos nessa seção como há dois episódios importantes na segunda parte do romance que ajudam a corroborar tal aproximação. Do mesmo modo, são duas narrativas contadas a partir de uma estrutura de lendas e novelas de mistério, típico do final da Idade Média. A primeira relação pode ser feita através de uma leitura atenta do episódio das “Bodas de Camacho”, parte tão importante na narrativa, que resultou em várias releituras ao longo do século XVIII.

O episódio das “Bodas de Camacho” domina o centro da narrativa nos capítulos XIX, XX e XXI da segunda parte do romance. Camacho e sua noiva Quiteria não são conhecidos nem do Quixote, nem de Sancho, mas ao questionarem alguns estudantes sobre o barulho e a algazarra em uma aldeia, estes lhes avisam que o som é proveniente da cerimônia do rico Camacho com sua amada Quiteria. Já a princípio, os estudantes mencionam Basilio como um pobre pastor enamorado por Quiteria, que havia sido trocado por Camacho. Em suma, a história central mostra a artimanha de Basilio para tentar retomar sua amada Quiteria – o que acaba por funcionar – e como Camacho acaba por ficar sem sua querida, mas com todo o dinheiro que lhe cabia e disfruta de sua luxuosa festa.

Primeiramente, apenas com a síntese da história, vemos como há uma dualidade latente que domina a narrativa da cerimônia: Quiteria tem que escolher entre o rico e o pobre, entre a fortuna e a pobreza, em uma dualidade que vai na contramão da racionalidade renascentista. Em uma época de crise, como vimos tratando neste ensaio, a escolha a priori por Camacho é totalmente justificável. Para Sancho, inclusive, o fato de que Basilio acreditasse que pudesse ser o escolhido era absurdamente inverossímil: “¿Cómo pretende, dice Sancho, un pobre como Basilio, alcanzar la mano de Quiteria frente a Camacho? (...) A la fe, señor, yo soy de parecer que el pobre debe contentarse con lo que hallare, y no pedir cotufas en el golfo” (CERVANTES, 2005, p. 700)

Se ao longo de toda a narrativa, o que se vê é um protagonista idealista e que parece não estar muito preocupado com questões práticas como o dinheiro e o luxo, apenas com a fama e a glória que cabe a um cavaleiro andante, Sancho se contrapõe ao Quixote através de seu discurso mais pragmático e, ao mesmo tempo, resignado. Para o fiel escudeiro, o pobre deve se contentar com sua pobreza, já que Deus lhe deu esse fado





e não atrapalhar quem teve outra sorte.⁵ Nessa parte da narrativa, Cervantes faz uma descrição deveras barroca da luxuosa festa de Camacho, que nos remete ao banquete lezamiano de *Paradiso*. Não nos esqueçamos que em uma época de fome, fazer uma festa com muita comida demonstrava um enorme poder aquisitivo e salientava a dualidade entre ricos e pobres:

Lo primero que se le ofreció a la vista de Sancho fue, espetado en un asador de un olmo entero, un entero novillo; (...) así embebían y encerraban en sí carneros enteros, sin echarse de ver, como si fueran palominos; las liebres ya sin pellejo y las gallinas sin pluma que estaban colgadas por los árboles para sepultarlas en las ollas no tenían número; los pájaros y caza de diversos géneros eran infinitos, colgados de los árboles para que el aire los enfriase. Contó Sancho más de sesenta zaques de más de a dos arrobas cada uno, y todos llenos, según después pareció, de generosos vinos; así había rimeros de pan blanquísimo como los suele haber de montones de trigo en las eras; los quesos, puestos como ladrillos enrejados, formaban una muralla, y dos calderas de aceite mayores que las de un tinte servían de freír cosas de masa, que con dos valientes palas las sacaban fritas y las zabullían en otra caldera de preparada miel que allí junto estaba. Los cocineros y cocineras pasaban de cincuenta, todos limpios, todos diligentes y todos contentos. En el dilatado vientre del novillo estaban doce tiernos y pequeños lechones que, cosidos por encima, servían de darle sabor y enternecerle. Las especias de diversas suertes no parecía haberlas comprado por libras, sino por arrobas, y todas estaban de manifiesto en una grande arca. Finalmente, el aparato de la boda era rústico, pero tan abundante, que podía sustentar a un ejército. Todo lo miraba Sancho Panza, y todo lo contemplaba y de todo se aficionaba. (CERVANTES, 2005, p. 705)

Sancho se impressiona com a riqueza e pensa em vários momentos abandonar o Quixote. Se não o faz, muito se deve, como assinalamos, pela ruptura da monotonia em que vivia e porque seu amo lhe havia prometido a glória de ser o governador de uma ínsula. Essa perspectiva barroca é ainda mais clara se refletimos sobre a novela do *Curioso Impertinente*, que domina vários capítulos da primeira parte do *Quijote*. Segundo Aziele Cristina Oliveira Costa (2009), já no final do século XVI predominavam as desconfianças, as crenças já não eram tão fixas e as dúvidas proliferavam. Em meio a essa crise,

[...] reaparece en muchos españoles la propensión a desconfiar de lo que se ve “engaño de los ojos” en un momento en que era inútil promover la imagen utópica de una sociedad tradicional cuyos moldes ya no solucionaban los nuevos problemas de una sociedad donde los muchos cambios imponían cuestiones cuya incomprensión por parte de la aristocracia llevaba al país a fracasos cada vez más difíciles de reparar. (COSTA, 2009, p. 01)

⁵ Sancho muda de ideia em vários momentos da narrativa. O pobre deveria se contentar com o que tinha desde de que não fosse ele mesmo, o próprio Sancho.





O artista barroco tem consciência de que o homem é um enigma, e que é altamente corruptível, ainda que se afirme cristão e predicador dos bons costumes. Nesse contexto, contrapõem-se uma realidade cotidiana e a idealização de outra realidade. Na novela “Curioso impertinente”, do *Dom Quixote*, Anselmo funciona como a alegoria de um homem renascentista, que acredita ter todas as realidades possíveis sob seu controle e resolve colocar em prática um plano que confirmaria suas certezas: a de um amigo e esposa totalmente fieis.

Em síntese, Anselmo pede que seu amigo Lotario tente seduzir sua esposa Camila. O objetivo seria mostrar como a amada é uma esposa perfeita, como sempre se demonstrara. Camila, a princípio, não aceita as investidas de Lotario, o que confirma a idealização de Anselmo. No entanto, seu teste, sem limites, segue, e Lotario e Camila acabam se apaixonando, o que faz com que Anselmo perca sua esposa, seu amigo, e seja alcunhado o curioso impertinente.

Vemos nessa novela, tão absurda aos ouvidos de Sancho, que não consegue compreender como Anselmo poderia ter arquitetado um plano tão absurdo, temas constantes barrocos: a instabilidade e a fugacidade das coisas e, principalmente, as falsas aparências (COSTA, 2009, p. 05). Ora, o grande teatro do mundo, arquétipo barroco, levado ao máximo com Calderón de la Barca – ávido leitor de Cervantes – sintetiza essas falsas aparências, em um mundo que mais parece um teatro, cujos homens atuam como personagens e deixam, a todo momento, suas máscaras caírem. Em um mundo em que temos que nos metamorfosearmos e nos disfarçarmos – outra tendência na literatura barroca – e criarmos outra realidade. Nesse sentido, Anselmo e Lotario não estão tão longe do próprio Quixote, com seus disfarces que buscam, por que não, a alteridade.

4. Conclusões

Em uma época em que as incertezas do mundo e de si mesmo predominavam, devido a um período de crise, de resposta religiosa e, sobretudo, do advento da Modernidade, o homem barroco tentava enfrentar e, ao mesmo tempo, questionar a realidade. O *Quijote* é o caso máximo de um homem vulgar que não suporta sua realidade e se deixa dominar pela loucura. A companhia de Sancho não vai à contramão já que o escudeiro também via nas aventuras de seu amo uma solução para sua vida medíocre, fadada à pobreza, sem qualquer possibilidade de ascensão social.





Com esses questionamentos que dão o pontapé na Modernidade, a linguagem também era vista pelos barrocos como incapaz de dar conta de tanta incerteza, ou seja, incapaz de captar o momento em que os autores viviam. Por isso Góngora do outro lado do Atlântico, e Sor Juana no nosso lado, deturpavam, distorciam e manipulavam a linguagem para tentar atingir uma outra realidade, que não essa. A paródia, como mostramos, é a principal estratégia textual que tenta separar a linguagem e as coisas, um dos pilares da literatura barroca e ferramenta fundamental do *Quijote*, uma obra de diálogos, como afirma Helmut Hatzfeld (1972, p. 442), cujo diálogo/ colóquio entre o cavaleiro e o escudeiro tem muito mais importância que a própria ação.

Os exageros e a dualidade no episódio das “Bodas de Camacho” e a metamorfose, disfarce e o grande teatro montados no “Curioso Impertinente” apenas corroboram a associação do texto de Cervantes a uma estética cuja presença não é uma constante. No entanto, ao analisarmos com atenção o romance, vemos como muitas das estratégias usadas por Cervantes foram, da mesma forma, utilizadas por autores sempre citados como pertencentes ao período Barroco.

Referências bibliográficas

ARAGÃO, Maria Lucia. **A paródia em A força do destino**. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1984

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoïevski**. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, 1981.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 1987.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. São Paulo: Autêntica, 2011

CERVANTES, Miguel de. **Don Quijote de la Mancha**. Madrid: Alfaguara, 2005

COSTA, Aziele Cristina Oliveira. **El barroco quijotesco: el perspectivismo barroco en la novela del Curioso Impertinente**. Juiz de Fora: UFJF, 2009

HATZFELD, Helmut. **Estudios sobre el Barroco**. Madrid: Gredos, 1972

MARAVALL, José Antonio. **La cultura del Barroco**. Barcelona: Ariel, 1975

SARDUY, Severo. **Obra completa**. Madrid: Scipione, 1998





SHIN, Jeong-Hwan. **Parodia y deslizamiento textual del Quijote**. Seúl: Asociación de Cervantistas, 2004

VIEIRA, Maria Augusta da Costa. **O dito pelo não dito: paradoxos de Dom Quixote**. São Paulo: Edusp, 1998

