

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA, LITERATURAS ESPANHOLA
E HISPANO-AMERICANA

PAULA RENATA DE ARAÚJO

CERVANTES E A NOVA ARTE DE *NOVELAR*
EM "RINCONETE Y CORTADILLO"

São Paulo
2010

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA, LITERATURAS ESPANHOLA
E HISPANO-AMERICANA**

**CERVANTES E A NOVA ARTE DE *NOVELAR* EM
"RINCONETE Y CORTADILLO"**

Paula Renata de Araújo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola, Literaturas Espanhola e Hispano-americana, do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Augusta da Costa Vieira

**São Paulo
2010**

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Araújo, Paula Renata de

Cervantes e a nova arte de novelar em “Rinconete y Cortadillo” / Paula Renata de Araújo; orientadora Maria Augusta da Costa Vieira. -- São Paulo, 2010.

165 f.

Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola, Literaturas Espanhola e Hispano-americana) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

1. Cervantes Saavedra, Miguel de, 1547-1616. 2. Literatura espanhola – Crítica e interpretação. 3. Literatura picaresca. 4. Teatro (literatura). I. Título. II. Vieira, Maria Augusta da Costa

ARAÚJO, Paula Renata de. **Cervantes e a nova arte de *novelar* em "Rinconete y Cortadillo"**, 2010. Dissertação (mestrado). Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola, Literaturas Espanhola e Hispano-americana, do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em: _____

Banca Examinadora

Prof.Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof.Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof.Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

**Dedico este trabalho
à Maria Olga de Melo Binas,
minha avó que, de modo muito especial,
representa as mulheres incríveis
que me inspiraram nessa trajetória.**

Agradecimentos

À professora Maria Augusta da Costa Vieira, por aceitar-me como sua orientanda, pelo trabalho de orientação desta dissertação, mas, sobretudo, agradeço pelos anos de convivência que me proporcionaram grande aprendizado e maturidade acadêmica.

Aos professores María de la Concepción Piñero Valverde e Cláudio Bazzoni, pelos valiosos comentários e sugestões no exame de Qualificação e também pela atenção e disponibilidade em diversas ocasiões.

Ao professor Mario Miguel González, pelas orientações sobre a literatura picaresca, pelos empréstimos de livros e pelo incentivo ao longo do Mestrado.

Ao professor Jorge García López, pela bibliografia sugerida na ocasião em que escrevia meu projeto de Mestrado. Pelos livros e artigos enviados da Espanha, pelas produtivas conversas nos corredores do congresso em Santiago, pelo incentivo e pela confiança.

Aos professores Adma Fadul Muhana e João Adolfo Hansen, pela disponibilidade em orientar-me sobre algumas questões deste trabalho, apontando novos caminhos para a análise da novela.

Aos professores Ruth Fine, Lía Schwartz e José María Pozuelo Yvancos, pela acolhida e atenção no “Curso de Jóvenes Hispanistas” em Madri e pelas esclarecedoras conversas sobre “Rinconete y Cortadillo”, a sátira e a picaresca.

Aos integrantes do Grupo de Estudos “Seminários Cervantes”, pela enriquecedora convivência, especialmente à Ana Cruz, Cristina La Greca, Denise Chammas, Rosângela Schardong e Silvia Massimini.

À COSEAS-USP, pela bolsa-moradia concedida nos anos da graduação e início do Mestrado. A moradia do CRUSP me proporcionou a oportunidade de poder me dedicar aos estudos de maneira integral, facilitando o meu acesso à universidade.

À Luiza Martins, pela amizade incondicional, pela presença cotidiana indispensável. Por dividir comigo seu talento acadêmico, pela sinceridade de suas palavras, pela leitura do trabalho, pelos abraços, pelas broncas, por ser inúmeras vezes mais irmã que amiga. Não posso imaginar como teria sido sem ela. Por ser, por esses e outros tantos motivos, uma inspiração para mim.

À Rose, pela sólida amizade que me acompanhou desde o início de nossa convivência. Por dividir comigo, de maneira generosa, suas experiências, seus livros sobre Cervantes e sua trajetória inspiradora. Pelas longas conversas telefônicas, pelo

otimismo inabalável, pela confiança e pelo jeito carinhoso de me fazer entender as coisas. Por ainda estar aqui e continuar me inspirando, sempre.

Ao Ivan Gotardelo, meu irmão do coração, pessoa iluminada, fundamental na minha trajetória acadêmica e na minha vida. Por me ensinar o valor da amizade nos anos de convivência na graduação e no CRUSP. Por me incentivar sempre, por me fazer rir, por cuidar de mim.

À Silvana Moreli Vicente Dias, pela revisão cuidadosa da dissertação, pela leitura atenta e pelas valiosas opiniões na etapa de finalização, mas, sobretudo, pelos incontáveis gestos de amizade e por seu carinho e generosidade. À Isabel pela doçura inspiradora do seu sorriso.

À Cibelle Correia, pela valiosa amizade nascida nos anos de CRUSP e na graduação. Pela presença generosa em diversos momentos, pela motivação, pelas correções na redação final do trabalho e por ser uma inspiração para mim.

À Rosana Alves Dias, por ser a amiga de todas as horas, pela doçura de suas palavras, pelo entusiasmo e apoio constantes.

À Nuria Carbó, pelos inúmeros gestos de amizade, pelo carinho e preocupação. Pela convivência diária e motivação.

A minha amiga cervantista Giselle Migliari, pelo companheirismo e pela leitura atenta de parte do trabalho.

À Regina de Souza, pela motivação e entusiasmo. Pelas carinhosas palavras de incentivo, pela delicadeza de seus conselhos.

À Rosângela Dantas, pela amizade constante, pelos empréstimos de livros, pelas conversas agradáveis na volta do colégio, pelos conselhos preciosos.

À Silvia Mera Ponce, à Macarena Cortes e à Ana Beatriz Ottoni, pela convivência agradável, pelo carinho e pela torcida durante todo o processo.

À Andresa Guimarães, pela amizade e incentivo nos primeiros anos do Mestrado. Por compartilhar tantos momentos importantes em minha trajetória.

À Arlete Oliveira e à Greice de Nóbrega e Sousa, pelos anos gostosos da graduação, pelo apoio e pela amizade que não enfraquecem com a distância.

Ao Alfredo Cesar Melo, por estar presente de modo especial em minha trajetória, por me ouvir, por me emprestar seu computador, por me acompanhar em Madri, por ser uma referência acadêmica para mim, por, apesar da distância, ainda estar presente de algum modo.

Ao Leandro de Assis e ao Amilkar Moura por, em diferentes momentos, terem contribuído de algum modo para realização deste trabalho, seja pela amizade carinhosa, seja pela leitura ou revisão de alguma parte do mesmo.

Ao Fábio Gondo, pelo companheirismo, pela leitura do meu projeto de mestrado, pelas caronas para a USP, por estar em momentos decisivos.

Ao Martín Aguirre, que iluminou de maneira peculiar parte do processo de construção deste trabalho.

À Maria Aparecida Nicoletti e à Débora Cristina Simetta, por me acompanharem de maneira especial durante a realização do trabalho, pela disponibilidade e pelo carinho.

Ao Márcio, ao Wagner e ao Carlos, pelos momentos agradáveis de conversa e café na Padaria Nóbrega, por cuidarem de mim de algum modo.

Ao Dimas, ao Bira e ao Rodrigo, pelas mais diversas manifestações de apoio durante minha trajetória acadêmica, pela amizade que o tempo não apaga.

À Dayane Pal, pelos delicados gestos de amizade, pela companhia e apoio em momentos decisivos. Por ter me acolhido diversas vezes em sua casa, por cuidar da Lóri, por me inspirar academicamente.

Ao Gabriel Medeiros, pelo carinho e apoio nos momentos finais desse Mestrado. Pelo envolvimento e paciência. Pelos momentos de música ou cinema.

Ao Colégio Bandeirantes, por me conceder uma bolsa de estudos na Universidade de Alcalá de Henares na Espanha no início do Mestrado, por facilitar o meu acesso a congressos e por reconhecer o meu trabalho.

A minha tia Arlete O. Passos, por apoiar de maneira especial os meus estudos desde muito cedo. Por ser amiga e generosa, por acreditar sempre em mim.

A minha avó Olga, as minhas tias e tios pelo afeto, pelos valores transmitidos desde a infância, por, apesar da distância, estarem presentes de algum modo. Aos meus primos queridos, por sempre torcerem por mim, especialmente à Walkiria Binas Rêgo, pelo apoio e companheirismo.

Agradeço especialmente a minha família, pelo carinho e apoio incondicionais. Aos meus irmãos Bruno e Maurício, pelas variadas formas de ajuda e carinho, e as minhas cunhadas Danusa e Alessandra pela força. À Alê e ao Maurício agradeço também a disponibilidade em revisar uma parte deste trabalho. Ao Martín pela alegria e ternura dos últimos dois anos. Ao meu irmão caçula Gabriel, agradeço o companheirismo e a presença constante durante todo o processo do Mestrado, por me ajudar com a bibliografia, por simplesmente me esperar terminar a dissertação para gente poder passear. Agradeço de modo especial a minha mãe, por ter me ensinado a ser forte, a ter ética e dignidade, por me dar colo, por acreditar incondicionalmente na minha vitória.

ARAÚJO, Paula Renata de. **Cervantes e a nova arte de *novelar* em "Rinconete y Cortadillo"**, 2010. Dissertação (mestrado). Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo.

Resumo

O presente trabalho tem como objetivo contextualizar a *novela exemplar* "Rinconete y Cortadillo" no conjunto da obra de Miguel de Cervantes, bem como analisá-la estabelecendo o diálogo com alguns gêneros literários de sua época, como a picaresca e o teatro. Será examinada a trajetória do texto desde sua menção no *Dom Quixote* de 1605 até a sua publicação entre as *Novelas Exemplares* em 1613. Serão estudados os diversos discursos presentes na composição da obra, considerada a grande aproximação de Cervantes à literatura picaresca. Ao incorporar elementos do gênero dramático à narrativa, o autor realiza, com comicidade, uma interessante aproximação aos temas cotidianos, assim como a comédia o fazia. Será possível observar como "Rinconete y Cortadillo" expõe, de maneira cômica e satírica, algumas máculas e vícios da sociedade sevilhana dos séculos XVI e XVII.

Palavras-Chave: Novelas Exemplares, literatura picaresca, teatralidade, comicidade, literatura espanhola do século de ouro, Miguel de Cervantes.

ARAÚJO, Paula Renata de. **Cervantes and the new art of writing novels in "Rinconete y Cortadillo"**, 2010. Dissertação (mestrado). Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo.

Abstract

The objective of this work is to contextualize 'Rinconete y Cortadillo' exemplary novel within the works of Miguel de Cervantes and analyze it by establishing a dialogue with some of the literary genres of its time, namely the picaresque novel and drama. This current dissertation examines how the text evolves since it was first mentioned in *Don Quixote* (1605) until its publication among the *Exemplary Novels* in 1613. I will analyze the several forms of speech pervading the novel in light of Cervantes propinquity to the picaresque literature. By incorporating into the narrative drama-related elements, the author brings his work to deal more closely with everyday topics, as comedy has been used to. Thereby one can notice how 'Rinconete y Cortadillo' displays, both comically and satirically, certain vices and blemishes present in the 16th- and 17th-century Sevillian society.

Key words: Exemplary Novels, picaresque literature, theatrical aspects, comic aspects, Spanish literature from the Golden Age, Miguel de Cervantes.

ARAÚJO, Paula Renata de. **Cervantes y el nuevo arte de *novelar* en "Rinconete y Cortadillo"**, 2010. Dissertação (mestrado). Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo.

Resumen

Este trabajo tiene por objetivo contextualizar la *novela ejemplar* "Rinconete y Cortadillo" en el conjunto de la obra de Miguel de Cervantes, así como analizarla estableciendo el diálogo con algunos géneros literarios de su época, la picaresca y el teatro. Será investigada la trayectoria del texto desde su cita en el *Quijote* de 1605 hasta su publicación entre las *Novelas Ejemplares* en 1613. Serán estudiados los diversos discursos presentes en la composición de la obra, considerada la gran aproximación de Cervantes a la literatura picaresca. Al incorporar elementos del género dramático a la narrativa, el autor realiza, con comicidad, un interesante acercamiento a los temas cotidianos, como lo hacía la comedia. Asimismo, será posible observar cómo "Rinconete y Cortadillo" exhibe, de modo cómico y satírico, algunas máculas y vicios de la sociedad sevillana de los siglos XVI y XVII.

Palabras-Clave: *Novelas Ejemplares*, literatura picaresca, teatralidad, comicidad, literatura española del Siglo de Oro, Miguel de Cervantes.



(Cena em que há um baile no Pátio de Monipodio.)
Manuel Rodríguez de Guzmán (1818-1867)
Rinconete y Cortadillo (1858)

[...] porque imagino que no sin misterio nos ha juntado aquí la suerte, y pienso que habemos de ser, de éste hasta el último día de nuestra vida, verdaderos amigos.

"Rinconete y Cortadillo"

SUMÁRIO

Introdução.....	15
1. "Rinconete y Cortadillo": uma <i>novela exemplar</i>	
1.1 <i>Cervantes y el arte nuevo de hacer novelas:</i>	
Panorama do nascimento de um gênero.....	18
1.2 Da história de "Rinconete y Cortadillo".....	31
1.2.1 "En un lugar de la Mancha"... "Rinconete y Cortadillo" dentro de <i>Dom Quixote</i>	31
1.2.2 O manuscrito da novela.....	34
1.3 <i>Novelas Exemplares</i> , a coleção	37
1.4 "Rinconete y Cortadillo", novela exemplar.....	45
2. Pedro del Rincón e Diego Cortado: personagens picarescos	
2.1 A literatura picaresca.....	49
2.2 De como pícaros já haviam aparecido no <i>Dom Quixote</i>	
2.2.1 Rinconete, Cortadillo e Ginés de Pasamonte.....	57
2.2.2 De pícaros e cavaleiros.....	64
2.3 "Rinconete y Cortadillo": novela de pícaros.....	69
3. Narração teatral de um entremez	
3.1 Espelho da vida humana: o teatro.....	89
3.1.1 O teatro breve.....	91
3.2 <i>Cervantes y el arte nuevo de hacer comedias</i>	92
3.3 A confraria e os ladrões	99

4. <i>Castigat ridendo moris</i>. Comicidade e tonalidade satírica em "Rinconete y Cortadillo".....	109
4.1 Da famosa cidade de Sevilla.....	113
4.2. " <i>Cada uno en su oficio puede alabar a Dios</i> "	123
4.3 Da honestidade do orador: Monipodio conduz os seus fiéis.....	131
Considerações finais.....	149
Referências bibliográficas.....	153

Introdução

I. De manuscrito esquecido a novela exemplar

Um manuscrito esquecido em uma maleta na estalagem de Juan Palomeque: assim se tem notícia pela primeira vez do texto de "Rinconete y Cortadillo" no capítulo XLVII do *Quixote* de 1605, quando o cavaleiro e seu escudeiro acabam se encontrando com outros viajantes e passam por aventuras nada dignas em meio a bálsamos e mal-entendidos. É nesse contexto em que aparecem comentários sobre a história dos jovens errantes Pedro del Rincón e Diego Cortado.

O texto não chega a ser lido pelos hóspedes da estalagem, como acontece com a novela do "Curioso impertinente". No entanto, os personagens e o narrador se referem a ele de forma elogiosa, de modo que, mesmo sem ter sido lido, o texto desperta a curiosidade do leitor.

Algum tempo depois, mais precisamente após oito anos, "Rinconete y Cortadillo" reaparece como uma das narrativas do conjunto das *Novelas Ejemplares*. A história dos dois personagens pícaros trata de uma jornada pela cidade de Sevilha dos séculos XVI e XVII, e propicia ao leitor o privilégio de desfrutar ao mesmo tempo do universo errante, próprio da novela picaresca e da força e comicidade do teatro de entremeses da época.

II. O primeiro a *novelar*

Uma das máximas mais conhecidas de Cervantes é a que ele insere no prólogo das *Novelas Ejemplares*, quando se refere à genealogia da novela como forma narrativa na literatura espanhola: "Yo soy el primero que he novelado en lengua castellana". Tal afirmação demonstra as profundas

transformações que sofriam as formas narrativas dentro da literatura espanhola do Século de Ouro. A publicação do *Quixote* em 1605 e das *Novelas Ejemplares* em 1613 concede a Cervantes um papel fundamental na trajetória do gênero narrativo em língua espanhola, colocando-o no centro de um movimento de ampliação e enriquecimento das técnicas de composição. Surpreende principalmente o fato de que, sendo o primeiro a explorar o gênero, o autor evidencia um amplo domínio das técnicas de composição, como se pretende demonstrar ao longo deste trabalho.

III. Cervantes e a arte de *novelar* em "Rinconete y Cortadillo"

O trabalho tem como objetivo contextualizar a novela exemplar "Rinconete y Cortadillo" no conjunto da obra de Miguel de Cervantes, bem como analisá-la estabelecendo o diálogo com alguns gêneros literários de sua época, entre eles, a picaresca e o teatro. Este trabalho concentrou-se, portanto, na arte cervantina de *novelar* e levou-nos a tratar de um dos temas mais atuais da crítica que estuda as obras de Cervantes: a relação do autor com a sátira e a mentalidade cômica de seu tempo.

No primeiro capítulo, será examinada a trajetória do texto, desde sua menção no *Dom Quixote* de 1605 até a sua publicação nas *Novelas Ejemplares* em 1613, bem como se traçará um panorama geral do recém explorado gênero "novela".

No segundo capítulo, se iniciará o estudo dos diversos discursos presentes na composição da obra, considerada a grande aproximação de Cervantes à literatura picaresca. Nesse capítulo, será tratada a aproximação da narrativa aos temas do relato picaresco, buscando observar o modo como Cervantes dialoga com o gênero e até que ponto é possível considerar Rinconete e Cortadillo como personagens picarescos. Também se examinará o diálogo existente entre a novela analisada e o episódio dos *galeotes* na primeira parte do *Quixote*. Por fim, se tratará, de maneira geral, da relação que a obra de Cervantes estabelece com a picaresca.

No terceiro capítulo, será abordada a presença de personagens, temas e marcas teatrais ao longo da novela, sobretudo a partir do episódio do Pátio de Monipodio. Ao incorporar elementos do gênero dramático à narrativa, o autor realiza, com comicidade, uma interessante aproximação aos temas cotidianos, assim como a comédia o fazia.

No quarto capítulo, o estudo se conclui com a retomada, sob outra perspectiva, de alguns temas do segundo e do terceiro capítulos. Ao revisitar a picaresca para tratar da falsa e teatral religiosidade dos delinqüentes, será possível observar como "Rinconete y Cortadillo" expõe, de maneira cômica e satírica, algumas máculas e vícios da sociedade sevilhana dos séculos XVI e XVII. A crítica esboçada pelo texto por meio da comicidade das deformidades presentes na confraria de ladrões permitirá que o trabalho aborde questões como a presença de uma tonalidade satírica no texto. Será possível observar que o texto, por mais comicidade que apresente, preserva a urbanidade característica da prosa cervantina.

Ainda são escassos os estudos das obras cervantinas no Brasil, em particular sobre as *Novelas Ejemplares* e o teatro, e o presente trabalho pretende, de algum modo, contribuir para a abertura desse caminho que começa a ser explorado.

1. "Rinconete y Cortadillo": uma *novela exemplar*

1.1 Cervantes e *el arte nuevo de hacer novelas*

Já é sabida a importância que a prosa cervantina tem para a literatura espanhola do Século de Ouro, sobretudo pela publicação de *Dom Quixote*, o qual, ao abrir caminho para o romance, deixa sua marca indelével no curso da literatura espanhola e universal. Numa época em que se está concebendo a *novela moderna* e em que há uma multiplicidade de gêneros narrativos os quais muitas vezes se entrecruzam, surge em língua espanhola, pela primeira vez, um gênero também novo, o da *novela corta*.

Trata-se de um período privilegiado, em que há uma infinidade de formas narrativas, tais como: novela pastoril, novela morisca, novela bizantina, novela dialogada de tradição *celestinesca*, novela picaresca, *relatos de sucesos*, fantasias e contos morais¹, além de uma quantidade de prosa sem classificação precisa por se tratar muitas vezes de formas híbridas, caracterizadas pelo entrecruzamento entre os módulos narrativos.²

Até 1613, ano da publicação das *Novelas Ejemplares*, a literatura espanhola ainda não possuía uma autêntica *novela corta*. Na época, os relatos breves da coleção cervantina eram chamados de *novelas*; hoje em dia, em língua espanhola, o termo que melhor corresponde seria o de *novela corta*. Para fins deste trabalho se utilizará a denominação "novela", que em português

¹ REY HAZAS, A. Introducción a la novela del siglo de oro. In: EDAD de Oro. v.1. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1982. p.65.

² V. Infantes observa o problema da nomenclatura na prosa renascentista: "No es éste lugar ni ocasión (século XVII- Espanha) de desentrañar definiciones y propuestas denominativas: prosa, prosa de ficción, novela, narrativa idealista, etc., que cada cual lleva en sus haldas su cada cual; en poco o en nada van a cambiar los textos, pero sí de llamar la atención sobre las desatendidas rotulaciones de las propias obras: libro, tratado, historia, vida, etc". (INFANTES, V. La prosa ficción renascentista. In: ACTAS del X Congreso de Asociación Internacional de Hispanistas, 1989. Disponível em: cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/10/aih_10_1_053.pdf. Acesso em: 20/12/2009.).

preservou o significado de narrativa breve, maior do que um conto e menor do que um romance, caracterizando-se também por apresentar uma concentração temática e um número restrito de personagens.³

O prólogo da coleção de novelas publicada em 1613 tem especial valor na tarefa de esboçar uma genealogia deste gênero dentro da literatura espanhola:

*A esto se aplicó mi ingenio, por aquí me lleva mi inclinación, y más que me doy a entender (y es así) que yo soy el primero que he novelado en lengua castellana; que las muchas novelas que en ella andan impresas todas son traducidas de lenguas extranjeras, y éstas son mías propias, no imitadas ni hurtadas: mi ingenio las engendró y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la estampa.*⁴

Se Cervantes afirma que é o primeiro a *novelar* em língua espanhola é porque outros já “havam novelado” em outras línguas. Aqui mais precisamente se deve levar em conta a literatura italiana, sobretudo o Decamerão de Bocaccio, obra que traz um conjunto de novelas dentro de um marco⁵. Da mesma maneira, quando Cervantes menciona que suas novelas não são imitadas de outras literaturas, então se entende que o que se achava escrito nesse formato em língua espanhola eram traduções ou adaptações de outras literaturas. Assim sendo, para um leitor de prosa espanhola, o formato “novela” não era completamente novo, porquanto relatos traduzidos ou inspirados em literaturas estrangeiras já circulavam no contexto ibérico.

A multiplicidade de gêneros narrativos que se desenvolvem na Espanha dos séculos XVI e XVII dificulta, em certa medida, uma adequada descrição de alguns traços da construção do gênero. Porém, ao mesmo tempo, conduz ao entendimento amplo de sua essência, pois uma das características principais

³ Cf. MOISÉS, M. *Diccionario de termos literarios*. São Paulo: Cultrix, 1997.

⁴ CERVANTES SAAVEDRA, M. de. *Novelas Ejemplares*. Ed. de Jorge García López. Madrid: Editorial Crítica, 2001. p.19.

⁵ A palavra “marco” aparece neste trabalho com o sentido de moldura, segundo a acepção em língua espanhola. Tendo como paralelo em língua portuguesa a expressão “marco teórico” já incorporada ao português, na presente dissertação será usada a expressão “marco narrativo” para referir-se à moldura na qual estão inseridas as narrativas.

da novela, como se verá ao longo deste estudo, é sua pluralidade, sua abertura para o contato com os mais variados gêneros narrativos ou não, o que a torna um gênero quase tão popular quanto as comédias de seu tempo.⁶

Cervantes refere-se às narrativas traduzidas ou imitadas das quais se distancia: mas a que narrativas se remete? Na mais recente edição das *Novelas Ejemplares*, García López diz: “*el género de referencia de la colección lo constituye la novela corta italiana, y en menor medida el cuento medieval*”⁷. A questão nem sempre se restringiu a isso, posto que também houve a tendência de vincular as *Novelas Ejemplares* à tradição medieval dos *exempla*⁸.

Dentro da mencionada multiplicidade de motivos literários pré-existentes e coexistentes, Cervantes optou por nomear a sua coleção como *Novelas Ejemplares*, o que a vincula, não sem alguma ironia, à tradição de textos da literatura didática:

*Heles dado nombre de ejemplares, y, si bien lo miras, no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso; y si no fuera por no alargar este sujeto, quizá te mostrara el sabroso y honesto fruto que se podría sacar, así de todas juntas, como de cada una de por sí.*⁹

É possível levantar algumas hipóteses imediatas, mas a polêmica da exemplaridade das novelas cervantinas continua vigente e, inclusive, este trabalho se ocupará dela mais adiante. Ao nomear suas novelas como *exemplares*, Cervantes desvia o leitor de uma possível classificação de suas

⁶ Há, entre outros exemplos, a clássica referência que faz Avellaneda no *Quixote* apócrifo de que Cervantes escrevia comédias em prosa: “*Conténtese con su Galatea y comedias en prosa, que eso son las más de sus novelas: no nos canse*”. Também Lope de Vega, em sua novela “El desdichado por la honra”, faz uma analogia entre comédia e novela: “*Demás que yo he pensado que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias, cuyo fin es haber dado su autor contento y gusto al pueblo, aunque se ahorque el arte*”. Informações fornecidas por Melchora Romanos no curso Cervantes e Lope de Vega: Poética, Retórica e consolidação dos gêneros literários, em 2006.

⁷CERVANTES SAAVEDRA, M. de. *Novelas Ejemplares*. Ed. de Jorge García López. Barcelona: Editorial Crítica, 2001. p. LXI.

⁸ Há, por exemplo, o extenso trabalho de Walter Pabst, que aborda esse vínculo. (PABST, W. *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*. Madrid: Gredos, 1972. p.20-30).

⁹ Idem, p.18.

narrativas nos moldes das de Bocaccio, que eram vistas na época como imorais, pelo seu conteúdo lascivo. Muitos escritores naquele período viam na obra de arte a possibilidade de aliar valores morais e entretenimento, e isso poderia ser atribuído a vários fatores. Um deles é uma espécie de cuidado com as prescrições do Concílio de Trento, e inclusive, no próprio prólogo, Cervantes diz, referindo-se à honestidade de seus relatos, que já não tem idade para “*burlarse con la otra vida*”:

*Una cosa me atreveré a decirte: que si por algún modo alcanzara que la lección de estas novelas pudiera inducir a quien las leyera a algún mal deseo o pensamiento, antes me cortara la mano con que las escribí que sacarlas en público. Mi edad no está ya para burlarse con la otra vida, que al cincuenta y cinco de los años gano por nueve más y por la mano.*¹⁰

Ao mesmo tempo é preciso ter em conta que as idéias aristotélicas interferem de modo considerável na Espanha do século XVI, além das de outros autores clássicos como Horácio e Cícero, e com freqüência observa-se uma preocupação moral presente na literatura que, por sua vez, baseia-se em princípios clássicos de composição. As narrativas exemplares coincidem com a preocupação moral que se aliava ao modo de narrar. Tudo fazia parte de um conjunto no qual ética e estética se complementavam. É conhecido o preceito horaciano de “*deleitar aprovechando*”:

*Ou causar instrução, ou dar deleite,
Ou unir cousas uteis a jocundas
O poeta pretende.*¹¹

¹⁰ Idem, p.19.

¹¹ HORÁCIO. *A Arte Poética de Horácio*. Traduzida e ilustrada em português por Candido Lusitano. Lisboa: Officina Rolandiana, 1788. p.155. Nesse verso, Horacio parece querer apontar os diversos fins que podem ter os poetas em suas obras, embora pareça sugerir que o ideal é que a poesia deleite e ensine ao mesmo tempo.

Ao vincular-se por meio do título e da *moraleja* à tradição de textos didáticos, Cervantes aponta de alguma maneira em direção às bases, ao surgimento da prosa em língua espanhola e, mais especificamente, parece dialogar com uma obra muito importante dentro dessa tradição: *El libro de ejemplos del Conde Lucanor* (1335). O livro é composto de relatos breves chamados de *ejemplos*, que bem poderiam ser apontados como um dos precursores da novela.

Não é possível, segundo Pabst, precisar quando surge a novela como gênero, já que, na verdade, esta possuiu uma teoria própria¹². Dessa maneira, com tal escassez de referenciais teóricos, o modo mais indicado de aproximar-se do que seria uma poética da novela é observar como os autores da época lidaram com a construção desse gênero. Em relação a isso, o prólogo das *Novelas Ejemplares* é, neste momento, de grande valor, porque coloca o leitor em contato com a experiência do autor que diz ser o primeiro a escrever autênticas novelas em língua espanhola.

Com relação à possível dívida da novela com o *exempla* medieval, a crítica mais recente aponta como problemática essa aproximação na época de Cervantes. Blasco afirma:

Tanto Krömer como Pabst, al hacer la historia de la novela corta en la tradición occidental, son capaces de percibir la originalidad de la fórmula cervantina y la independencia de sus novelas respecto a la fórmula italiana de la novella. Pero, a la hora de explicar tal independencia insisten -la verdad que con razones no siempre convincentes – en la deuda de la narrativa breve española, en tiempos de Cervantes, respecto a la tradición medieval de los exempla. Con suficiencia, M. Laspéras demuestra que el exemplum y la novela tal y como Cervantes la practica, constituyen tanto semántica como sintácticamente, formas

¹² “Así, de las manifestaciones tempranas de carácter teórico podemos extraer indicaciones y referencias a ciertas tradiciones, pero no teorías sobre los géneros literarios, ni mucho menos criterios estéticos para enjuiciar obras determinadas. Y sin embargo, estas manifestaciones nos permiten conclusiones que excluyen de antemano la idea de una evolución genérica como sería por ejemplo la de una novela corta primitiva hasta una de carácter literario refinado.” (PABST, W. *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*. Madrid: Gredos, 1972. p.28).

*tan alejadas que toda confluencia entre ellas resulta de difícil justificación.*¹³

Seria de certa forma natural aventar a hipótese de que a novela em língua espanhola surge da evolução da narrativa dos *exempla*, com alguma influência da literatura oral e das traduções da *novella* italiana. Seria interessante pensar na narrativa cervantina como a de um autor que retoma seus antecedentes literários, ao nomear a sua coleção de novelas, vinculando-as de alguma maneira à tradição que gerou o *Libro de ejemplos del Conde Lucanor*, três séculos antes. Seria pensar numa literatura que evolui de forma linear em direção à modernização do relato curto que parte da literatura didática, dos *cuentecillos con moraleja*, em direção à formação de uma *novela corta* moderna culminando com os relatos da coleção cervantina.¹⁴ Seria aceitável deduzir esse vínculo, porém, por outro lado, é possível visualizar, ao mesmo tempo, a distância que há entre essas duas formas narrativas, sobretudo pela força com que a *novella* italiana conquista o público espanhol. É possível encontrar, por exemplo, na literatura italiana, narrativas reunidas sob o título, em espanhol *Historias trágicas y ejemplares* de Matteo Bandello¹⁵ (tradução para o espanhol de Pedro Lasso, 1589). Não poderia Cervantes haver se inspirado no título da coleção italiana ao nomear as suas *Novelas Ejemplares*?

Em se tratando de um terreno onde a riqueza literária reside exatamente na multiplicidade das formas narrativas que se encontram na formação de novas poéticas e gêneros literários, torna-se uma tarefa delicada apontar de que modo a novela se constituiu como gênero independente. Preferiu-se, neste caso, usar a palavra “construção”, buscando apreender os recursos, as ferramentas das quais se utiliza Cervantes para a formação de sua arte de

¹³ BLASCO, J. Estudio preliminar. In: CERVANTES SAAVEDRA, M. de. *Novelas Ejemplares*. Ed. de Jorge García López. Madrid: Editorial Crítica, 2001. p.XX.

¹⁴ Pabst defende a teoria de que a novela espanhola deriva da tradição dos *exempla* e também de uma literatura oral: “Esta novela corta no escrita, apenas si estará documentada o descrita en exposiciones teóricas. Sin duda alguna los ‘exempla’ pueden ofrecer una primera ojeada sobre el campo de la novela corta como género literario.” (PABST, W. *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*. Madrid: Gredos, 1972).

¹⁵ Referindo-se aos 14 episódios de *Novelliere* de Matteo Bandello (1485-1561), traduzidos da versão francesa de Boistuau y Belleforest, que se publicaram na Espanha com o título de *Historias trágicas ejemplares* em 1589.

hacer novelas. O estudo da variedade de gêneros que se encontram em "Rinconete y Cortadillo" abrirá, desse modo, um caminho para um maior entendimento da construção das novelas cervantinas.

Até o início do século XVII, não havia publicações de tratados com teorias sobre a novela num sentido estrito, mesmo porque a novela não possuía a consistência suficiente para tanto. O que se tem como material para pensar em uma possível "poética" do gênero são as observações teóricas as quais se encontram esparsas nas obras, nos prólogos e também nas reescrituras dos tratados de poética. López Pinciano, com sua *Philosophia Antigua Poética*, é considerado uma das fontes principais da teoria literária de Cervantes.¹⁶ A relação que há entre algumas reflexões cervantinas e o pensamento de Pinciano é ilustrada, por exemplo, quando se destaca a semelhança das observações teóricas que expõe o Canónigo de Toledo no *Quixote I* e as que aparecem no tratado de Pinciano, as quais serão retomadas mais adiante.

Dentro das preceptivas relacionadas com o gênero narrativo em Pinciano, pode-se destacar uma modalidade que se denomina *episodio* e que estaria mais próxima ao que Cervantes chama *novela*. Leia-se:

*Assí es la verdad, respondió Vgo, mas yo no he dicho que toda fábula tiene episodios. Agora lo digo; que las principales –que son épica, trágica y cómica–, necessariamente los deuen tener; aquélla largas, y éstas dos vltimas, breues; essotros poemas son estrechos, y para su cumplimiento les basta fábula sola. Aduierto q[ue] quando digo fábula, solamente entiendo el argumento –que por otro nombre dize hipóthesi, o cuerpo de fábula–, y quando episodio, entiendo las añadiduras de la fábula, que se pueden poner y quitar sin que la acción esté sobrada o manca, y quando dixere la fábula toda, entiendo argumento y episodios juntamente.*¹⁷

¹⁶ "El inteligente y lúcido tratado de El Pinciano ha venido siendo considerado por la mayoría de los críticos como la fuente principal de la teoría de Cervantes". (RILEY, E. *Teoría de la novela en Cervantes*. Madrid: Taurus, 1971. p.18).

¹⁷ LOPEZ PINCIANO, A. *Philosophía antigua poética. Obras completas*. Tomo 1. Ed. José Rico Verdú. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 1998.

Dessa maneira, uma possível interpretação é a de que o episódio (*novela*) estaria naturalmente inserido em uma fábula que lhe serve como marco narrativo. Seria o caso de “El curioso impertinente” que aparece intercalada no *Quixote I*, a novela dentro de um marco narrativo no interior do qual possui alguma independência com relação ao mesmo.

As novelas de Boccaccio vêm inseridas dentro de um marco narrativo: um círculo de pessoas conta histórias umas para as outras, e cada dia há um tema diferente escolhido por eles mesmos. O marco narrativo é uma estratégia que mantém de maneira satisfatória os preceitos de unidade de ação, espaço e tempo impostos pelo pensamento teórico. Era uma maneira de submeter um conteúdo variado (diversas histórias) a uma ação geral e contínua que ao mesmo tempo transcorre dentro de um âmbito temporal e em lugar determinado.¹⁸

Embora tenha sido uma fórmula repetida inúmeras vezes, é na própria literatura italiana que começam a surgir algumas reações com relação à obrigatoriedade do marco narrativo. Em o *Novellino*, de Masuccio Salernitano, já se encontra uma nova maneira de reunir as 50 histórias por meio de uma espécie de dedicatória — *esordio* — e uma “conclusão”. O rompimento mais enfático com o marco narrativo dá-se com Bandello, que substitui a moldura por uma espécie de ficção ambiental da dedicatória, o que lhe permite demarcar as circunstâncias concretas da narração e dedicar o seu relato a um personagem¹⁹.

A partir desse momento, a *novella* italiana já começa a trilhar um caminho novo em direção à novela independente. Bandello desenvolve algumas possibilidades, mas é da recepção de sua obra por outros que surgem uma definitiva mudança e um rompimento com a obrigatoriedade do marco narrativo:

Fueron, sin embargo, los traductores y refundidores de Bandello los que dieron el impulso definitivo a la evolución del arte de la novella

¹⁸ PABST, W. *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*. Madrid: Gredos, 1972. p.140.

¹⁹ PAREDE NUÑEZ, J. Novella. Un término y un género para la literatura románica. *Revista de Filología Románica*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1986. p. 125.

*terminando el proceso de una nueva forma narrativa que se cultivó de manera particular en Francia y España.*²⁰

Na Espanha, há bons exemplos de novelas que aparecem inseridas dentro de obras maiores, porém o foco nesse caso é outro. As novelas aparecem como elemento secundário, e não é nelas exatamente que reside a riqueza literária dessas obras, por exemplo, as novelas que incorporam Montemayor em *Diana* ou Mateo Alemán em seu *Guzmán de Alfarache*. Essa prática, como se sabe, é seguida por Cervantes, o qual, desde *La Galatea*, intercala novelas em suas obras, culminando com a expressividade das que são incorporadas no primeiro *Quixote*, pois, além de “El curioso impertinente”, também se pode considerar como novelas curtas alguns episódios como a história do Capitão Cativo, a história de Grisóstomo e da pastora Marcela, entre outros.²¹ Cervantes parece haver estado boa parte de sua trajetória como prosista refletindo sobre a composição do gênero, e, para alguns como Montero Reguera, há a hipótese de que o *Quixote* houvesse sido pensado primeiramente como uma novela curta, que pouco a pouco foi dialogando com formas similares até se transformar ou compor um todo:

*Independente das razões de maior ou menor peso que – discutidas a respeito, o fato de que Cervantes concebera originalmente o Quixote como uma novela curta em relação ao que foi apontado: provavelmente era o gênero que mais e melhor cultivara até o momento e se tem notícia de algumas novelas curtas compostas nessa mesma época (“Rinconete y Cortadillo”, “El celoso extremeño”, “Novela del Curioso Impertinente”, “La tía fingida”).*²²

É interessante pensar que Cervantes parece haver tomado uma importante decisão com respeito ao seu repertório de novelas ao escrever o segundo *Quixote*, pois o leitor se depara com as seguintes declarações:

²⁰ BLASCO, J. Estudio preliminar. In: CERVANTES SAAVEDRA, M. de. *Novelas Ejemplares*. Ed. de Jorge García López. Barcelona: Editorial Crítica, 2001. p.134.

²¹ MONTERO REGUERA, J. Miguel de Cervantes e o Quixote: de como surge o romance. In: VIEIRA, M. A. da C. *Dom Quixote a letra e os caminhos*. São Paulo: EDUSP, 2006. p.19.

²² Idem, p. 21.

Dicen que en el propio original desta historia se lee que llegando Cide Hamete a escribir este capítulo no le tradujo su intérprete como él le había escrito, que fue un modo de queja que tuvo el moro de sí mismo por haber tomado entre manos una historia tan seca y tan limitada como esta de don Quijote, por parecerle que siempre había de hablar dél y de Sancho, sin osar estenderse a otras digresiones y episodios más graves y más entretenidos; y decía que el ir siempre atenido el entendimiento, la mano y la pluma a escribir de un solo sujeto y hablar por las bocas de pocas personas era un trabajo incomportable, cuyo fruto no redundaba en el de su autor, y que por huir deste inconveniente había usado en la primera parte del artificio de algunas novelas, como fueron la del Curioso impertinente y la del Capitán cautivo, que están como separadas de la historia, puesto que las demás que allí se cuentan son casos sucedidos al mismo don Quijote, que no podían dejar de escribirse. También pensó, como él dice, que muchos, llevados de la atención que piden las hazañas de don Quijote, no la darían a las novelas, y pasarían por ellas o con prisa o con enfado, sin advertir la gala y artificio que en sí contienen, el cual se mostrara bien al descubierto, cuando por sí solas, sin arrimarse a las locuras de don Quijote ni a las sandeces de Sancho, salieran a luz.²³

Blasco²⁴ chama atenção para o fato de que, para Cervantes, originalmente as novelas dependiam, sim, de um marco narrativo e que só depois o autor se liberta do mesmo, provavelmente pelas razões acima expostas. No caso específico de algumas novelas, pela sua composição anterior a 1605, não se pode afirmar se foram ou não escritas para ser independentes ou parte de uma obra maior. Um caso muito especial é o de "Rinconete y Cortadillo", que, tendo sido mencionada dentro do *Quixote*, por estar na mesma maleta em que se encontrava o "Curioso Impertinente", não chega a ser incluído na obra e *sale a la luz por si sola* em 1613. A menção de "Rinconete y Cortadillo" no *Quixote* e as possíveis hipóteses da sua não

²³ CERVANTES SAAVEDRA, M. de. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Martín de Riquer. Barcelona: Editorial Planeta, 1998. p.876.

²⁴ BLASCO, J. Estudio preliminar. In: CERVANTES SAAVEDRA, M. de. *Novelas Ejemplares*. Ed. de Jorge García López. Madrid: Editorial Crítica, 2001. p.X.

inclusão são temas do capítulo 2.2. No entanto já se pode pensar, de algum modo, na possibilidade de a novela haver sido escrita originalmente para pertencer a um marco narrativo, o *Quixote*.

A publicação de uma tradução francesa de “El curioso impertinente” fora do *Quixote* em 1608²⁵ é um fato que deve ser levado em consideração ao se analisarem as declarações presentes no capítulo XLIV da segunda parte. Cervantes acabara por perceber que era o momento de valorizar toda a *gala y artificio* presentes em suas novelas e estrategicamente as coloca em evidência quando publica uma coleção só para elas. Talvez simplesmente seguisse a tendência natural do gênero, de tornar independentes os seus relatos. Tendência essa que já se pronunciara muito antes, como já visto na literatura de Bandello e em seus prólogos²⁶. O que há é certa hesitação (incluir ou não incluir “Rinconete y Cortadillo”), que culmina com a antológica passagem do capítulo XLIV, no qual, ao que parece, há uma espécie de remanejamento das novelas do lugar que até então ocupavam de “episódios anexados à fábula” para se tornarem um conjunto independente e serem então, desse modo, melhor apreciadas pelo leitor, que estará atento a todo seu *artificio*. Essa passagem poderia ser vista como um anúncio da publicação da coleção das *Novelas Ejemplares*.

Mesmo publicadas de forma independente, no prólogo das *Novelas Ejemplares* há ainda um indício interessante, uma espécie de resquício do marco narrativo, uma maneira sutil, mas muito curiosa, de colocá-las umas em contato com as outras:

[...] y si bien lo miras, no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso; y si no fuera por no alargar este sujeto, quizá te mostrara el sabroso y honesto fruto que se podría sacar, así de todas juntas como de cada una de por sí.²⁷

²⁵ Cf. José Montero Reguera: “Em francês registra-se uma tradução dos capítulos 33, 34 e 35 (a Novela do Curioso Impertinente) em 1608”. (MONTERO REGUERA, J. Miguel de Cervantes e o Quixote: de como surge o romance. In: VIEIRA, M. A. da C. *Dom Quixote a letra e os caminhos*. São Paulo: EDUSP, 2006. p.19).

²⁶ Sobre os prólogos das novelas italianas, ver: PABST, W. *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*. Madrid: Gredos, 1972. p.82.

²⁷ CERVANTES SAAVEDRA, M. de. *Novelas Ejemplares*. Ed. de Jorge García López. Madrid: Editorial Crítica, 2001. p.18.

Já se tem conhecimento da polêmica que gera a declaração da exemplaridade das novelas — tema ao qual o trabalho se deterá mais adiante —, posto que a novela em estudo contribuirá para o levantamento de algumas questões. O que realmente interessa no fragmento citado é a questão da unidade. De alguma maneira, Cervantes parece querer vê-las juntas pelo menos com o mesmo propósito. Blasco destaca alguns indícios que apontariam para uma possível unidade:

Pero las conexiones entre las distintas novelitas y las de todas ellas con el prólogo no paran ahí, [no caso da unidade que há entre “El casamiento engañoso” e o “Coloquio de los perros”] pues es posible detectar en la colección toda una variada serie de elementos recurrentes, cuya función no parece ser otra sino la de sugerir, en la estructura profunda, una “unidad” hacia la que vendrían a converger la totalidad de los relatos, tan diferentes y variados en la estructura superficial del texto.²⁸

O binômio “unidade e variedade” com o qual se deparam os novelistas desde Boccaccio tende a favorecer a criação de uma série de estratégias por parte dos autores ao lidar com um gênero que é múltiplo em sua essência. Essas estratégias acabam por colocá-los em contato, em maior o em menor grau, com as questões referentes ao marco narrativo. Pinciano reflete sobre a questão:

Dicho esto, dixo Vgo: Dicha la esse[n]cia y diuisió[n] d[e] la fábula en especies genericas –q[ue] las especies son ta[n]tas como fué dicho d[e] los poetas– resta saber de las condiciones dellas; las quales son tres pares co[n]trarios, porq[ue] la fábula deue ser: vna y varia, perturbadora y quietadora de los ánimos, y admirable y verisímil.

²⁸ BLASCO, J. Estudio preliminar. In: CERVANTES SAAVEDRA, M. de. *Novelas Ejemplares*. Ed. de Jorge García López. Madrid: Editorial Crítica, 2001. p.XI.

*Digamos, pues, del par primero, q[ue] co[n]tiene la unidad y variedad de la fábula.*²⁹

Para que se tenha uma fábula ideal (tendo em conta que a novela é o *episodio* da fábula e que, como não há maiores discussões sobre a unidade do *episodio*, analisamos as observações dirigidas à fábula como correspondentes às que devem abarcar os textos em prosa, como a novela), é necessário que seu autor saiba dosar de forma equilibrada diversos pares de contrários. Entre eles, propõe-se que, na fábula, são igualmente importantes a unidade e a variedade. Mais adiante, explica mais detalhadamente esse par:

*Acerca de lo primero, digo: q[ue] la fábula, en doctrina de Aris[tóteles], es como vn animal perfecto y acabado, el qual ha d[e] ser vno y simple, porq[ue] el q[ue] no lo fuera, sería mo[n]struoso; como si digamos vn leó[n]: si tiene todas sus partes de leó[n], cabeça, pecho, vientre y lo demás, es vn simple y perfeto; y si por ve[n]tura tuuiesse el pecho o otro mie[m]bro qualquiera de otro qualquier animal, no se dirá vno y simple, y q[ue] co[n]sta de vna sola naturaleza, sino mo[n]struo, porq[ue] tiene más naturalezas.*³⁰

No prólogo das *Novelas Ejemplares*, Cervantes curiosamente parece dialogar com essa poética, quando mais uma vez expõe as suas expectativas com relação à recepção do gênero:

*Y así te digo otra vez, lector amable, que destas novelas que te ofrezco en ningún modo podrás hacer pepitoria, porque no tienen pies, ni cabeza, ni entrañas, ni cosa que les aparezca*³¹.

²⁹ LÓPEZ PINCIANO, A. *Philosophía antigua poética. Obras completas*. Ed. José Rico Verdú. Tomo 1. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 1998.

³⁰ LÓPEZ PINCIANO, A. *Philosophía antigua poética. Obras completas*. Ed. José Rico Verdú. Tomo 1. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 1998.

³¹ CERVANTES SAAVEDRA, M. de. *Novelas Ejemplares*. Ed. de Jorge García López. Madrid: Editorial Crítica, 2001. p. 17.

Parece que o leitor que buscar *hacer pepitoria*³², complicando a leitura ao procurar todas as partes da “fábula”, nada encontrará. A impressão é de que, de alguma maneira, Cervantes ironiza tais exigências poéticas, pelo modo como elas são expostas e exemplificadas, por meio da metáfora do animal que deve possuir todas as suas partes “normais”, não transgredindo nenhuma lei natural. Poderia também referir-se à própria ausência da fábula em si, já que aqui há apenas os *episodios* (novelas) independentes, sem um marco narrativo que lhes sirva de fábula.

De forma geral, não é possível afirmar se as *Novelas Ejemplares* foram concebidas para ser novelas independentes ou intercaladas. O mais seguro é pensar que cada uma em seu momento de composição, de alguma maneira, tinha o seu destino traçado, ou quase isso. É o caso muito especial de "Rinconete y Cortadillo", em que Cervantes ensaia a sua inclusão no *Quixote* de 1605, mas só a publica, *por si sola*, oito anos depois no conjunto das *Novelas Ejemplares*.

1.2 Da história do texto

1.2.1 *En un lugar de la Mancha ... De como “Rinconete y Cortadillo” aparece no Quixote*

A primeira vez que “Rinconete y Cortadillo” é mencionado no *Quixote I* é quando é retirado de dentro de uma maleta na estalagem de Juan Palomeque. Acompanhado de outros manuscritos e obras, Cervantes o brinda com essa breve aparição no capítulo XLVII, e não seria exagero pensar que talvez se tratasse de um destaque, ao que tudo indica, ou até mesmo de uma estratégia de divulgação de uma novela pela qual provavelmente guardava uma simpatia especial.

³² “*Hacer análisis, examen*”. (Cf. CERVANTES SAAVEDRA, M. de. *Novelas Ejemplares*. Ed. de Jorge García López. Madrid: Editorial Crítica, 2001. p.17).

Em meio às suas andanças, Dom Quixote e Sancho Pança decidem fazer uma pausa e se hospedam na estalagem de Palomeque. Enquanto Dom Quixote descansa, o dono da hospedaria se reúne com seus hóspedes e familiares. O clima parece ser ideal para contar histórias ou discutir assuntos diversos. Palomeque, então, menciona a existência de uma maleta repleta de livros e textos deixados por algum hóspede e, nesse momento, havendo hóspedes leitores, providencia uma sessão de leitura. E, como estão todos curiosos para conhecer o conteúdo da maleta, Juan Palomeque decide buscá-la:

*Y entrando en su aposento, sacó dél una maletilla vieja, cerrada con una cadenilla, y, abriéndola, halló en ella tres libros grandes y unos papeles, de muy buena letra, escritos de mano. El primer libro que abrió, vio que era Don Cirongilio de Tracia y el otro Felixmarte de Hircania, y el otro La historia del Gran Capitán Gonzalo Hernández de Córdoba, con la vida de Diego García de Paredes.*³³

Os tais papéis de *muy buena letra* são duas novelas, sendo uma delas a novela intitulada “El Curioso Impertinente”. Logo todos os hóspedes se interessam pela leitura da mesma, que é realizada pelo “cura”, provocando admiração e deleite em todos os ouvintes a partir da intrigante história de Anselmo, Camila e Lotario.

A leitura ocupa os capítulos XXXII a XXXV e, no capítulo XLVII, a maleta torna a aparecer:

El ventero se llegó al cura y le dio unos papeles, diciéndole que los había hallado en un aforro de la maleta, donde se halló la Novela del curioso impertinente, y que pues su dueño no había vuelto más por allí, que se los llevase todos; que pues él no sabía leer, no los quería. El cura se lo agradeció, y abriéndolos luego, vio que al principio del lo escrito decía: Novela de Rinconete y Cortadillo, por donde entendió ser alguna novela, y coligió que, pues la del Curioso Impertinente había sido

³³ CERVANTES SAAVEDRA, M. de. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. de Martín de Riquer. Barcelona: Editorial Planeta, 1998. p.341.

*buena, que también lo sería aquella, pues podría ser fuesen todas de un mismo autor; y así, la guardó, con prosupuesto de leerla cuando tuviese comodidad.*³⁴

Aqui o leitor se depara com a primeira aparição de “Rinconete y Cortadillo”, colocado pelo seu autor no mesmo estatuto da novela “El Curioso Impertinente” e, por esta razão, vista pelos personagens do *Quixote* com certa admiração. Se a novela “El Curioso Impertinente” havia deleitado a todos, certamente a de “Rinconete y Cortadillo” faria o mesmo sucesso, pois estava escrita com a mesma pluma.

A menção da novela no *Quixote I* induz a pensar no momento de sua redação, anterior a 1605, embora o texto somente seja publicado em 1613, no conjunto das *Novelas Ejemplares*. O que seria uma suposição logo se tornaria uma certeza, pois, em 1788, foi encontrado por Dom Isidoro Bosarte um manuscrito remoto da novela, um achado que ficou registrado no número IV de seu Gabinete de Lectura Española, a ser comentado no capítulo seguinte.

Entretanto, é preciso deter-se com mais detalhe à maleta abandonada na estalagem de Juan Palomeque e nos textos nela contidos: têm-se, então, duas novelas de cavalaria, que são tachadas de ultrapassadas pela maioria dos hóspedes, ao lado de duas criações inovadoras, recém escritas. Não seria ilógico afirmar, segundo Riley³⁵, que o dono misterioso da maleta poderia ser o autor dos manuscritos, ou seja, o próprio Cervantes. Dessa maneira, este estudo coincide com a idéia de Riley de que a maleta teria a faculdade de ser um objeto transdimensional, na medida em que ocupa tanto a dimensão da realidade – Cervantes, escritor de manuscritos e leitor de livros de cavalaria, é, sem dúvida, o dono do objeto – quanto a dimensão da ficção, onde não passa de um objeto esquecido na estalagem de Palomeque, de dono ignorado³⁶.

³⁴ Idem, p.497.

³⁵ RILEY, E. *La rara invención*. Barcelona: Editorial Crítica, 2001. p.118.

³⁶ Américo Castro aprofunda-se um pouco mais na questão da suposta aparição de Cervantes dentro de sua obra: “*Se introduce a sí mismo de manera incidental como el hombre que presenta al público la ficción de Benengeli. A veces cita su propio nombre como si se tratara de un personaje cuya existencia estuviese unida a la de los caracteres: como autor de La Galatea y amigo del cura; como el soldado llamado – tal de Saavedra, a quien el Cautivo conoció en Argel; e indirectamente, también se nos hace recordarle como autor del Curioso impertinente, Rinconete y Cortadillo y La Numancia*”. (CASTRO, A. *El Pensamiento de Cervantes*. Nueva edición ampliada. Barcelona: Noguer, 1972. p. 74).

Pelo conteúdo da maleta, é possível vislumbrar o momento peculiar no qual se encontrava a prosa espanhola, em finais do século XVI e começo do XVII. Ali aparecem convivendo num mesmo espaço histórias de cavalaria e dois manuscritos, duas *novedosas* criações recém escritas por Miguel de Cervantes. O relato de “El Curioso Impertinente” intercalado às aventuras de Dom Quixote na estalagem é, tendo em conta a poética do *episodio* dentro da *fábula*³⁷, de certa maneira, independente da ação principal; é uma novela, tal qual as chamadas “exemplares” por Cervantes, em que se desenvolve um conflito relacionado com um triângulo amoroso:

*La novela El curioso impertinente desarrolla un conflicto que, con elementos mágicos y caballerescos, se encuentra en el canto XLIII del Orlando Furioso de Ludovico Ariosto, que a su vez aprovechó Cristóbal de Villalón en su Crotalón.*³⁸

A outra novela do manuscrito é “Rinconete y Cortadillo”, que traz à tona a temática da picaresca, gênero o qual alcançava seu auge na época da publicação do *Quixote*.

1.2.2 O manuscrito da novela³⁹

Como se mencionou anteriormente, há um manuscrito remoto de “Rinconete y Cortadillo” com algumas variantes em relação ao texto publicado em 1613. Em 30 de maio de 1788, Isidoro Bosarte comunica, mediante uma “Carta sobre las novelas” enviada ao *Diário de Madrid*, ter encontrado um manuscrito contendo várias novelas cervantinas

³⁷ LÓPEZ PINCIANO, A. *Philosophía antigua poética. Obras completas*. Ed. José Rico Verdú. Tomo 1. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 1998.

³⁸ CERVANTES SAAVEDRA, M. de. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Martín de Riquer. Barcelona: Editorial Planeta, 1998. p.345-346, nota “*”.

³⁹ Fontes principais para a elaboração da história do texto: CERVANTES SAAVEDRA, M. de. *Novelas Ejemplares*. Ed. Jorge García López. Madrid: Editorial Crítica, 2001; CERVANTES SAAVEDRA, M. de. *Novelas Ejemplares I*. Ed. Harry Sieber. Madrid: Cátedra, 1997.

em uma redação ignota⁴⁰, de modo que existem dois textos distintos da novela "Rinconete y Cortadillo". O conjunto de textos havia sido compilado por Francisco Porras de la Cámara, daí sua denominação mais conhecida como "Manuscrito Porras de la Cámara". Ao que parece, eram textos compilados para entreter o Arcebispo de Sevilla, Don Fernando Niño de Guevara. Nessa época, Sevilla possuía as chamadas "academias", que eram centros de estudos literários cujas atividades mais usuais eram os recitais de poesias e de contos, além de tertúlias sobre questões artísticas.

É possível apontar a aparição no *Quixote I* e a descoberta do manuscrito como indícios de uma redação de "Rinconete y Cortadillo" anterior a 1613. É aceitável pensar numa elaboração pelo menos anterior a 1605, já que seria incerto apontar outras datas mais remotas. No manuscrito, há o seguinte subtítulo para a novela: *famosos ladrones que hubo en Sevilla, la cual pasó así en el año de 1569*. A mesma data aparece no corpo do texto: *un día de los calurosos en el verano de 1569*. As datas desaparecem na edição de 1613. Esta data, hoje em dia, não pode ser confirmada, já que o Manuscrito de Porras se perdeu em 1823 após passar pelas mãos de pelo menos mais três estudiosos, além de Isidoro Bosarte. O cervantismo do século XIX, talvez induzido pela presença da data no manuscrito, sempre buscou uma data muito mais remota, algo entre 1588 e 1590; talvez não se tenha levado em consideração que o relato, pela presença de marcantes características picarescas, seria inconcebível sem a publicação de *Guzmán de Alfarache*, o que só ocorre em 1599. O mais acertado seria considerar que a novela "Rinconete y Cortadillo" já estava escrita, pelo menos numa primeira versão, nos primeiros meses de 1605. Além de "Rinconete y Cortadillo" e "El celoso extremeño", também se inclui no manuscrito uma novela chamada "La tía fingida", cuja autoria, até os dias atuais, suscita inúmeras polêmicas.⁴¹

No mesmo ano de 1788 (entre julho e setembro), foram publicadas as "novas" versões das novelas exumadas que havia noticiado o *Diário de Madrid*

⁴⁰ Transcrição da notícia: "Pongo en la noticia de Vmd. Que han parecido las Novelas de Rinconete y Cortadillo y del Zeloso extremeño, manuscritas en tiempo del mismo Cervantes. Yo las he visto, y Vmd. las puede ver, pues se hallan dentro de Madrid". (*Diario de Madrid*, 30/05/1788). (CERVANTES SAAVEDRA, M. de. *Novelas Ejemplares*. Ed. de Jorge García López. Madrid: Editorial Crítica, 2001. p.C).

⁴¹ Para ampliar as informações sobre "La tía fingida" e a polêmica sobre sua autoria, remete-se o leitor à edição crítica anotada por Jorge García López. (Idem, p.625).

juntamente com o anúncio da publicação de “La tía fingida”. A partir daí, o manuscrito circula pelas mãos de diversos estudiosos; no entanto, logo é dado como perdido e, pouco depois, como reencontrado. O último estudioso que teve acesso ao texto foi Bartolomé José Gallardo, que o perde definitivamente em 1823. Nesses 40 anos em que o manuscrito esteve nas mãos dos estudiosos da época, ninguém se interessou seriamente em descrever e estudar a sua composição, de modo que a maioria dos comentários sobre a novela foi elaborada posteriormente, a partir de depoimentos de quem teve a oportunidade de manusear o achado. Ao que parece, tratava-se de um códice de 241 fólios sem numeração, cujo conteúdo tentou reconstruir Foulché-Delbosc⁴².

Muito se discutiu sobre a questão da autoria e da data do manuscrito. Todavia, a conclusão mais segura parece ser a de que a versão de *Porras de la Cámara* é inferior à da edição das novelas de 1613, chegando-se a cogitar que o manuscrito seria uma cópia não fidedigna da versão de 1613. De todo modo, observa-se que, para uma boa parte da crítica, o manuscrito tem uma importância secundária e um tanto limitada para os estudos cervantinos em geral.⁴³

Levando-se em consideração todos os problemas e acidentes ocorridos na trajetória da divulgação e do estudo do manuscrito, para este trabalho ele tem alguma importância. Ao destacar as principais diferenças existentes entre as duas versões (a de *Porras de la Cámara* e a de 1613 de Juan de la Cuesta), chama atenção principalmente a existência, na versão de *Porras de la Cámara*, de um título ou subtítulo que antecede o episódio no espaço do “Patio de Monipodio”: “Casa de Monipodio, padre de ladrones en Sevilla”⁴⁴. Como se destacará mais adiante, no momento em que os protagonistas Rincón e Cortado adentram o pátio da casa de Monipodio, há uma alteração um tanto brusca na narração das aventuras dos dois meninos. É como se Cervantes quisesse, em alguma etapa da composição de seu relato, alertar o leitor para

⁴² As informações sobre o manuscrito da novela foram extraídas da edição crítica de Jorge García López. (Idem, p..CI)

⁴³ Idem, p.CII.

⁴⁴ Para mais informações sobre o cotejo entre a versão de *Porras* e a de 1613, o leitor pode remeter-se à edição crítica de Jorge García López.

uma mudança de espaço algo significativa na trajetória da narração, a qual se estudará mais adiante.

Também chama atenção, na versão do manuscrito, a forma como a novela termina. A questão da *moraleja rota*, que o narrador insere ao final da narrativa dos pícaros, é tão polêmica quanto o título da coleção e, na versão de Porras, a moral da história ainda é mais pronunciada e ganha um tom de protesto ou denúncia com relação à delinqüência sevilhana. No quarto capítulo deste trabalho, serão examinados o epílogo da obra e o seu carácter de exemplaridade.

1.3 Novelas exemplares, a coleção

*Las malas historias son novelas
las buenas novelas son historia.*

Lope de Vega

Anthony Close adverte que *todas las narraciones cervantinas deberían llevar la modesta advertencia, preliminar: Aquí estamos de obras, perdonen las molestias.*⁴⁵ Por meio da seleção e aplicação de técnicas específicas de composição, Cervantes amplia os horizontes da literatura de sua época, criando uma prosa que é fruto tanto da aplicação de técnicas de composição presentes nos tratados de poética e de retórica quanto do diálogo intertextual⁴⁶ com diversas obras do período. Como costuma ser uma característica da obra cervantina, a riqueza literária, não só de "Rinconete y Cortadillo" como também das *Novelas Ejemplares* de modo geral, reside sobretudo no modo como Cervantes utiliza o gênero recém

⁴⁵ *Apud* BLASCO, J. Estudio preliminar. In: CERVANTES SAAVEDRA, M. de. *Novelas Ejemplares*. Ed. de Jorge García López. Madrid: Editorial Crítica, 2001. p. XII.

⁴⁶ Para referir-se ao diálogo existente entre a novela estudada e demais textos da época, optou-se por utilizar o termo "intertextualidade" com base em Julia Kristeva, que, embora pertença à teoria literária moderna, expressa de maneira satisfatória os diálogos entre as representações artísticas. "O termo intertextualidade designa ao mesmo tempo uma propriedade constitutiva de qualquer texto e o conjunto das relações explícitas e implícitas que um texto ou grupo determinado de textos mantém com outros textos". (CHARAUDEAU, P. *Dicionário de análise do discurso*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2006. p. 288-289.).

explorado para conferir variedade à sua prosa e estabelecer diálogos com formas discursivas diversas.

Publicadas em 1613, as *Novelas Exemplares* são um conjunto de narrativas que constituem o primeiro exemplo de relato curto da literatura espanhola. Ler as *Novelas Exemplares* é uma aventura que conduz aos mais diferentes universos literários. O leitor depara-se com temáticas variadas, relatos com características da novela bizantina, cortesã, picaresca, entre outras, de modo que se desfruta do privilégio de acompanhar todo um processo de reflexão sobre a arte de narrar que prepara terreno para o nascimento do romance. Na época de Cervantes, o termo *novela*, como já se destacou, não tinha o mesmo significado que tem hoje em dia. Mais precisamente, era um vocábulo que não estava ainda bem definido, cujo significado oscilava e era empregado para classificar muitas vezes os mais diversos tipos de narrativa.⁴⁷ Quando se dirige ao Conde de Lemos, Cervantes diz que lhe envia *doce cuentos*, outra nomenclatura possível na época que também aparece no *Quixote* quando os personagens se referem ao “Curioso Impertinente”, embora *novela* prevaleça na maioria dos casos. O mais acertado, como já se apontou, é pensar na novela da época como o gênero dos relatos curtos, semelhante ao que hoje em dia chamamos de “conto”, ou, então, adotar o significado que “novela” adquiriu em língua portuguesa: “narrativa breve, maior do que um conto e menor do que um romance, e que se caracteriza por apresentar uma espécie de concentração temática em torno de um número restrito de personagens”⁴⁸, embora, segundo Massaud Moisés, o termo ainda não está completamente definido:

O vocábulo novela designa uma fôrma literária que ainda está à espera de uma plena configuração, em grande parte devido ao critério que continua a ser empregado por alguns estudiosos. No geral adotam uma distinção mecânica, baseada no número de páginas ou de palavras: a novela conteria de cem a duzentas páginas, ou mais de

⁴⁷ “El vocablo español se asemejaba entonces a una vasija vacía, que cualquiera podía llenar con un contenido diferente, según su capricho”. (PABST, W. *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*. Madrid: Gredos, 1972. p.217).

⁴⁸ HOUAISS, A. ; VILLAR, M. S. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

*vinte mil palavras, situa-se a meio caminho entre o romance e o conto, menos extensa que o primeiro e mais longa que o segundo [...].*⁴⁹

A coleção das 12 novelas segue a seguinte ordem: “La gitanilla”, “El amante liberal”, “Rinconete y Cortadillo”, “La española inglesa”, “El licenciado Vidriera”, “La fuerza de la sangre”, “El celoso extremeño”, “La ilustre fregona”, “Las dos doncellas”, “La señora Cornelia”, “El casamiento engañoso” e “El Coloquio de los perros”. É habitual que alguns editores incluam entre elas “La tía fingida”, que foi descoberta em 1788 no “Manuscrito de Porras de la Cámara”, mencionado anteriormente. As novelas do conjunto possuem alguma afinidade com a novela “El curioso impertinente”, intercalada no *Quixote I*, a qual obteve enorme êxito quando publicada separadamente pelo editor parisiense Oudin (1608). O sucesso dessa publicação provavelmente influenciou a decisão de Cervantes de publicar a coleção de novelas.

Nas *Novelas Ejemplares*, Cervantes parece esperar de seu leitor uma atitude nova diante da matéria narrada; Cervantes:

*[...] reivindica una realidad sustancialmente compleja, en donde las fronteras entre el “ser ”y el “deber ser” ya no resultan diáfanas ni infranqueables y donde las cosas están preñadas de sueños, o al revés; una realidad que siempre ofrece al lector como algo inestable problemático y, en consecuencia, susceptible de permanente reinterpretación.*⁵⁰

A coleção chama atenção pela diversidade de seu universo narrativo, o que suscitou debates críticos desde sempre. Já Ortega y Gasset assinalava a oscilação mais evidente dentro do conjunto: verossimilhança e invenção e como essa oscilação algumas vezes pode ocorrer no interior de uma mesma novela:

⁴⁹ MOISÉS, M. *Diccionario de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1997. p.320.

⁵⁰ CERVANTES SAAVEDRA, M. de. *Novelas Ejemplares*. Ed. Jorge García López. Barcelona: Crítica, 2001. p.XVII.

*Yo hallo en esta (colección) dos series muy distintas de composiciones, sin que sea decir que no interviene en la una algo del espíritu de la otra. [...] ¿Cómo es posible introducir dentro de un mismo género El amante liberal, La española inglesa, La fuerza de la sangre, Las dos doncellas, de un lado y Rinconete y El celoso extremeño, de otro?*⁵¹

Costuma-se classificar as novelas em algumas categorias que, embora não deixem de ser polêmicas, para efeito desse trabalho, podem resultar esclarecedoras. A divisão mais aceita, proposta inicialmente por Valbuena Prat, distingue três grupos: um idealista, em que prevalecem elementos de pura invenção e que engloba as novelas de tipo "italianizante" como "El amante liberal", "Las dos doncellas", "La señora Cornelia" e "La fuerza de la sangre"; outro grupo seria o "ideorrealista", no qual os elementos fantásticos se misturam em maior ou menor medida com o realismo, como "La gitanilla", "La ilustre fregona" e "El celoso extremeño"; e, por fim, um último grupo que é o realista, no qual são incluídas novelas como "Rinconete y Cortadillo", "El casamiento engañoso", "El coloquio de los perros", "El licenciado Vidriera" e "La tía fingida", se admitirmos que esta é de autoria cervantina.

Riley propõe uma interessante releitura dessa classificação⁵², apontando o termo *romance* como contraponto de *novelisco*, ambos aqui aplicados em língua espanhola. Essa releitura surge para dissipar de alguma forma o halo de certo desprezo que parece se formar ao redor das novelas nas quais prevalecem os elementos de pura invenção:

Lo importante es reconocer y anotar la diferencia. No es necesario contar con otra palabra, aunque obviamente es útil. Se hubieran evitado muchos dolores de cabeza ocasionados por los supuestos gustos inexplicables de Cervantes, así como muchos comentarios desacertados (algunos de estudiosos eminentes), si sus romances

⁵¹ ORTEGA y GASSET, J. *Meditaciones Del Quijote*. Madrid: Alianza-Revista de Occidente, 1955. p.144-145. *Apud* RILEY, E. *La rara invención*. Barcelona: Editorial Crítica, 2001. p. 185.

⁵² RILEY, E. *La rara invención*. Barcelona: Editorial Crítica, 2001. p.188.

*hubieran sido reconocidos como tales, en lugar de ser tratados como novelas fracasadas.*⁵³

Para Riley, as novelas poderiam ser divididas em *predominantemente romance*, isto é, com predominância do romanesco, ou *predominantemente novelescas*, isto é com predominância da narrativa realista. Essa nomenclatura parece de certo modo tentar evitar que se considerem “menos novela” as narrativas que estão mais distantes do realismo⁵⁴. O termo “*novela*” — bem como “*novelesco*” — se associaria sempre à prosa de ficção realista e o termo *romance*, à prosa de ficção de caráter mais idealista. Deste modo, as *novelas-romance* deixariam de ser vistas como fora dos padrões estabelecidos de uma autêntica novela. É interessante mencionar essa releitura, pois, embora não se pretenda adotar esses termos neste trabalho, por razões óbvias de total falta de correspondência com os termos em língua portuguesa, ela aponta mais uma vez em direção à problemática que gera a variedade característica do gênero *novela* na época de Cervantes.

Segundo Riley, há uma expectativa, criada pelo próprio Cervantes, com o *Quixote*, considerado o *antiromance*, de que sua prosa então deveria evoluir em direção à modernidade, ao *novelesco*. Dessa maneira, a prosa cervantina estaria caminhando em direção oposta, pois o *Persiles*, tão anunciado e aclamado em seus prólogos, fecha sua trajetória literária e é justamente o auge de sua narrativa *romance*.

Na classificação proposta por Riley, as novelas ficariam organizadas da seguinte maneira:

⁵³ Idem, p.188.

⁵⁴ Vale ressaltar que Marques de Santillana se referia, já no século XV, aos *romances* como obras que só agradavam “*a la gente de baxa e servil condición*”. (Apud REDONDO, A. *Otra manera de leer el "Quijote"*. *Historia, tradiciones culturales y literatura*. Madrid: Editorial Castalia, 1997. p.24).

Predominantemente romance*El amante liberal**La fuerza de la sangre**La española inglesa**Las doncellas**La señora Cornelia***Predominantemente novelesco***Rinconete y Cortadillo**El licenciado Vidriera**El celoso extremeño**El casamiento engañoso**El coloquio de los perros***Mixta***La gitanilla**La ilustre fregona*

Embora "Rinconete y Cortadillo" seja sempre classificada dentro do âmbito de novelas realistas — o conjunto sobre o qual a crítica mais se ateve e, portanto, o de maior prestígio —, este estudo compartilha a teoria proposta por Riley de que há um ganho muito maior se se deixa de olhar as narrativas idealistas como uma "recaída" do autor e, dessa maneira, considerar Cervantes como um escritor que leu, escreveu e entendeu *romances*, sem rechaço, sem condenação, e que conscientemente também jogou com o gênero, buscando extrair novas formas de ficção.

Da vertente considerada mais realista, são as novelas mais estudadas da coleção "Rinconete y Cortadillo" e "El coloquio de los perros", que, entre outras características, têm em comum a existência marcante de elementos da literatura picaresca, também presentes em "La ilustre fregona", que é considerada mista, pois contém elementos dos dois grupos, guardando inclusive uma interessante relação com o gênero picaresco.

Em "La ilustre fregona", há o personagem Diego de Carriazo, adolescente de família nobre, que opta por levar uma vida de pícaro por puro capricho e desejo de liberdade: "*En fin, en Carriazo vio el mundo un pícaro virtuoso, limpio, bien criado y más que medianamente discreto*"⁵⁵. Como explica o próprio narrador, Carriazo é um pícaro bem diferente do protótipo que conhecido. É artificial, é pícaro pelo gosto e pela aventura, além de, como Dom

⁵⁵ CERVANTES SAAVEDRA, M. de. *Novelas Ejemplares*. Ed. de Jorge García López. Madrid: Editorial Crítica, 2001. p.374.

Quixote, deixar o seu lar em busca de uma nova vida. Na casa de seus pais, não lhe faltava nada; contudo a agitada vida que levavam os vagabundos de sua época o atraía bastante. Carriazo persuade seu amigo Avedaño a partir com ele para a nova vida. Em Toledo, Avedaño apaixona-se pela “ilustre lavadeira”, enquanto seu amigo perambula pela cidade levando uma vida picaresca. A novela termina com o casamento dos jovens e o abandono da vida errante. Casados com mulheres nobres, o retorno ao lar, ou seja, à sua classe social de origem é inevitável.

Traços de picaresca encontram-se também nos dois relatos entrelaçados de “El casamiento engañoso” e “El coloquio de los perros”. As duas narrativas mantêm uma relação muito estreita, e alguns estudiosos as consideram um único relato, pois “El casamiento” funciona como uma espécie de prólogo que apresenta o inusitado diálogo mantido entre os cachorros Cipión e Berganza, protagonistas de “El colóquio de los perros”.

“El casamiento engañoso” apresenta um episódio picaresco no qual o Alferes Campuzano conta ao seu amigo, o licenciado Peralta, o seu desastroso casamento com uma mulher que o engana, deixando-lhe como lembrança apenas a sífilis contraída, a qual o leva a internar-se no Hospital da Ressurreição. Por estar narrada em primeira pessoa e repleta de desventuras, a novela aproxima-se do relato picaresco. Durante sua doença, Campuzano ouvira numa noite, debaixo de sua janela, dois cachorros conversando, e é desse acontecimento que nasce, então, “El coloquio de los perros”. O diálogo entre os cachorros Berganza e Cipión fora transcrito por Campuzano, que agora o entrega a Peralta, como prova do sucedido no hospital. Nesse diálogo, Berganza conta a Cipión a sua vida desde o nascimento. Cipión, às vezes, intervém no relato, censurando Berganza quando este desvia demais do assunto e começa a fazer reflexões ou a falar da vida alheia. Nota-se também nesse colóquio a presença de vários elementos da picaresca, entre eles o ponto de vista autobiográfico, marcado pelo relato em primeira pessoa feito pelos cães, a idéia do criado que serve a muitos donos, castigando-os em sua maioria e descobrindo o que há de mais escuro em suas vidas. Apesar de algumas semelhanças, as duas novelas incluem uma perspectiva inexistente

no relato picaresco, a do destinatário. Berganza e Campuzano têm interlocutores que intervêm em sua história.

É importante ressaltar também outra interessante relação existente entre “Rinconete y Cortadillo” e essa novela: trata-se da presença do personagem Monipodio, que aparece rapidamente no “Coloquio de los perros” e tem importância fundamental em “Rinconete y Cortadillo”, como se estudará mais adiante. Além disso, há um personagem na versão do “Manuscrito de Porras” de “Rinconete y Cortadillo” que desaparece na publicação da novela em 1613 para reaparecer no “Colóquio”. Esse personagem, *el bretón*⁵⁶, mantém relações com a personagem Juliana Cariharta. O trecho em que Cariharta relata o sucedido com esse personagem se transfere ao Colóquio. A personagem Juliana Cariharta acaba permanecendo na última versão de “Rinconete y Cortadillo”.

As *Novelas Exemplares*, em sua maioria escritas entre 1604 e 1612, são fruto de um período privilegiado da produção literária cervantina, representando o momento mais rico e complexo da narrativa do autor, quando alcança um equilíbrio artístico admirável. Cervantes coloca ao seu serviço, de forma engenhosa, tanto as preceptivas poéticas vigentes quanto o universo literário que o cercava. A seguir, o estudo prossegue, entrando agora no núcleo do trabalho, momento em que, levados pelas linhas de “Rinconete y Cortadillo”, representante “exemplar” das novelas cervantinas, será possível entrar em contato com prestigiados gêneros literários da época e, desse modo, desfrutar do texto e do contexto literário.

⁵⁶ “Y ¿Por qué pensáis, señores, qué me paró tal? Porque estando jugando, me envió a pedir treinta reales con Culebrilla, su trainel, y no le envié más de veinte y dos, que la noche antes había ganado con el mayor y más insufrible trabajo del mundo, porque vino a mí la Correoza, que todos conecéis, y me puso galana a las mil maravillas, y me llevó a dormir con un bretón que hedía a vino y brea a tiro de arcabuz, que lo que yo padecí con él aquella noche en descuento de mis pecados vaya. Y no ha dos días que con los mismos vestidos me llevó a una casa de posadas a dormir con un perulero que vino de Indias, haciéndole creer que era una moza recogida y encerrada, y me dio seis reales de a ocho, acabados de sacar de la pieza, que aun no tenían bien enjuto el cuño, que parece que ahora los veo, y luego se los puse en las manos descomungadas de aquel maligno, que ha ocho años que no se confiesa. Y esta mañana, en pago de tan buenas obras me sacó al campo detrás de la Huerta del Rey, donde entre unos olivares me desnudó y me ha puesto tal cual me veis”. (Idem p..609).

1.4 “Rinconete y Cortadillo”, novela exemplar

El género será una condición, una vía de acceso, pero nada más. El “Quijote” y el “Rinconete” necesitaron, para ser posibles, una milenaria tradición, unas circunstancias históricas hispánicas y extrahispánicas, un instrumento lingüístico; sin duda es así. Cada una de esas obras es, sin embargo, un “unicum”, algo inmanentizado en sí mismo como valía humana también única.

Américo Castro. *Hacia Cervantes*.⁵⁷

Como costuma ser uma característica da obra cervantina, “Rinconete y Cortadillo” traz à tona o diálogo com outros gêneros literários. O momento de sua composição, comumente situado na encruzilhada dos séculos XVI e XVII, a coloca no núcleo da produção literária cervantina. Sua menção no *Quixote* de 1605 e sua publicação posterior no conjunto das *Novelas Ejemplares*, podem ser apontadas como dados fundamentais dentro da trajetória de Cervantes como prosista, por ter sido, essa possivelmente, a única novela a ser originalmente composta para pertencer a uma moldura narrativa e que, no entanto, é publicada de forma independente na coleção das *Novelas Ejemplares*.

Riley, em seu conceituado estudo sobre teoria literária em Cervantes⁵⁸, aponta que o autor do *Quixote* realiza importantes reflexões acerca da literatura no interior de suas obras. Essas reflexões, na maioria das vezes, vêm imersas num rico universo narrativo onde é quase impossível dissociar o que poderia ser considerado de cunho teórico e a riqueza própria do texto repleto de reminiscências literárias:

⁵⁷ CASTRO, Américo. *Hacia Cervantes*. Madrid: Taurus, 1967. p. 350.

⁵⁸ RILEY, E. C. *Teoría de la novela en Cervantes*. Madrid: Taurus, 1971. (Colección. Persiles, 31)

*Ocorre que su teoría y su labor creadora son, en ciertos aspectos, literalmente inseparables. [...] Por otra parte, no conozco escritor que diese tanta vida a los problemas de la crítica como él lo hizo.*⁵⁹

Essa forma assistemática de expressar suas idéias soma-se ao seu desinteresse em obter conclusões⁶⁰. Dessa maneira, o que de fato poderia ser considerado teoria literária muitas vezes não está claramente definido. Da mesma maneira, há um forte diálogo intertextual em suas obras, relacionado com os gêneros literários, sobretudo os da época, que parecem desfilar ao longo do texto. Um dos objetivos deste trabalho com "Rinconete y Cortadillo" consiste em colocar em evidência tais gêneros, buscando, através desses diálogos intertextuais, a esparsa porém consistente reflexão sobre os gêneros literários de sua época. Nesse aspecto, a escolha da novela como gênero corrobora para uma maior liberdade no que concerne à pluralidade de formas e gêneros com os quais o texto se relaciona.

*(Cervantes) transforma la novela de tradición italiana usándola como una vasija donde sintetizar géneros diversos especialmente aquellos populares en España y a otorgarles una profundidad sin precedentes.*⁶¹

Assim sendo, o presente trabalho tanto proporcionará um aprofundamento no estudo dos mecanismos de composição da novela, quanto servirá de pretexto para abordar alguns dos principais gêneros literários da época.

"Rinconete y Cortadillo" pode ser apontada como uma das novelas mais estudadas pela crítica. Possui um enredo simples, que poderia ser resumido em duas ou três linhas, o que muito contrasta com a pluralidade do universo ali retratado: o encontro ao acaso de dois jovens pícaros que se tornam amigos e decidem seguir juntos os seus caminhos, quando então são "recrutados" por uma peculiar organização criminosa. Isto é o que de principal acontece em

⁵⁹ Idem, p.10-11.

⁶⁰ Idem, p.12.

⁶¹ CLOSE, A. *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*. Alcalá de Henares: Biblioteca de estudios cervantinos, 2007. p.49.

"Rinconete y Cortadillo" e, como diria M. Molho, "*aquí no pasa nada*". A trajetória dos dois meninos costuma ser vinculada à trajetória dos protagonistas da chamada literatura picaresca. O próprio narrador os rotula dessa maneira logo no início da narrativa⁶². O modo como a literatura picaresca está presente em toda a novela e, ao mesmo tempo, o claro movimento de distanciamento em relação a algumas características deste gênero fizeram com que os estudos sobre o texto se centrassem nessa problemática, deixando para uma abordagem secundária outros aspectos talvez de igual repercussão dentro da narrativa.

O diálogo com o gênero dramático, por exemplo, é percebido já por Américo Castro⁶³, embora um estudo que abra esse caminho seja algo posterior. Esses elementos do gênero dramático na novela, como se constatará, são, por sua vez, reforçados pela presença de certos elementos da própria picaresca, que, de alguma forma, também fazia parte da literatura dos entremezes, o que acentuaria em alguma medida a atmosfera teatral.

Em geral, o debate sobre a dívida da novela com a narrativa picaresca caracteriza-se sobretudo pela escolha da crítica em centrar sua interpretação principalmente no primeiro trecho da novela⁶⁴ no momento em que os dois meninos se encontram e contam a história de suas vidas. Há, sem dúvida, uma quebra de ritmo quando os meninos se encontram com a organização de Monipodio, momento no qual deixam de ser agentes para passar a ser pacientes da ação. É a ocasião em que também predominam as características teatrais. Entende-se que essa é parte mais rica da novela, momento em que é possível desfrutar da comicidade do texto, pois, além das características da literatura picaresca, é possível encontrar muito do gênero dramático, ao lado de uma interessante paródia das práticas religiosas, tanto por meio da linguagem quanto pelo espaço criado por Monipodio: uma "confraria de delinqüentes" organizada como se fosse uma instituição religiosa.

⁶² "Y sin más detenerse, saltaron delante de las mulas y se fueron con ellos, dejando al arriero agraviado y enojado, y a la ventera admirada de la buena crianza de los pícaros". (CERVANTES SAAVEDRA, M. de. *Novelas Ejemplares*. Ed. de Jorge García López. Madrid: Editorial Crítica, 2001. p.169).

⁶³ CASTRO, A. *El Pensamiento de Cervantes*. Nueva edición ampliada. Barcelona: Noguer, 1972. p.235.

⁶⁴ CERVANTES SAAVEDRA, M. de. *Novelas Ejemplares*. Ed. de Jorge García López. Madrid: Editorial Crítica, 2001. p.793.

Dessa maneira, após entender a construção do gênero novela dentro da prosa espanhola até a publicação das *Novelas Ejemplares*, inicia-se o estudo de "Rinconete y Cortadillo", com a conseqüente abordagem de diversos gêneros e intertextos⁶⁵.

⁶⁵ Mangueneau define "intertexto" como conjunto de fragmentos convocados (alusão, citação, paródia) em um corpus dado. (CHARAUDEAU, P. *Dicionário de análise do discurso*. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2006. p.288-289).

2. Pedro del Rincón e Diego Cortado: personagens picarescos

2.1 A literatura picaresca

*¿Qué mayor pobreza que andar bebiendo los vientos,
echando trazas, acortando la vida y apresurando la muerte,
viviendo sin gusto con aquella insaciable hambre
y perpetua sed de buscar hacienda y honra.*

Vicente Espinel. *El pícaro Marcos de Obregón*

Aproximar-se do conhecimento acerca da novela picaresca é entrar em contato com um dos temas mais interessantes que oferece a literatura espanhola, tanto por razões literárias quanto por razões de ordem histórica, social e cultural. Na segunda metade do século XVI e na primeira metade do século XVII, período em que apareceram os primeiros romances picarescos, a sociedade espanhola vivia o auge da monarquia absolutista, período do reinado de Carlos I, Felipe II, Felipe III e Felipe IV. Durante este período, desenvolve-se um processo de unificação e de centralização do poder que culmina com a queda do Reino de Granada (1492) e a expulsão dos árabes, últimos “intrusos” em território espanhol. A coroa espanhola chega ao seu apogeu, bem como as artes e as letras vivem um período privilegiado.

Entretanto, dentro da esfera social, há enormes desigualdades. As camadas mais desfavorecidas ficam cada vez mais isoladas pelo abismo social criado pela impossibilidade de ascensão.

Na literatura ainda permanece a popularidade dos livros de cavalaria. Esses relatos giravam em torno de uma seqüência de aventuras heróicas do cavaleiro andante, defensor dos fracos, das donzelas e da cristandade. Protótipo do modo feudal de conquista, o cavaleiro era a garantia da preservação da sociedade estamental medieval, cujo reconhecimento social por meio do trabalho era inexistente.

Nesse contexto, há o nascimento de uma tradição de textos que, de alguma forma, reage à fantasia das narrativas em voga. São pseudo-autobiografias de anti-heróis que contam suas vidas marginalizadas e sua luta pela sobrevivência. O relato em primeira pessoa dos romances picarescos coloca o leitor em contato com a experiência de um narrador personagem. Já no prólogo de *Lazarillo* há o convite a várias leituras, o que incita o leitor a tomar uma postura mais ativa e interpretativa diante do narrado.

Embora o texto de "Rinconete y Cortadillo" esteja em terceira pessoa, a passagem inicial da novela em que os protagonistas narram em primeira pessoa sua vida imediatamente remete o leitor da época ao gênero picaresco. Essas linhas de alguma maneira irmanam os clássicos pícaros Guzmán e Lazarillo a Rincón e a Cortado.

A *Vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*¹ sai impressa em 1554 em Burgos, em Alcalá de Henares, em Antuérpia e em Medina del Campo. Há razões para pensar que pode ter existido uma edição anterior, por volta de 1553, porém não se conservou nenhum exemplar desta. Supõe-se que sua composição tenha ocorrido entre 1525 e 1550 partindo de alguns dados presentes no livro.

O nascimento da picaresca representa um rumo diferente para a prosa espanhola. O tema do cotidiano já aparecera na literatura, mas sempre em tom burlesco, como nas comédias; todavia, com o surgimento da picaresca, a vida cotidiana se transforma em matéria narrativa.

El Lazarillo, concebido como autobiografía miserable e irónica, perfectamente construida, se distingue por su apariencia coloquial en el manejo de materiales eruditos y tradicionales, aportando como novedad dar la voz a personajes que, en su época, no son dignos de ser escuchados ni nada tienen que decir que pudiera interesar a su auditorio. Sin embargo, de su originalidad y vanguardia, no es tomado más que el esquema, la estructura externa, su 'realismo', que contribuía a romper el statu quo narrativo renacentista del decoro. Los pícaros

¹ A edição de Medina del Campo só foi descoberta em 1995 (LAZARILLO de Tormes. Ed. Bilíngüe. São Paulo: Editora 34, 2005).

*vinieron a deshacer la idealidad caballeresca, bucólica, pastoril y cortesana, con la irrupción de ambientes y hablas coloquiales.*²

Lazarillo divulgou-se prontamente e foi reimpresso muitas vezes. Sua popularidade estendeu-se além das fronteiras da Espanha, tendo sido traduzido para vários idiomas.

A narrativa picaresca apresenta como personagem central o pícaro³, cujo sentido, em língua portuguesa, equivaleria a uma espécie de anti-herói ou malandro. Embora o vocábulo “pícaro” não apareça em *Lazarillo* uma única vez, em Guzmán de Alfarache, o termo se consolida e, em "Rinconete y Cortadillo", Cervantes já o utiliza para identificar seus personagens.

O protagonista do primeiro romance é Lázaro de Tormes, que conta a sua vida sem qualquer excepcionalidade. Nasce à beira do rio Tormes, perto de Salamanca. É filho de um moleiro ladrão que morre sem glória numa expedição militar e de uma viúva que se une a um homem que rouba para sustentá-los. Logo, a mãe de Lázaro o entrega a um cego para servir como guia e criado. Lázaro passa fome por conta da avareza do cego e tem que se valer da astúcia para sobreviver. Essa relação termina com uma brutal vingança de Lázaro, que escapa em busca de outros amos. Todo o passado de Lázaro é filtrado por seu presente, na medida em que guarda certa visão crítica dos fatos, já que seus olhos não são os mesmos da juventude e que narra os acontecimentos de uma perspectiva de aparente estabilidade, *la cumbre de la existencia*, segundo ele mesmo.

A preocupação maior da trajetória de Lázaro está em matar a sua fome, uma espécie de *leit motiv* do relato. Começando sem ter nada e contando apenas com sua astúcia, o pícaro ao final de sua vida consegue subir os degraus inferiores de uma classe que desfruta de certa estabilidade.

² REDONDO, R. L. Lázaro de Tormes y el valentón cervantino. *Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, n.1, 2002. Disponível em: <<http://www.cisi.unito.it/artifara/rivista1/testi/Valenton.asp>>.

³ A origem da palavra “pícaro” é um tanto controversa. Chandler afirma que, em sua acepção original, a palavra designaria um tipo de empregado de cozinha. Isto não é uma unanimidade entre os críticos, e, embora a condição servil seja algo comum entre os pícaros espanhóis, a origem do nome “pícaro” remonta, segundo Molho (1968), à região da Picardia na Itália. Os picardos eram acusados de se tornarem bandidos ou saqueadores nas estradas e não gozavam de boa fama entre os europeus nessa época. Logo, na Espanha, a palavra passou a ser atribuída a toda classe de indivíduos miseráveis, mendigos, ladrões e ajudantes de cozinha.

Diferentemente de Rincón e Cortado, que pouco evoluem em sua trajetória picaresca na novela cervantina, Lázaro aprende com as suas desventuras, alcançando alguma “maturidade”, que inclusive lhe permite narrar sua trajetória com certo distanciamento crítico.

Mesmo sendo incluído em 1559 no *Index* de livros proibidos, continuaram em voga edições de *Lazarillo* que chegavam do estrangeiro, e, em 1573, uma vez extraídas as partes censuradas (tratados IV e V, bem como algumas frases do restante da obra), autoriza-se sua edição, porém a mesma só retorna completa em 1834. Tal popularidade fez com que aparecesse uma continuação, também anônima, em 1555. Contudo, é necessário um intervalo de quase 50 anos para que surja uma obra a qual, seguindo a mesma poética do *Lazarillo*, faça com que se torne evidente o nascimento de uma nova tradição literária. Com a publicação de *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán em 1599, que alcança enorme sucesso, fica delineado o gênero picaresco, pois a obra consolida, definitivamente, as características de forma e conteúdo presentes no *Lazarillo*. Isto ocorre efetivamente a partir do momento em que o leitor percebe algo em comum entre as duas obras e passa a classificá-las como narrativas do mesmo tipo ou gênero. Guzmán, como já se mencionou, é o primeiro a receber o título de pícaro, dado por seu próprio criador, denominação esta que não figura no título, mas na *aprobación*, o que faz com que, logo depois da sua publicação, a obra passe a ser conhecida, simplesmente, como “El pícaro”.

Sintomas talvez da mudança histórica ocorrida no decorrer dos quase 50 anos que separam a publicação das duas obras, *Guzmán de Alfarache* apresenta significativas diferenças. A mais perceptível entre elas é a inserção na narrativa de numerosas digressões morais. Essas reflexões morais do narrador/personagem superam em extensão os fragmentos narrativos e tratam, em geral, da condição humana — a honra, a riqueza, a aparência etc. — com certo tom bíblico e estóico. Essa inserção talvez contribua para que haja outras diferenças: o relato se tornara mais extenso e o personagem, muito mais crítico.

A aventura de Guzmán é mais extensa que a de *Lazarillo* e inclui viagens mais longas. Seu destino nas galeras parece menos vantajoso,

embora o pícaro aproveite esse período de trabalho forçado para refletir e escrever o seu relato. A segunda parte de *Guzmán de Alfarache* é publicada em 1604, em resposta a uma edição apócrifa publicada por Mateo Luján de Sayavedra na mesma época. Também, no mesmo período, entre 1603 e 1604, começam a circular alguns manuscritos de *El Buscón* de Quevedo, que seria impresso mais adiante, em 1626. *La Pícaro Justina*, de Francisco López de Úbeda, surge em 1605, e assim sucessivamente vão aparecendo relatos picarescos por toda a Espanha, confirmando o nascimento de uma importante tradição literária.

Nunca é demais destacar a importância da picaresca na formação do romance moderno ocidental. Essa importância deve ser sempre lembrada principalmente por seu caráter universal, já que o romance picaresco, além de se expandir por toda a Espanha, em sua época alcançou inclusive o resto da Europa. Na Alemanha, por exemplo, por volta de 1669, surge em Nuremberg *O aventureiro Simplicimus* e *A vivandeira Courasche*, ambos de autoria de Hans Grimmshausen (1621? - 1676), sendo que o segundo tem como protagonista uma pícaro. Entre 1665 e 1671, na Inglaterra de Richard Head e Francis Kirkman, surge a obra *The English Rogue*, considerada de pouco valor literário, apoiada na poética da picaresca espanhola. No entanto, o texto que na literatura inglesa dessa época melhor se aproxima é *Moll Flanders*, de Daniel Defoe (1660-1731), publicado em 1772, ao lado de *Coronel Jack*, do mesmo autor.

Essa expansão fez com que esse tipo de relato fosse aos poucos adquirindo contornos mais definidos, de modo a constituir uma forma narrativa reconhecida como romance picaresco, que também encontrou ecos na literatura latino-americana. O primeiro romance dessa etapa mais moderna a ser apontado como pícaro foi *El periquillo Sarniento* (1816), de José Joaquim Fernández de Lizardi, na literatura mexicana. A picaresca e a neopicaresca⁴ foram objetos de estudos recentes, como o de M. González, que encontra na literatura brasileira marcas da picaresca clássica espanhola.

⁴ Cf. GONZALEZ, M. M. *A Saga do Anti-Herói. Estudo sobre romance picaresco espanhol e algumas de suas correspondências na literatura brasileira*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

No entanto ainda hoje há certa dificuldade em classificar prontamente se uma obra é ou não picaresca. Embora essa dificuldade seja inerente à quase qualquer tipo de catalogação de obras literárias dentro de determinados cânones, no caso do relato picaresco é preciso deter-se um pouco na questão, já que inclusive a obra em estudo costuma ser incluída num certo tipo de picaresca. Desse modo, para este estudo é fundamental observar como os primeiros relatos picarescos se articulam dentro da tradição. E, apesar de poder haver muitas picarescas gravitando em torno de *Lazarillo de Tormes*, a picaresca que interessa para fins deste trabalho é a que foi contemporânea a Cervantes.

Os estudos críticos, na maior parte das vezes, optaram por segmentar a picaresca, tentando de algum modo determinar com certo rigor os contornos do gênero iniciado por *Lazarillo* e *Guzmán*. Foram surgindo inúmeras sugestões de classificação por tema, conteúdo, com digressão moral, sem digressão moral, com ou sem narração autobiográfica etc.⁵ Aqui não se pretende esmiuçar essas classificações, posto que foge do escopo deste trabalho, mas é preciso ao menos deixar claro que a picaresca conhecida por Cervantes foi sobretudo a de *Lazarillo* e a de *Guzmán*, ambas obras mencionadas pelo autor do *Quixote*⁶. É muito provável que tenha tido contato também com a continuação anônima de *Lazarillo de Tormes* (1555) ou, ainda, com os primeiros manuscritos de *El Buscón* (que circulariam entre 1603 e 1604).

Mesmo em se tratando de um conjunto de obras tão pequeno aquele que Cervantes conheceu, há algumas divergências nesse campo, pois não há um acordo sobre a origem da literatura picaresca. Alguns afirmam que está na publicação de *Lazarillo de Tormes*, outros, em *Guzmán de Alfarache*. Rico⁷ defende que a matriz do gênero picaresco não está nem em uma nem em outra, mas, sim, nasce da dialética que há entre as duas, pois: “*En esa*

⁵ “Se ha intentado caracterizarlo desde perspectivas morales, psicológicas, sociales y hasta con distinguos de código penal, y siempre se topa con excepciones que, desde otra perspectiva, no lo serían. Se discute, o se niega incluso, el valor distintivo de su característica formal más constante: el relato en primera persona [...]. (LÁZARO CARRETER, F. “*Lazarillo de Tormes*” en la picaresca. 2.ed. Barcelona: Ariel, 1983. p.195).

⁶ *Guzmán de Alfarache* é mencionado de forma indireta, mas com clareza em *La ilustre fregona*, quando se afirma que Carriazo, um dos jovens protagonistas da novela, “*pudiera leer cátedra y dar maravillosas liciones en la facultad al famoso de Alfarache*”. Já *Lazarillo de Tormes* é mencionado no *Quixote* no episódio dos galeotes, cap. XXII..

⁷ RICO, F. *La novela picaresca y el punto de vista*. 3.ed. Barcelona: Seix Barral, 1982.

superposición el uno enriquecía el otro [...] en una dialéctica de influjos recíprocos". Para o crítico, *Guzmán* tinha que primeiro seguir os passos de *Lazarillo* para que se tornasse evidente para os escritores e leitores da época o surgimento de uma tradição de textos, bem como "*se hiciera manifiesta la fórmula elemental de la novela picaresca*". Dessa forma, Rico defende para *Lazarillo de Tormes* e *Guzmán de Alfarache* o título de iniciadores do gênero picaresco.

Parker⁸, num trabalho que causou polêmica, coloca *Lazarillo de Tormes* como um precursor do gênero. Segundo ele, Lázaro não seria um pícaro, pois não é assim denominado dentro da obra. O primeiro pícaro para Parker seria *Guzmán*, o que gerou inúmeros debates entre os estudiosos de picaresca. Carreter dedicou um apêndice inteiro de seu trabalho *Lazarillo de Tormes en la picaresca* para discutir a posição de Parker:

*La calidad de modelo o cabeza de género corresponde indubitablemente al "Lazarillo", cuyo autor realizó una de las mayores proezas conocidas en la invención de un nuevo tipo de relato.*⁹

Para o desenvolvimento desta dissertação, entende-se, como Francisco Rico, que, do denominador comum existente entre *Lazarillo de Tormes* e *Guzmán de Alfarache*, surge a matriz do gênero que atraiu a atenção de Cervantes.

Lázaro Carreter destaca que, curiosamente, um dos primeiros leitores de que se tem conhecimento a perceber que *Lazarillo* e *Guzmán* pertenciam ao mesmo tipo de literatura foi Cervantes, que, no *Quixote I*, capítulo 22, no famoso episódio dos *galeotes*, faz uma importante alusão ao gênero picaresco: "*Es tan Bueno que mal año para Lazarillo de Tormes y para todos cuantos de aquel género se han escrito o escribieren.*"¹⁰ Desse modo, a partir desse

⁸ PARKER, A. *Los pícaros en la literatura*. Madrid: Biblioteca Románica Hispánica. Gredos, 1975.

⁹ LÁZARO CARRETER, F. "*Lazarillo de Tormes*" en *la picaresca*. 2 ed. Barcelona: Ariel, 1983.

¹⁰ CERVANTES SAAVEDRA, M. de. *Don Quijote de la Mancha*. Edición de Martín de Riquer. Barcelona: Editorial Planeta, 1998. p.224.

momento, o trabalho passa a abordar as relações existentes entre esse episódio do *Quixote* e a novela "Rinconete y Cortadillo".

2.2 De como pícaros já haviam aparecido no *Quixote*

2.2.1 Rinconete y Cortadillo e Ginés de Pasamonte

Não é em 1613, com a publicação das *Novelas Ejemplares*, que o público se depara pela primeira vez com um pícaro na obra cervantina.¹¹ No capítulo XXII, o próprio Dom Quixote já havia cruzado com alguns pícaros condenados às galeras. O cavaleiro, em suas andanças com Sancho, depara-se com um grupo de prisioneiros que ia escoltado para executar trabalhos forçados. Trata-se do famoso episódio dos *galeotes*¹². Dom Quixote, indignado por ver pessoas caminharem acorrentadas, quer conhecer um pouco mais da vida desses desafortunados e resolve interrogá-los para saber o motivo de sua desgraça e que crimes cometeram para merecer tal castigo. Entre os prisioneiros, há um que é considerado o mais perigoso: Ginés de Pasamonte. Este *galeote* tem todas as atenções voltadas para si quando anuncia, com certo orgulho, que está escrevendo sua autobiografia, como já o fizeram outros conhecidos pícaros, aludindo ao gênero picaresco: "*Es tan Bueno que mal año para Lazarillo de Tormes y para todos cuantos de aquel género se han escrito o escribieren.*"¹³

O que se pode deduzir da fala de Ginés de Pasamonte (no que se refere à palavra "gênero") é a existência de um grupo de textos com características semelhantes e não exatamente uma referência aos gêneros literários. Já sabemos que, nessa época, não existia a noção que temos hoje de "picaresca".

¹¹ Tendo em conta que o Manuscrito de Porras é anterior à publicação do *Quixote* de 1605.

¹² *Galeotes* são prisioneiros que se dirigem às galeras para trabalhos forçados.

¹³ CERVANTES SAAVEDRA, M. de. *Don Quijote de la Mancha*. Edición revisada, introducción y notas de Martín de Riquer. Barcelona: Editorial Planeta, 1998. p.224.

A denominação “novela picaresca”, ou “gênero picaresco”, passa a ser utilizada bem mais tarde, no século XVIII¹⁴, quando a forma narrativa será conceituada.

O episódio dos “*galeotes*” e “Rinconete y Cortadillo” são considerados os textos cervantinos mais próximos do gênero picaresco e, curiosamente, há muitas relações entre eles, demonstrando que têm muito mais em comum do que somente a temática da picaresca. Uma questão fundamental desses textos é a do narrador. Enquanto as narrativas picarescas da época possuem uma estrutura mais ou menos fixa, em que um narrador em primeira pessoa conta sua história e, ao final de sua vida, realiza uma espécie de balanço de sua trajetória, nos textos cervantinos encontramos muitas discrepâncias. Dom Quixote, ao saber que Ginés de Pasamonte está escrevendo sua autobiografia, imediatamente pergunta se a obra já está acabada. O *galeote*, demonstrando muita surpresa, responde: “– ¿Cómo puede estar acabado, si aún no está acabada mi vida?”. Ginés aponta a impossibilidade de contar sua própria vida e terminar o relato antes de sua morte. O que parece estar em jogo nesse fragmento do *Quixote* não é tanto o caráter aristotélico da verdade histórica na representação da realidade, e, sim, a questão da verossimilhança e a problemática da existência de um autor que é ao mesmo tempo personagem do que escreve e, portanto, deve existir em dois planos, tanto no físico quando no ficcional, fazendo parte da história.

Riley¹⁵, em uma abordagem que segue uma linha distinta, levanta uma questão curiosa: chama atenção para a validade do pensamento e da intuição de Cervantes que se antecipa, de alguma forma, aos pensadores do século XX. O autor cita Walter Benjamin, por exemplo, quando trata da ficção narrativa e, em específico, da natureza do conto. Benjamin¹⁶ afirma que a vida de um homem alcança, pela primeira vez, o momento ideal de transmissão no instante de sua morte, de modo que o significado da vida de um personagem se expressa totalmente neste momento, pois, enquanto a vida continua, sempre

¹⁴ Cf. RICO, Francisco. *La Novela Picaresca y el Punto de Vista*. Barcelona: Seix Barral, 1982. p.106.

¹⁵ RILEY, E. *La Rara Invención*. Trad. Mari Carmen Llerena. Barcelona: Ed. Crítica, 2001.

¹⁶ BENJAMIN, W. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.197-221.

há a possibilidade de mudanças. O personagem de Cervantes parece perceber o mesmo problema, só que há quatro séculos.

Quando trata da autobiografia em sua *Estética da Criação Verbal*, Bakhtin também problematiza a questão da coincidência entre personagem e autor e esclarece que, no Renascimento, não existia uma diferença precisa entre biografia e autobiografia, pois, quando se trata de narrar a própria vida, a relação consigo mesmo (eu-para-si) não é elemento organizador constitutivo da forma.¹⁷

*Vamos examinar a forma biografia apenas naqueles sentidos em que ela pode servir para a auto-objetivação, isto é, ser autobiografia, ou seja, do ponto de vista de uma eventual coincidência entre a personagem e o autor nela, ou melhor o autor é elemento do todo artístico e como tal não pode coincidir dentro desse todo com a personagem, outro elemento seu. A coincidência pessoal 'na vida' da pessoa de quem se fala com a pessoa que fala não elimina a diferença entre esses elementos no interior do todo artístico.*¹⁸

Com relação a essa consciência autobiográfica, segundo Bakhtin, poderíamos acomodar as autobiografias picarescas no que o autor nomeia como “de tipo aventureso ou heróico”, cujo relato se baseia na vontade do protagonista em ser alguém, em adquirir importância no mundo. Bakhtin estuda com minúcia os vários tipos de narração autobiográfica e seus diversos matizes. Não se trata de algo simples e, assim como o personagem cervantino já apontava, há muito que se discutir sobre a coexistência do autor nos dois planos (na vida “real” e na história que está sendo contada).

Mais adiante, na mesma obra, na tipologia histórica do romance proposta por Bakhtin, o relato picaresco é classificado como “romance de viagem”, o qual está caracterizado pela existência de um protagonista (herói) que deambula em torno de diferentes espaços, personagens e situações.

¹⁷ BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p.139.

¹⁸ *Idem, ibidem.*

Em geral, o pícaro tradicional narra sua trajetória no momento de maturidade, com uma postura resignada segundo a qual nada mais pode ser mudado, ao passo que os personagens cervantinos se afastam disso. Tanto Rinconete e Cortadillo quanto Ginés de Pasamonte se encontram em pleno auge da vida e têm, ao que parece, muita aventura pela frente. No caso de Ginés, ele reaparecerá mais três vezes no *Quixote*, fantasiado de cigano ou disfarçado na pele do *titiritero*¹⁹ Maese Pedro. Rincón e Cortado estão em plena adolescência, desfrutando do livre arbítrio em relação aos seus caminhos.

Outros fatores que se relacionam com a matéria narrativa levam este trabalho a aproximar o episódio dos *galeotes* e “Rinconete y Cortadillo”. A linguagem e a coexistência de certos personagens apontam para uma espécie de irmandade entre episódio e novela.

A linguagem utilizada pelos *galeotes* para falar com Dom Quixote é uma linguagem muito particular, de uso entre esses criminosos. A chamada *lengua de germanía* confunde e deixa Dom Quixote sem entender muito bem o que se passa.

– *¿Qué son gurapas? Preguntó don Quijote.*

– *Gurapas son galeras – respondió el galeote*

[...]

– *Este señor va por canario, digo, por músico y cantor.*

– *Pues ¿cómo? – repitió don Quijote – ¿Por músicos y cantantes van también a las galeras?*

– *Sí, señor – respondió el galeote – que no hay peor cosa que cantar en el ansia.*

– *Antes he yo oído decir – dijo don Quijote – que quien canta, sus males espanta.*

– *Acá es al revés – dijo el galeote –; que quien canta una vez, llora toda su vida.*

– *No lo entiendo – dijo don Quijote.*

Mas una de las guardas dijo:

¹⁹ Operador de títeres.

– *Señor caballero, cantar en el ansia se dice entre esta gente non santa confesar en el tormento.*²⁰

Esta linguagem de *germanía*, que parece muito estranha a Dom Quixote, diz respeito a uma espécie de código usado entre delinqüentes já “qualificados”. No caso de Rincón e Cortado, eles ainda são iniciantes na vida pícaro e, deste modo, também não compreendem a linguagem utilizada pelos pícaros do pátio de Monipodio:

– *¡Y cómo es calificado, hábil y suficiente! respondió el mozo – Eslo tanto que en cuatro años que ha que tiene el cargo de ser nuestro mayor y padre, no han padecido sino cuatro en el finibusterrae, y obra de treinta envesados y de setenta y dos en gurapas.*

– *En verdad, señor – dijo Rincón, – que así entendemos esos nombres como volar.*

– *Comencemos a andar y yo os iré declamando por el camino – respondió el mozo – con otros algunos que así les conviene saberlos como el pan de la boca.*

*Y así, les fue diciendo y declarando otros nombres de los que ellos llaman germanescos o de la germanía, en el discurso de su plática, que no fue corta, porque el camino era largo.*²¹

O vocábulo *germanía* provém da voz *germano*, que quer dizer *hermano*, e inicialmente foi utilizado na região de Valência para designar alguns grupos sociais marginalizados. As dúvidas que apresentam Rincón e Cortado são praticamente as mesmas que apresenta Dom Quixote em relação à linguagem empregada pelos delinqüentes. Além disso, mais adiante, os fragmentos que tratam de explicar o que é *cantar en el ansia* (confessar um delito sob tortura) são muito semelhantes nos dois textos, pois, tanto no episódio de “Dom

²⁰ CERVANTES SAAVEDRA, M. de. *Don Quijote de la Mancha*. Edición de Martín de Riquer. Barcelona: Editorial Planeta, 1998. p.219-220.

²¹ CERVANTES SAAVEDRA, M. de. *Novelas Ejemplares*. Ed. de Jorge García López. Barcelona: Editorial Crítica, 2001. p.178-179.

Quixote” quanto em “Rinconete y Cortadillo”, se menciona: “*que tantas letras tiene un sí como un no*”²²; na hora de se confessar ou não um delito.

Esse tipo de linguagem estava bastante difundido social e literariamente. Já em *Guzmán de Alfarache* há o uso da língua de *germanía* na linguagem empregada entre os pícaros, bem como em algumas comédias. Quiñones de Benavente, em sua *Jácara de doña Isabel la ladrona, que azotaron y cortaron las orejas en Madrid*, parece querer iniciar o leitor no vocabulário *germanesco*:

*Cisne llama al que confiesa,
que para morir se canta;
al potro, confesionario,
donde sus culpas relata;
postillón, al pregonero;
papel blanco, a las espaldas;
al verdugo, sello real;
a la penca, lacre llama;
terror, a los alguaciles [...].*²³

Chaves em *Relación de la cárcel de Sevilla* comenta a linguagem usada entre os pícaros:

*No hay cosa creada en este mundo, a que no tengan puesto los germanos otro nombre diferente; que es entre ellos afrenta nombrar las cosas por su propio nombre.*²⁴

Outra aproximação importante entre as duas narrativas é também a presença de um personagem praticamente comum. Trata-se de um pícaro que roubara uma cesta de roupa engomada. É como se os delinqüentes do pátio de Monipodio estivessem de repente naquele rol de criminosos que ia rumo às

²² Idem p. 189. e CERVANTES SAAVEDRA, M. de. *Don Quijote de la Mancha*. Edición de Martín de Riquer. Barcelona: Editorial Planeta, 1998. p.220.

²³ DELEITO Y PIÑUELA. *La mala vida en España de Felipe IV*. Madrid: Alianza, 1998. p.115.

²⁴ Idem, p.113.

galeras e que encontra Dom Quixote. O pícaro que confessa a Dom Quixote o roubo da cesta de roupa poderia ser o mesmo que deixa esta mesma cesta na casa de Pipota, personagem de “Rinconete y Cortadillo”:

[...] *a lo que he venido – dice Pipota – es que anoche el Renegado y el Centiopés, llevaron a mi casa una canasta de colar algo mayor que la presente, llena de ropa blanca, y en Dios y en mi ánima que venía con su cernada y todo.*²⁵

Por um lado, a menção de “Rinconete y Cortadillo” no capítulo 47 suscita a possibilidade de ter sido incluída em “Dom Quixote” com um estatuto muito semelhante ao do “Curioso Impertinente”. Por outro, o episódio dos *galeotes* compartilha muitos detalhes e ressonâncias literárias com “Rinconete y Cortadillo”, o que indica, segundo García López (1999), que sua inclusão poderia ter sido ensaiada por Cervantes justamente neste episódio. Mas como ser ao mesmo tempo uma “novela” e um episódio?

*Eso es lo que nos viene a decir Cervantes: que no ha incluido el Rinconete literalmente porque no ha querido. Una sospecha que vale por una certeza si podemos hallarle ubicación. Y esa no podía ser otra que la cadena de galeotes. Es el único lugar del Quijote donde podríamos esperar encontrarlo.*²⁶

Ginés, tal qual Guzmán de Alfarache, também pretendia escrever sua autobiografia na prisão. Provavelmente não o fará, antes será libertado por Dom Quixote. Ao libertar Ginés de Pasamonte, Dom Quixote de certo modo libera de sua intenção. Segundo Riley, a não finalização e a total inexistência de qualquer fragmento da obra de Ginés de Pasamonte automaticamente o liberam do risco de escrever uma novela picaresca ou uma paródia dela. O reencontro com Ginés, disfarçado agora de Maese Pedro, na segunda parte do

²⁵ CERVANTES SAAVEDRA, M. de. *Novelas Ejemplares*. Ed. de Jorge García López. Madrid: Editorial Crítica, 2001. p.193.

²⁶ GARCÍA LÓPEZ, Jorge. Rinconete y Cortadillo y la novela picaresca. *Cervantes, Bulletin of the Cervantes Society of América*, 1999. Disponível em: www.h-net.org/~cervantes/csa/articf99/garcia.htm.

Quixote, nos confirma que o personagem ganhara novas características e descobrira no teatro uma nova forma de ganhar a vida, deixando de lado sua autobiografia.

Observar a proximidade existente entre “episódio” e “novela”, bem como o modo como Cervantes entra no submundo dos personagens pícaros nos dois textos, coloca em evidência os engenhosos desvios que o autor realiza em relação à picaresca tradicional. “Rinconete y Cortadillo” e o episódio dos *galeotes* são os textos de Cervantes que se aproximam de modo mais direto do gênero picaresco e, mesmo assim, guardam uma espécie de distanciamento estratégico em relação à poética desse gênero, o qual acabava de nascer e magnetizou leitores e escritores da época, criando uma verdadeira tradição narrativa.

2.2.2 *Dom Quixote*: outras aproximações ao relato picaresco

De pícaros e cavaleiros

Existe uma velha hipótese segundo a qual a picaresca haveria surgido como uma paródia dos livros de cavalaria²⁷. Os relatos de pícaros surgidos em meados do século XVI seriam, tal como foi o *Quixote*, uma reação à enorme popularidade dos livros de aventuras de cavaleiros. De fato, há algumas características presentes em *Lazarillo de Tormes* que podem ser lidas como paródicas, principalmente se pensamos num cavaleiro como Amadis de Gaula, por exemplo, na questão do berço — um é filho de pais nobres e honrados, o outro tem origem miserável e pais sem honra; um chama-se Lázaro de Tormes (pois nasce à beira do rio Tormes), o outro, Doncel del Mar; ambos estão predestinados, mas em sentidos completamente opostos.

²⁷ REY HAZAS, A. *La novela picaresca*. Madrid: Anaya, 1990. p.49.

Mesmo que existam algumas características que possam ser apontadas como paródicas, não é possível afirmar que o relato picaresco surja com o intuito principal de parodiar os livros de cavalaria²⁸, tal como explicitou Cervantes no prólogo do *Quixote*. Intenções muito diferentes moviam o autor de *Lazarillo* e Cervantes, mas algo muito importante também os unia: o contexto literário. Em uma época de importantes e irreversíveis transformações, a prosa espanhola passava por momentos decisivos e os livros de cavalaria estavam, de maneiras diferentes, no horizonte dos escritores da época, que deveriam escolher o seu grau de aproximação ou distanciamento.

Não é objetivo deste trabalho analisar com profundidade a questão das relações existentes entre o *Quixote* e a literatura picaresca, entretanto é importante levar em conta alguns aspectos relevantes, tais como a relação que Cervantes estabelecia com o gênero picaresco e as coincidências existentes entre os personagens do episódio dos “*galeotes*” (*Quixote I*, cap. 22) e os da novela em estudo. Muito provavelmente “*Rinconete y Cortadillo*” não foi incluída no *Quixote* por alguma razão que poderia estar relacionada com essas questões e, ao levantar algumas questões sobre sua não inclusão, inevitavelmente o trabalho percorrerá esse terreno.

García Lopez avança algumas hipóteses com relação à presença/ausência da novela na obra maestra de Cervantes. O crítico vê como principal motivo para a não inclusão de “*Rinconete y Cortadillo*” no *Quixote* a proximidade existente entre a novela e o episódio dos “*galeotes*”. Se a novela tivesse um lugar no *Quixote*, seria mais aceitável pensar que esse lugar estaria no episódio dos *galeotes*. As várias “coincidências” literárias entre o episódio e novela contribuiriam em parte para a não inclusão, assim como seria difícil delimitar os estatutos da narrativa, já que não poderia ser ao mesmo tempo episódio e novela.

Dentro da gama de personagens que povoa o *Quixote*, sabe-se também que os “*galeotes*” não são os únicos exemplares que podem ser vinculados à

²⁸ “*En cambio, si es admisible que la picaresca fuera, en parte, una reacción literaria contra la épica, en general, y contra los libros de caballería, en particular, porque si es cierto que no existe intención paródica, no lo es menos que sí hay un evidente deseo de oponer el mundo de la carencia de ideales, el deshonor y la cobardía, al mundo épico caballeresco del amor sublimado, el honor y el valor*”. (Idem, p.49).

picaresca. Riley chama atenção também para a conversa que ocorre entre o *ventero* e Dom Quixote no capítulo 3 da primeira parte. O crítico sugere que tanto o episódio dos “*galeotes*” quanto o da conversa com o *ventero* são mais que mera paródia da picaresca, constituindo, a seu ver, “*dos casos de confrontación genérica que probablemente tiene importância histórica.*”²⁹

A conversa do *ventero* com Dom Quixote é interessante sobretudo pelo recurso que faz com que pícaros e cavaleiros estejam por alguns instantes equiparados:

[...] y así, le dijo que andaba muy acertado en lo que deseaba y pedía, y que tal prosupuesto era propio y natural de los caballeros tan principales como él parecía y como su gallarda presencia mostraba; y que él, ansimesmo, en los años de su mocedad, se había dado a aquel honroso ejercicio, andando por diversas partes del mundo buscando sus aventuras, sin que hubiese dejado los Percheles de Málaga, Islas de Riarán, Compás de Sevilla, Azoguejo de Segovia, la Olivera de Valencia, Rondilla de Granada, Playa de Sanlúcar, Potro de Córdoba y las Ventillas de Toledo y otras diversas partes, donde había ejercitado la ligereza de sus pies, sutileza de sus manos, haciendo muchos tuertos, recuestando muchas viudas, deshaciendo algunas doncellas y engañando a algunos pupilos, y, finalmente, dándose a conocer por cuantas audiencias y tribunales hay casi en toda España; y que, a lo último, se había venido a recoger a aquel su castillo, donde vivía con su hacienda y con las ajenas, recogiendo en él a todos los caballeros andantes, de cualquiera calidad y condición que fuesen, sólo por la mucha afición que les tenía y porque partiesen con él de sus haberes, en pago de su buen deseo.³⁰

O *ventero*, ao deparar-se com tão estranha figura como Dom Quixote, resolve entreter-se com a loucura do cavaleiro, dizendo que também ele fora um homem de muitas aventuras e que havia estado naquele *honroso ejercicio*. Em seguida, vem a enumeração dos lugares, que já foi apontada pela crítica

²⁹ RILEY, E. *La rara invención*. Barcelona: Editorial Crítica, 2001. p.203.

³⁰ CERVANTES SAAVEDRA, M. de. *Don Quijote de la Mancha*. Edición de Martín de Riquer. Barcelona: Editorial Planeta, 1998. p.50.

como “*mapa picaresco de Espanha*”³¹. O fragmento também parodia a linguagem tanto dos livros cavalaria quanto do próprio *Quixote* (“*haciendo muchos tuertos, recuestando a muchas viudas, deshaciendo a algunas doncellas, engañando a algunos pupilos*”³²). Riley também destaca alguns fatos: nenhum dos personagens é, em verdade, um representante ideal do gênero com o qual os associamos, Dom Quixote não é um cavaleiro andante genuíno e o *ventero* é um pícaro aposentado.

Juan Diego Vila, em seu artigo “Lo que el cura ha dejado de leer: Rinconete y Cortadillo, cifra borrada del Quijote”, trata especificamente dos numerosos pontos de contato entre “Rinconete y Cortadillo” e o *Quixote* como um todo, e não somente entre os episódios mais claramente com traços picarescos. Discute em especial o fato de que ambas as fábulas se constroem ao redor da existência de *una pareja protagónica* que não possui necessariamente trajetórias paralelas como no estilo *los dos amigos* (Anselmo e Lotario / Don Fernando e Cardenio) e, sim, sua relação está mais para complementar: Dom Quixote e Sancho, Rincón e Cortado se completam, “*necesitam imperiosamente um do outro*”.³³ Ao mesmo tempo, há a presença de uma hierarquia simbólica entre os personagens que Vila classifica como redutível ao eixo “paterno-filial” (amo – escudero / pícaro mais velho – pícaro mais jovem).

A temática do abandono do lar também aparece em ambas as trajetórias, assim como o rompimento com os vínculos sociais, pois o desejo de liberdade e o anseio por uma vida promissora “fora do lar” de alguma maneira fazem com que renunciem até mesmo ao seu próprio nome. Vila adverte que três dos quatro personagens mudam de nome ao abraçar sua nova vida: Alonso Quijano passa a ser Dom Quixote e a dupla Pedro del Rincón e Diego Cortado passam a ser Rinconete y Cortadillo. Do mesmo modo tanto Alonso Quijano quanto Pedro e Diego querem metamorfosear-se em algo para o qual não possuem necessariamente os pré-requisitos exigidos. Alonso Quijano não

³¹ Idem, p.50, nota 3.

³² Idem p. 50.

³³ VILA, J. D. Lo que el cura ha dejado de leer: Rinconete y Cortadillo cifra borrada del Quijote. In: PARA LEER a Cervantes: estudios de literatura española Siglo de Oro. v.1. Coord. Melchora Romanos. Ed. Alicia Parodi e Juan Diego Vila. Buenos Aires: Eudeba; Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”, Universidad de Buenos Aires, 1999. p.174.

pode simplesmente apoderar-se do título de cavaleiro porque assim o deseja e a dupla de meninos parece ter se lançado na vida picaresca mais por gosto que por necessidade, já que abandona sua família sem muitos motivos e escolhe para si a vida errante. As metamorfoses de Dom Quixote e Rinconete y Cortadillo não se legitimam pelos seus passados.³⁴

De todas as aproximações já expostas, para este estudo interessa principalmente destacar o fato de que as duas duplas de personagens almejam um destino alternativo ao que lhe foi socialmente determinado, o que faz com que inevitavelmente perambularem por espaços destinados à gente passageira como as *ventas* e com que cruzem com personagens igualmente instáveis, tornando os cenários das aventuras de Dom Quixote e de Rinconete y Cortadillo muito próximos. Sua passagem por esses lugares freqüentados por gente duvidosa, o encontro “casual” com personagens picarescos são de certa forma inevitáveis à medida que suas trajetórias avançam. As vidas errantes de Dom Quixote — Sancho e Rinconete — Cortadillo não poderiam caminhar impunemente paralelas e, caso a novela fosse incluída no *Quixote*, haveria o perigo iminente de uma ofuscar a singularidade da outra. Tais trajetórias estariam mais para um encontro de passagem numa dessas *ventas*; no entanto, para que isso ocorresse, “Rinconete y Cortadillo” não poderia ser uma novela intercalada, e há novamente o dilema proposto por García-López: como ser novela e episódio ao mesmo tempo? Por acaso é possível imaginar o encontro dos quatro personagens num cenário comum, todos inseridos em algum episódio, contudo há dificuldade em pensar na novela “Rinconete y Cortadillo” sendo lida pelo *cura* e, ao final, os personagens que haviam acompanhado a tal leitura tentando interpretar aquela *moraleja* que fecha a novela:

³⁴ O leitor que queira aprofundar-se no tema da picaresca em *Dom Quixote* pode também consultar o artigo de J.D. Vila “Aunque claramente sepa que soy hijo de un azacán”: Sueños, verdades calladas y linaje en el delirio caballeresco de Don Quijote”. Nesse estudo, o autor trata, entre outros temas, do episódio em que Dom Quixote se declara filho de um “aguador”, profissão típica de pícaros, como de Lazarillo em um determinado momento. (VILA, Juan Diego. Lo que el cura ha dejado de leer: Rinconete y Cortadillo cifra borrada del Quijote. In: PARA LEER a Cervantes: estudios de literatura española Siglo de Oro. v.1. Coord. Melchora Romanos. Ed. Alicia Parodi e Juan Diego Vila. Buenos Aires: Eudeba; Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”, Universidad de Buenos Aires, 1999.

[...] y así, se deja para otra ocasión contar su vida y milagros, con los de su maestro Monipodio, y otros sucesos de aquéllos de la infame academia, que todos serán de grande consideración y que podrán servir de ejemplo y aviso a los que las leyeren.³⁵

É importante, nesse momento, pensar que a leitura da história de Anselmo, Camila e Lotario em alguma medida trouxe reflexões aos personagens que a acompanharam por seu caráter exemplificador. Não podemos ignorar o fato de que os perigos de uma leitura de conteúdo nocivo eram tema de manuais de educação, principalmente porque estamos dentro do contexto da história de Dom Quixote, cujo juízo se perdera entre as páginas dos livros de cavalaria. Dessa forma, as aventuras de Rinconete e Cortadillo talvez trouxessem os ecos das aventuras do Cavaleiro da Triste Figura, além da apresentação do tema infame e de exemplaridade questionável da picaresca.

2.3 "Rinconete y Cortadillo": Novela de pícaros

“¡Oh pícaros de cocina, sucios, gordos y lucios, pobres fingidos, falsos, cicateruelos de Zocodover y de la plaza de Madrid, vistosos oracioneros, esportilleros de Sevilla, mandilejos de la hampa, con toda la caterva innumerable que se encierra debajo deste nombre pícaro!”

“La ilustre fregona.” Novelas ejemplares.

Pela presença peculiar de elementos da picaresca tanto em "Rinconete y Cortadillo" quanto em outras obras cervantinas como o *Quixote* (episódio dos *galeotes*, entre outros) e no teatro (a peça "Pedro de Urdemalas"), é possível afirmar que literatura picaresca inquietava de algum modo Cervantes. Como é uma característica de sua literatura o diálogo com outras formas literárias, as referências a aspectos

³⁵ CERVANTES SAAVEDRA, M. de. *Novelas Ejemplares*. Ed. Jorge García López, Barcelona: Crítica, 2001. p.215.

dos relatos picarescos não demoram a surgir em suas obras. A primeira referência à picaresca está no texto de "Rinconete y Cortadillo", em sua primeira versão no manuscrito de *Porras de la Cámara*. O manuscrito é datado como contemporâneo à publicação da primeira parte de *Guzmán de Alfarache*, ou seja, no auge da consolidação da picaresca como módulo literário. A menção de "Rinconete y Cortadillo" na primeira parte do *Quixote* é no mínimo curiosa e, como se discutiu anteriormente, levanta algumas hipóteses, entre elas a de que existiu a possibilidade de se incluir a narrativa entre as aventuras do cavaleiro. Entretanto Dom Quixote não se encontra com Rinconete e Cortadillo, tampouco com qualquer pícaro que se assemelhe a eles. O encontro com os *galeotes* está mais focado no alarde que causa a autobiografia de Gines de Pasamonte, e os pícaros acorrentados estão em uma situação de privação, não fazendo parte, naquele momento, da vida picaresca propriamente dita, já que estão afastados de suas "aventuras". O auge da vida pícaro do *ventero* é uma recordação divertida de tempos errantes. As duas principais referências à picaresca que aparecem no *Quixote* não colocam seu protagonista em contato direto com tal tipo de vida que, como se pôde perceber no diálogo com o *ventero*, de alguma maneira se aproxima da vida também errante de um cavaleiro. Cervantes teve este cuidado, tanto que Dom Quixote, prudente, também não deseja visitar Sevilha, cidade de Rinconete e Cortadillo e da *infame academia* de Monipodio. No final do episódio de Grisóstomo e Marcela, Vivaldo e seus amigos querem que Dom Quixote:

[...] *se viniese con ellos a Sevilla, por ser lugar tan acomodado a hallar aventuras, que en cada calle y tras cada esquina se ofrecen más que en otro alguno. Don Quijote les agradeció el aviso y el ánimo que mostraban de hacerle merced, y dijo que por entonces no quería ni debía ir a Sevilla, hasta que hubiese despejado todas aquellas sierras de ladrones malandrines, de quien era fama que todas estaban llenas.*³⁶

Dom Quixote recusa o convite para ir a Sevilha, uma terra, como dizem, repleta de aventuras, as quais o cavaleiro prefere evitar. Como se sabe, a

³⁶ CERVANTES SAAVEDRA, M. de. *Don Quijote de la Mancha*. Edición de Martín de Riquer. Barcelona: Editorial Planeta, 1998. p.145.

cidade de Sevilha, nessa época, era conhecida pela criminalidade, tanto que a maioria dos pícaros literários cedo ou tarde passava por ali. É curioso que tanto Vivaldo quanto o *ventero* tentam convencer Dom Quixote de que também a vida picaresca é repleta de aventuras, tal como a vida de cavaleiro andante. Na conversa com o *ventero*, Dom Quixote parece não conseguir interpretar a comparação feita entre os dois tipos de “vida errante” e, no caso de Vivaldo, o cavaleiro deixa muito claro que não pretende ir à Sevilha, pois não está buscando o tipo de aventura na qual teria que se deparar com *ladrones malandrines*. Ir à Sevilla seria inevitavelmente encontrar-se com Rinconetes, Monipodios, Chiquiznaques, pícaros em pleno auge de suas trajetórias. Ao evitar a viagem a Sevilla, Dom Quixote evita cruzar sua trajetória de cavaleiro com a de um pícaro típico e, neste ponto, já é possível ensaiar uma resposta à pergunta proposta inicialmente: Por que Cervantes não inclui as aventuras de Rincón e Cortado no *Quixote*? "Rinconete y Cortadillo" não poderia ser incluída no *Quixote* como novela intercalada principalmente pela coincidência existente entre a vida errante das duplas protagonicas de ambas narrativas, o que poderia ofuscar a vivacidade e a singularidade de uma ou de outra trajetória. Também não poderia ser incluída como episódio, já que Cervantes deixa claro, por meio da atitude do próprio Dom Quixote, o seu cuidado em não misturar indistintamente pícaros e cavaleiros. Cervantes demonstra ao leitor atento que está consciente das possíveis aproximações e distanciamentos entre os dois tipos personagens e, que – leve-se sempre em conta – tanto Dom Quixote quanto os pícaros em geral têm em seu horizonte as narrativas fantásticas dos livros de cavalaria. Ao mesmo tempo o autor sugere com grande força, segundo Riley, um confronto entre dois tipos de prosa: a picaresca e a prosa de *Dom Quixote*.³⁷

De qualquer forma, Rinconete, Cortadillo e Dom Quixote são personagens que mudaram de vida, optando por vivenciar aventuras, e, como se discutirá mais adiante, no caso de "Rinconete y Cortadillo", também houve uma opção de vida, já que eles não foram simplesmente predestinados a ser pícaros, como ocorre na picaresca tradicional. É curioso como Cervantes se vale de um recurso literário o qual permite que um personagem comum, por

³⁷ RILEY, E. C. *La rara invención*. Barcelona: Editorial Crítica, 2001. p.213.

opção “própria”, mude sua categoria literária, passando de fidalgo a cavaleiro, de adolescente comum a pícaro de quadrilha, e trazendo conseqüentemente consigo todo um universo literário. Dom Quixote ao se tornar um cavaleiro andante ressuscita, mesmo que de maneira improvisada, parte do universo dos cavaleiros andantes, o que faz com que os personagens e espaços ao seu redor algumas vezes se adaptem a esse universo. Recurso semelhante é adotado em “La ilustre fregona” quando os personagens decidem abrir mão de seu *status* social para se tornarem pícaros e, como se verá, o mesmo ocorre em “Rinconete y Cortadillo”. Tal como não quis escrever um livro de cavalarias, Cervantes tampouco tencionou escrever uma novela picaresca, de modo que transfere de alguma maneira aos seus personagens a “responsabilidade” de se tornarem pícaros, abandonando seu lar original.

Se Dom Quixote não quer ver suas aventuras cavalheirescas misturadas às aventuras dos pícaros sevilhanos, Carriazo, personagem de “La ilustre fregona”, e Rinconete e Cortadillo têm como destino a cidade de Sevilha, considerada na época a cidade picaresca por excelência.

Carriazo, jovem de origem nobre, decide de repente mudar de vida, entregando-se à vida picaresca:

Trece años, o poco más, tendría Carriazo cuando, llevado de una inclinación picaresca, sin forzarle a ello algún mal tratamiento que sus padres le hiciesen, sólo por su gusto y antojo, se desgarró, como dicen los muchachos, de casa de sus padres, y se fue por ese mundo adelante, tan contento de la vida libre, que, en la mitad de las incomodidades y miserias que trae consigo, no echaba menos la abundancia de la casa de su padre, ni el andar a pie le cansaba, ni el frío le ofendía, ni el calor le enfadaba. Para él todos los tiempos del año le eran dulce y templada primavera; tan bien dormía en parvas como en colchones; con tanto gusto se soterraba en un pajar de un mesón, como si se acostara entre dos sábanas de holanda. Finalmente, él salió tan bien con el asunto de pícaro, que pudiera leer cátedra en la facultad al famoso de Alfarache.³⁸

³⁸ CERVANTES SAAVEDRA, M. de. *Novelas Ejemplares*. Ed. Jorge García López, Barcelona: Crítica, 2001. p.372-373.

Tal como o mencionado Alfarache, o pícaro tradicional é um personagem que tem o seu destino predeterminado e o contato com a vida picaresca começa cedo e de maneira áspera e involuntária. Não há escolha para o pícaro e ele deve enfrentar diariamente as cruéis dificuldades de uma vida errante que não o poupa de momentos de fome, sofrimento e solidão. No caso de Carriazo, assim como no de Dom Quixote, há uma escolha, isto é, Carriazo decide apoderar-se de um estatuto: o de pícaro. O jovem tem origem nobre, é culto e discreto, mesmo assim se adapta facilmente à vida de pícaro que, apesar de trazer consigo muitas misérias, trazia também algo que Carriazo buscava: a liberdade. “*Contento de la vida libre*”, Carriazo vai freqüentar os espaços dos pícaros e, mais uma vez, Cervantes parece brincar o leitor com um “*mapa picaresco de Espanha*”³⁹, tal como no capítulo 3 do *Quixote*.

Como a escrita de “La ilustre fregona” é considerada posterior à de “Rinconete y Cortadillo”⁴⁰, não seria desacertado pensar que o que Cervantes realiza no personagem de Carriazo já havia sido ensaiado em alguma medida com Rinconete e Cortadillo, personagens que, de algum modo, viam na picaresca não só uma condição degradante à qual estavam destinados como estavam Lazarillo ou Guzmán, mas uma opção de vida, que se, por um lado, os condenava à miséria, por outro lado, lhes aportava uma importante vantagem: a liberdade. Nesse ponto, então, já é possível iniciar o entendimento de uma das primeiras razões pelas quais “Rinconete y Cortadillo” mantém uma relação de aproximação e também de distanciamento com o gênero picaresco. A aproximação dá-se sobretudo através dos personagens que, desde as primeiras linhas, se revelam pícaros sem rodeios, e o distanciamento ocorre principalmente pelo tipo de narrativa que parece querer manter uma cuidadosa

³⁹ “¡Oh pícaros de cocina, sucios, gordos y lucios; pobres fingidos, tullidos falsos, cicateruelos de Zocodover y de la plaza de Madrid, vistosos oracioneros, esportilleros de Sevilla, mandilejos de la hampa, con toda la caterva innumerable que se encierra debajo deste nombre pícaro!, bajad el toldo, amainad el brío, no os llaméis pícaros si no habéis cursado dos cursos en la academia de la pesca de los atunes. ¡Allí, allí, que está en su centro el trabajo junto con la poltronería!” (CERVANTES SAAVEDRA, M. de. La ilustre fregona. In: _____. *Novelas Ejemplares*. Ed. de Jorge García López. Madrid: Editorial Crítica, 2001. p.375.).

⁴⁰ Cf. CERVANTES SAAVEDRA, M. de. *Novelas Ejemplares*. Ed. Jorge García López. Barcelona: Crítica, 2001. p. LIX.

distância da, por assim dizer, “poética do gênero picaresco”. A narração em terceira pessoa de "Rinconete y Cortadillo" é um indício desse distanciamento, já que os relatos picarescos dessa época eram escritos em primeira pessoa, em forma de autobiografia, recurso que proporciona uma visão unilateral da vida do pícaro. A narração em terceira pessoa propicia ao mesmo tempo uma visão mais dinâmica da matéria narrada e também contribui para a ausência de julgamentos e reflexões por parte dos pícaros com relação às suas próprias vidas. Nem a dupla de meninos nem o narrador demonstram um aprofundamento em qualquer tipo de reflexão moral ou didática, nem mesmo o relato passa pelo filtro de um letrado que conta sua vida de maneira resignada, como ocorre na picaresca tradicional, sobretudo em *Guzmán de Alfarache*.

Cervantes afasta-se do tipo de prosa característico do relato picaresco, e a crítica, desde cedo, esteve atenta para o fato de que Cervantes nunca escreveu uma narrativa nesses moldes. Lázaro Carreter pontua de forma clara esse afastamento:

[...] está en el ámbito del género mientras cuenta con su poética, mientras la aprovecha para su propia creación.. Sólo no lo es cuando sale de su poética o cuando desdeña visiblemente de su materia o de su forma. [...] Cervantes trató de pícaros, pero no escribió picaresca porque se opuso a su poética punto por punto [...] ⁴¹.

Ménendez Pelayo já em 1905 trata com cautela a questão, afirmando que Cervantes não imita a picaresca em nenhum momento e que há um abismo entre sua escrita e a de Mateo Alemán. Américo Castro⁴², após refutar a postura de autores, como Rodriguez Marin, que defendiam o rótulo “picaresco” para "Rinconete y Cortadillo" e contrapor-se a outros que defendiam a idéia de que Cervantes era um “seguidor de modas”, conclui que roçar a picaresca ou apresentar motivos picarescos não tem a ver em absoluto com escrever uma “novela picaresca” dentro de todos os moldes e pré-

⁴¹ LÁZARO CARRETER, F. *“Lazarillo de Tormes” en la picaresca*. 2.ed. Barcelona: Ariel, 1983. p.227.

⁴² CASTRO, A. *El Pensamiento de Cervantes*. Nueva edición ampliada. Barcelona: Noguer, 1972.

requisitos que ela exige. Segundo Castro, era típico de Cervantes não se vincular dogmaticamente a nenhuma moda ou posição pré-estabelecida.⁴³

Casaldueiro, no conhecido trabalho *Sentido y forma de las "Novelas Ejemplares"*, também trata com cautela da presença do mundo picaresco no relato cervantino, chamando atenção, sobretudo, para a postura dos protagonistas que são mais agentes do que pacientes nas ações, o que, a seu ver, se opõe à postura usual do personagem pícaro.

Maurice Molho⁴⁴ aponta como principal discrepância entre "Rinconete y Cortadillo" e as novelas picarescas em voga na época o fato de que, na novela cervantina, não acontece nada, ou seja, não há um processo, não há aprendizagem. São apenas dois pícaros que se encontram e, juntamente com os outros personagens, se esfumam na narrativa em acontecimentos desprovidos de significado. Molho aponta o arbitrário como a antítese do picaresco, pois no picaresco não há efeito sem causa, nada é arbitrário. O pícaro possui uma falsa liberdade.

Desde o início houve uma justificada tendência em tratar da aproximação da novela à narrativa picaresca⁴⁵. O fato é que, curiosamente, Cervantes é (talvez incidentalmente) o primeiro crítico do gênero, quando, no episódio dos "galeotes" do *Quixote I*, refere-se ao "gênero picaresco" de maneira crítica, como vimos anteriormente. Cervantes é um dos primeiros leitores, de que se tem conhecimento, a perceber que *Lazarillo* e *Guzmán* pertenciam ao mesmo tipo de literatura, ao referir-se aos relatos como pertencentes ao mesmo "gênero". No caso de "Rinconete y Cortadillo", não há a referência direta às obras picarescas, como no *Quixote* ou em "La ilustre fregona", em que se mencionam respectivamente *Lazarillo* e *Guzmán*, e as aproximações à picaresca tradicional dão-se sobretudo no primeiro trecho da novela, o que, de alguma maneira, contribuiu para que, durante muito tempo, se estudasse o texto tendo em conta principalmente esta primeira parte⁴⁶, onde

⁴³ Idem, p.239.

⁴⁴ MOLHO, M. *Introducción al pensamiento picaresco*. Salamanca: Anaya, 1968.

⁴⁵ Maria Esther Silberman Cywiner aponta os diversos estudos que se detiveram a esse tema. (SILBERMAN DE CYWINER, M. E. *El Rinconete y Cortadillo en la encrucijada de dos siglos*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 1981).

⁴⁶ "El debate sobre su definición genológica se ha centrado con frecuencia en la interpretación del primer trecho de la narración, siguiendo, en la bibliografía clásica, el camino trazado por Blanco

Rinconete e Cortadillo se conhecem e falam de suas origens e de suas habilidades picarescas.

Antes que se estabeleça o primeiro diálogo entre os dois jovens, o narrador os descreve de maneira pormenorizada, o que, possivelmente, para o leitor da época, cause um efeito de reconhecimento do tipo de personagem que se apresenta. Fragmento lido como um verdadeiro “relato realista”, a crítica⁴⁷, por vezes, considerou o que seria a conjugação de certas técnicas da retórica utilizadas para mover os afetos, como a *evidentia*⁴⁸, como sendo apenas o empenho por parte do autor em “descrever a realidade”, tomando tal excerto como a descrição de um pícaro “real”, não literário.

[...] *un día de los calurosos del verano, se hallaron en ella [en la venta] acaso dos muchachos de hasta edad de catorce a quince años: el uno ni el otro no pasaban de diez y siete; ambos de buena gracia, pero muy descosidos, rotos y maltratados; capa, no la tenían; los calzones eran de lienzo y las medias de carne. Bien es verdad que lo enmendaban los zapatos, porque los del uno eran alpargates, tan traídos como llevados, y los del otro picados y sin suelas, de manera que más le servían de cormas que de zapatos. Traía el uno montera verde de cazador, el otro un sombrero sin toquilla, bajo de copa y ancho de falda. A la espalda y ceñida por los pechos, traía el uno una camisa de color de camuza, encerrada y recogida toda en una manga; el otro venía escueto y sin alforjas, puesto que en el seno se le parecía un gran bulto, que, a lo que después pareció, era un cuello de los que llaman valones, almidonado con grasa, y tan deshilado de roto, que todo parecía hilachas. Venían en él envueltos y guardados unos naipes de figura ovada, porque de*

Aguinaga [1957]”. (CERVANTES SAAVEDRA, M. de. *Novelas Ejemplares*. Ed. de Jorge García López. Madrid: Editorial Crítica, 2001. p.793).

⁴⁷ Estudos como os de Silberman Cywiner (1981), Ortega y Gasset (1963), Blasco (2005), Dámaso Alonso (1965), entre outros, utilizam termos como “costumbrista”, “realista”, para referir-se ao artifício presente nas descrições de cenários e personagens da novela: “*Cervantes usa con bastante frecuencia un arte detallista. [...] esos detalles que ya no tienen que ver con la estética del Renacimiento (nada más lejos), ni tampoco directamente con la acción. Parece que Cervantes los introducía para crear una atmósfera más que de ‘realismo’, si se puede decir ‘realidad’. Se diría una técnica basada en el reportaje [...]*”. (ALONSO, D. *La novela española y su contribución a la novela realista moderna. Cuadernos del idioma*, Año I, n.1, Buenos Aires, 1965).

⁴⁸ “[...] *eso que la crítica del siglo XX ha llamado ‘realismo’ literario del Siglo de Oro, no es más que la conjugación de ciertas técnicas de la retórica que se fundamentan en el uso de una figura de pensamiento destinada a “mover los afetos” del destinatario del discurso: la ‘evidentia’*”. (LÓPEZ GRIGERA, L. *La retórica en la España del siglo de oro*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1994. p.11).

*ejercitarlos se les habían gastado las puntas, y porque durasen más se las cercenaron y los dejaron de aquel talle. Estaban los dos quemados del sol, las uñas caireladas y las manos no muy limpias; el uno tenía una media espada, y el otro un cuchillo de cachas amarillas, que los suelen llamar vaqueros.*⁴⁹

O provável reconhecimento imediato do pícaro por parte do leitor da época é possível porque o narrador se utiliza de recursos poéticos que descrevem com tanta platicidade o cenário e os personagens que parecem colocar a matéria narrada diante dos olhos do leitor, criando o efeito de realidade. Prática comum entre os escritores do período, esses recursos nada mais são que a aplicação de técnicas relacionadas ao *ut pictura poesis*⁵⁰, em que se ressalta, na atividade poética, a relevância das imagens, com efeito de visualização.⁵¹

A imagem dos pícaros descansando na entrada da pousada é rica em plasticidade; cada detalhe parece colocar a cena diante dos olhos do leitor. No entanto é preciso levar em conta que não se trata do “realismo” do relato. É preciso antes examinar como essa descrição se articula dentro de técnicas retóricas como a *evidentia*⁵², por exemplo, cujo fim é mover os afetos. A escritura dá-se como se fosse “*una pintura de las cosas hecha con expresiones tan vivas, que más parece que se percibe con los ojos que con los oídos*”.⁵³

⁴⁹ CERVANTES SAAVEDRA, M. de. *Novelas Ejemplares*. Ed. Jorge García López, Barcelona: Crítica, 2001.p.163.

⁵⁰ Cf. HORÁCIO. *A Arte Poética de Horacio*. Traduzida e ilustrada em português por Candido Lusitano. Lisboa: Oficina Rolandiana, 1788.

⁵¹ HANSEN, A.; PÉCORA, A. Letras seiscentistas na Bahia. (artigo inédito).

⁵² “*Aunque no aparece entre las figuras ni en el Ad Herenium ni en Cicerón, en tiempos de Quintiliano parece que había alcanzado una excepcional importancia [...] {Quintiliano} agrega que los griegos la llaman hypotíposis*”. Luisa López Grigera también cita o fragmento do De Ratione Dicendi (1548) de Alfonso García Matamoros, bastante elucidativo porque también menciona que a técnica pode acentuar a atmosfera cômica: “*Para mover los afectos se presta maravillosamente la demostración a la que significativamente los griegos llamaron hypotíposis, porque a la cosa la pone delante de tal modo como si fuera vista, contemplada, en lugar de narrada. Es muy útil para la evidencia —claridad— de la oración y para mover los afectos. Además agrega no poca jocundidad si el asunto es cómico. Esta figura usamos si no narramos simplemente lo que sucede, sino también lo que ha precedido, el negocio que sucede inesperadamente, y lo que sucede notoriamente*”. (LÓPEZ GRIGERA, L. Sobre el realismo literario del Siglo de Oro. In: ACTAS del VIII Congreso de la AIH. Disponível em: <http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/08/aih_08_2_026.pdf>.).

⁵³ QUINTILIANO, IX, II, 40: “*Illa vero, ut Cicero sub oculis subiectio tum fieri solet, cum res non gesta indicatur, sed ut sit gesta ostenditur, nec universa, sed per partes. [...] ab aliis újtoxtjttoaij*

Embora não seja o objetivo direto desse trabalho estudar a fundo a aplicação de técnicas poéticas e retóricas na composição da novela, é preciso sempre ter no horizonte da pesquisa o fato de que a novela não se ocupa da descrição de matérias empíricas. Não é narrativa “realista” ou um “retrato de costumes”, sendo necessária certa cautela ao analisar a presença de artifícios que parecem plasmar o contexto social da época, sob o risco de cair em uma classificação um tanto dedutiva e talvez pouco precisa.

Dessa forma, importa destacar que a presença da descrição física pormenorizada do pícaro é um recurso ausente na literatura picaresca, já que, ao longo dessas narrativas, não há uma auto-descrição física por parte da narração, que está em primeira pessoa, e, no caso de "Rinconete y Cortadillo", essa descrição é possível, pois o relato está em terceira pessoa, não se tratando necessariamente de um avanço em direção ao “realismo”, à modernização do relato picaresco, e, sim, da aplicação de regras distintas de composição.

A história de Rincón e Cortado começa ao “acaso”, como diz o narrador. O cenário – *la venta del Molinillo*⁵⁴ – é um lugar de gente passageira que busca, nessa hora do dia, descansar a sesta. Além da vestimenta maltrapilha, os objetos que cada um carrega em seus alforjes denunciam sua condição marginal: os naipes *gastados*, o facão e a meia espada. São muito jovens, mas, pela sua descrição, parecem levar uma vida de abandono já há algum tempo, pelo bronzeado do sol e também pelo estado dos naipes *gastados*. Talvez pela idade que aparentam ou por possível simpatia pelos personagens, o narrador diz que ambos possuem *buena gracia*, o que significa “*tener donaire y agrado*”⁵⁵. Pouco a pouco se percebe que um é o espelho do outro e que o encontro entre eles será provavelmente inevitável. O contato visual entre os

dicitur proposita quaedam forma rerum ita expressa verbis, ut cerni potius videatur quam audiri”.
(QUINTILIANO *apud* LÓPEZ GRIGERA, L. Sobre el realismo literario del Siglo de Oro. In: ACTAS del VIII Congreso de la AIH. Disponível em: http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/08/aih_08_2_026.pdf).

⁵⁴ *A venta del Molinillo* existiu historicamente e se situava a uns 20 quilômetros de Almodóvar del Campo (Ciudad Real), perto de Toledo e Córdoba. (CERVANTES SAAVEDRA, M. de. *Novelas Ejemplares*. Ed. de Jorge García López. Madrid: Editorial Crítica, 2001. p.161).

⁵⁵ COVARRUBIAS, S. *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*. Barcelona: Horta, 1943.

dois é especular, já que se sentam “*frontero uno del otro*”⁵⁶ e, desse modo, prontamente se dão conta, como se vê no diálogo estabelecido adiante, de sua condição marginal.

Rincón, o mais velho e também o mais experiente entre os dois, dá início ao colóquio que lhes dá a oportunidade de relatar suas vidas e o modo como vieram a dar com a vida picaresca. Esse procedimento faz com que ocorra o momento mais “picaresco” da novela, quando, em primeira pessoa, os jovens contam parte de suas vidas, suas origens, tal como Lazarillo ou Guzmán o fizeram. O tom da conversação é formal; a forma de tratamento, *vuesa merced* (alteração de *vuestra merced*); e não há o uso de linguagem *germanesca*. A formalidade presente no discurso dos muito jovens e maltrapilhos personagens causa um efeito de comicidade pela quebra do decoro.

Segundo o conceito de *decoro* da retórica clássica, o estilo do discurso deve estar adequado aos personagens que os produzem. Os caracteres dos personagens expressam-se através de seu estilo e este se manifesta através de suas falas. É justamente aí que há o desencontro: personagens inferiores utilizando um estilo elevado, o que desencadeia o efeito de comicidade na narrativa: pícaros que se tratam como cavaleiros.

É nesse momento também em que, antes que se revelem seus nomes, o mais novo entre eles diz “*que la corta suerte le tiene arrinconado*”, um claro jogo de palavras com os nomes dos personagens: *Diego Cortado* e *Pedro del Rincón*. Cortado provavelmente deriva da profissão do pai de Diego, que é alfaiate, ao passo que o sobrenome “Rincón” parece realmente relacionar-se com o sentido proposto pelo jogo de palavras *arrinconado*, abandonado.

Rincón tenta persuadir Cortado a contar sua história, mas o pequeno se mostra esquivo e desconfiado e deixa claro que não tem intenção de revelar detalhes sobre sua origem. O mais velho capta o seu receio e decide então propor o que se segue:

– *Pues yo le sé decir que soy uno de los más secretos mozos que en gran parte se puedan hallar; y, para obligar a vuesa merced que*

⁵⁶ CERVANTES SAAVEDRA, M. de. *Novelas Ejemplares*. Ed. Jorge García López. Barcelona:Crítica, 2001. p.164.

*descubra su pecho y descanse conmigo, le quiero obligar con descubrirle el mío primero; porque imagino que no sin misterio nos ha juntado aquí la suerte, y pienso que habemos de ser, déste hasta el último día de nuestra vida, verdaderos amigos. Yo, señor hidalgo, soy natural de la Fuenfrida [...].*⁵⁷

O trecho aproxima-se de modo curioso a uma situação em que Guzmán de Alfarache, numa fuga a Toledo, encontra-se com outro pícaro na mesma condição⁵⁸:

Ya nos habíamos de antes hablado y tratado, pidiéndonos cuenta de nuestros viajes, de dónde y quién éramos. Él me lo negó, yo no se lo confesé, que por mis mentiras conocí que me las decía: con esto nos pagamos. Lo que más pude sacarle fue descubrirme su necesidad. [...] En el punto entendí, como se estuviera en él, y para reducirlo a buen concepto le dije:

*– Sabed, señor mancebo, que soy tan bueno y hijo de tan buenos padres como vos. Hasta agora no he querido daros cuenta de mí, mas porque perdáis el recelo, pienso dárosla. Mi tierra es Burgos, della salí [...].*⁵⁹

Márquez Villanueva chama atenção para o diálogo que há entre a novela "Rinconete y Cortadillo" e *Guzmán de Alfarache*. Mesmo que não haja referências diretas à obra de Mateo Alemán, a narrativa cervantina parece tê-la em seu horizonte, algo que pudesse ser facilmente identificado pelo leitor de novelas picarescas da época. O crítico afirma que a novela não poderia ter sido escrita "*sin la previa puesta en pie del universo picaresco de Guzmán de Alfarache*", destacando a atenção para os trechos acima, entre outros. O estudioso evidencia a amplitude do mundo poético de Cervantes em comparação com a rígida estreiteza de Mateo Alemán.

⁵⁷ Idem, p.165-166.

⁵⁸ Aproximação já apontada por: MÁRQUEZ VILLANUEVA, F. *Trabajos y días cervantinos*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1995. p.288.

⁵⁹ ALEMAN, M. *Guzmán de Alfarache*. Madrid: Cátedra, 1997. p.338.

Ocorre que, na narrativa de Alemán, os personagens, dominados pelos seus receios, se separam e não voltam a se encontrar. Ambos desconfiam, temem, não querem dividir suas trajetórias, ao passo que a narrativa cervantina caminha em outra direção. Rincón e Cortado atuam de maneira diferente, o que faz com que seu encontro casual se transforme numa amizade, selada por um terno e apertado abraço:

– Sea así – respondió Diego Cortado, que así dijo el menor que se llamaba-; y, pues nuestra amistad, como vuesa merced, señor Rincón, ha dicho, ha de ser perpetua, comencémosla con santas y loables ceremonias.

Y, levantándose, Diego Cortado abrazó a Rincón y Rincón a él tierna y estrechamente, y luego se pusieron los dos a jugar a la veintiuna.⁶⁰

O momento mais picaresco da novela é o relato de Rincón, em primeira pessoa, sobre a sua origem e, em seguida, o de Cortado, o que permite ao leitor reconhecer prontamente a estrutura do relato picaresco.

Yo, señor hidalgo, soy natural de la Fuenfrida, lugar conocido y famoso por los ilustres pasajeros que por él de continuo pasan; mi nombre es Pedro del Rincón; mi padre es persona de calidad, porque es ministro de la Santa Cruzada: quiero decir que es bulero, o buldero, como los llama el vulgo. Algunos días le acompañé en el oficio, y le aprendí de manera, que no daría ventaja en echar las bulas al que más presumiese en ello. Pero, habiéndome un día aficionado más al dinero de las bulas que a las mismas bulas, me abracé con un talego y di conmigo y con él en Madrid [...].

Sea en buen hora – dijo el otro –, y en merced muy grande tengo la que vuesa merced me ha hecho en darme cuenta de su vida, con que me ha obligado a que yo no le encubra la mía, que, diciéndola más breve, es ésta: yo nací en el piadoso lugar puesto entre Salamanca y

⁶⁰ CERVANTES SAAVEDRA, M. de. *Novelas Ejemplares*. Ed. Jorge García López. Barcelona: Crítica, 2001. p.168.

*Medina del Campo; mi padre es sastre, enseñóme su oficio, y de corte de tisera, con mi buen ingenio, salté a cortar bolsas.*⁶¹

Ao contrário do que ocorre em *Guzmán de Alfarache*, os jovens deixam de lado o receio inicial e contam com detalhes a sua origem, o que faz com que haja a confirmação, tanto para o leitor quanto para eles mesmos, de que suas histórias eram muito parecidas, o que proporciona o desejo de seguirem juntos. Decididos a compartilhar suas existências, os pícaros decidem trilhar o mesmo caminho. Na obra de Alemán, o simples fato de encontrar pelo caminho um pícaro semelhante (*de su talle*) cria em Guzmán e, ao que parece, em qualquer pícaro, muita desconfiança: “*Esta imaginación fue mía que le debió de pasar al outro y que debía de ser algún ladroncillo que lo quería burlar [...] que de mi talle no se podía esperar ni sospechar cosa buena*”⁶².

A narração das origens de Rincón e Cortado recorda muito as primeiras linhas de *Lazarillo de Tormes*, inclusive pelo tom formal que ambos mantêm com seus interlocutores⁶³. A origem de Rincón é a mais curiosa, já que o fato de ter acompanhado seu pai por algum tempo num ofício religioso lhe aportou algum conhecimento nesse campo, o que será fundamental como um contraponto na segunda parte da novela, quando os jovens se deparam com a peculiar religiosidade da quadrilha de Monipodio.

Nenhum dos pícaros teve um berço nobre como Carriazo e Avedaño, personagens de “La ilustre fregona”. Entretanto, não possuem uma origem degradante, não são filhos de prostitutas e ladrões como costumam ser os pícaros em geral. Rincón é filho de um ministro da Santa Cruzada que, segundo ele, é uma *persona de calidad*, quem, ao parecer, não lhe ensina a roubar, e Cortado é filho de um alfaiate de quem aprende o ofício, mas, segundo ele, a vida tediosa em sua aldeia e os maus-tratos da madrasta o fazem cair na vida marginal.

⁶¹ Idem p 166-167.

⁶² ALEMAN, M. *Guzmán de Alfarache*. Ed. José Maria Micó. Madrid: Cátedra, 1992. p. 339.

⁶³ “*Pues sepa Vuestra Merced, ante todas cosas, que a mí me llaman Lázaro de Tormes, hijo de Tomás González y de Antona Pérez, naturales de Tejares, aldea de Salamanca [...] mi padre que Dios perdone, tenía cargo de proveer una molienda de una aceña que está ribera de aquel río*”. LAZARILLO de Tormes. Ed. Bilíngüe. São Paulo: Editora 34, 2005.

Cervantes parece criar certa ambigüidade na origem de Cortado, já que os alfaiates nessa época tinham fama de ladrões. No próprio *Quixote*, o alfaiate que aparece para ser julgado por Sancho na ilha Baratária diz que seu freguês o quis prejudicar “*fundándose en su malicia y en la mala opinión de los sastres*”⁶⁴. Ou seja, tanto existia a má fama⁶⁵ como Cervantes estava consciente dela e acaba, de algum modo, colocando em prática tal “inclinação” ao aplicá-la ao personagem de Cortado que, de aprendiz de alfaiate, se torna ladrão. O fato é que, do pai alfaiate, não se sabe se era ou não ladrão; sabe-se apenas que o menino tinha uma madrasta a qual não o tratava bem e que a vida era tediosa em sua aldeia, razões para ele suficientes para buscar outra vida, e, estando em um ofício que, se não era completamente desonesto, proporcionara-lhe a habilidade de “cortar bolsas”, já se encontrava, inegavelmente, na metade do caminho.

Ainda tratando das autobiografias picarescas, durante a conversa de Dom Quixote com os criminosos que caminhavam acorrentados rumo às galeras, os mesmos lhe contam suas desgraças ao cavaleiro; contudo o fazem em tom de burla e ironia, de modo que esses fragmentos autobiográficos acabam sendo de escasso valor e pouquíssimo confiáveis. Além do mais, ao libertar Ginés, Dom Quixote o impede de dirigir-se às galeras, de maneira que sua autobiografia acaba situando-se definitivamente no campo da hipótese. Se tivesse escrito, seria talvez uma paródia, mas não se sabe se escreve. Na segunda parte do *Quixote*, quando o narrador revela a verdadeira identidade de Maese Pedro, que é na verdade Ginés de Pasamonte, também revela que o personagem cometera muitos delitos e que escreveu um relato contando suas *bellaquerías*⁶⁶. Aqui, pela voz do narrador, já não se trata de uma autobiografia, e, sim, de um relato de suas baixezas. Cervantes então parece deixar claro a sua crítica à estrutura autobiográfica das novelas picarescas:

⁶⁴ CERVANTES SAAVEDRA, M. de. *Don Quijote de la Mancha*. Edición de Martín de Riquer. Barcelona: Editorial Planeta, 1998. p.888.

⁶⁵ Em *La pícaro Justina* há também um alfaiate corrupto.

⁶⁶ CERVANTES SAAVEDRA, M. de. *Don Quijote de la Mancha*. Edición de Martín de Riquer. Barcelona: Editorial Planeta, 1998. p.764.

*Cervantes nunca empleó en sus obras de ficción la narración en primera persona sin antes enmarcarla; es decir, sin presentar primero en tercera persona al futuro narrador.*⁶⁷

Como já se assinalou, o momento e as razões pelas quais Rincón e Cortado iniciam uma vida picaresca são importantes para depreender o grau de aproximação da narrativa com os relatos picarescos tradicionais. Dois fatores, nesse caso, são de extrema importância nesse momento da narrativa: o primeiro é a escolha que ambos, em alguma medida, fazem ao optarem pela vida picaresca que os faz abandonar o seu lar de origem. O pícaro tradicional não tem escolha. Em nenhum momento, no início de sua trajetória, se pergunta se deve optar pela vida picaresca. Ele é de certo modo conduzido, para não dizer obrigado, a segui-la, já que se apresenta como única alternativa. Lazarillo é entregue por sua mãe ao cego, e Guzmán, depois de ficar órfão, diante da situação de extrema pobreza em que se encontrava, resolve “*probar la mano para salir de la miséria*”, iniciando assim sua trajetória de pícaro. Rincón e Cortado poderiam ter permanecido no ofício de seus pais, mas o primeiro alega que sua fixação pelo dinheiro das bulas não o permite exercer a profissão e o segundo se entediava em sua aldeia e tinha uma madrasta que o “tratava como enteado”. Mais adiante, quando compõe os personagens *Carriazo e Avedaño*, Cervantes deixará mais explícito o que ensaiara em “*Rinconete y Cortadillo*”, o pícaro por opção.

O segundo fator é a amizade que surge com “*santas y loables ceremonias*” entre os pícaros. Seria apenas mais um indício de que Cervantes se contrapõe à picaresca tradicional, eliminando o fato de o pícaro ser um personagem solitário, mas não se trata somente disso. Muñoz Sánchez, em seu artigo “*La amistad como motivo recurrente en las Novelas Ejemplares de Cervantes*”, trata do tema da amizade vista como um recurso poético o qual, em cada uma das novelas em que está presente, tem uma função dentro da narrativa. Sete novelas da coleção apresentam o tema dos dois amigos. Casaldueiro já havia chamado atenção para a recorrência do motivo em *Sentido y forma de las Novelas Ejemplares*, onde afirma que, em todas as novelas,

⁶⁷ RILEY, E. C. *La rara invención*. Barcelona: Editorial Crítica, 2001. p.214.

com exceção de “El celoso extremeño”, é possível encontrar uma dupla de personagens. Em "Rinconete y Cortadillo", Muñoz Sánchez destaca o fato de que é a única novela da coleção em que há a descrição detalhada do surgimento da amizade, desde o momento em que os personagens se vêem pela primeira vez até o instante, em que selam seu pacto. Sua importância, então, como recurso poético seria também bastante relevante:

De nuevo la amistad se presenta como un recurso poético, ya que nuestros antihéroes serán los encargados de abrimos el mundo secreto de la cofradía de ladrones de Monipodio y presentamos el extraño modo de vida en que viven. Además, «Cervantes necesitaba no sólo abrir con verosimilitud un ámbito necesariamente oculto para el resto de la sociedad, sino también contemplarlo y juzgarlo desde una perspectiva distinta y superior: de ahí que Rincón y Cortado sean conscientes de sus actos, sepan perfectamente cuál es su posición social y moral, y no se engañan nunca, para que así puedan percibir de inmediato el engaño en que viven los ladrones de la cofradía [...].⁶⁸

García López também aponta a importância do pacto realizado entre os pícaros nas primeiras páginas da novela, que poderia ter uma função semelhante a uma moldura narrativa dos acontecimentos que viriam à tona no *Patio de Monipodio*.

Dessa maneira, poder-se-ia pensar que Rinconete e Cortadillo atuam como mediadores entre os dois mundos: um mais e outro menos degradado. Por outro lado, o espetáculo que ocorre no Pátio ganha novas projeções quando visto pelos olhos dos dois jovens pícaros iniciantes:

De entre toda la ficción cervantina esta novela es la que con más fuerza proclama el principio “esse est percipi” todo el espectáculo está dirigido a los ojos y a los oídos de las personas que más cualificadas se

⁶⁸ MUÑOZ SÁNCHEZ, J. R. La amistad como motivo recurrente en las novelas de Cervantes. In: EPOS. Revista de Filología. XVII (2001), p.141-163. Disponível em <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:Epos-AE87385F-B7AD-2467-A904-7E2AC97A3DA3&dsID=PDF>

*encuentran para interpretarlo, atestiguar su existencia, apreciar su rareza y, finalmente aprender de él*⁶⁹.

Mesmo sendo considerada a parte mais picaresca da novela, o encontro dos dois jovens, sua apresentação e a decisão de aprofundar seus laços e seguirem juntos têm, talvez, mais distanciamentos que aproximações com a trajetória normal de um pícaro tradicional.

Já unidos pela amizade, os jovens experimentaram, de forma crescente, uma série de episódios picarescos que vão culminar na experiência máxima da delinqüência sevilhana, que é o encontro com Monipodio. Antes disso, porém, ocorrerão três aventuras picarescas que seguem um crescente: a trapaça do *arriero*, o roubo da bagagem dos viajantes franceses e o furto da bolsa do sacristão.

A primeira delas apresenta um delito, leve, já que dois meninos conseguem enganar no jogo de naipes um homem muito mais velho que eles. Mais uma vez há uma quebra no decoro, já que os personagens mais jovens se mostram mais sábios que outro mais velho e teoricamente mais experiente. O tom cômico da cena e do narrador parece amenizar o delito; o *arriero*, de tão nervoso, arranca as próprias barbas, e os meninos, por sua vez, são defendidos pelos viajantes franceses que passam por ali e se indignam ao ver um homem daquele tamanho agredindo duas crianças.

A segunda aventura já não pode ser considerada tão leve, pois Rincón e Cortado roubam parte da bagagem daqueles que até o momento só lhes haviam ajudado. O próprio narrador salienta este fato e os personagens hesitam antes de cometer o delito, roubando mesmo só na hora de despedir-se da comitiva. Já em Sevilha, como *esportilleros*, Cortado vai aproveitar-se de um momento de distração de seu primeiro cliente para roubar-lhe a *bolsa* onde levava todo o dinheiro. Esse terceiro delito é o mais grave entre os três, pois o estudante, também sacristão, fiado na *buena gracia* do pícaro, o trata com bastante consideração e, inclusive, lhe oferece um emprego. Além disso, o

⁶⁹ CLOSE, A. *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*. Alcalá de Henares: Biblioteca de Estudios Cervantinos., 2007. p.215.

dinheiro da bolsa pertencia à igreja e, quando o sacristão retorna à praça, aflito pela perda do objeto, é roubado pela segunda vez, pois lhe tomam um lenço.

Pouco a pouco a dupla de personagens passa a submergir no mundo picaresco, seja pelos delitos que vão cometendo, seja pela “profissão” que escolhem ao chegar a Sevilha. O ofício de *esportillero* era, além de ofício típico de pícaros, usado geralmente como fachada para encobrir ladrões, como aparece na própria novela:

No les pareció mal a los dos amigos la relación del asturianillo, ni les descontentó el oficio, por parecerles que venía como de molde para poder usar el suyo con cubierta y seguridad, por la comodidad que ofrecía de entrar en todas las casas; [...].⁷⁰

A narrativa, nesse passo, parece caminhar cada vez mais em direção à delinqüência. A cidade, os ofícios, os companheiros de aventura, tudo parece convergir para a corrupção. É nesse momento que aparece um importante personagem, um personagem “intermediário” que, ao presenciar o último roubo cometido pelos meninos na praça, decide tomar satisfações, já que em Sevilha não se pode roubar livremente:

– Díganme, señores galanes: ¿voacedes son de mala entrada, o no?

– No entendemos esa razón, señor galán – respondió Rincón.

– ¿Qué no entrevan, señores murcios? – respondió el otro.

– Ni somos de Teba ni de Murcia – dijo Cortado –. Si otra cosa quiere, dígala; si no, váyase con Dios.

– ¿No lo entienden? – dijo el mozo–. Pues yo se lo daré a entender, y a beber, con una cuchara de plata; quiero decir, señores, si son vuestas mercedes ladrones. Mas no sé para qué les pregunto esto, pues sé ya que lo son; mas díganme: ¿cómo no han ido a la aduana del señor Monipodio?⁷¹

⁷⁰ CERVANTES SAAVEDRA, M. de. *Novelas Ejemplares*. Ed. Jorge García López. Barcelona: Crítica, 2001. p.171.

⁷¹ Idem, p.177.

Membro de uma espécie de associação de ladrões, o jovem *esportillero* vai ser a ponte entre Rincón e Cortado, de um lado, e um mundo oculto no Pátio de Monipodio, de outro. É um momento crucial na narrativa, pois há uma clara mudança no tom, que transforma os protagonistas, ao lado do leitor, em espectadores dos acontecimentos que ocorrerão a seguir ao se adentrar o espaço de *Patio*.

É um momento fundamental também porque estarão contrapostos, pela primeira vez em uma narrativa, dois tipos de picaresca. Rincón e Cortado, personagens picarescos, como já se viu, próximos a pícaros como Lazarillo e Guzmán, de repente estarão frente a frente com outro tipo de personagem delinqüente, mais vinculado ao teatro, sobretudo aos entremezes.

Francisco Rico destaca que “*varios estudiosos han advertido certeramente la coincidencia de la novela picaresca con el teatro preloquista y el entremés del Siglo de Oro a propósito de innumerables tipos y motivos.*” Os entremezes, por exemplo, estão povoados de ladrões, estudantes fingidos, damas sem honra, rufiões e todo um elenco de delinqüentes que de fato também está presente nas aventuras dos pícaros. São, sem dúvida, o mesmo tipo de gente, só que com uma única ausência: a do pícaro⁷².

No capítulo seguinte se estudará o modo como Cervantes se aproveita de alguma forma do tema da picaresca, presente em seu relato, para incluir em sua prosa personagens típicos do teatro. Sem o desenvolvimento, nem a perspectiva, nem a pré-história, o pícaro do teatro se dissolve em mil facetas diante da agilidade do entremez, não deixando espaço para a presença de um personagem mais elaborado como o pícaro de Guzmán de Alfarache.

Um dos aspectos que ressaltam a originalidade de "Rinconete y Cortadillo" reside nesse contraponto: pícaros de diferentes linhagens e gêneros literários combinando-se para criar uma atmosfera sem precedentes, onde se combina o melhor da prosa cervantina com a leveza e a agilidade do gênero dramático dos entremezes.

⁷² RICO, F. *La novela picaresca y el punto de vista*. 3.ed. Barcelona: Seix Barral, 1982. p.114.

3. Narração teatral de um entremez

3.1 Espelho da vida humana: o teatro

Embora os gêneros mencionados (a picaresca, a *novela corta*) anteriormente gozassem de grande prestígio entre o público, o gênero dramático configurou-se, sem dúvida, como a produção literária mais popular do Século de Ouro espanhol.

O objetivo deste capítulo é tratar de algumas aproximações entre o texto de "Rinconete y Cortadillo" e o teatro da época. Sendo a recém explorada "novela" um gênero híbrido por natureza, Cervantes insere em sua composição alguns elementos que brindam sua prosa com uma maior agilidade e comicidade, o que de algum modo torna possível associá-la a algumas obras dramáticas específicas. Além disso, no caso de "Rinconete y Cortadillo", a inserção de aspectos *entremesiles* dá vida à narrativa cervantina, permitindo um maior alcance de suas características cômicas.

Antes de tudo, porém, é preciso pontuar que o trabalho se refere sobretudo ao significado adjetivo do gênero "dramático", o qual se remete a traços estilísticos que uma obra pode conter em maior ou menor grau¹. A novela, como grande parte dos gêneros em alguma medida, não é um gênero puro e, por isso, está na maior parte do tempo dialogando com diversos tipos de discurso. Como já se mencionou antes, era freqüente encontrar, esparsos, comentários de diversos autores que aproximam a novela da comédia, por exemplo, especialmente pela variedade de temas, pela finalidade de deleitar o leitor e pela popularidade alcançada em seu momento.

O desenvolvimento definitivo do gênero dramático na Espanha, a partir de 1600, coincide com o fim, por ordem de Felipe III, da proibição, desde 1582,

¹ ROSENFELD, A. *O teatro épico*. São Paulo: Buriti, 1965. p. 6-7.

de montar espetáculos teatrais. As obras dramáticas, chamadas genericamente comédias, eram de três tipos: a **tragédia** — no sentido de ação catastrófica, escassamente representada e escrita —, o **drama** e a **comédia** propriamente dita. A estrutura das obras apresentava três jornadas ou atos. Durante o primeiro intervalo entre os atos, representava-se um entremez e, no segundo, cantava-se uma *jácara*. Logo esses intervalos musicais seriam incorporados ao teatro definitivamente por Lope, como prelúdio e fundo ou como parte da ação.

O drama espanhol dessa época consolidou seu atributo de dependência direta em relação ao vulgo do qual surge; como diria Cervantes, citando Cícero, o teatro é “espelho da vida humana”². Tal característica, própria da comédia, estende-se a todos os autores do século XVII: trata-se de um teatro que, além de estar arraigado na sociedade espanhola do momento, justifica sua própria época ao idealizá-la nos palcos.

O teatro espanhol do Século de Ouro surpreende pela sua pluralidade e sua diversidade: qualquer aspecto da vida material serve aos autores para oferecer uma visão dramática em sentido cômico da vida espanhola. Para este estudo, referido aspecto é de especial interesse, uma vez que os entremezes cervantinos trazem para a cena aspectos dessa sociedade e desse modo de compor obras de teatro. A sociedade, por sua vez, se voltava, cheia de expectativas, à arte dramática, lotando os *corrales*, fazendo com que o gênero se popularizasse inevitavelmente. Assim sendo, não haveria de ser estranho que o teatro interferisse em outros gêneros e que marcas teatrais aparecessem em textos em prosa como ocorre em “Rinconete y Cortadillo”. O conhecido talento cervantino em dialogar com outras formas literárias não poderia deixar de ater-se ao espetáculo mais popular da época.

² CERVANTES SAAVEDRA, M. de. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Martín de Riquer. Barcelona: Editorial Planeta, 1998. p.507.

3.1.2 O teatro breve

O teatro de peças de curta duração apresentava uma enorme variedade de gêneros que, por vezes, se fundiam-se criando peças híbridas. Eram jácaras, mojigangas, loas, bailes e, claro, os entremezes, que se entrecruzavam dando origem a bailes entremezados, entremezes cantados, mojigangas dramáticas etc.³

Menos vinculados à música e ao baile estão os entremezes, que passaram a fazer parte dos espetáculos das comédias a partir do século XVI. O próprio Cervantes menciona-os em seu prólogo a *Ocho comedias y ocho entremeses*:

*Las comedias eran unos coloquios, como églogas, entre dos o tres pastores y alguna pastora; aderezábanlas y dilatábanlas con dos o tres entremeses, ya de negra, ya de rufián, ya de bobo y ya de vizcaíno: que todas estas cuatro figuras y otras muchas hacía el tal Lope [de Rueda] con la mayor excelencia y propiedad que pudiera imaginarse.*⁴

Cervantes, como escritor de entremezes, enobrece o gênero, elevando-o, segundo Eugênio Ascencio, à altura da comédia e equiparando-o a gêneros maiores da literatura espanhola. Mesmo não sendo representados, mas somente lidos, autores posteriores incorporaram em grande parte suas características, seus personagens e procedimentos cênicos. O prólogo de *Ocho comedias y ocho entremeses nunca antes representados* é, sem dúvida, de grande contribuição para recompor a história do teatro espanhol e demonstra a força do vínculo cervantino com o gênero dramático, vínculo que se manifesta de maneiras diversas por toda sua obra, quer através da crítica por parte de algum personagem, como no caso de algumas passagens do *Quixote* ou da comédia *El rufián dichoso*, quer pela incorporação de recursos próprios do teatro em sua prosa, como é o caso de "Rinconete y Cortadillo".

³ REY HAZAS, A. *Teatro breve del siglo de oro*. Madrid: Alianza Editorial, 2002. p.13.

⁴ CERVANTES SAAVEDRA, M. de. *Teatro Completo*. Edición e Introducción F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas. Barcelona: Planeta, 2003. p.8.

3.2 Cervantes y el arte nuevo de hacer comedias

Já não se faz necessária uma defesa da qualidade da produção dramática cervantina. Um número considerável de estudos surge no século XX⁵ e a tendência das correntes atuais é tão favorável para o seu reconhecimento que alguns já nem mencionam o antigo descaso.

Quase tão estudadas quanto as suas peças são as reflexões que o autor realiza, ao longo de sua produção literária, com relação ao teatro da época. Embora essas observações refletissem em muito o fascínio que o autor tinha pela arte dramática, refletir sobre o teatro da época não era uma exclusividade da literatura cervantina:

*La historia del teatro español cuenta con todo un magnífico catálogo de testimonios que han reflexionado sobre su situación en la historia literaria, que han expresado anhelos de cambios en cuanto a la práctica dramática y que han proyectado en muchas ocasiones, su propio ideal estético.*⁶

Ao mesmo tempo, não é possível estudar essas reflexões cervantinas acerca do teatro sem levar em conta a exitosa produção dramática de Lope de Vega e a sua preceptiva: *El arte nuevo de hacer comedias*. No prólogo de *Ocho comedias y ocho entremeses*, Cervantes comenta a própria produção dramática, a de seus antecessores e, é claro, a obra de seu contemporâneo, *el monstruo de la naturaleza* Lope de Vega. Cervantes realiza nesse prólogo uma “pequena história do teatro espanhol”, situando a sua obra dramática e reconhecendo alguns autores como fundamentais em sua trajetória como dramaturgo. Cervantes diz haver tido uma conversa com alguns amigos sobre as comédias e sobre quem teria sido o primeiro grande comediógrafo:

⁵ Cf S. Zimic: “*Salvo esporádicas expresiones admirativas, comúnmente reservadas para aspectos parciales de algunas piezas, valoración crítica del teatro de Cervantes comienza sólo bien entrado este siglo.*” (ZIMIC, S. *El Teatro de Cervantes*. Madrid: Editorial Castalia, 1992).

⁶ SANTO-TOMÁS, H.G. Introducción. In: LOPE DE VEGA. *El arte nuevo de hacer comedias*. Madrid: Cátedra, 2006. p.13.

*Tratóse también de quién fue el primero que en España las sacó de mantillas, y las puso en toldo y vistió de gala y apariencia; yo, como el más viejo que allí estaba, dije que me acordaba de haber visto representar al gran Lope de Rueda, varón insigne en la representación y en el entendimiento.*⁷

Tal qual previne no início do prólogo, Cervantes também comenta, com pouca modéstia, algumas inovações realizadas por ele próprio na arte dramática, como o fato de haver reduzido de cinco para três as jornadas da comédia. Leia-se:

*Y esto es verdad que no se me puede contradecir, y aquí entra el salir yo de los límites de mi llaneza: que se vieron en los teatros de Madrid representar Los tratos de Argel, que yo compuse; La destrucción de Numancia y La batalla naval, donde me atreví a reducir las comedias a tres jornadas, de cinco que tenían; mostré, o, por mejor decir, fui el primero que representase las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma, sacando figuras morales al teatro, con general y gustoso aplauso de los oyentes; [...].*⁸

Embora haja algumas controvérsias com relação a estas inovações — a redução de jornadas, por exemplo, é atribuída por Lope de Vega a Cristóbal de Virués em *El arte nuevo de hacer comedias* —, o mais certo é que Cervantes tenha realmente pensado nessas novidades sem saber que outros o faziam paralelamente⁹. O mais importante é que essas informações documentam de alguma maneira a evolução do teatro da época.

Seguindo a lista que realiza Cervantes das principais personalidades do teatro espanhol, Lope de Rueda é o primeiro grande dramaturgo a aparecer. A obra do dramaturgo sevilhano representa o triunfo da influência italiana no teatro espanhol e Cervantes destaca principalmente a importância de seus

⁷ CERVANTES SAAVEDRA, M. de. *Teatro Completo*. Edición e Introducción F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas. Barcelona: Planeta, 2003. p.7.

⁸ Idem, p.7.

⁹ Idem, p. XXV-XXVI.

Pasos. Também destaca o talento de Lope para lidar com os aparatos cênicos tão precários naquela época, além de elogiar as comédias de Lope de Rueda por prescindirem de tais recursos — o que parecia não ocorrer com as comédias da “nova geração” —, já que seu trabalho se sustentava principalmente pela qualidade de seu texto e pelo talento dos atores.

Além da menção no prólogo, a admiração de Cervantes pelo dramaturgo estende-se para as linhas de "Rinconete y Cortadillo". García López menciona a incorporação de alguns elementos de seus *Pasos*. Em seu artigo “Lope de Rueda en las Novelas Ejemplares”, o autor aponta como uma das fontes de "Rinconete y Cortadillo" o entremez “Los lacayos ladrones”, no qual aparece dramatizada a temática da picaresca religiosa. Também são apontados elementos desse entremez nas outras novelas do Manuscrito Porras de Cámara que parecem ter recebido uma notável influência do dramaturgo sevilhano:

Ya es muy llamativo que las três narraciones donde los trazos del sevillano son más remarcados — Rinconete, Celoso y también la Tía fingida — pertenezcan a fechas muy próximas, formaran parte del manuscrito Porras y ehxiban muy claras huellas de Rueda.¹⁰

Cervantes segue enumerando em seu prólogo diversos dramaturgos, alguns com maior destaque, como Navarro, de Toledo, outros apenas são citados por ele, como don Ramón (Fray Alonso Ramón, de la Orden de la Merced), Miguel Sánchez, Mira de Amescua, Guillén de Castro, Luis Vélez de Guevara, entre outros. Entretanto, ao justificar sua própria ausência nos tablados, menciona o personagem chave, o dramaturgo mais importante desse período:

Tuve otras cosas en que ocuparme; dejé la pluma y las comedias, y entró luego el monstruo de naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzóse con la monarquía cómica; avasalló y puso debajo de su jurisdicción a

¹⁰ GARCÍA LÓPEZ, J. Lope de Rueda en las Novelas Ejemplares. In: ANUARIO de estudios cervantinos IV. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2008. p.185.

*todos los farsantes; llenó el mundo de comedias propias, felices y bien razonadas [...].*¹¹

O prólogo é de 1615, momento do auge do sucesso das comédias lopescas, que detinham o domínio absoluto dos tablados espanhóis. No entanto, embora predomine no texto certo tom de desencanto — sobretudo pela declaração inicial de que suas comédias nunca haviam sido representadas —, Cervantes parece de algum modo reconhecer a supremacia e o talento de Lope de Vega.

A relação de Cervantes com a obra de Lope de Vega reflete de fato a relação que o mesmo tinha com o que considera o antes e o depois do teatro espanhol. Isso fica bastante claro no prólogo e nas declarações esparsas ao longo de sua obra, por exemplo, na *Adjunta al Parnaso*: “*Yo con estilo en parte razonable, he compuesto Comedia que en su tiempo tuvieron de lo grave y de lo afable*”¹².

A nova fórmula dramática de Lope e sua escola rompem deliberadamente com os moldes aristotélicos da preceptiva italiana, provocando uma espécie de duelo entre partidários e adversários da comédia nova¹³. Autor da mais famosa preceptiva de teatro da época, *El arte nuevo de hacer comedias*, Lope pretendia mesmo difundir com paixão a sua tão bem sucedida fórmula de fazer teatro que mobilizava a sociedade espanhola. Cervantes desde o início parece manifestar-se contra o caráter excessivamente popular e contra o desprezo às preceptivas clássicas característicos da nova fórmula. No *Quixote* de 1605, quase uma década anterior à publicação de *Ocho comedias y ocho entremeses*, é possível encontrar, através da conversação entre dois personagens, o Cura e o Canónigo, algumas importantes reflexões sobre a moda recém surgida:

¹¹ Idem, p.XII.

¹² CERVANTES SAAVEDRA, M. de. *Viaje del Parnaso*. Edición Vicente Gaos. Madrid: Castalia, 2005. p.179.

¹³ CANAVAGGIO, J. *Pinciano y la estética literaria de Cervantes en el “Quijote”*. In: ANALES Cervantinos 7. Madrid: CSIC, 1958. p.49.

*Si estas comedias que ahora se usan, así las imaginadas como las de historia, todas o las más son conocidos disparates, y cosas que no llevan ni pies ni cabeza, y con todo eso el vulgo las oye con gusto, y las tiene y las aprueba por buenas, estando tan lejos de serlo, y los autores que las componen y los actores que las representan dicen que así han de ser, porque así las quiere el vulgo y no de otra manera, y que las que llevan traza y siguen la fábula como el arte pide, no sirven sino para cuatro discretos que las entienden.*¹⁴

Mais adiante, o personagem discute aspectos mais pontuais, como a falta de unidade de ação e de tempo e de espaço (essa última, nem o próprio Aristóteles fazia questão), colocando-se em uma convicta posição crítica.

Não é possível ignorar que há certa incongruência entre essas observações publicadas no *Quixote*, de 1605, e as do prólogo de *Ocho comedias y ocho entremeses*, de 1615. Embora essas sejam reflexões advindas de contextos diferentes — uma provém da esfera narrativa do *Quixote* e é fruto do discurso de um personagem, a outra é a voz do autor em seu prólogo — é possível compará-las de algum modo.

Ainda que no prólogo seja perceptível o tom de desencanto de Cervantes diante do reconhecimento e da repercussão de suas obras dramáticas, ele parece ao mesmo tempo conformado com a situação atual da comédia e de certa forma “elogia” as comédias de Lope de Vega como *felices y bien razonadas*, bem como chega a incorporar, inclusive, várias dessas “inovações” ao longo de sua nova coleção.

Pero es Cervantes, en esta obra clásica (Ocho comedias y ocho entremeses) donde saca partido de los géneros más diversos — comedia devota, clásica, intriga de amor, aventura novelesca, entremés — se ha decidido a dejar en paz a Aristóteles y a ponerse de acuerdo con el sentir del día y de Lope. [...] Mientras el Cura criticaba la falta de decoro “el rey ganapán y la princesa fregona”, “Pedro de Urdemalas”

¹⁴ CERVANTES SAAVEDRA, M. de. *Don Quijote de la Mancha*. Edición de Martín de Riquer. Barcelona: Editorial Planeta, 1998. p.508.

*nos muestra un rey enamorado de una gitana que es en realidad una princesa de sangre real.*¹⁵

O mais curioso e, sem dúvida, o mais rico no sentido de tentar reconstruir os caminhos que percorriam os dramaturgos da época para criarem seu próprio critério dramático é quando se encontram explícitas, em uma das *Ocho comedias*, *El Rufián dichoso*, as inquietações de Cervantes com relação à arte de fazer comédias. Questionada pelo personagem Curiosidad sobre as mudanças impressas em sua arte, a Comedia responde:

*COMEDIA: Los tiempos mudan las cosas
y perficionan las artes,
y añadir a lo inventado
no es dificultad notable.
Buena fui pasados tiempos,
y en éstos, si los mirares,
no soy mala, aunque desdigo
de aquellos preceptos graves
que me dieron y dejaron
en sus obras admirables
Séneca, Terencio y Plauto,
y otros griegos que tú sabes.
He dejado parte dellos,
y he también guardado parte,
porque lo quiere así el uso,
que no se sujeta al arte.*¹⁶

¹⁵ CANAVAGGIO, J. *Pinciano y la estética literaria de Cervantes en el "Quijote"*. In: ANALES Cervantinos 7. Madrid: CSIC, 1958. p.66.

¹⁶ CERVANTES SAAVEDRA, M. de. *Teatro Completo*. Edición e Introducción F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas. Barcelona: Planeta, 2003. p.136.

Rey Hazas chama atenção para o fato de que não há necessariamente um abandono, por parte de Cervantes, do seu próprio critério dramático, nem uma evolução linear de seu teatro do clássico para o moderno:

*No creemos que los pasajes en cuestión jalonan una trayectoria teórica que evoluciona de lo clásico a lo moderno, ni tampoco resulta viable disimular la evidente distancia doctrinal detectable entre ellos. [...] son claramente disímiles en materia de preceptiva, pero sin que ello implique declarada militancia en una u otra escuela dramática.*¹⁷

As reflexões expostas por meio do personagem de *Rufián dichoso* não revelariam um acatamento, por parte de Cervantes, das preceptivas dramáticas impostas pela *nova comedia*, mas talvez demonstrem, de algum modo, o seu interesse em refletir sobre seu critério dramático, assim como evidenciam que o autor estava ciente de que houvera uma mudança no modo de fazer teatro. Cervantes, nesse caso, reflete simplesmente a favor da arte, do que ele acredita ser uma boa comédia, com mais ou menos recursos clássicos ou modernos. O fato de ver emergir com tanta força uma nova corrente, uma nova escola dramática, o faz refletir sobre a pouca expressividade de seu teatro dentro dessa nova estética. Desafortunadamente, não obteve o êxito que desejara. Inclusive seria possível estender a discussão sobre os motivos de tal fracasso, culpando a conhecida rigidez com a qual Cervantes toma a poética clássica que versa sobre o teatro. Entretanto o que realmente interessa para este trabalho é o fato de que Cervantes, embora não tenha tido muito êxito com o público, realizou valiosas reflexões sobre a evolução do teatro na Espanha, bem como incorporou à sua prosa marcantes características teatrais.

Pouco à vontade com a excessiva popularização da comédia e, ao mesmo tempo, extremamente atraído pela arte dramática, Cervantes nunca deixou de acompanhar as mudanças que surgiam no teatro da época. Embora seu teatro, pelo menos nas primeiras obras (das que foram preservadas), *La Numancia* e *Los tratos de Argel*, pertencesse a uma estética distinta, o autor de

¹⁷ REY HAZAS, A. Introducción. In: CERVANTES, M. de. *Teatro Completo*. Edición e Introducción F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas. Barcelona: Planeta, 2003. p.8.

fato nunca se desconecta do teatro. A prova maior disso é a presença das marcas teatrais, dos comentários críticos e até mesmo a inclusão de uma narrativa teatralizada ao longo do *Quixote*, em particular da segunda parte. Impossibilitado, de alguma maneira, de realizar-se como dramaturgo, Cervantes parece desenvolver uma nova forma de “fazer teatro” através de sua prosa, incorporando uma quantidade considerável de marcas teatrais em seus textos, proporcionando, dessa maneira, à sua prosa, algumas características que só enriquecem a qualidade de suas composições, oferecendo maior agilidade à matéria narrativa. É o caso de "Rinconete y Cortadillo", que já chegou a ser classificado como *Rincomés, la novela*¹⁸ — por sua aproximação ao entremezes — ou como *Apunte para una recreación dramática*¹⁹.

Dessa maneira, no próximo capítulo se abordará o modo como Cervantes traz algumas reminiscências de seu genuíno interesse pelo teatro para a prosa de "Rinconete y Cortadillo", já que, de alguma maneira, se via “impossibilitado” pelo seu contexto literário de produzir obras dramáticas de acordo com seus preceitos, com o que ele acreditava ser um “bom teatro”.

3.3 A confraria e os ladrões

Em cena: Os delinqüentes de Monipodio

Segundo o dicionário da “Real Academia Española”, Monipodio é uma alteração de *monopolio*, que significaria: “*Convenio de personas que se asocian y confabulan para fines ilícitos*”. Contudo há um equívoco ao se acreditar que essa é uma acepção moderna da palavra. Já no primeiro dicionário acadêmico que data do século 18, o

¹⁸ YNDURAIN, D. Rincomés a novela. *Boletín de la Real Academia Española*, XLVI, 1966.

¹⁹ SALCEDO, Hugo. Rinconete y Cortadillo: Apunte para una recreación dramática. In: VOLVER a Cervantes: Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas. v.2. Lepanto: Asociación de Cervantistas, 2000-2001. p.847-850.

*Diccionario de Autoridades*²⁰, encontra-se *monipodio* como: “*Convenio ú contrato de algunas personas, que unidas tratan algun fin malo. Es corrupcion de Monopolio*”.

Cenário de delinqüentes e prostitutas, o Patio de Monipodio caracteriza-se como uma espécie de palco onde desfilam diversos tipos sociais. Espectadores atônitos deste espetáculo, Rinconete e Cortadillo surpreendem-se com a variedade de formas e disfarces que o crime pode ganhar. Como se mencionou anteriormente no manuscrito de *Porras de la Cámara*, a novela trazia um subtítulo que foi suprimido na publicação de 1613: “**Casa de Monipodio, padre de ladrones en Sevilla**”.

É interessante observar que Cervantes cogitou subdividir a novela em duas partes, uma que se passa fora e outra que se passa dentro do espaço da casa de Monipodio, e, de fato, há grandes diferenças entre ambas. A partir da chegada de Rinconete e Cortadillo ao pátio de Monipodio, é possível notar a intersecção do cênico com o narrativo. Os diálogos entre os personagens passam para um primeiro plano e o narrador se ocupa em descrever os detalhes de cada “cena”, colocando diante dos olhos do leitor cada minúcia do espaço, cada detalhe do vestuário dos personagens, como se quisesse preencher dessa forma o vazio causado pela ausência da representação teatral propriamente dita. A chegada repentina do policial, o caso amoroso de Juliana e Repolido, a velha Pipota, tudo é bastante dramático. É como se, de repente, pudéssemos visualizar a entrada e a saída de cada personagem do palco, um por vez, ocupando a cena.

Estando en esto, entraron en la dos mozos de hasta veinte años cada uno, vestidos de estudiantes, y de allí a poco, dos de la esportilla y un ciego; y sin hablar palabra ninguna, se comenzaron a pasear por el patio. No tardó mucho, cuando entraron dos viejos de bayeta, con antojos que los hacían graves y dignos de ser respetados, con sendos rosarios de sonadoras cuentas en las manos. Tras entró una vieja halduda, y, sin decir nada fue a la sala, y habiendo tomado agua bendita, con grandísima devoción se puso de rodillas ante la imagen, y

²⁰ TOMO CUARTO, 1734. Disponível em: <www.rae.es>.

*a cabo de una buena pieza, habiendo primero besado el suelo y levantado los brazos y los ojos al cielo otras tantas, se levantó y echó su limosna en la esportilla, y se salió con los demás al patio. En resolución, en poco espacio se juntaron en el patio hasta catorce personas de diferentes trajes y oficios.*²¹

Há uma espécie de transe que domina os espectadores, Rinconete e Cortadillo, que observam a chegada silenciosa e esquiva dos delinquentes disfarçados dos mais variados tipos sociais. Cada qual se apresenta com seu ofício e devidamente vestido e caracterizado.

No fragmento destacado, podemos observar como se opera a passagem do narrativo épico para um narrativo mais dramático. Para apreender de forma mais abrangente como se dá a marcação cênica, ressaltam-se as seguintes características decorrentes da teatralidade:

- Indicações cênicas pouco breves, tais como²²:
 - a. descrição pormenorizada dos personagens na cena (roupas, comportamento etc.);
 - b. descrição do cenário;
 - c. indicações de silêncio e tom de voz;
 - d. utilização freqüente de verbos de ação que descrevem comportamentos;
 - e. Indicações espaciais dos personagens.

Com a presença desses elementos no relato, ocorre então um tipo de escritura dramática, tal qual define Pavis²³ em seu dicionário de teatro: é o

²¹ CERVANTES SAAVEDRA, M. de. *Novelas Ejemplares*. Ed. de Jorge García López. Madrid: Editorial Crítica, 2001. p.182-183.

²² Para estabelecer os critérios que indicam marcação cênica, foram consultados trabalhos que analisam marcas teatrais em textos em prosa. Não se tem conhecimento sobre uma bibliografia específica sobre este tipo de análise. Ressaltamos especificamente a contribuição das seguintes dissertações de mestrado: RIBEIRO, M. A. *O teatro oculto na ficção narrativa de Machado de Assis*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1981. (Dissertação de mestrado); SIMIONI, A. R. *Marcas teatrais em Machado de Assis*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1998. (Dissertação de mestrado)

universo teatral tal como é inserido no texto pelo autor e recebido pelo leitor. O drama concebe-se como uma estrutura literária que se baseia em alguns princípios dramaturgicos: separação dos papéis, diálogos, tensão dramática, ação das personagens etc. A seguir, destacam-se esses efeitos no trecho citado:

- Descrição pormenorizada dos personagens: “[...] *dos mozos de hasta veinte años cada uno, vestidos de estudiantes / dos viejos de bayeta, con antojos que los hacían graves y dignos de ser respetados, con sendos rosarios de sonadoras cuentas en las manos.*”
- Indicações de ruído ou silêncio: “[...] *y sin hablar palabra ninguna / sin decir nada / sonadoras cuentas [...].*”
- Ações dos personagens: “[...] *se comenzaron a pasear por el patio./ y habiendo tomado agua bendita, [...] se puso de rodillas ante la imagen, y [...], se levantó y echó su limosna [...].*”
- Indicações de localização espacial dos personagens: “[...] *se salió con los demás al patio.*”
- Descrição gestual: “[...] *con grandísima devoción [...] habiendo primero besado el suelo y levantado los brazos y los ojos al cielo otras tantas [...].*”

A descrição pormenorizada ao lado das ações da *vieja halduda* Pipota forma uma imagem plástica que faz com que o leitor visualize a cena. O efeito cômico causado pela quebra do decoro acentua a atmosfera teatral, pois Pipota, que se encontra num espaço de picaresca, age como se fosse uma beata, sendo, como se constatará mais adiante, uma ladra. Não se sabe muito bem se a mesma é uma beata *atuando* como ladra ou uma ladra *atuando* como beata. A presença desse elemento religioso é indispensável para uma maior teatralização da personagem. Todos ali aparentam algo que na verdade não o são, usando disfarces para ocultar sua verdadeira condição de criminosos de

²³ PAVIS, Patrice. Dicionário de Teatro. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1999.

quadrilha. Há, portanto, a narração de um teatro. É o teatro dos delinquentes que, disfarçados de pessoas de bem, dominam o crime de Sevilha.

A entrada da velha em cena surpreende pela comicidade: a sua aparência acima de qualquer suspeita contrasta enormemente com o espaço em que a mesma se encontra, condizendo menos ainda com todos aqueles gestos de devoção, como se ela estivesse mesmo dentro de uma “cofradia religiosa”.

Américo Castro já observa a presença de uma rica atmosfera literária em que Cervantes costuma situar seus personagens ditos “pícaros”; personagens são, na maioria das vezes, “*objetos de las manipulaciones artísticas del autor que los maneja como figuras de retablo*”.²⁴ O crítico fora o primeiro a notar paralelismos entre “Rinconete y Cortadillo” e o teatro.

O surgimento de uma a uma daquelas figuras silenciosas no Pátio cria um clima de expectativa, que culmina com a entrada de Monipodio, seguida de descrição pormenorizada de seu traje bizarro. O exagero com que se descreve a sua figura faz com que se torne um personagem grotesco. Os pés são *juanetudos*, o peito é um “bosque” de pêlos, os dedos das mãos são gordos e as unhas manchadas. A cena vai se tornando cada vez mais densa, e logo teremos toda uma cerimônia de ingresso de Rinconete e Cortadillo na congregação, que culminará com as palavras de aprovação de Monipodio: “[...] *Digo que sola esta razón, me convence, me obliga, me persuade y me fuerza a que desde luego asentéis como cofrades mayores y que se os sobrelleve el año del noviciado.*” A solenidade da cerimônia e a seriedade com que os delinquentes a levam a sério paralisam o leitor que espera, ao lado dos pícaros, a decisão de Monipodio. Os meninos Rincón e Cortado recebem novos nomes para poderem *atuar* dentro da organização, tornando-se, então, Rinconete e Cortadillo.

A entrada das mulheres Escalanta e Gananciosa, que trazem comida e vinho, dá início a um animado banquete, em que novamente a velha Pipota toma conta da cena: primeiro diz que se sente mal, para em seguida beber uma quantidade enorme de vinho, diante de todos. A descrição das ações é bem exagerada:

²⁴ CASTRO, A. *El Pensamiento de Cervantes*. Nueva edición ampliada. Barcelona: Noguer, 1972.

*El narrador, aun desplegando un mayor desarrollo, se limita casi exclusivamente a ser un acotador de las voces de los personajes y a situar el tablado escénico en donde sucede una acción entremesil.*²⁵

Outro recurso importante é a criação de uma atmosfera de suspense para a entrada dos personagens. Este recurso que acentua a teatralidade já aparecia em alguns episódios do *Quixote* e está de alguma maneira incorporado à escrita cervantina. A existência de um espaço onde há o desfile de personagens das mais variadas procedências pode ser comparada a um dos episódios da “Venta de Juan Palomeque” no *Quixote 1*. No capítulo XXXVI, Dom Quixote e Sancho estão hospedados numa estalagem que Dom Quixote acredita ser um castelo. Nesse lugar também estão hospedados outros personagens de diversas procedências, entre eles: Cardenio, um apaixonado que perdeu sua amada, Luscinda, para um amigo, Don Fernando; Dorotea, a qual, fantasiada de princesa, pretendia enganar Dom Quixote etc. Estes personagens serão surpreendidos com a chegada de uma misteriosa “*tropa de huéspedes*”:

*– Cuatro hombres – respondió el ventero – vienen a caballo, a la jineta, con lanzas y adargas, y todos con antifaces negros; y junto con ellos viene una mujer vestida de blanco, en un sillón, ansimesmo cubierto el rostro, y otros dos mozos de a pie.*²⁶

A entrada também é silenciosa, o que reforça a expectativa: “[...] *que gente era aquella que con traje y tal silencio estaba [...]*”. Os efeitos teatrais são reforçados também pela descrição dos trajes, assim como em “Rinconete y Cortadillo”. A estalagem então logo irá transformar-se em cenário de reencontro de amores perdidos, e os casais irão expor a sua intimidade, para deleite da platéia, e os intrincados caminhos que percorreram para chegar até

²⁵ SÁNCHEZ, F. J. *Lectura y Representación: Análisis Cultural de las Novelas Ejemplares de Cervantes*. New York: Ed. Peter Lang, 1993. p.107.

²⁶ CERVANTES SAAVEDRA, M. de. *Don Quijote de la Mancha*. Edición de Martín de Riquer. Barcelona: Editorial Planeta, 1998. p.391.

ali. Como ocorre com o casal Juliana e Repolido no Pátio de Monipodio, o centro das atenções passa a ser os problemas amorosos dos casais, e o foco narrativo se detém por um instante no desfecho daquelas “dores de amores”.

Em “Rinconete y Cortadillo”, o desfecho dos problemas amorosos de Juliana Cariharta e Repolido não poderia ser mais dramático. Juliana, após acusar seu amado de agredi-la, depois de chorar e mostrar as marcas da violência recebida, esconde-se num quarto para não encontrá-lo. Posteriormente, com alguma insistência de Repolido e com seu pedido de desculpas, os dois fazem as pazes²⁷:

— *Todos voacedes han hablado como buenos amigos, y como tales amigos se den las manos de amigos.*

*Diéronselas luego, y la Escalanta, quitándose un chapín, comenzó a tañer en él como en un pandero; la Gananciosa tomó una escoba de palma nueva, que allí se halló acaso, y, rascándola, hizo un son que, aunque ronco y áspero, se concertaba con el del chapín. Monipodio rompió un plato y hizo dos tejoletas, que, puestas entre los dedos y repicadas con gran ligereza, llevaba el contrapunto al chapín y a la escoba.*²⁸

Aqui começa o baile para comemorar a paz entre os pícaros, quando todos cantam, alguns dançam. A descrição das ações da improvisação dos instrumentos musicais dá um tom de festa bastante teatral. A diversão não tem hora para acabar, até que, de repente, o sentinela de plantão avista algum membro da justiça que se aproxima da casa. Todos se assustam e há novamente o efeito de suspense, para logo descobrir-se que o homem se dirigia a outro lugar.

O tom cômico, a linguagem dos delinqüentes, as cenas que se encadeiam uma após a outra dão à narrativa o tom de entremes.

²⁷ Nesse trecho, é importante destacar a repetição da palavra “amigo”, que, além de reforçar a teatralidade do diálogo, também chama atenção para o tema da amizade, o qual, como já se mencionou, tem grande importância na novela.

²⁸ CERVANTES SAAVEDRA, M. de. *Novelas Ejemplares*. Ed. de Jorge García López. Madrid: Editorial Crítica, 2001. p.204.

“Entremez” é um vocábulo que vem do espanhol *entremés*, o qual originalmente significava “*todo manjar de poca consistencia que se servía en el intermedio de los platos de un copioso banquete*”. Logo passou a significar “*piezas cortas de caracter jocoso y burlesco, escritas en prosa o en verso, que se representaban entre las jornadas de una comedia para divertir el público*”; normalmente essas peças poderiam vir acompanhadas de canções ou danças.

Enquanto a comédia podia apresentar características de exemplaridade moral, o entremez tinha mais uma função de entretenimento, o que não excluía o seu caráter por vezes crítico em forma de sátira ou paródia. Os entremezes cervantinos foram publicados pela primeira vez em *Ocho comedias y ocho entremeses nunca representados*, em 1615, e concebem significativas inovações na arte dessas peças curtas. Os personagens ganham maior desenvolvimento, os temas são revestidos de ironia e muitas vezes apresentam aspectos satíricos²⁹ e paródicos dos males de sua época. A ironia já se nota nos títulos:

*El juez de los divorcios (que se niega a concederlos); La guarda cuidadosa (frustrada, a pesar de tan cuidada guarda); La elección de los alcaldes de Daganzo (que concluye sin elegir alcalde); El retablo de las maravillas (y no hay nada); La cueva de Salamanca (eufemismo por la universidad y no hay instrucción, ni ciencia, sino embuste).*³⁰

Stanislav Zimic em “El teatro de Cervantes” compara a vida que leva Juliana Cariharta com a vida que levou Periconá, a prostituta falecida do entremez “El Rufián Viudo”, de Cervantes. Nesse entremez, é possível estabelecer inúmeras associações com a novela, entre elas a religiosidade fingida dos delinqüentes chama atenção, já que, em ambos os casos, não há uma coerência com as ações dos personagens, os quais se dizem devotos, mas cometem muitos delitos. Tudo isso aparece no entremez e na novela de

²⁹ O termo empregado aqui se refere de forma adjetiva à crítica presente nesses textos. Segundo Coronel Ramos, desde a Idade Média já é possível encontrar o adjetivo “satírico” como sinônimo de “crítico”. (CORONEL RAMOS, M. A. Estructuras satíricas en los relatos picarescos. In: ESTUDIOS sobre la sátira española en el siglo de oro. Org. Carlos Vaíllo e Ramón Valdés. Madrid: Castalia, 2006. p.38).

³⁰ CERVANTES SAAVEDRA, M. de. *Entremeses*. Edición de Alberto Castilla. Madrid: Akal, 1997. p.14.

forma leve, porém com alguma crítica implícita. Nesse entremez, encontramos o rufião Trampagos, que perdeu sua amante Periconá e, com palavras solenes, lamenta a sua morte. O seu pranto cessa com a chegada de várias candidatas a substituta de Periconá, que alegram o ambiente e ao mesmo tempo criam um efeito de contraste: o pranto cheio de palavras solenes com a chegada alegre e escandalosa das mulheres. Este entremez é considerado um dos mais ricos literariamente e que apresenta uma maior polifonia.³¹

Como muy bien ha estudiado Asensio, «El rufián viudo descuella entre los demás entremeses cervantinos por su literalidad, es decir, por su saturación de parodias y citas de poemas y géneros en boga. Es [...] una pieza polifónica, una especie de diálogo con diferentes obras poéticas del tiempo». Y, entre ellas, se encuentran algunas del propio Cervantes, pues las conexiones de este mundo rufianesco sevillano con Rinconete y Cortadillo, son evidentes [...].³²

Há uma cena em particular que é praticamente idêntica ao trecho do “alarme falso” sobre a chegada da polícia:

Entra uno muy alborotado

Juan Claros ¡la justicia! la justicia!

El alguacil de la justicia viene

La calle abajo.

Em seguida, como o faz Monipodio, Trampagos tenta acalmar a todos, os quais se assustam, dizendo que é um conhecido seu. Em seguida, descobre-se tratar de um alarme falso. O baile também acontece animadamente no entremez, contagiando a todos. O tom religioso e a lamentação do começo esfumam-se. Novamente estamos diante de pícaros

³¹ Idem, *ibidem*.

³² REY HAZAS, A. Cervantes se rescribe: el teatro y las novelas ejemplares. *Criticon*, n.76,1999, p.119-164. Disponível em: <www.cervantesvirtual.com>.

falsamente religiosos e, através da tonalidade satírica presente nesse entremez, é possível entrever uma crítica à banalização dos rituais e assuntos religiosos. Tal crítica aparecerá de forma mais evidente em “Rinconete y Cortadillo”.

Anteriormente se mencionou que Rincón e Cortado são pícaros que se aproximam mais da tradição dos relatos picarescos e os delinquentes de Monipodio se aproximam mais dos personagens dos entremezes. Essa constatação é possível tanto pela comparação entre personagens do pátio e personagens de entremezes, como já se viu, como também pela marcada diferença presente no discurso dos mesmos.

O discurso dos personagens do Pátio distingue-se do discurso de Rincón e Cortado principalmente pela falta de urbanidade:

– *Y ¿con sólo eso que hacen, dicen esos señores –dijo Cortadillo³³– que su vida es santa y buena?*

– *Pues ¿qué tiene de malo? – replicó el mozo –. ¿No es peor ser hereje o renegado, o matar a su padre y madre, o ser solomico?*

– *Sodomita querrá decir vuesa merced – respondió Rincón.*

– *Eso digo – dijo el mozo.*

– *Todo es malo – replicó Cortado –. Pero, pues nuestra suerte ha querido que entremos en esta cofradía, vuesa merced alargue el paso, que muero por verme con el señor Monipodio, de quien tantas virtudes se cuentan.³⁴*

Levando em conta que os caracteres dos personagens se expressam através de seu estilo e esse estilo se manifesta através de suas prosopopéias³⁵, é possível notar, dessa forma, o abismo que separa tais personagens. No capítulo seguinte desta dissertação, será possível tratar com mais profundidade do contraponto existente entre esses dois estilos.

³³ Cervantes aqui utiliza o nome “Cortadillo” dado posteriormente por Monipodio ao personagem.

³⁴ CERVANTES SAAVEDRA, M. de. *Novelas Ejemplares*. Ed. de Jorge García López. Barcelona: Editorial Crítica, 2001. p.181.

³⁵ LÓPEZ GRIGERA, L. *La retórica en la España del siglo de oro*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1994. p.170.

Mecanismo diferente ocorre, no entanto, quando, em sua comédia *Pedro de Urdemalas*, Cervantes inclui um pícaro mais próximo à tradição das novelas picarescas. É possível identificar o tipo de personagem prontamente, pelo seu estilo, com a presença de um longo e pouco teatral monólogo, recurso que, além de outorgar mais profundidade ao personagem, o vincula de algum modo à estirpe dos pícaros da prosa.

Outra forma de aproximar as cenas ocorridas no pátio de Monipodio do gênero dramático é pensar que, muitas vezes, os entremezes apresentados no intervalo das jornadas das comédias colocavam em cena uma paródia da própria comédia que era representada. Dessa forma, também é possível reconhecer vestígios da estrutura da comédia que são parodiados pela novela, sobretudo pela caracterização dos personagens:

- A figura soberana e poderosa do rei: Monipodio;
- O velho conselheiro respeitado por todos: velha Pipota;
- O drama amoroso que contagia a todos : Juliana e Repolido;
- O personagem masculino do “valentão”: Repolido;
- A figura do “gracioso”: nesse caso cumprida pelos jovens pícaros Rincón e Cortado, caracterizados sobretudo pelas agudezas jocosas que imprimem nos diálogos da novela

Essa estrutura teatralizada de “Rinconete y Cortadillo” inspirou, segundo Rey Hazas³⁶, o anônimo “Famoso entremés de Masalquiví”, tendo o personagem Masalquiví algumas dívidas importantes para com o Monipodio cervantino. Um pouco mais adiante, em 1632, Castillo Solórzano incorpora, de fato, um entremés ao seu relato picaresco, *Teresa de Manzanares*, confirmando de maneira mais direta a importância da literatura dos entremezes também para o gênero épico.

³⁶ REY HAZAS, A. *Teatro breve del Siglo de Oro*. Madrid: Alianza, 2002. p.46.

4. *Castigat ridendo mores*. Comicidade e tonalidade satírica em "Rinconete y Cortadillo"

Estudando o modo como a novela *Rinconete y Cortadillo* constrói a sua originalidade com a combinação de elementos de diversos gêneros (picaresca, teatro, *novella* italiana), é possível observar a capacidade que tem a literatura cervantina de dialogar com seu contexto literário de maneira singular, aportando ao leitor o privilégio de poder reconstruir a cada leitura um pouco da história da literatura espanhola.

Se as *Novelas Ejemplares* em seu conjunto são um universo repleto de reminiscências literárias, culturais e sociais, a novela "Rinconete y Cortadillo" torna-se, desse modo, uma representante "exemplar" de como todo um universo literário se reflete nas linhas desta pequena obra.

Anteriormente se mencionou a aproximação entre novela e comédia atinada por alguns escritores contemporâneos a Cervantes. Tanto Lope de Vega quanto o autor de *Quixote* apócrifo apontam essa analogia de maneira muito direta. O segundo, por exemplo, não só se refere às novelas cervantinas como *comédias em prosa*, como também as considera "*más satíricas que ejemplares*". Ao utilizar o termo "satíricas", provavelmente Avellaneda se refere à censura e à crítica à sociedade sevilhana e ao seu sistema judiciário, presente tanto em "Rinconete y Cortadillo" quanto em "Coloquio de los Perros"¹. Nesse caso, é possível perceber a aplicação do termo "satírico" com sentido adjetivo, acepção que, segundo Coronel Ramos, era comum nessa época. Seu estudo levanta, por exemplo, o uso desta função adjetiva do termo presente em uma obra como *El discreto* de Gracián: "*Esto concuerda con la significación general que desde el medievo se dará al adjetivo satírico convertido en sinónimo de crítico*".²

¹ CLOSE, A. *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*. Alcalá de Henares: Biblioteca de estudios cervantinos, 2007. p.194.

² CORONEL RAMOS, M. A. Estructuras satíricas en los relatos picarescos. In: ESTUDIOS sobre la sátira española en el siglo de oro. Org. Carlos Vaíllo e Ramón Valdés. Madrid: Castalia, 2006. p.38.

De fato, é possível pensar, por exemplo, na sociedade às avessas do Pátio de Monipodio como uma espécie de sátira à sociedade sevilhana. No entanto, é preciso esclarecer que o termo aqui empregado implica uma tonalidade crítica que pode estar presente em qualquer gênero literário, podendo um texto ser satírico sem que esta seja a sua modalidade principal. O estudo “La sátira en el Siglo de Oro: notas sobre de un concepto controvertido”, de Rodrigo Cacho Casal, pontua a existência nos estudos que se ocupam em alguma medida da sátira. Leia-se:

*Pocos conceptos como el de la sátira han gozado de mayor predicamento en la tradición literaria de Occidente y, al mismo tiempo, pocos han ocasionado mayor confusión y opiniones encontradas sobre su real significado. Bajo el término sátira se pueden agrupar elementos de naturaleza a veces muy diferente, y esta polivalencia se refleja con claridad en los estudios que se han ocupado de ella.*³

Mais adiante, Rodrigo Cacho ressalta que as posturas com relação à sátira costumam oscilar entre considerá-la um gênero concreto ou uma atitude passível de ser encontrada em qualquer texto. A segunda postura parece aproximar-se mais do objetivo desta parte do trabalho com "Rinconete y Cortadillo".

Estudos sobre a sátira nos séculos XVI e XVII ibéricos não abundam e demoram a aparecer. Os organizadores da obra que foi fruto do primeiro Colóquio sobre sátira na Espanha, em 2005, apontam que a sátira “*sigue padeciendo hoy en día cierto grado de marginalidad en la atención que merecería recibir de la crítica*”.⁴ Desse modo, é preciso pontuar com clareza qualquer estudo que envolva aspectos da sátira.

Tendo em conta principalmente que o objetivo deste trabalho não é designar nenhuma etiqueta genérica, principalmente em se tratando de uma obra tão plural como "Rinconete y Cortadillo", é possível tratar da tonalidade

³ CACHO CASAL, R. La sátira en el Siglo de Oro: notas sobre de un concepto controvertido. *Neophilologus*, n.88, Netherlands, Kluwer Academic Publishers, p.61, 2003.

⁴ VAILLO, C.; VALDÉS, R. (Org.). *Estudios sobre la sátira española en el siglo de oro*. Carlos Vaíllo e Ramón Valdés. Madrid: Castalia, 2006. p.7.

satírica que, como artifício literário associado ao cômico, está presente na narrativa.

A definição proposta por Massaud Moisés em seu *Dicionário de termos literários* demonstra de modo eficaz a acepção com a qual se está trabalhando:

*Modalidade literária ou tom narrativo, consiste na crítica das instituições ou pessoas, na censura dos males da sociedade ou dos indivíduos. Vizinha da comédia, do humor, do burlesco, da paródia, da ironia e cognatos [...].*⁵

Motivos satíricos são comuns às comédias e aos entremezes, e as narrativas cômicas cervantinas conservam, de alguma maneira, muitas das características do gênero dramático, sobretudo de sua expressão mais popular: a comédia.

Ao se observar o tema da segunda parte da novela, a sociedade paralela criada por Monipodio para servir ao crime, a tonalidade satírica denuncia alguns males da sociedade, exagerando-os por vezes com o objetivo de mover os afetos e propor a correção dos vícios. A crítica esboçada pelo texto através da comicidade das deformidades presentes na confraria de ladrões pode ser lida como uma tonalidade satírica da obra, principalmente porque há, no final da novela, o epílogo que propõe, de algum modo, a correção dos males: *castigat ridendo mores*, ou seja, rindo se castigam os males.

No capítulo 48 do *Quixote*, durante a antológica conversa entre o Cura e o Canónigo acerca das comédias, Cervantes por boca do primeiro menciona uma sentença de Cícero: “[...] *porque habiendo de ser la comedia, según le parece a Tulio, espejo de la vida humana, ejemplo de las costumbres y imagen de la verdad [...]*”⁶. As palavras do personagem provavelmente se aproximam da visão que teria Cervantes sobre o gênero dramático e, conseqüentemente, sobre o gênero cômico. Ao incorporar elementos do gênero dramático às suas obras em prosa, o autor abre espaço também para criar, com a comicidade,

⁵ MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1997. p.412.

⁶ CERVANTES SAAVEDRA, M. de. *Don Quijote de la Mancha*. Edición de Martín de Riquer. Barcelona: Editorial Planeta, 1998. p.505.

uma interessante aproximação aos temas cotidianos, assim como a comédia o fazia.

Para Close, o famoso diálogo entre o Cura e o Canónigo trata-se de uma espécie de mini-manifesto, não só com relação ao gênero dramático, mas também com relação à sua prosa de caráter cômico⁷. Tais reflexões estão inclusive muito arraigadas aos preceitos aristotélicos com relação à comédia nova e à velha⁸, de modo que sua preferência pelo humor comedido da comédia nova se estende em direção à sua prosa cômica. Desse modo, os aspectos satíricos da novela não apresentariam a mordacidade tradicional da sátira de Juvenal, por exemplo, e sim estariam mais próximos a Horácio:

*Para el humanismo renacentista, Horacio era la sobresaliente encarnación de este tipo de urbanidad, para Márquez Torres [autor de uma das aprobaciones que precedem a segunda parte de Dom Quixote.], Cervantes es, sin duda, un Horacio cristiano. Elogio que sin duda apreciaría puesto que ese era el ideal al cual aspiraba como escritor satírico.*⁹

Dessa forma, o trabalho compartilha da posição de Close, de que “*Cervantes concebía su ficción en modo cómico o humilde principalmente como una extensión de la comedia, del género dramático [...]*”¹⁰, de modo que se torna clara a relação entre o critério dramático cervantino e as técnicas utilizadas na composição de suas novelas.

Tendo em conta as reflexões expostas anteriormente acerca da relação de Cervantes com o teatro da época e as preceptivas aristotélicas e horácianas, é possível, então, já nesse primeiro momento, observar que o

⁷ CLOSE, A. *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*. Alcalá de Henares: Biblioteca de estudios cervantinos, 2007. p.22.

⁸ A edição de Candido Lusitano da *Poética* de Horácio aponta a distinção entre os tipos de comédia: 1. Comédia velha: representavam-se os vícios dos cidadãos e, portanto, reinava a maledicência; 2. Comédia Média: há o início da atenuação da maledicência; 3. Comédia Nova: Não se declara mais o nome das pessoas, sendo somente possível tratar dos vícios em comum e das desordens do público de forma geral. Os temas eram fingidos e tencionavam instruir e não infamar. (HORÁCIO. *A Arte Poética de Horácio*. Traduzida e ilustrada em português por Candido Lusitano. Lisboa: Officina Rolandiana, 1788. p.X.).

⁹ CLOSE, A. *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*. Alcalá de Henares: Biblioteca de estudios cervantinos, 2007. p.46.

¹⁰ Idem, p.22.

humor e a sátira presentes em "Rinconete y Cortadillo" têm como característica a ausência de temas de conteúdo mais lascivo e de formas degradantes de vitupério:

*A comédia é, como já dissemos, imitação de maus costumes, não contudo de toda sorte de vícios, mas só aquela parte do ignomioso que é ridículo. O ridículo reside num defeito e numa tara que não apresentam caráter doloroso ou corruptor.*¹¹

Como se expôs anteriormente, uma das características da literatura dos entremezes é a presença do humor que se manifesta através de sátiras e paródias da sociedade contemporânea. Sobretudo nos entremezes cervantinos, é possível perceber, na maioria das vezes, uma tonalidade crítica que ataca, de maneira sutil, certos usos e costumes sociais.

"Rinconete y Cortadillo", conhecida sobretudo pela pluralidade de formas discursivas com as quais dialoga, insere-se portanto dentro do gênero cômico. E, tal qual expõe em suas reflexões acerca da comédia, Cervantes incorpora à sua prosa um tipo de humor comedido, nos moldes da comédia nova, que, além de deleitar, de acordo com o princípio horaciano, também ensina, em alguma medida.

4.1 Da famosa cidade de Sevilha

O presente estudo, nesse momento, se volta à análise do modo como o autor, através das deformidades e distorções típicas do cômico inseridas em seu relato, se aproxima de seu contexto sócio-cultural e satiriza certos males da sociedade *hispalense* do Século de Ouro.

O humor pueril que permeia toda a novela parece acentuar-se à medida que os delinqüentes do *Patío* se apropriam da narrativa, criando no espaço da

¹¹ ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. São Paulo: Garnier, 2000. p. 269.

confraria de ladrões uma espécie de centro da novela. Tudo de repente passa a girar em torno daquela pequena sociedade secreta, imune às leis e aos costumes sociais vigentes na cidade de Sevilha. Monipodio reinventa as leis sociais e religiosas através do estatuto que impõe aos integrantes de sua congregação. O riso presente nessa parte da novela parece não querer somente divertir o leitor; também, de alguma maneira, parece querer ensinar algo, chamando atenção para algumas mazelas da sociedade.

Estando diante de um quadro como esse, onde a criminalidade atinge um grau de organização semelhante ao das instituições oficiais e se situa no coração de uma cidade, sob o olhar das autoridades, o leitor logo se dá conta de que está diante de alguns dos males da sociedade sevilhana. Leiam-se algumas das últimas linhas da novela:

No menos le suspendía la obediencia y respecto que todos tenían a Monipodio, siendo un hombre bárbaro, rústico y desalmado. Consideraba lo que había leído en su libro de memoria y los ejercicios en que todos se ocupaban. Finalmente, exageraba cuán descuidada justicia había en aquella tan famosa ciudad de Sevilla, pues casi al descubierto vivía en ella gente tan perniciosa y tan contraria a la misma naturaleza; y propuso en sí de aconsejar a su compañero no durasen mucho en aquella vida tan perdida y tan mala, tan inquieta, y tan libre y disoluta.¹²

Já fora do recinto de Monipodio, o narrador traz à tona os pensamentos de Rincón, agora Rinconete, com relação ao que acabara de presenciar. Há, sem dúvida, a consciência de que há algo errado com a justiça da cidade. Mesmo sendo um pícaro, o jovem classifica a associação de Monipodio como “*gente tan perniciosa y tan contraria a la misma naturaleza*”. Mesmo advindo de um contexto em que convive com a criminalidade e comete delitos, o personagem vê nos delinqüentes do Patio algo que ultrapassa qualquer tolerância. Chama atenção também o modo como se refere à cidade como

¹² CERVANTES SAAVEDRA, M. de. *Novelas Ejemplares*. Ed. de Jorge García López. Madrid: Editorial Crítica, 2001. p.215.

sendo “*tan famosa*”, o que destaca o *status* de Sevilha como uma cidade singular nesse período.

O espetáculo repleto de picardia e impunidade que, atônito, o leitor presencia ao lado de Rinconete e Cortadillo no Patio de Monipodio se trata de um retrato deformado da sociedade sevilhana da época. Como já se mencionou, a cidade de Sevilha, que causa tanto receio em Dom Quixote, era então conhecida como “*paraíso del hampa*”, ao que se soma a existência documentada, em finais do século XVI e no XVII, de organizações criminosas como a da Monipodio.

*En Sevilla dicen que hay cofradía de ladrones, con su prior y cónsules, como mercaderes. Hay depositario entre ellos, en cuya casa se recogen los hurtos, y arca de tres llaves, donde se hecha lo que se hurta y lo que se vende, y sacan de allí para el gasto y para cohechar lo que pueden con su remedio cuando se ven en aprieto. Son muy recatados en recibir que sean hombres esforçados y ligeros, cristianos viejos. No acogen sino a criados de hombres poderosos y favorecidos en la ciudad [y] ministros de justicia. Y lo primero que juran es esto: que aunque los hagan cuartos, pasarán su trabajo, mas no descubrirán los compañeros. Y ansí cuando entre gente de una casa falta algo, que dicen que el diablo lo llevó, levántanselo al diablo, que no lo llevo sino uno de estos. Y de haber cofradía es cierto, y durará mucho más que la señoría de Venecia, porque aunque la justicia entresaca algunos desdichados nunca ha llegado al cabo de la hebra.*¹³

O texto extraído da Miscelanea de Luis Zapata, datado entre 1592–1595, foi, segundo Rey Hazas¹⁴, “descoberto” por Pellicer (1797), cervantista do século XVIII, e desde então atrai a atenção dos estudiosos, adquirindo a dimensão de uma prova irrefutável do naturalismo da narrativa¹⁵. A *Miscelánea* faz parte de um gênero pertencente à didática, que poderia ser apontado como um dos precursores do ensaio. Também conhecida como *Silva de casos*

¹³ Citado com base em: REY HAZAS, A. *Poética de la libertad y otras claves cervantinas*. Madrid: Eneida, 2005. p.179.

¹⁴ Idem, ibidem.

¹⁵ CERVANTES SAAVEDRA, M. de. *Novelas Ejemplares*. Ed. de Jorge García López. Madrid: Editorial Crítica, 2001. p.791.

curiosos, é uma coleção de ditos e cenas da vida política, social e literária de seu tempo. Muitos escritores encontravam nesse tipo de texto inspiração e temas para obras maiores.

Também é preciso destacar que, nas *Ordenanzas Reales*, a legislação da época, é mencionada a proibição de qualquer “*ayuntamiento, bando, liga o cofradía*” que não estejam dedicados a causas pias e espirituais¹⁶:

Ley XII

D. Enrique IV, en Toledo año de 1462 [...]

Revocación y prohibición de cofradías y cabildos, no siendo para causas pias y con Real licencia

Porque muchas personas de malos deseos, deseando hacer daño á sus vecinos o por executar la malquerencia que contra algunos tienen, juntan cofradías, y para colorar su mal propósito, toman advocación y apellido de algun Santo ó Santa, y llegan así otras muchas personas conformes á ellos en los deseos, y hacen sus ligas y juramentos para se ayudar; y algunas veces hacen sus estatutos honestos para mostrar en público, diciendo que para la execución de aquellos hacen las tales cofradías, pero en sus hablas secretas y consejos, tiran á otras cosas que tienden en mal de sus próximos [...] revocamos todas y qualesquier cofradías [...] salvo las que han sido hechas solamente para causas pias y espirituales, [...].¹⁷

Condensando em breves linhas, alguns dos traços fundamentais da novela, tanto o texto da *Miscelânea* quanto a legislação, são, sobretudo, documentos históricos que denunciam a situação do avanço da criminalidade em Sevilha. Surpreende o modo como a novela se apropria das características da organização criminosa descrita no texto legislativo, a começar pela nomenclatura *cofradía*, também utilizada na *Miscelânea*, que alude à instituição religiosa. A existência de “estatutos” que pregam, entre outras coisas, a divisão

¹⁶ Para mais detalhes sobre os trabalhos que discutem a legislação na literatura cervantina, remetemos o leitor aos estudos de Susan Byrne, entre eles: Cervantes ‘Don Quijote’ as Legal Commentary. *Bulletin of Cervantes Society of America*. Disponível em: <www.h-net.org/~cervantes/csa/articf07/byrnef07.pdf>.

¹⁷ NOVÍSIMA Recopilación de las leyes de España. Dividida en XII libros. Edição facsimilar disponível em: <<http://bib.us.es/derecho/recursos/pixelegis/areas/codigos-ides-idweb.html>>.

de tudo o que é roubado e a preservação dos companheiros (“*guardan los unos a los otros* e impedem *la ejecución de nuestra justicia*”¹⁸) também está dramatizada na novela.

Após analisar-se dentro da composição da novela a presença dos gêneros picaresco e dramático, é possível, nesse momento, observar o modo como se opera, tal como no teatro de entremezes, um retrato *satírico* da sociedade *hispalense* nas linhas do relato.

Entendendo a sátira como conceito associado ao cômico, é preciso, antes de tudo, pontuar que existiam na época graus de deformidade e mordacidade com relação aos temas e às críticas que são tratados dentro da esfera cômica.

Para pontuar melhor esses aspectos satíricos, é preciso ter em conta o histórico e algumas características da sátira como gênero independente. A origem da sátira é latina segundo Quintiliano, que, no livro X de *Institución Oratória*, escreve:

*La sátira es toda nuestra, en la cual el primero que consiguió insigne alabanza fue Lucilio, el que tiene todavía algunos tan apasionados que no dudan en darle preferencia, no sólo a los escritores de la misma materia, sino también a todos los poetas.*¹⁹

E, em seguida, o autor cita Lucilio e Horacio como iniciadores do gênero.

Reatualização da catarse aristotélica como dirigismo pedagógico, a sátira fere para curar, propondo a correção dos males²⁰. Ao dramatizarem-se e exagerarem-se os vícios, movem-se os afetos, persuadindo, dessa forma, o auditório.

Segundo *el Tesoro de Covarrubias*, a sátira “*es un género de verso picante, el cual reprehende los vicios y desórdenes de los hombres; y poetas*

¹⁸ Idem, ibidem.

¹⁹ QUINTILIANO. *Institución Oratória*, libro 10. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/24616141101038942754491/index.htm>>. Acesso em:

²⁰ HANSEN, J. A. *A sátira e o Engenho*. São Paulo: Ateliê, 2004. p.48.

*satíricos los que escribieron el tal verso, como Lucilio, Horacio, Juvenal*²¹. Assim sendo, ao satirizar um determinado aspecto social, são denunciados e repreendidos os vícios. Já a origem da palavra se explica por uma motivação etimológica do termo latino *satura*, que retoma o grego *satyros*; ambos significam mistura, *satura* sendo mistura de discursos e *satyros*, mistura de homem e bode. O gênero é, conseqüentemente, híbrido em sua essência. Como o *satyros* que tem duas naturezas formando assim uma terceira, o gênero não possui a unidade prescrita como em outros gêneros: “é mista, como mescla de alto e de baixo, grave e livre, trágico e cômico, sério e burlesco”²².

Por ser a sátira, por vezes, de natureza mais picante e mordaz, como a sátira de Juvenal, é preciso pontuar que certas características cômicas da novela podem ser lidas como “horacianamente” satíricas, em seu sentido mais adjetival. Entendendo a sátira como uma tonalidade inserida em outros gêneros, é possível encontrar a presença de diversos elementos característicos da sátira, gênero literário²³ na segunda parte da novela. A presença da sátira como tonalidade em textos do século XVI já foi estudada por K.Scholberg:

En cualquier época, [...] hay siempre el revés de la medalla, el otro lado del cuadro que lleva ocultas las máculas de las gentes, sus debilidades y pecados. Es este lado el que nos revela los escritores satíricos, en denuestos, invenctivas, vejámenes, burlas, ironías, calumnias, mofas y todos los otros términos con los que son conocidos tales escritos. La verdad es que los críticos jamás se han puesto de acuerdo sobre lo que es la sátira, aunque casi todos convienen en que más que un género literario formal, la sátira es, o presenta, una actitud,

²¹ COVARRUBIAS, S. de. Tesoro de la Lengua Castellana o Española. Barcelona: Horta, 1943.

²² HANSEN, J. A. *A sátira e o Engenho*. São Paulo: Ateliê, 2004. p.292.

²³ Da mesma forma, Antonio Rey Hazas estudou a presença de sátira em novelas picarescas em seu trabalho *Deslindes de la novela picaresca*. Leia-se: “[...] antedicho que se trata además de un relato onde observou por exemplo que *El libro de entretenimiento de la pícara Justina é satírico entendendo a sátira como tonalidade inserida en otros géneros*”. (REY HAZAS, A. *Deslindes de la novela picaresca*. Malaga: Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, 2003. p.245).

*que puede expresarse en cualquier forma literaria, y que una obra puede ser satírica en parte, sin que esta sea su modalidad principal*²⁴.

Essa noção de “sátira” como recurso literário presente de modo predominante ou não em outros gêneros corrobora o já exposto anteriormente: que a sátira é um gênero híbrido, que prescinde de unidade.

Já muito se estudou sobre a presença da sátira em obras como *Lazarillo de Tormes*, em que se satirizam a corrupção e a hipocrisia do clero. No entanto a tonalidade satírica da novela cervantina se distancia desse modelo de prosa cômica, segundo Close:

*Esta cita marca la diferencia entre Cervantes y los novelistas picarescos de su época. Para simplificar, Cervantes transforma la ficción cómica, bien purgando su materia tradicional – ingeniosas seducciones llevadas a cabo por frailes mujeriegos, astutos engaños, equivocaciones de camas o parejas en habitaciones oscuras, desgracias ridículas en excusados – o bien presentándola desde una perspectiva medular que, aunque cómica, es intrinsecamente lúcida u honorable.*²⁵

Ainda segundo Close, para Cervantes havia um claro limite com relação aos tipos de sátira e vitupério. Na mesma obra citada anteriormente, o crítico explora as observações acerca da sátira esparsas tanto na obra cervantina²⁶ quanto em observações em prólogos e fragmentos escritos por autores contemporâneos a Cervantes, evidenciando a atitude do autor em optar por um tipo de sátira em que estão ausentes formas degradantes de vitupério. Cervantes parece distinguir dois tipos de sátira: uma “legítima”, em que se exclui a maledicência, e outra “ilegítima”, mais virulenta e ofensiva. Leia-se:

²⁴ SCHOLBERG, K. *Algunos Aspectos de la sátira en el siglo XVI*. Berne Frankfurt Las Vegas: Peter Lang, 1979. p.9.

²⁵ CLOSE, A. *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*. Alcalá de Henares: Biblioteca de estudios cervantinos, 2007. p.98.

²⁶ Analisa principalmente algumas observações presentes em *Viaje Del Parnaso*, no *Quijote* e no *Coloquio de los perros*. (CLOSE, A. *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*. Alcalá de Henares: Biblioteca de estudios cervantinos, 2007. p.44).

*Riña vuesa merced a su hijo si hiciere sátiras que perjudiquen las honras ajenas, y castíguele, y rómpaselas, pero si hiciere sermones al modo de Horacio, donde reprehenda los vicios en general, como tan elegantemente él lo hizo, alábele [...].*²⁷

No Tratado do Ridículo, Tesouro faz uma distinção semelhante à que realiza Cervantes, entre sátira — deformidade maledicente — de Ridículo — deformidade sem prejuízo —, embora defenda também que ambas as categorias do cômico podem cruzar-se:

[...] às vezes o Tema Ridículo pela matéria tornar-se-á Satírico pela maneira: se se caçoa de maneira que se contamine a reputação de outros, e por isso agora não se pode chamar Deformitas sine dolore, ferindo o vivo. E ao contrário, a Matéria Satírica e Mordaz, torna-se às vezes Ridícula; se se caçoa de maneira que não pareça morder, mas brincar.²⁸

Uma das características da tonalidade satírica presente na novela é a justaposição de elementos díspares; por exemplo, estão justapostos bando criminoso com estatutos de instituição religiosa (confraria), delinqüentes, mas que praticam rituais religiosos. Ao abordar dessa maneira a realidade da delinqüência sevilhana, Cervantes teatraliza seus vícios, inflando, exagerando seus males através de uma atmosfera festiva onde reinam a alegria e a liberdade, assim como o descaso pelas regras sociais que são reinventadas. É o tema do mundo às avessas que, ao lado de outros, como “misoginia, glutoneria, usura, luxúria, etc. formavam o elenco de lugares comuns mais ou menos petrificados das tópicas de invenção poética”²⁹.

A tópica do *mundo al revés* aparece de modo interessante num poema de Torres Naharro incluído em sua obra *Sátyras*, que, ao criticar a sociedade romana, parece referir-se à Sevilha de Monipodio:

²⁷ CERVANTES SAAVEDRA, M. de. *Don Quijote de la Mancha*. Edición de Martín de Riquer. Barcelona: Editorial Planeta, 1998. p.675.

²⁸ TESAURO, E. *Tratado dos Ridículos*. Campinas: CEDAE, 1992. p.39.

²⁹ HANSEN, J. A. *A sátira e o Engenho*. São Paulo: Ateliê, 2004. p.52.

[...] *huyendo virtudes, siguiendo locuras,
loando lo malo, tachando lo bueno [...]*
*Las cosas más feas traemos en palmas;
triumphan los cuerpos, mas; guay de las almas*
[...]
*Quien sabe mentir s[a]brá triumphar;
quien vsa bondad la cuelgue del cuello
quien fuere el que deue, que muera por ello [...].³⁰*

O mundo de Monipodio, cheio de regras e valores, onde criminosos estão sob as ordens de um chefe e cumprem a risca rígidos estatutos, contrasta com a falta de cumprimento de regras sociais básicas por parte da justiça oficial que negligencia seu trabalho, apoiando o crime organizado. Em comum, entre essas sociedades paralelas presentes na novela, há um esvaziamento de valores: por um lado, a justiça deixa de seguir suas regras oficiais para adequar-se às regras inventadas por Monipodio, enquanto a quadrilha se apropria de regras e preceitos religiosos da sociedade vigente de modo incoseqüente, para assim poder atribuir maior autoridade aos seus estatutos. Ladrões seguem de maneira rígida as leis de sua “organização”, ao passo que a justiça oficial transgride seus estatutos ao deixar de lado sua tarefa essencial de combater o crime, prestando, além de tudo, serviços ao crime. Monipodio refere-se a quem os protege:

[...] *y estas tales misas, así dichas como pagadas, dicen que aprovechan a las tales ánimas por vía de naufragio, y caen debajo de nuestros bienhechores: el procurador que nos defiende, el guro³¹ que nos avisa, el verdugo que nos tiene lástima, [...] Son también bienhechoras nuestras las socorridas³², que de su sudor nos socorren, así en la trena como en las guras; y también lo son nuestros padres y*

³⁰ SCHOLBERG, K. *Algunos Aspectos de la sátira en el siglo XVI*. Berne Frankfurt Las Vegas: Peter Lang, 1979. p.74.

³¹ *Alguacil* é funcionário da justiça.

³² *Socorridas* são prostitutas.

*madres, que nos echan al mundo, y el escribano, que si anda de buena, no hay delito que sea culpa ni culpa a quien se dé mucha pena; [...]*³³.

E também, no momento em que são surpreendidos pela visita de um funcionário da justiça, o chefe os tranqüiliza:

Estando en esto, entró un muchacho corriendo y desalentado, y dijo:

*— El alguacil de los vagabundos viene encaminado a esta casa, pero no trae consigo gurullada*³⁴.

*— Nadie se alborote — dijo Monipodio —, que es amigo y nunca viene por nuestro daño. Sosiéguese, que yo le saldré a hablar.*³⁵

Ao final, quando restitui ao *alguacil* a bolsa roubada por Cortadillo, Monipodio explica:

*[...] y la bolsa se ha de llevar el alguacil, que es de un sacristán pariente suyo, y conviene que se cumpla aquel refrán que dice: «No es mucho que a quien te da la gallina entera, tú des una pierna della». Más disimula este buen alguacil en un día que nosotros le podremos ni solemos dar en ciento.*³⁶

Quando diz **buen alguacil**, não há necessariamente uma ironia na fala de Monipodio, já que verdadeiramente o *alguacil* colabora com sua associação. A questão é que, ao ser prestativo com o crime, o funcionário descumpra com os estatutos oficiais da justiça, eis que o que é “bom” para crime é mau para a sociedade.

O efeito cômico desencadeado pelo contraponto entre a exímia organização da sociedade de Monipodio ao lado da desorganização e da

³³ CERVANTES SAAVEDRA, M. de. *Novelas Ejemplares*. Ed. de Jorge García López. Barcelona: Editorial Crítica, 2001. p.186.

³⁴ Grupo de *alguaciles*.

³⁵ CERVANTES SAAVEDRA, M. de. *Novelas Ejemplares*. Ed. de Jorge García López. Barcelona: Editorial Crítica, 2001. p. 191.

³⁶ Idem, *ibidem*.

negligência da sociedade sevilhana, representada pela figura do *alguacil*, faz rir e ao mesmo parece querer ensinar. Visto este espetáculo de impunidade pelos olhos de personagens pícaros como Rincón e Cortado, a crítica à sociedade se desloca, tornando-se menos mordaz e preservando a urbanidade característica das obras cômicas cervantinas.

4.2 Cada uno en su oficio puede alabar a Dios

Outras das deformidades encontradas em “Rinconete y Cortadillo” tratam-se das chamadas, por Tesouro, em seu Tratado dos Ridículos, deformidades comparativas. Características do Ridículo em geral, o autor assim as descreve: “Se o saber não corresponde à profissão: de cujos erros tu ris em Prosa e Verso”. Na novela, tanto algumas ações quanto alguns saberes dos pícaros do Pátio de Monipodio não correspondem à sua profissão. Essa desproporção de dois objetos causa o riso e possibilita ao autor fabricar engraçadíssimas “argúcias”, termo utilizado por Tesouro.³⁷

Através da esquematização incongruente das caricaturas, da deformidade monstruosa dos mistos, o cômico deforma proporcionalmente, como imagem fantástica e inverossímil, a imagem icástica³⁸ e verossímil da opinião³⁹. Dessa forma, é possível para o leitor reconhecer nos efeitos a contradição.

Quando Rincón e Cortado se encontram pela primeira vez com o pícaro da confraria de Monipodio, ocorre um dos diálogos mais cômicos da novela. Há, de imediato, dois estranhamentos. O primeiro é com relação à linguagem empregada por ele. A língua *germanesca* é desconhecida dos jovens. O segundo vem da surpresa de que ladrões também podem servir a Deus:

³⁷ TESAURO, E. *Tratado dos Ridículos*. Campinas: CEDAE, 1992. p.39.

³⁸ Nesse caso, tem-se em conta que os costumes encenados pelo cômico ou pela sátira se tratam de imagens deformadas, ou seja, não são icásticas, portanto não correspondem necessariamente à realidade empírica. As deformações, ou seja, as imagens fantásticas, visam a exagerar para assim mover os afetos e evidenciar os vícios.

³⁹ HANSEN, J. A. Uma arte conceptista do cômico: O “tratado dos ridículos” de Emanuele Tesouro. In: TESAURO, E. *Tratado dos Ridículos*. Campinas: CEDAE, 1992. p.9.

— *¿Es vuesa merced, por ventura, ladrón?*

— *Sí — respondió él —, para servir a Dios y a las buenas gentes, aunque no de los muy cursados; que todavía estoy en el año del noviciado.*

A lo cual respondió Cortado:

— *Cosa nueva es para mí que haya ladrones en el mundo para servir a Dios y a la buena gente.*

A lo cual respondió el mozo:

— *Señor, yo no me meto en tologías; lo que sé es que cada uno en su oficio puede alabar a Dios, y más con la orden que tiene dada Monipodio a todos sus ahijados.*

— *Sin duda — dijo Rincón —, debe de ser buena y santa, pues hace que los ladrones sirvan a Dios⁴⁰.*

Para o leitor, ficam evidentes tanto a desproporção entre a “profissão” e a vida religiosa quanto a ironia da última fala de Rincón, que parece ao lado do leitor desacreditar de tal disparate.

Instigados pela novidade, os protagonistas decidem comprovar se de fato isso é possível, delinqüência e religião compartilhando os mesmos estatutos ditados por esse chefe, Monipodio. Levados pelo *noviço*, os jovens se depararão com pícaros que se dizem religiosos, mas que também praticam, à sua maneira, os rituais de devoção da igreja. Devotos, praticantes e principalmente crentes, esses delinqüentes foram persuadidos pelo líder Monipodio de que ser um ladrão ou uma prostituta não exclui manter paralelamente uma vida devota e que, inclusive, era aconselhável e muito útil, pois poderiam contar com a *Providencia divina* caso se encontrassem em perigo ou perseguidos pela justiça. O mesmo estatuto que prega que todos os bens roubados devem ser divididos inclusive recomenda que se contribua com esmolas para os santos, que se reze o rosário todas as semanas, que se encomende missa pelas almas etc.

⁴⁰ CERVANTES SAAVEDRA, M. de. *Novelas Ejemplares*. Ed. de Jorge García López. Barcelona: Editorial Crítica, 2001. p.179.

Mistura de superstição e ritualismo, a religiosidade pregada por Monipodio aproxima-se de alguns costumes sociais da época, em que criminosos mantinham certos rituais católicos como forma de conseguir proteção divina e da justiça.

Essa deformidade parece de algum modo acentuar a atmosfera teatral presente na novela, já que os delinqüentes de fato atuam como religiosos, exagerando nos gestos em busca, talvez, de uma maior credibilidade. Para contar com a proteção divina, os delinqüentes de Monipodio levam em seu alforje objetos da fé católica, como, por exemplo, os velhos que caminham pelo Pátio com “*rosarios de sonadoras cuentas*”⁴¹. Essa amplificação está calculada dentro dos efeitos cenográficos do cômico.

Contudo a justaposição de delinqüência e religiosidade não era nenhuma novidade para o leitor da época e não causava o riso por si só. Na literatura picaresca, já havia o exemplo de Guzmán de Alfarache, o pícaro com características de pregador. Por já ter se retirado da vida de pícaro, Guzmán reflete sobre seu passado, mostrando certo arrependimento. Por ter este distanciamento da vida criminosa, o declarado “ex-pícaro” se coloca no lugar de conselheiro e pregador dos bons costumes e da fé católica. Não são raras as passagens religiosas:

*Así debemos amar a Dios sobre todas las cosas, con todo nuestro corazón y de todas nuestras fuerzas, pues Él nos ama tanto. Después déste el conyugal y el prójimo*⁴².

São evidentes duas diferenças entre a religiosidade de Guzmán e a dos pícaros do Patio. A primeira, já mencionada, é a de que Guzmán e os pícaros de Monipodio como personagens de novela possuem genealogias diferentes⁴³; a segunda é a de que Guzmán parece ter abandonado completamente a sua vida de pícaro, enquanto os delinqüentes do Pátio estão no auge da vida

⁴¹ CERVANTES SAAVEDRA, M. de. *Novelas Ejemplares*. Ed. de Jorge García López. Barcelona: Editorial Crítica, 2001. p.182.

⁴² ALEMÁN, M. *Guzmán de Alfarache*. Ed. José Maria Micó. Madrid: Cátedra, 1992. p.152.

⁴³ Guzmán pertence à tradição picaresca inaugurada por *Lazarillo de Tormes*, ao passo que os delinqüentes do Patio de Monipodio se vinculam mais aos pícaros dos entremezes.

criminosa. Todavía a principal discrepância entre as duas justaposições é que, no caso de Guzman de Alfarache, a deformidade não leva ao riso, não é ridícula, não diverte o leitor, como no caso de "Rinconete y Cortadillo".

Mesmo que, em sua longa trajetória, Guzmán tenha sido tão delinqüente ou mais que Monipodio, ele narra e aconselha de um lugar diferente, com um *status* de ex-pícaro, que "aprendeu" com suas vivências, de modo que não é possível visualizar claramente a contradição, embora, em algum momento, o próprio personagem se questione com relação a essa justaposição. Guzmán parece ter consciência de que era mal vista pela sociedade a prática da devoção por parte de criminosos. Porém, mesmo assim, defende as suas crenças:

*Ya sabes mis flaquezas: quiero que sepas que con todas ellas nunca perdí algún día de rezar el rosario entero, con otras devociones; y aunque te oigo murmurar que es muy de ladrones y rufianes no soltarlo de la mano, fingiéndose devotos de Nuestra Señora, piensa y di lo que quisieres como se te antojare que no quiero contigo acreditarme.*⁴⁴

Ainda na literatura, Micó aponta que, em *El Buscón* de Quevedo, também é possível encontrar uma pícara devota, e Calderón de la Barca, em *La devoción de la cruz*, escreve: "*Las devociones nunca faltan del todo a los ladrones*"⁴⁵, destacando a naturalidade com que a religiosidade estava presente no mundo criminal.

Também na segunda novela da segunda jornada de *Decameron*, aparece o tema "delinqüência/religião" com a história de Rinaldo, devoto de São Julião e um grupo de ladrões que o assalta.

Dessa forma, nota-se que o tema da "religiosidade dos criminosos" não era por si só cômico, mas se torna ridículo quando colocado na chave da sátira, que exagera, amplifica toda a sua desproporção.

Dentro do contexto da novela, desde o princípio causa admiração e não parece natural e verossímil para Rincón e Cortado a religiosidade dos

⁴⁴ ALEMAN, M. *Guzmán de Alfarache*. Ed. De José Maria Micó. Madrid: Cátedra, 1992. p.284.

⁴⁵ Idem, p.99.

integrantes da confraria. Os personagens desde o início se mostram desconfiados e irônicos com relação à fé de seus novos companheiros. Por mais que os personagens do Pátio tentem justificar sua devoção, quanto mais o fazem, mais ridículo se tornam aos olhos de Rincón e Cortado e também dos leitores:

— *Es tan santa y buena — replicó el mozo —, que no sé yo si se podrá mejorar en nuestro arte. Él tiene ordenado que de lo que hurtáremos demos alguna cosa o limosna para el aceite de la lámpara de una imagen muy devota que está en esta ciudad, y en verdad que hemos visto grandes cosas por esta buena obra; porque los días pasados dieron tres ansias a un cuatrero que había murciado dos roznos, y con estar flaco y cuartanario, así las sufrió sin cantar como si fueran nada. Y esto atribuimos los del arte a su buena devoción, porque sus fuerzas no eran bastantes para sufrir el primer desconcierto del verdugo.[...] Tenemos más: que rezamos nuestro rosario, repartido en toda la semana, y muchos de nosotros no hurtamos el día del viernes, ni tenemos conversación con mujer que se llame María el día del sábado.*

— *De perlas me parece todo eso — dijo Cortado —; pero dígame vuesa merced: ¿hácese otra restitución o otra penitencia más de la dicha?*

— *En eso de restituir no hay que hablar — respondió el mozo —, porque es cosa imposible, por las muchas partes en que se divide lo hurtado, llevando cada uno de los ministros y contrayentes la suya; y así, el primer hurtador no puede restituir nada; cuanto más, que no hay quien nos mande hacer esta diligencia, a causa que nunca nos confesamos; y si sacan cartas de excomunição, jamás llegan a nuestra noticia, porque jamás vamos a la iglesia al tiempo que se leen, si no es los días de jubileo, por la ganancia que nos ofrece el concurso de la mucha gente.*⁴⁶

Embora somente obedeça as ordens que lhe dá Monipodio, o pícaro parece acreditar que realmente se obtêm benefícios da devoção. Para

⁴⁶ CERVANTES SAAVEDRA, M. de. *Novelas Ejemplares*. Ed. de Jorge García López. Barcelona: Editorial Crítica, 2001. p.180.

persuadir Rincón e Cortado, chega a empregar exemplos. Convencido por Monipodio, o jovem cumpre com satisfação os rituais de devoção. O rosário que reparte semanalmente é um ritual católico diário com base no qual cada dia da semana possui um tema para a oração⁴⁷. Esta prática era bastante freqüente na cultura espanhola, constando também na literatura religiosa, por exemplo, na *Introducción a la vida devota*, em que San Francisco de Sales (1608) destaca que: “*el Rosario es una manera muy útil de orar, con tal que se rece cual conviene*”. E aconselha que todos mantenham “*la santa costumbre*” diariamente.

Quanto a não roubar às sextas-feiras, provavelmente a regra se deve ao jejum e à penitência que se realizam nesse dia, práticas também mencionadas por San Francisco de Sales:

*Los miércoles, viernes y sábados son los días en los cuales los antiguos cristianos más se ejercitaban en la abstinencia; escoge, pues, algunos de estos días para ayunar, según te lo aconsejen tu devoción y la discreción de tu director.*⁴⁸

Sobre não conversar com mulheres chamadas Maria aos sábados, não há nada prescrito. Poder-se-ia relacionar com algum ritual para a Virgem Maria, entretanto seria mais acertado pensar que se trata de uma regra inventada por Monipodio. Cervantes a elenca junto com as outras práticas verdadeiras chamando atenção para o fato de que esses ladrões reinventam as formas de devoção, seguindo de modo apenas superficial tais ritos.

Cientes de que o problema reside sobretudo na transgressão do sétimo mandamento (“Não roubarás”), e não nos dias em que se praticam os crimes, Cortado faz a pergunta fundamental para entender a religiosidade desses pícaros: “há alguma espécie de restituição dos bens roubados?”. A resposta é taxativa: “*en eso de restituir no hay que hablar*”, ou seja, não há a prática

⁴⁷ O rosário geralmente era dividido da seguinte maneira: segunda e quinta-feira, mistérios gozosos; terça e sexta-feira, mistérios dolorosos; quarta-feira, sábado e domingo, mistérios gloriosos. (Idem, p.180).

⁴⁸ QUEVEDO Y VILLEGAS, F. *Introducción a la vida devota* Quinta parte capítulo XXIII. In: *Obras completas. Obras en prosa*. Ed. Felicidad Buendía. Madrid: Aguilar, 1992.

religiosa como meio de se fazer o bem. Trata-se, pois, de rituais praticados de maneira vazia, como uma espécie de superstição, tanto que estão permitidas algumas transgressões, como abrir mão da confissão tão recomendada durante a Contra-Reforma, de modo que não teriam de confessar nenhum delito, e também não era obrigatório comparecer à missa durante os dias em que se lêem as cartas de excomunhão, isto é, os que haviam sido excomungados não chegavam a tomar conhecimento disto.

Apesar de ser uma das armas espirituais da igreja, a excomunhão vinha perdendo seu prestígio e valor:

[...] era queja común que el abuso que se hacía de ella (la excomunió), había perdido prestigio y valor, hasta el punto de que muchas personas de religiosidad indudable se dejaban estar excomulgadas largo tiempo.⁴⁹

Esse desprestígio das cartas de excomunhão deve-se principalmente ao uso indistinto desse recurso para, por exemplo, a recuperação de objetos perdidos ou para a cobrança de dívidas⁵⁰. Essa “utilidade” das chamadas *paulinas*⁵¹ aparece na novela quando o estudante roubado por Cortado o interroga sobre a bolsa desaparecida. Cortado então lhe aconselha a recorrer às *paulinas* para recuperar o objeto perdido.

Diante dos argumentos expostos pelo pícaro da confraria, Rincón e Cortado parecem não se convencer. Apesar dos exemplos dos benefícios da devoção e a descrição dos rituais para mantê-la viva, o pícaro percebe a desconfiança de seu auditório e continua sua argumentação:

– Y ¿con sólo eso que hacen, dicen esos señores – dijo Cortadillo⁵² – que su vida es santa y buena?

⁴⁹ DOMÍNGUEZ ORTIZ. *La sociedad española en el siglo XVII*. Granada: Consejo de investigaciones científicas, 1970. p.181.

⁵⁰ Idem, p.181.

⁵¹ Paulinas eram os mandatos que se davam para recuperar objetos roubados ou extraviados, ameaçando-se com a excomunhão os que não os devolvessem. (Idem, p.181).

⁵² Cervantes aqui utiliza o nome “Cortadillo” dado posteriormente por Monipodio ao personagem.

– *Pues ¿qué tiene de malo? – replicó el mozo –. ¿No es peor ser hereje o renegado, o matar a su padre y madre, o ser solomico?*

– *Sodomita querrá decir vuesa merced – respondió Rincón.*

– *Eso digo – dijo el mozo.*

– *Todo es malo – replicó Cortado –. Pero, pues nuestra suerte ha querido que entremos en esta cofradía, vuesa merced alargue el paso, que muero por verme con el señor Monipodio, de quien tantas virtudes se cuentan.*⁵³

O efeito continua: quanto mais explica sua religiosidade, mais se aproxima do ridículo. O argumento de que há níveis de delito é refutado em seguida por Cortado; *todo es malo*, diz, demonstrando a sua convicção de que não vê como ladrões possam servir a Deus. Mesmo assim o personagem decide conhecer Monipodio, por curiosidade, porque *la suerte ha querido*, mas não porque veja fundamento em sua organização, o que faz com que o leitor também se mantenha desconfiado, com um riso irônico nos lábios ao adentrar o contagiante espaço do Pátio de Monipodio.

Um espaço metafórico onde coexistem crime e religião, orquestrados por uma contagiante atmosfera teatral, assim é o Pátio de Monipodio, uma sociedade invertida à qual o leitor só terá acesso pela mão dos pícaros Rincón e Cortado, e apenas por meio deles se conquistará o privilégio de conhecer cada mazela representada nesse palco oculto.

⁵³ CERVANTES SAAVEDRA, M. de. *Novelas Ejemplares*. Ed. de Jorge García López. Barcelona: Editorial Crítica, 2001. p.181.

4.3 Da honestidade do orador: Monipodio conduz os seus fiéis

Las honestas palabras dan indicio de la honestidad del que las pronuncia o las escribe.

Miguel de Cervantes. El coloquio de los perros

Manifestações religiosas de caráter teatral como as pregações, procissões e missões⁵⁴ eram algumas das expressões artísticas mais comuns na praça pública de uma cidade agitada como Sevilha. A religião parecia onipresente, como destacou Nuñez Roldán em *La vida cotidiana en la Sevilla del siglo de oro*: “*En los siglos XVI y XVII Dios estaba en todas las partes y ocupaba todas las horas de los hombres [...]*”⁵⁵.

Em que outro lugar, religião e criminalidade estariam convivendo de maneira tão próxima que não na própria cidade de Sevilha? A religião se convertera em espetáculo teatral, ocupando o centro da praça, onde pícaros reformados e mendigos com carteirinha compareciam curiosos para ouvir as contagiadas palavras do pregador sem muitas vezes se dar conta da engenhosa manobra à qual estavam submetidos.

Em seu Patio, Monipodio prega de forma veemente as normas e preceitos de sua confraria. Seu discurso é bem recebido e acatado pelos seus súditos, os confrades da organização. Rincón e Cortado, no entanto, não chegam a ser persuadidos por sua oratória; desde o início, os personagens desconfiam da honestidade desse pregador.

O verbo “pregar” vem do latim *praedicare*, que em espanhol se tornou *predicar*, e tem entre suas muitas acepções em língua portuguesa “pronunciar

⁵⁴ A Contra-Reforma iniciada a partir do Concílio de Trento (1545-1563) resultou em um importante impacto sobre a cultura popular espanhola. Em nome da fé católica, estabeleceu-se um amplo movimento de doutrina e reforma dos costumes que teve como principal fonte as resoluções do Concílio de Letráo, das quais se apropria, sobretudo, do décimo cânon o *De praedicatoribus restituendis*, o qual declara a pregação como um dos principais procedimentos para doutrinar a massa. Estabeleceram-se, dessa forma, diversas medidas para garantir sua eficácia. Seus objetivos prioritários estavam ligados principalmente a impor uma maior disciplina e cristianizar a vida cotidiana e a cultura popular. (VILAGRAN, M.G. *La palabra del predicador. Contrarreforma y superstición en Cataluña (siglos XVII y XVIII)*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2003. p.49 – tesis doctoral).

⁵⁵ NUÑEZ ROLDAN, F. *La vida cotidiana en la Sevilla del siglo de oro*. Madrid: Silex, 2004. p.16.

sermões, propagar o cristianismo ou alguma doutrina”. Desse modo, podemos classificar Monipodio como um pregador, pois, além de difundir sua “doutrina”, também propaga de algum modo o cristianismo.

Em seu primeiro contato com a organização, os personagens parecem surpresos com o fato de que ladrões possam servir a Deus; é quando um dos delinqüentes lhes explica: “*cada uno en su oficio puede alabar a Dios, y más con la orden que tiene dada Monipodio a todos sus ahijados*”⁵⁶. Segundo a “doutrina” de Monipodio, sim, era possível que servissem. Instigados pela novidade e com um riso irônico nos lábios, Rincón e Cortado decidem conhecer pessoalmente o pregador dessas “pérolas”, como classificam: “ [...] *vuesa merced alargue el paso, que muero por verme con el señor Monipodio, de quien tantas virtudes se cuentan*”.⁵⁷

Uma das principais virtudes de Monipodio é a de doutrinar os seus ouvintes de maneira convincente, induzindo-os a praticar o crime de forma organizada e “religiosamente”, ignorando o princípio ciceroniano de que o bom orador deve ser um homem honesto. Monipodio faz com que seus confrades acreditem que cada qual pode servir a Deus dentro de sua profissão e que em sua confraria estarão todos protegidos, inclusive pela Providencia divina.

Dentro do Patio de Monipodio, não há questionamentos sobre a honestidade de seus atos e Monipodio é considerado pelos seus subordinados como um pregador apto para ditar leis e organizar a confraria. De modo distinto, mas também pregando suas crenças e valendo-se da autoridade do discurso religioso para dar confiabilidade ao seu, Guzmán de Alfarache, ao contrário de Monipodio, é capaz de perceber que sua credibilidade como orador está comprometida pelo seu histórico de crimes:

Ya dirás que te predico y cuál es el necio que se cura con médico enfermo? Pues quien para sí no alcanza la salud, menos lo podrá dar a los otros. ¿Qué condito cordial puede haber en el colmillo

⁵⁶ CERVANTES SAAVEDRA, M. de. *Novelas Ejemplares*. Ed. de Jorge García López. Barcelona: Editorial Crítica, 2001. p.179.

⁵⁷ Idem, p.181.

*de la víbora o en la puntura del alacrán? ¿Qué nos podrá decir un malo, que no sea malo?*⁵⁸

O trecho destacado ilustra de forma satisfatória o modo como o discurso de Guzmán se aproxima ao discurso dos pregadores da época, os quais, por sua vez, tinham também em seu horizonte o preceito ciceroniano de que o bom orador não deve ser desonesto. Em sua *Rhetórica eclesiástica*, Fray Luis de Granada reflete sobre algo muito semelhante:

*¿Pero que necesidad hay de tantos argumentos, para probar una cosa tan manifiesta, quando los mismos Retóricos, definen así al Orador: Un varón bueno, diestro en hablar? Porque si el Orador que trata de la servidumbre de las casas, y de que se vuelva un depósito para ser creído de los Jueces, ha de ser varón justo, y se busca más en él la probidad de la vida que la inteligencia del arte; ¿qué diremos de un Predicador cuyo, total cuidado y oficio consiste en mover á los hombres al odio de los vicios y al amor de las virtudes, mas con sus obras que con sus palabras? Pues con mucha razón se dixo: (Eccli 34) ¿A quién limpiará un sucio?*⁵⁹

Desse modo, é possível entender melhor o fato de que Rincón e Cortado desde o princípio relutam em aceitar o discurso religioso de procedência no mínimo duvidosa. Embora se trate de discursos de essências diferentes, tanto no caso de Guzmán quanto no de Monipodio estamos diante de um orador cuja honestidade está comprometida e que, munido de alguma teologia, espera persuadir seu auditório.

Satirizada também em sua “aparente” religiosidade, a sociedade sevilhana aparece refletida no Pátio de Monipodio através da banalização dos discursos e rituais religiosos que são praticados com intensidade pelos criminosos da quadrilha. Mais que *deleitar aprovechando*, a sátira busca o *movere* e, numa espécie de catarse, espera-se que o público tire escarmento

⁵⁸ ALEMAN, Mateo. *Guzmán de Alfarache II*. Ed. De José Maria Micó. Madrid: Cátedra, 1992. p.43.

⁵⁹ FRAY LUIS DE GRANADA. *Los seis libros de la rhetórica eclesiástica, o de la manera de predicar*. Madrid: Don Plácido Barco López, 1793.p. 29.

das ações más e exemplo das ações boas⁶⁰. Na novela, ridiculariza-se toda uma sociedade, mas se toca sobretudo em duas importantes feridas: o descuido da justiça e a intensa popularização dos assuntos religiosos, que, dessa forma, acabam por cair na boca dos pícaros. Um dos elementos da comicidade presente no fragmento acima é a presença de uma espécie de paródia do discurso religioso; segundo Highet⁶¹, tanto a paródia quanto a ironia atuam como instrumentos da sátira:

*Pues, de aquí adelante – respondió Monipodio –, quiero y es mi voluntad que vos, Rincón, os llaméis Rinconete, y vos, Cortado, Cortadillo, que son nombres que asientan como de molde a vuestra edad y a nuestras ordenanzas, debajo de las cuales cae tener necesidad de saber el nombre de los padres de nuestros cofrades, porque tenemos de costumbre de hacer decir cada año ciertas misas por las ánimas de nuestros difuntos y bienhechores, sacando el estupendo para la limosna de quien las dice de alguna parte de lo que se garbea; y estas tales misas, así dichas como pagadas, dicen que aprovechan a las tales ánimas por vía de naufragio [...]; y, por todos estos que he dicho, hace nuestra hermandad cada año su adversario con la mayor popa y solenidad que podemos.*⁶²

O discurso de Monipodio é tão rústico quanto ele mesmo e apresenta, segundo Tesauro, aquela deformidade comparativa entre o saber e a profissão, abrindo para o autor a possibilidade de trabalhar com inúmeras argúcias jocosas. Monipodio tenta manter um tom formal e solene através do uso da redundância e de expressões que lembram os discursos oficiais (“*quiero y es mi voluntad – cae tener necesidad*”). Sua linguagem, embora precária, diferencia-se da linguagem dos demais delinqüentes presentes ali. Sua eloqüência é a sua arma para persuadir e coagir os pícaros sob a sua tutela, de modo que se nota seu esforço para ser eloqüente, invocando principalmente a

⁶⁰ HANSEN, J. A. *A sátira e o Engenho*. São Paulo: Ateliê, 2004. p.200.

⁶¹ HIGHET, G. *Anatomy of satire*.(1962). Apud URBINA, E. Ironia medieval, parodia renacentista y la interpretación del Quijote . Disponível em: cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/08/aih_08_2_079.pdf 1983, p.672.

⁶² CERVANTES SAAVEDRA, M. de. *Novelas Ejemplares*. Ed. de Jorge García López. Barcelona: Editorial Crítica, 2001. p.186.

autoridade do discurso religioso, o que faz de maneira duvidosa, cometendo erros graves de vocabulário, os quais, no entanto, não são notados por seus confrades.

Os pícaros do Patio não só não percebem os desvios que comete Monipodio como também reproduzem de maneira muito parecida esse mesmo discurso, como se viu no primeiro encontro do guia com Rincón e Cortado.

No começo do relato, Rincón revela ser filho de um “*bulero o buldero*” e que, por este motivo, havia estado durante algum tempo nesse ofício, acompanhando seu pai. Dessa forma, o personagem, ao contrário de Monipodio, que parece repetir de *oídas* o discurso dos pregadores, conhece e domina o vocabulário do discurso religioso. Acompanhado pela astúcia de seu companheiro mais novo, Cortado, Rincón prontamente percebe e faz burla da precariedade do discurso de Monipodio e de sua falta de domínio nos assuntos da religião.

Enquanto propaga as leis de sua confraria, Monipodio reveste seu discurso de uma solenidade digna de uma ordem religiosa; apodera-se de palavras que evocam rituais da igreja, mas o faz de maneira errônea e sem critério (“*sacar el estupendo, por via de naufrágio*”). Ele não estuda seu auditório, já que, embora seus subordinados acatem suas palavras com respeito, ele não é capaz de perceber que os recém chegados Rincón e Cortado logo começam a ridicularizar seu modo de falar:

– *Por cierto – dijo Rinconete, ya confirmado con este nombre –, que es obra digna del altísimo y profundísimo ingenio que hemos oído decir que vuesa merced, señor Monipodio, tiene. Pero nuestros padres aún gozan de la vida; si en ella les alcanzáremos, daremos luego noticia a esta felicísima y abogada confraternidad, para que por sus almas se les haga ese naufragio o tormenta, o ese adversario que vuesa merced dice, con la solenidad y pompa acostumbrada; si ya no es que se hace mejor con popa y soledad, como también apuntó vuesa merced en sus razones.*⁶³

⁶³ Idem, p.186.

Sem que Monipodio se dê conta, Rinconete joga com suas palavras de maneira engenhosa. Suas facécias assemelham-se às que se classificam como elegantes em *O Cortesão*. Primeiro ele estuda o seu auditório, de modo que apenas seu companheiro Cortadillo é capaz de perceber o modo como está ridicularizando as palavras de Monipodio. Essa é uma das recomendações presentes no manual de conduta: antes de aplicar burlas e facécias ao discurso, é preciso ter em conta que não se devem escarnecer os poderosos, já que, dessa forma, se podem adquirir inimizades perigosas⁶⁴. Em seguida, é possível perceber em seu discurso a falsa aceitação das palavras de Monipodio, recurso esse que também se encontra em *O Cortesão*: “Rimos também bastante quando alguém aceita o que se lhe diz, e até mais, porém demonstra entendê-lo diversamente”.⁶⁵ Ou ainda: “Mas entre os motes têm excelente acolhida aqueles que nascem quando, do raciocínio mordaz do companheiro, se tomam as mesmas palavras no mesmo sentido e contra ele se as dirigem”⁶⁶. É o caso quando se retomam as palavras “naufragio”, “popa” e “adversário”, aplicando a elas o mesmo sentido atribuído por Monipodio, mesmo sabendo que estão todas mal empregadas. Sabemos da presença da burla principalmente porque Rinconete coloca ao lado da palavra “naufragio” (que na verdade deveria ser sufragio) a palavra “tormenta” para demonstrar ao seu companheiro Cortadillo e conseqüentemente ao leitor que havia identificado os erros na fala de Monipodio, mas, não querendo corrigi-los naquele momento, prefere fingir acatar o seu discurso, o que realmente funciona, visto que Monipodio não percebe suas facécias:

– *Así se hará, o no quedará de mí pedazo – replicó Monipodio.*⁶⁷

Dessa maneira, ocorre na narrativa um efeito curioso, que é o efeito causado pela ingenuidade de Monipodio, ridicularizado pelos dois meninos dentro de sua própria casa. Esse efeito contribui para a leveza com que é

⁶⁴ CASTIGLIONE, B. *O Cortesão*. Trad. Carlos N. M. Louzada. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p.136.

⁶⁵ Idem, p.165.

⁶⁶ Idem, p.148.

⁶⁷ CERVANTES SAAVEDRA, M. de. *Novelas Ejemplares*. Ed. de Jorge García López. Barcelona: Editorial Crítica, 2001. p. 187

descrito o mundo do crime, embora se esteja dentro de uma organização criminosa. Tesouro classifica como Ridículo Urbano esse tipo de atenuação:

Portanto a forma do Ridículo Urbano consiste em uma tal maneira de representá-lo que, se o Mote é Mordaz, que pareça inocente, e se é obsceno, que pareça modesto.⁶⁸

O clima, como já se discutiu, é de riso, de entremez, e o foco não está na gravidade dos delitos, mas, sim, na forma natural e “religiosa” com que são praticados.

Em *O Cortesão*, descrevem-se dois tipos de burla, sendo uma delas “quando se engana alguém engenhosamente de maneira elegante e agradável [...]”⁶⁹. É dessa forma que Rinconete, principalmente, engana todos, demonstrando um bom domínio na arte de conversar. Esse domínio logo é percebido pelos demais que, embora não entendam a maioria de suas burlas, manifestam sua admiração pelo seu discurso. Isso se dá no momento em que Monipodio, ao prosseguir com suas cerimônias, declara:

– ¡Alto, no es menester más! – dijo a esta sazón Monipodio –. Digo que sola esa razón me convence, me obliga, me persuade y me fuerza a que desde luego asentéis por cofrades mayores y que se os sobrelleve el año del noviciado.

– Yo soy dese parecer – dijo uno de los bravos.

*Y a una voz lo confirmaron todos los presentes, que toda la plática habían estado escuchando, y pidieron a Monipodio que desde luego les concediese y permitiese gozar de las inmunidades de su cofradía, porque su presencia agradable y su buena plática lo merecía todo.*⁷⁰

⁶⁸ TESAURO, E. *Tratado dos Ridículos*. Campinas: CEDAE, 1992. p.47.

⁶⁹ CASTIGLIONE, B. *O Cortesão*. Trad. Carlos N. M. Louzada. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p.169.

⁷⁰ CERVANTES SAAVEDRA, M. de. *Novelas Ejemplares*. Ed. de Jorge García López. Barcelona: Editorial Crítica, 2001. p.189.

A solenidade da sentença de Monipodio contrasta com conteúdo picaresco de sua mensagem. Ao recrutar novos ladrões para sua quadrilha, Monipodio emprega os termos religiosos “cofrades mayores” e “año de noviciado”, como se se tratasse da admissão para um cargo religioso. Logo os demais *cofrades* se mostram de acordo e alegam como um dos principais motivos de sua admissão a sua *buena plática*, ou seja, reconhecem a discrição do discurso de seus futuros companheiros.

Ao serem admitidos na confraria, as vozes de Rinconete e Cortadillo cessam por algumas páginas para dar espaço aos acontecimentos do Patio. Como se estudou, acentua-se a atmosfera teatral e os jovens se colocam na platéia, ao lado do leitor, para presenciar o teatro dos pícaros. As brigas, os desentendimentos, a dança, a música, as reconciliações, tudo ocorre depressa, em ritmo de entremez. Chamam atenção, sobretudo, as manifestações de religiosidade das personagens femininas, que lembram principalmente o cotidiano das beatas, tão comuns nesse período:

Eis a velha pipota:

*Tras ellos entró una vieja halduda, y, sin decir nada, se fue a la sala; y, habiendo tomado agua bendita, con grandísima devoción se puso de rodillas ante la imagen, y, a cabo de una buena pieza, habiendo primero besado tres veces el suelo y levantados los brazos y los ojos al cielo otras tantas, se levantó y echó su limosna en la esportilla, y se salió con los demás al patio.*⁷¹

Trecho já citado anteriormente por suas características teatrais, aqui se pode perceber como essas mesmas características teatrais são reforçadas pela prática dos rituais religiosos, de maneira exagerada e de forma descontextualizada (dentro de uma associação criminosa).

A velha que atua como receptadora dos roubos descreve seus rituais religiosos:

⁷¹ Idem, p.182.

— *Hijo Monipodio, yo no estoy para fiestas, porque tengo un vaguido de cabeza, dos días ha, que me trae loca; y más, que antes que sea mediodía tengo de ir a cumplir mis devociones y poner mis candelicas a Nuestra Señora de las Aguas y al Santo Crucifijo de Santo Agustín, que no lo dejaría de hacer si nevase y ventiscase.*⁷²

Logo há também a devoção das prostitutas Escalanta e Ganaciosa:

— *Yo sí tengo (un cuarto para comprar candelicas) , señora Pipota — (que éste era el nombre de la buena vieja) respondió la Gananciosa —; tome, ahí le doy dos cuartos: del uno le ruego que compre una para mí, y se la ponga al señor San Miguel; y si puede comprar dos, ponga la otra al señor San Blas, que son mis abogados. Quisiera que pusiera otra a la señora Santa Lucía, que, por lo de los ojos, también le tengo devoción, pero no tengo trocado; mas otro día habrá donde se cumpla con todos.*

— *Muy bien harás, hija, y mira no seas miserable; que es de mucha importancia llevar la persona las candelas delante de sí antes que se muera, y no aguardar a que las pongan los herederos o albaceas.*

— *Bien dice la madre Pipota — dijo la Escalanta.*

*Y, echando mano a la bolsa, le dio otro cuarto y le encargó que pusiese otras dos candelicas a los santos que a ella le pareciesen que eran de los más aprovechados y agradecidos.*⁷³

Como um hábito já consolidado entre as prostitutas e a velha ladra, elas entregam devotamente suas moedas para a esmola dos santos. *San Blas* é o protetor dos males da garganta, de modo que provavelmente Gananciosa espera assim poder evitar a força⁷⁴. A conversa que poderia ter ocorrido entre beatas surge em meio às transações criminosas da quadrilha. Lida sem levar em conta o contexto em que está inserida, bem poderia ser uma conversa de porta de igreja entre senhoras devotas. As mulheres cumprem de maneira

⁷² Idem, p.193.

⁷³ Idem, p.195.

⁷⁴ Idem, ibidem (nota).

satisfatória a ordem dada por Monipodio e seu discurso revela o modo como encaram, com naturalidade, a sua religiosidade. Escalanta, num gesto espontâneo, tira da bolsa algumas moedas e lhes entrega à velha para que ela mesma escolha um santo para o qual doá-las. Esse é um gesto revelador, pois demonstra que, para a prostituta, o importante é mesmo contribuir, não sendo devota de nenhum santo específico. Importa, diante de seu chefe Monipodio, cumprir com os estatutos de sua confraria.

A questão da falsa religiosidade também está presente em outras obras cervantinas, sendo importante mencionar o caso da incursão do autor, no campo da Comédia de santos, em *El rufián dichoso*.

A comédia *El rufián dichoso*, já mencionada anteriormente pelo antológico diálogo entre a *Comedia* e a *Curiosidad*, traz para o palco a história real de Cristóbal de Lugo, um *Rufián* que se converte, tornando-se santo. Novamente se aprecia a presença de um criminoso com valores religiosos, tal qual em "Rinconete y Cortadillo", mas, no caso da comédia, é preciso ter um certo cuidado, já que Lugo possui uma personalidade mais complexa. Também leva uma vida de crimes, também mantém paralelamente uma religiosidade superficial, já que não deixa de cometer os seus delitos, trazendo a mesma contradição presente em "Rinconete y Cortadillo". Todavia o personagem parece ter verdadeiras preocupações espirituais, o que se soma à sua honestidade no trato de questões carnisais, fazendo com que, de algum modo, pareça pelo menos aceitável a sua santificação⁷⁵. Lugo parece ter o essencial para então tornar-se um santo, e não são os seus rituais que o tornam digno, mas, sim, a sua bondade e a sua honestidade.

Um contraponto interessante é possível estabelecer também com um soneto atribuído a Cervantes⁷⁶:

.

⁷⁵ REY HAZAS, A. Cervantes se rescribe: el teatro y las novelas ejemplares. *Criticón*, n.76, p.119-164, 1999. Disponível em: <www.cervantesvirtual.com>.

⁷⁶ DIEZ FERNÁNDEZ, I. El soneto del rufián "arrepentido". In: PUBLICACIONES Cervantes Society of America. Disponível em: <<http://www.h-net.org/~cervantes/csa/artics97/diez.htm>>: "Se suele considerar que Cervantes es el autor del soneto 'Maestro era de esgrima Campuzano'. Vicente Gaos recoge el texto, en su edición de las Poesías completas (2: 396), entre las 'Poesías sueltas atribuidas a Cervantes'".

Soneto 1

*Maestro era de esgrima Campuzano,
de espada y daga diestro a maravilla,
Rebanaba narices en Castilla,
y siempre le quedaba el brazo sano.*

*Quiso pasarse a Indias un verano,
Y vino con Montalvo el de Sevilla;
cojo quedó de un pie de la rencilla,
tuerto de un ojo, manco de una mano.*

*Vínose a recoger a aquesta ermitã
con su palo en la mano, y su rosario,
y su ballesta de matar pardales*

*Y con su Madalena, que le quita
mil canas, está hecho un San Hilario.
¡Ved cómo nacen bienes de los males!⁷⁷*

O soneto de tom irônico relata, tal qual em *El rufián dichoso*, a conversão de um *rufián*, porém, nesse caso, fica claro que verdadeiramente ele não se converte. Em seu estudo do soneto, Diez Fernández propõe algumas perguntas: “¿cabría tratar del desengaño barroco como base explicativa del soneto? ¿Es un soneto erasmista que critica lo exterior y se burla de los falsos ermitaños?”.

De fato, é possível notar uma tonalidade crítica com relação às práticas religiosas do período. Contudo não se tem a intenção de classificar qualquer

⁷⁷ CERVANTES SAAVEDRA, M. de. *Obras menores de Cervantes*. Redondillas, odas, elegías, romances, etc, seguidos del Viaje al Parnaso. Edición de Antonio López con un prólogo por J. Givanel Mas. Barcelona: Librería española, 1905. p.109.

obra cervantina como de militância erasmista⁷⁸. Como já se destacou, a crítica que costuma se manifestar nas obras cômicas cervantinas é sutil e não parece ter a intenção de “ferir”. Em “Rinconete y Cortadillo”, as denúncias expressadas pela leveza do ridículo expõem o problema, mas, ao mesmo tempo, provocam o riso, *castigat ridendo mores*, ou seja, “rindo castigam-se os males”. Critica-se principalmente a banalização dos assuntos religiosos, bem como a ineficácia da justiça, a qual permite a existência de semelhante instituição. Em paralelo, não é possível deixar de mencionar a presença incidental de idéias erasmistas que faziam parte do pensamento dos escritores do período. Um dos aspectos que mais rebelavam os humanistas era a religiosidade exterior e superficial que fazia parte da cultura espanhola desse período, religiosidade associada por vezes às representações teatrais escandalosas que ocorriam na praça pública com o intuito de mover a multidão⁷⁹.

No entanto, é nas últimas linhas de “Rinconete y Cortadillo” que se tem a confirmação de que, embora houvesse ingressado na confraria, Rinconete de fato não aceita seus estatutos e reprova, sobretudo, o modo como delinqüentes levam em paralelo uma vida religiosa. Nesse momento, é possível entender a presença da tonalidade satírica como recurso para denunciar os males da sociedade. A sátira, nesse caso, não chega propriamente a ferir, antes exagera e deforma para que o leitor veja nesses efeitos a contradição, para assim poder “aprender” algo, dentro do dirigismo pedagógico comum entre as práticas literárias do XVI. O tom do epílogo da novela é de denúncia, marcado pelo retorno da voz de Rinconete:

Era Rinconete, aunque muchacho, de muy buen entendimiento, y tenía un buen natural; y, como había andado con su padre en el ejercicio de

⁷⁸ “En realidad, la familiarización de Cervantes con Erasmo debió ser un irreconstruible proceso de lecturas aisladas, no exhaustivas ni cronológicas, paralelo a todo el curso de su vida. Proceso por definición abundante en lagunas e interregnos propicios tanto a olvidos y metamorfosis como a la reflexión crítica, cambios de foco y fluctuaciones estimativas.” (MÁRQUEZ VILLANUEVA, F. Erasmo y Cervantes, una vez más. *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, n.4, v.2, p. 123-37, 1984).

⁷⁹ Asunción Rallo Gruss, em seu estudo preliminar ao *Cróton*, chama atenção para o décimo primeiro canto e pontua: “Muy ligado a este problema está el del pueblo, abandonado por el magisterio de la iglesia y sometido a la superstición de bulas y prácticas externas. Tan abandonado que se entrega gustosamente a los falsos profetas”. (VILLALÓN, C. *El Cróton de Cristoforo Gnofoso*. Madrid: Cátedra, 1990).

las bulas, sabía algo de buen lenguaje, y dábale gran risa pensar en los vocablos que había oído a Monipodio y a los demás de su compañía y bendita comunidad, y más cuando por decir per modum sufragii había dicho per modo de naufragio; y que sacaban el estupendo, por decir estipendio, de lo que se garbeaba; y cuando la Cariharta dijo que era Repolido como un marinero de Tarpeya y un tigre de Ocaña, por decir Hircania, con otras mil impertinencias (especialmente le cayó en gracia cuando dijo que el trabajo que había pasado en ganar los veinte y cuatro reales lo recibiese el cielo en descuento de sus pecados) a éstas y a otras peores semejantes; y, sobre todo, le admiraba la seguridad que tenían y la confianza de irse al cielo con no faltar a sus devociones, estando tan llenos de hurtos, y de homicidios y de ofensas a Dios.⁸⁰

Chama atenção o tom didático com que o narrador revela o julgamento de Rinconete. É nesse momento também que são corrigidos os vocábulos os quais “abrilhantavam” o discurso de Monipodio. É a ocasião também em que, já fora do Pátio, o personagem pode rir ao lado do leitor das imprudências cometidas por tão bizarro pregador (“*dábale gran risa, le cayó en gracia*”). O tom, embora crítico, é leve e descompromissado; o caráter exemplar se intensifica apenas nas últimas linhas:

Finalmente, exageraba cuán descuidada justicia había en aquella tan famosa ciudad de Sevilla, pues casi al descubierto vivía en ella gente tan perniciosa y tan contraria a la misma naturaleza; y propuso en sí de aconsejar a su compañero no durasen mucho en aquella vida tan perdida y tan mala, tan inquieta, y tan libre y disoluta. Pero, con todo esto, llevado de sus pocos años y de su poca experiencia, pasó con ella adelante algunos meses, en los cuales le sucedieron cosas que piden más luenga escritura; y así, se deja para otra ocasión contar su vida y milagros, con los de su maestro Monipodio, y otros sucesos de aquéllos de la infame academia, que todos serán de grande consideración y que podrán servir de ejemplo y aviso a los que las leyeren.⁸¹

⁸⁰ CERVANTES SAAVEDRA, M. de. *Novelas Ejemplares*. Ed. de Jorge García López. Barcelona: Editorial Crítica, 2001. p.215.

⁸¹ Idem, ibidem.

É possível encontrar então a ambigüidade perigosa existente no discurso aparentemente moralizante com que termina a novela, em que as figuras picarescas de Rincón e Cortado julgam e moralizam a “infame academia” de Monipodio. Há graus de delinqüência dentro da narrativa e o arremate lança uma dúvida: o que devemos tomar como exemplar? Não viver como Monipodio? Viver como Rinconete e Cortadillo? Além do mais, esses arremates moralizantes são do narrador, que, ao final das contas, é outro leitor.⁸²

Peter Dunn comenta também o fato de a *moraleja* aparecer através de um personagem cuja própria posição é ambígua:

En cuanto a las novelas de por sí, dos de ellas (La española inglesa, El celoso extremeño) terminan con explícitas declaraciones morales, mientras que una tercera (Rinconete y Cortadillo) Rinconete enjuicia al mundo criminal en que se encuentran él y su compañero. En los primeros casos es dudar que el más romo lector se vea ayudado en su comprensión de las novelas por estos añadidos del autor. El tercer caso resulta más satisfactorio, desde el punto de vista artístico, ya que la moralización se atribuye a un personaje cuya a propia posición es ambigua. El dice que abandonará el mundo de Monipodio, pero no hay seguridad de que lo haya hecho. De tal manera, el final queda abierto y la moraleja flota en una peculiar perspectiva de ironía: cualquiera puede moralizar, hasta Monipodio – especialmente Monipodio – moraliza. Por lo tanto, avisos de este tipo no harán para el lector lo que su propia conciencia moral no le obligue a hacer. Si un hombre no aborrece ya el crimen ¿le persuadirán las palabras de Rincón a aborrecerlo?⁸³

Pensar o arremate moralizante de "Rinconete y Cortadillo" como *moraleja* ou até mesmo vinculá-lo à exemplaridade típica de um *Guzmán de Alfarache* seria uma solução dedutiva e contrária a tudo que a novela traz de

⁸² SIEBER, H. *Novelas ejemplares*. Madrid: Cátedra, 1997.

⁸³ DUNN, P. *Las Novelas Ejemplares*. In: SUMA cervantina. London: Tamesis, 1973. p.81-118.

inovação e variedade ao gênero narrativo. Cervantes desvincula-se de modo evidente da escrita de Mateo Alemán; mais que isso, satiriza a presença do discurso religioso na boca de pícaros através da confraria de Monipodio. Não seria justamente no epílogo da novela que tencionaria percorrer o caminho de volta, vinculando-se ao modo alemânico de pensar a literatura.

Embora seja negado pela maior parte dos críticos e lido geralmente como *moraleja rota*, o arremate moralizante de "Rinconete y Cortadillo" pode sim preservar, de algum modo, a sua essência didática. Não se trata, todavia, do didatismo dogmático de *Guzmán de Alfarache*, nem da retomada da tradição dos *exempla* com a sua característica "moral da história". Trata-se do didatismo típico da sátira, que se amplifica e ganha espaço no epílogo da obra. Próprio das práticas poéticas do século XVI e XVII, o dirigismo pedagógico, ou o velho debate horaciano sobre a utilidade da obra de arte, aparece freqüentemente discutido nos prólogos ou mesmo ao longo das obras do período. Uma vez tratada a presença da sátira como recurso literário associado ao cômico, e sendo um gênero de fundo didático em sua essência, torna-se mais simples e menos polêmico o tema da exemplaridade da novela. Nesse sentido, são esclarecedoras as palavras de Hansen:

*No século XVII, o estilo de que a sátira é um gênero difunde-se por países da área mediterrânea, principalmente os da península ibérica, como uma koiné. Simultaneamente artifício literário engenhoso e padrão distintivo dos discretos cortesãos, potencializa-se nas produções poéticas da época como dispositivo sensibilizador da correção das maneiras, da moral e da boa ordem política.*⁸⁴

Em suma, dentro da reatualização da Arte Poética de Horácio pelos preceptistas e escritores dos séculos XVI e XVII na Espanha, pode-se afirmar que Cervantes, em "Rinconete y Cortadillo", embora não siga ao pé da letra a premissa do *deleitar aprovechando*, tem em seu horizonte, como todos os autores de sua época, inquietações com respeito à utilidade de sua prosa. Haja vista o citado trecho do diálogo do *canónigo* no *Quixote*:

⁸⁴ HANSEN, J. A. *A sátira e o Engenho*. São Paulo: Ateliê, 2004. p.52.

*Y según a mi me parece, este género de escritura y composición cae debajo de aquel de las fábulas que llaman milesias, que son cuentos disparatados que atienden solamente a deleitar, y a no enseñar: al contrario de lo que hacen las fábulas apólogas que deleitan y enseñan juntamente.*⁸⁵

Nas palavras do *canónigo*, percebe-se que a preocupação didático-moral a qual povoara os textos da tradição medieval dos *exempla* ainda estava presente na literatura da época cervantina. Ao mesmo tempo, sabe-se que a presença do arremate moralizante na voz do pícaro Rinconete não pode nem deve ser lida como indício da utilidade moral da novela, já que o discurso moralizante na voz de um pícaro, mais especificamente o de cunho teológico, é satirizado no núcleo da narrativa pela figura rústica e criminosa de Monipodio, simplesmente o oposto do *orador perfeito*. Lida por esse viés, a sátira presente em "Rinconete y Cortadillo" tem a função dupla de escarnecer tanto a sociedade que lhe é contemporânea quanto o discurso "edificante" na boca de pícaros, representados principalmente por Guzmán de Alfarache.

Guzmán de Alfarache alcançou enorme êxito ao seguir o modelo inaugurado por *Lazarillo*. Entretanto se deve levar em conta a diferença fundamental já antes mencionada: a existência de digressões morais que superam os fragmentos de narrativa. É como se o personagem estivesse impulsionado por um desejo de instruir. O didatismo, que não é uma característica evidente em *Lazarillo de Tormes*, parece consolidar-se somente na obra de Alemán. Buscando um indício mais claro de como esse suposto didatismo chegava à literatura picaresca, encontrou-se o prólogo da narrativa picaresca *El pícaro Marcos de Obregón*, onde há explicitação do problema:

El intento mío fue ver si acertaría escribir en prosa algo que aprovechase a mi república, deleitando y enseñando siguiendo aquel consejo de mi maestro Horacio; porque han salido algunos libros de

⁸⁵ CERVANTES SAAVEDRA, M. de. *Don Quijote de la Mancha*. Edición de Martín de Riquer. Barcelona: Editorial Planeta, 1998. p.502. (Este trecho costuma ser relacionado com um fragmento da *Philosophia Antigua Poética* de Pinciano).

*hombres doctísimos en letras y opinión, que la abrazan tanto con sola la doctrina que no dejan lugar por donde pueda el ingenio alentarse y recibir gusto, y otros tan enfrascados en parecerles que deleitan con burlas y cuentos entremesiles, que después de haberlos leído, revuelto, aechado y aun cernido, son tan fútiles y vanos, que no dejan otra cosa de sustancia ni provecho para el lector, ni de fama y opinión para sus autores.*⁸⁶

Vicente Espinel declara haver escrito um livro para *deleitar aprovechando* e critica a ficção que visa ao mero entretenimento dos leitores, usando a curiosa expressão *cuentos entremesiles*, a qual nos faz pensar em alguns aspectos presentes em "Rinconete y Cortadillo". Se essa não era a intenção principal de Mateo Alemán ao escrever o *Guzmán de Alfarache*, pelo menos ela se apresentava como uma clara e atraente possibilidade para o escritor. De qualquer maneira, a presença do pícaro pregador parece pairar sobre "Rinconete y Cortadillo", refletindo-se desde a presença dos personagens pícaros, passando pela precária teologia de Monipodio e desembocando na ambígua *moraleja* na voz de Rinconete ao final da novela. A moralidade do discurso de Guzmán é, como já se citou anteriormente, discutida pelo próprio personagem ao longo da obra:

*Su declaración de intenciones más clara quizás venga del propio Guzmán en el primer capítulo de la segunda parte. [...] El capítulo de basa en su confesión de que su vida ha sido la de un pecador. Su tono defensivo surge del reconocimiento de que su propia conducta disminuirá inevitablemente su credibilidad como predicador. No obstante, a pesar de ello, considera su perversión y el relato de su perversión parte fundamental de su método didáctico: "Aquesta confesión general que hago, este alarde público que de mis cosas te represento, no es para que me imites a mí; antes para que, sabidas, corrijas las tuyas en ti."*⁸⁷

⁸⁶ ESPINEL, V. *Vida del Escudero Marcos de Obregón*. Ed. M. Soledad Carrasco Urgoiti. Madrid: Castalia, 2000. p. 77.

⁸⁷ IFE, B. W. *Lectura y ficción en el Siglo de Oro: las razones de la picaresca*. Barcelona: Crítica, 1991. p.92.

É possível, desse modo, distinguir o arremate moralizante de "Rinconete y Cortadillo" e as moralizações de Guzmán de Alfarache como sendo de genealogias diferentes. Enquanto Guzmán de Alfarache recorre ao caminho mais tradicional do didatismo, provavelmente inspirado no preceito horaciano do *delectar aprovechando*, em "Rinconete y Cortadillo" há o dirigismo pedagógico através da sátira, ou seja, a novela acaba por ter algum didatismo intrínseco ao gênero cômico e a *moraleja* presente no epílogo pode ser lida como uma consequência da satirização do discurso moralizante na voz de pícaros.

Do mesmo modo, situando a crítica na voz de personagens que, por também pertencerem ao mundo do crime, têm sua credibilidade abalada, o autor guarda para o final da narrativa uma irônica *moraleja*. Sua sátira é leve e, desse modo, tem muito mais do cômico que do vitupério.

Já é possível, dessa maneira, aproximar-se do entendimento de algumas questões levantadas ao princípio do trabalho. Avellaneda, o autor do apócrifo *Quixote* a classificaria como "mais satírica que exemplar", no entanto o relato cervantino pode abarcar os dois adjetivos, talvez por ser uma narrativa singular, como se verá nas considerações finais.

Considerações finais

"Rinconete y Cortadillo" ocupa um papel de destaque na narrativa cervantina. A novela, embora seja publicada apenas em 1613 no conjunto das *Novelas Ejemplares*, teve uma redação pelo menos dez anos anterior à sua publicação e, ao acompanhar sua trajetória, é possível entrever algumas importantes transformações às quais estava submetido o gênero narrativo na Espanha do Século de Ouro. Isto é, a história do texto reflete, por si só, algumas remodelações que ocorriam na arte de *novelar*. Por ter sido mencionada no *Quixote*, ter sido comparada pelos personagens à "Novela del Curioso Impertinente" e até mesmo pela intenção por parte dos personagens na leitura do texto, demonstra-se, de alguma maneira, que a narrativa fora possivelmente concebida para pertencer a uma moldura narrativa, já que, em 1605, ano da publicação do *Quixote*, ainda não existia em língua espanhola uma coleção de novelas nos moldes das novelas exemplares. Nesse sentido, Cervantes acaba sendo o primeiro a *novelar*.

Embora posterior à publicação das *Novelas Ejemplares*, as declarações do narrador no capítulo 43 da *Segunda Parte de Dom Quixote* de algum modo levantam algumas razões pelas quais Cervantes teria optado por "suprimir" as histórias intercaladas da narrativa e publicar novelas independentes numa coleção separada. Uma dessas razões apontadas por Cide Hamete é o fato de que, dessa maneira, as novelas poderiam ser mais bem apreciadas pelo leitor, uma vez que estaria em maior evidência toda a sua *gala y artificio*.

Além disso, "Rinconete y Cortadillo" é o texto cervantino que mais se aproxima da literatura picaresca, de modo que refletiria, de alguma maneira, a recepção por parte de Cervantes do êxito que alcançou o relato picaresco em sua época. A relação de aproximação/distanciamento que a narrativa mantém com a poética do gênero de Lazarillo de Tormes traz para as linhas do relato um importante diálogo entre a prosa cervantina e a picaresca, especialmente a de Mateo Alemán e seu *Guzmán de Alfarache*.

Dentro dessa atmosfera picaresca, destaca-se a presença de personagens que, embora pertencentes ao mundo criminal, estariam mais vinculados a uma picaresca entremesil, ou seja, mais relacionados ao teatro dos entremezes. É interessante observar como se evidencia nas linhas do relato a distinção entre esses dois tipos de picaresca: a primeira representada pelos personagens protagonistas Rincón e Cortado, e a segunda, pelos delinqüentes do Pátio de Monipodio. A distinção ocorre, principalmente, por meio do discurso dos personagens. Há importantes marcas do estilo humilde no discurso dos pícaros do Pátio enquanto o discurso de Rincón e Cortado apresenta maior urbanidade. Entre as marcas desse estilo menos elevado empregado pelos confrades de Monipodio está a utilização de diminutivos alomorfes de *Vuestra Merced* e o jargão marginal, ou *lengua de germanía*, muitas vezes incompreensível para Rincón e Cortado.

A atmosfera teatral está presente principalmente na segunda parte da novela, dentro dos acontecimentos com os pícaros religiosos no Pátio de Monipodio, mas se se leva em conta, por exemplo, o título da obra, Rinconete e Cortadillo são os nomes que os personagens recebem para poder atuar na confraria de ladrões, de modo que também os protagonistas passam a fazer parte do teatro.

Neste cenário em que delinqüência e religiosidade compartilham o mesmo espaço, o Pátio de Monipodio é como a praça pública, na qual, através das deformações cômicas, expõe-se as mazelas da sociedade sevilhana do período. A crítica esboçada pela novela, no entanto, não chega a ser mordaz, já que está deslocada e aparece por meio do discurso e da censura de personagens que têm a sua credibilidade comprometida, no caso os próprios protagonistas, Rinconete e Cortadillo.

Close destaca o fato de que Cervantes distingue a existência de dois tipos de sátira: uma legítima que se ocupa dos vícios em geral e outra ilegítima que causa danos à honra alheia¹. Desse modo, é possível vislumbrar por meio da leitura de "Rinconete y Cortadillo" a maneira pela qual Cervantes transita pelo gênero cômico, sem perder a urbanidade. A tonalidade satírica do

¹ CLOSE, A. *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*. Alcalá de Henares: Biblioteca de estudios cervantinos, 2007. p.49.

texto se manifesta sobretudo pela justaposição de elementos como delinqüência e religiosidade, o que abre espaço para o surgimento de uma crítica, que se legitima ao final do texto com a inserção de uma espécie de moral da história. A apresentação de um exemplo moral costuma ser uma característica presente nos textos satíricos, ou seja, a narrativa deleita por meio das deformidade cômicas, mas, ao mesmo tempo, ensina.

Para ilustrar o modo como Cervantes conduz o cômico e o satírico em suas narrativas, tomamos como exemplo dois contos que o autor introduz no prólogo da *Segunda Parte de Dom Quixote*. Embora os contos estejam relacionados à feitura de um livro, é possível relacioná-los com o ofício da escritura de modo geral, pensando especialmente na função de deleite e entretenimento do leitor que uma obra pode ter. O primeiro conto narra a história de um louco de Sevilha que tem o costume de entreter o público com um espetáculo inusual: fazer com que um cachorro qualquer fique cheio de ar, de modo que se torne redondo como uma bola. O método para realizar tal façanha não causa maiores danos ao cão, que, em seguida, é solto; o louco então se dirige ao público que prestigia sua façanha e diz: “Pensarão vossas mercês que é pouco trabalho inflar um cachorro?”. O outro conto narra a história de um louco de Córdoba que possui outro costume singular: caminha pelas ruas com uma lousa de mármore sobre a cabeça e, quando se aproxima de um cão, deixa cair a lousa sobre o animal, fazendo-o latir desesperadamente. Um dia, deixa cair a lousa sobre um cachorro que pertence a um artesão. Esse homem que tinha grande estima pelo cão, ataca o louco com uma vara de medir e o golpeia até romper os ossos².

Os contos, dentro do contexto do prólogo, têm a função específica de atacar o autor do falso *Quixote*, Avellaneda. Entretanto, parecem ilustrar de maneira satisfatória as reflexões realizadas neste trabalho com relação aos aspectos satíricos das obras cômicas cervantinas e à postura cervantina diante dos tipos de comédia: da velha, impregnada de vitupério e da nova menos mordaz, sem maledicência.

² Os contos foram retirados da edição do *Quixote* traduzida por Sérgio Molina. Maria Augusta da Costa Vieira introduziu um estudo sobre os mesmos no prefácio dessa edição, destacando alguns aspectos que, embora reflitam mais sobre a questão da feitura de um livro e sobre o conflito com o autor do *Quixote* apócrifo, inspiraram de algum modo a analogia com o modo cervantino de escrever textos cômicos.

O primeiro conto ilustraria o modo cervantino de escrever narrativas cômicas. A imagem do cachorro inflado de ar representaria de algum modo a leveza de seus textos (leves como o ar³), pois, embora esteja presente a burla, a mesma não fere nenhuma entidade específica, ou seja, há a ausência de mordacidade ou virulência.

O segundo conto ilustraria a forma da qual Cervantes se afasta ao escrever narrativas cômicas. A burla é pesada e agride uma entidade específica, no caso, o cachorro do artesão. A ação do louco é agressiva e visa provocar dor. Cervantes se distancia desse modo de tratar a matéria cômica ou satírica de seus textos. As nuances satíricas presentes em suas obras cômicas não têm a intenção de difamar ou atacar. Sua crítica é sutil e não virulenta.

Cervantes parece se opor às formas mais vis de vitupério e ao longo de sua obra pontua diversas vezes a sua posição, como no colóquio entre Cipião e Berganza, em que condena o ato de murmurar, propondo limites éticos para a repreensão dos costumes do próximo. No *Quixote* aponta a distinção entre dois tipos de sátira e em "Rinconete y Cortadillo" desloca a crítica direta à sociedade sevilhana outorgando aos seus pouco confiáveis personagens pícaros o dever de criticar, pondo em questão a credibilidade da crítica, evitando assim um enfrentamento mais direto.

Dessa maneira, a leitura de "Rinconete y Cortadillo" realizada nesta dissertação pretendeu, de algum modo, além de abordar a picaresca e assuntos referentes à arte de *novelar*, levantar algumas questões, como o diálogo com o gênero cômico, que se dá por meio de marcas teatrais, e a presença de uma tonalidade satírica que, de alguma maneira, dialoga também com o epílogo moralizante da obra, ressaltando que de fato a novela pode ser lida como "exemplar".

³ VIEIRA, Maria Augusta da Costa. *Apresentação da Segunda Parte de Dom Quixote*. In: CERVANTES SAAVEDRA, M. *O Engenhoso cavaleiro D. Quixote de La Mancha*. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Editora 34, 2007. p. 20.

R eferências bibliográficas

OBRAS LITERÁRIAS

ALEMAN, Mateo. *Guzmán de Alfarache I*. Ed. Benito Brancaforte. Madrid: Espasa-Calpe, 1942.

ALEMAN, Mateo. *Guzmán de Alfarache II*. Ed. José Maria Micó. Madrid: Cátedra, 1992.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Editorial Planeta, 1998.

_____. *O Engenhoso cavaleiro D. Quixote de La Mancha*. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Editora 34, 2007.

_____. *Entremeses*. México: Ed. Porrúa, 1981.

_____. *Entremeses*. Ed. Alberto Castilla. Madrid: Akal, 1997.

_____. *Entremeses*. Madrid: Espasa Calpe, 2000.

_____. *Novelas Ejemplares I*. Ed. Harry Sieber. Madrid: Cátedra, 1997.

_____. *Novelas Ejemplares II*. Ed. Harry Sieber. Madrid: Cátedra, 1997.

_____. *Novelas Ejemplares*. Ed. Jorge García López. Barcelona: Editorial Crítica, 2001.

_____. *Novelas Ejemplares*. Ed. Juan Manuel Oliver Cabañes. Madrid: Castalia Didáctica, 1987.

_____. *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*. Madrid: Real Academia Española, 1984.

_____. *Teatro Completo*. Ed. e introd. F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas. Barcelona: Planeta, 2003.

DON JUAN MANUEL. *El Conde Lucanor*. Ed. Alfonso I. Madrid: Cátedra, 1997.

ESPINEL, V. *Vida del Escudero Marcos de Obregón*. Ed. M. Soledad Carrasco Urgoiti. Madrid: Castalia, 2000.

LAZARILLO de Tormes. Barcelona: Plaza & Janés Editores, 1997.

LAZARILLO de Tormes. Ed. Bilíngüe. São Paulo: Editora 34, 2005

LOPE DE RUEDA. *Pasos*. Madrid: Cátedra, 1999.

LOPE DE VEGA. *Novelas a Marcia Leonarda*. Madrid: Cátedra, 2002.

_____. *El arte nuevo de hacer comedias*. Madrid: Cátedra, 2006.

LUNA, Juan de; y Anónimo. *Segunda parte del Lazarillo*. Madrid: Cátedra, 1999.

QUEVEDO y VILLEGAS, Francisco de. *La Vida del Buscón*. Barcelona: Plaza & Janés Editores, 1998.

_____. *Obras completas. Obras en prosa*. Ed. Felicidad Buendía. Madrid: Aguilar, 1992.

REY HAZAS, A. (Org.) *Teatro breve del siglo de oro*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.

VILLALÓN, Cristóbal. *El Crótalon de Cristoforo Gnofoso*. Madrid: Cátedra, 1990.

CRÍTICA LITERÁRIA (SOBRE CERVANTES)

ALFARO, Gustavo A. Cervantes y la novela picaresca. In: ANALES Cervantinos. Tomo X. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1971.

AMEZÚA Y MAYO, Agustín G. *Cervantes: Creador de la novela corta española*. Tomo II. Madrid: Instituto Miguel de Cervantes, 1982.

AVALLE-ARCE, J. B.; RILEY, E. C. *Suma Cervantina*. London: Tamesis Books, 1973.

BLANCO AGUINAGA, Carlos. Cervantes y la Picaresca. Nota sobre dos tipos de realismo. *Nueva Revista de Filología Hispánica XI*, p.313-342, 1957.

BLASCO, J. *Cervantes, raro inventor*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2005. (Biblioteca de Estudios Cervantinos)

_____. Estudio preliminar. In: CERVANTES, Miguel de. *Novelas Ejemplares*. Ed. de Jorge García López. Madrid: Editorial Crítica, 2001.

- BYRNE, S. Cervantes 'Don Quijote' as Legal Commentary. *Bulletin of Cervantes Society of America*. Disponível em: <www.h-net.org/~cervantes/csa/articf07/byrnef07.pdf>. Acesso em: 20/12/2009.
- CANAVAGGIO, J. *Pinciano y la estética literaria de Cervantes en el "Quijote"*. In: ANALES Cervantinos 7. Madrid: CSIC, 1958.
- CASALDUERO, Joaquín. *Sentido y Forma de las "Novelas Ejemplares"*. Madrid: Gredos, 1974.
- _____. *Sentido y Forma del teatro de Cervantes*. Madrid: Gredos, 1966.
- CASTRO, Américo. *El Pensamiento de Cervantes*. Nueva edición ampliada. Barcelona: Noguer, 1972.
- _____. *Cervantes y los casticismos españoles*. Madrid: Alianza Editorial, 1974.
- _____. *Hacia Cervantes*. Madrid: Taurus, 1967.
- CINTRÃO, Heloisa Pezza. *Romance e Romanesco no Quixote 1. O conto do Capitão Cautivo*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1998. (Dissertação de mestrado)
- CLOSE, Anthony. Crítica del Quijote desde 1925 hasta ahora. In: CERVANTES. Madrid: Centro de estudios cervantinos, 1995.
- _____. *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2007. (Biblioteca de Estudios Cervantinos)
- DIEZ FERNÁNDEZ, I. El soneto del rufián "arrepentido". In: PUBLICACIONES Cervantes Society of America. Disponível em: <<http://www.h-net.org/~cervantes/csa/artics97/diez.htm>>. Acesso em: 20/12/2009.
- DIEZ TABOADA, J. M. La estructura de las Novelas Ejemplares. In: ANALES Cervantinos. *Tomo XVIII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1979.
- DUNN, PETER N. Cervantes De/Re-Constructs the Picaresque. *Cervantes, Bulletin of the Cervantes Society of America*, n.2, p.109-31, 1982. Disponível em: <www.h-net.org/~cervantes/csa/articf82/dunn.htm>. Acesso em: 20/12/2009.
- _____. Las Novelas Ejemplares. In: SUMA cervantina. London: Tamesis, 1973. p.81-118.
- EL SAFFAR, Ruth. *Novel to Romance: A Study of Cervantes "Novelas ejemplares"*. Baltimore, Maryland/London: The Johns Hopkins University Press, 1978.
- _____. La Función del Narrador Ficticio en *Don Quijote*. In: EL QUIJOTE. Ed. G.Haley. Madrid: Taurus, 1984. p.288-299.

FEBRES, Eleodoro. Rinconete y Cortadillo: Estructura y otros valores estéticos. In: ANALES Cervantinos. Tomo XI. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1972.

GARCÍA LÓPEZ, Jorge. Rinconete y Cortadillo y la novela picaresca. *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of América*, 1999. Disponível em: <www.h-net.org/~cervantes/csa/articf99/garcia.htm>. Acesso em: 20/12/2009.

_____. Finales de la novela en las Ejemplares. In: ANALES Cervantinos. Tomo XXXV. Barcelona: Vicens Vives, 2003.

_____. Lope de Rueda en las Novelas Ejemplares. In: ANUARIO de estudios cervantinos IV. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2008.

GONZALEZ DE AMEZUA, Agustín. *Cervantes creador de la novela corta española*. The John Hopkins University Press, 1974.

HERMENEGILDO, Alfonso. La Marginación Social en Rinconete y Cortadillo. In: LA PICARESCA. Orígenes, textos y estructuras – Actas del I Congreso Internacional sobre la Picaresca. Org. Manuel Criado de Val. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1979. p.553-562.

JAURALDE POU, Pablo. El estilo cervantino. In: CERVANTES. Madrid: Centro de estudios cervantinos, 1995.

JOHNSON, Carroll B. Cómo se lee el Quijote hoy. In: CERVANTES. Madrid: Centro de estudios cervantinos, 1995.

LISBOA, José Carlos. *O teatro de Cervantes*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1952.

MÁRQUEZ VILLANUEVA, F. *Trabajos y días cervantinos*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1995.

_____. *Fuentes literarias cervantinas*. Madrid: Gredos, 1973.

_____. Erasmo y Cervantes, una vez más. *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, n.4, v.2, 123-37, 1984. Disponível: <h-net.org/~cervantes/csa/articf84/marquez.htm> Acesso em: 21/12/2009.

MARTINEZ-BONATI, Félix. *El Quijote y la Poética de la Novela*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1995.

MONTERO REGUERA, J. Miguel de Cervantes e o Quixote: de como surge o romance. In: VIEIRA, M. A. da C. *Dom Quixote a letra e os caminhos*. São Paulo: EDUSP, 2006.

MUÑOZ SÁNCHEZ, J. R. La amistad como motivo recurrente en las novelas de Cervantes. In: EPOS. Revista de Filología. XVII (2001), p.141-163. Disponível em <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:Epos-AE87385F-B7AD-2467-A904-7E2AC97A3DA3&dsID=PDF>

- NEUSCHAFER, Hans-Jorg. *La ética del Quijote*. Madrid: Gredos, 1999.
- ORTEGA Y GASSET, José. *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Alianza Editorial, 1999.
- PARODI, Alicia. *Las Ejemplares: Una Sola Novela*. Buenos Aires: Ed. Universitaria de Buenos Aires, 2002.
- REDONDO, Agustín. *Otra manera de leer el "Quijote". Historia, tradiciones culturales y literatura*. Madrid: Editorial Castalia, 1997.
- _____. Cervantes y Mateo Alemán, de nuevo. In: ANALES Cervantinos. Tomo XXIII. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1985.
- REDONDO, R. L. Lázaro de Tormes y el valentón cervantino. *Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, n.1, 2002. Disponible em: <<http://www.cisi.unito.it/artifara/rivista1/testi/Valenton.asp>>. Acceso em: 15/10/2008.
- REY HAZAS, A. Cervantes se reescribe: teatro y las Novelas Ejemplares. *Criticón*, n.76. (1999). Disponible em: <http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/076/076_121.pdf>. Acceso em: 19/12/2009.
- _____. *Miguel de Cervantes*. Madrid: Eneida, 2000.
- _____. Introducción. In: CERVANTES, M. de. *Teatro Completo*. Edición e Introducción F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas. Barcelona: Planeta, 2003.
- _____. *Poética de la libertad y otras claves cervantinas*. Madrid: Eneida, 2005.
- RILEY, Edward C. *Introducción al "Quijote"*. Trad. Enrique Torner Montoya. Barcelona: Ed. Crítica, 2000.
- _____. *Teoría de la novela en Cervantes*. Madrid: Taurus, 1971.
- _____. *La rara invención*. Barcelona: Editorial Crítica, 2001.
- _____. Teoría Literaria. In: SUMA cervantina. London, Tamesis, 1973. p.293-322.
- ROSENBLAT, Ángel. *La Lengua del "Quijote"*. Madrid: Gredos, 1971.
- SALCEDO, Hugo. Rinconete y Cortadillo: Apunte para una recreación dramática. In: VOLVER a Cervantes : Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas. v.2. Lepanto: Asociación de Cervantistas, 2000-2001.
- SANCHEZ, Alberto. Un tema picaresco en Cervantes y Maria de Zayas. In: LA PICARESCA. Orígenes, textos y estructuras – Actas del I Congreso

Internacional sobre la Picaresca. Org. Manuel Criado de Val. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1979. p.563-576.

SÁNCHEZ, Francisco J. *Lectura y Representación: Análisis Cultural de las Novelas Ejemplares de Cervantes*. New York: Ed. Peter Lang, 1993.

SIEBER, H. Estudio preliminar. In: CERVANTES, M. *Novelas ejemplares*. Madrid: Cátedra, 1997.

SILBERMAN DE CYWINER, Maria Esther. *El Rinconete y Cortadillo en la encrucijada de dos siglos*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 1981.

SILVA, Rosemeire da. *Ingenuidade e perspicácia. Sancho Pança no mundo cavaleiresco de Dom Quixote*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2000. (Dissertação de mestrado)

ULLMAN, Pierre L. Cervantes y el antihéroe. In: LA PICARESCA. Orígenes, textos y estructuras – Actas del I Congreso Internacional sobre la Picaresca. Org. Manuel Criado de Val. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1979. p.547-552.

URBINA, E. Ironia medieval, parodia renacentista y la interpretación del Quijote. Disponível em: cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/08/aih_08_2_079.pdf 1983.

VIEIRA, Maria Augusta da C. *O Dito pelo Não-dito. Paradoxos de "Dom Quixote"*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

_____. (Org.) *Dom Quixote a letra e os caminhos*. São Paulo: EDUSP, 2006.

_____. Apresentação da Segunda Parte de Dom Quixote. In: CERVANTES SAAVEDRA, M. *O Engenhoso cavaleiro D. Quixote de La Mancha*. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Editora 34, 2007.

VILA, Juan Diego. Lo que el cura ha dejado de leer: Rinconete y Cortadillo cifra borrada del Quijote. In: PARA LEER a Cervantes: estudios de literatura española Siglo de Oro. v.1. Coord. Melchora Romanos. Ed. Alicia Parodi e Juan Diego Vila. Buenos Aires: Eudeba; Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso", Universidad de Buenos Aires, 1999.

YNDURAIN, Domingo. Rincomés a novela. *Boletín de la Real Academia Española*, XLVI, 1966.

ZIMIC, Stanislav. *Las Novelas Ejemplares de Cervantes*. Madrid: Siglo Ventiuno, 1996.

_____. *El Teatro de Cervantes*. Madrid: Editorial Castalia, 1992.

CRÍTICA E TEORIA LITERÁRIA (EM GERAL)

ALCALÁ GALÁN, Mercedes. *Las misceláneas españolas del siglo XVI y su entorno cultural*. Disponível em : <www.ucm.es/BUCM/revistas/fil/02122952/articulos/DICE9696110011A.PDF>. Acesso em:

ALONSO, Maria Blanca L. Aproximación a Mateo Alemán. In: LA PICARESCA. Orígenes, textos y estructuras – Actas del I Congreso Internacional sobre la Picaresca. Org. Manuel Criado de Val. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1979. p.495-510.

AYERBE-CHAUX, Reinaldo. *El Conde Lucanor. Materia tradicional y originalidad creadora*. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1975.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Ed. Universidade de Brasília, 1987.

_____. *Estética da Criação Verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Questões de Literatura e de Estética: A Teoria do Romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernadini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryndis Nazário e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ed. da Unesp, 1993.

BARROS, Diana Luz Passoa; FIORIN, José Luiz (Org.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*. São Paulo: EDUSP, 1994.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.199-221.

BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin, Dialogismo e Construção do Sentido*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1997.

CACHO CASAL, R. La sátira en el Siglo de Oro: notas sobre de un concepto controvertido. *Neophilologus*, n.88, Netherlands: Kluwer Academic Publishers, 2003. p.61,

CANDIDO, Antonio. *O discurso e a Cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

CARSON, Marvin. *Teorias do Teatro: Estudo Histórico-crítico dos Gregos à Atualidade*. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Ed. da Unesp, 1997.

CASTAGNINO, Raúl H. *Teoría del Teatro*. Buenos Aires: Ed. Nova, 1956.

CERDAN, Francis. Historia de la historia de la Oratoria Sagrada española en el Siglo de Oro. Introducción crítica y bibliográfica. *Criticón*, Toulouse, n.32, p.55-107, 1985.

_____. La oratoria sagrada del siglo XVII: Un espejo de la sociedad. In: ACTAS del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO). Alcalá de Henares: Asociación Internacional Siglo de Oro, 1996, 1998.

CORONEL RAMOS, M. A. Estructuras satíricas en los relatos picarescos. In: ESTUDIOS sobre la sátira española en el siglo de oro. Org. Carlos Vaíllo e Ramón Valdés. Madrid: Castalia, 2006.

CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. Trad. Paulo Rónai e Teodoro Cabral. São Paulo: EDUSP, 1990.

DEVOTO, D. *Introducción al estudio de Don Juan Manuel y en particular del Conde Lucanor*. Parls: Ediciones Hispano-Americanas, 1972.

DEYERMOND, A. D. *Historia de la literatura española*. Barcelona: Ariel, 1999.

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor. *Nueva Lectura del Lazarillo*. Madrid: Ed. Castalia, 1981.

GONZALEZ, Mário M. *A Saga do Anti-Herói. Estudo sobre romance picaresco espanhol e algumas de suas correspondências na literatura brasileira*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

_____. Nas origens do romance. *Banco Essencial*, Rio de Janeiro, número. Especial, p.28-29, jun/ago. 1991.

_____. América, a picaresca e Dom Quixote. In: ENCONTRO Regional da Anpuh, 11. América 92: Raízes e Trajetórias. São Paulo: Agência Estado, 1992. p.119.

_____. *O Romance Picaresco*. São Paulo: Ática, 1988.

GUTIÉRREZ, Violeta M. Sentido de la dualidad en el Guzmán de Alfarache. In: LA PICAESCA. Orígenes, textos y estructuras – Actas del I Congreso Internacional sobre la Picaesca. Org. Manuel Criado de Val. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1979. p.511-520.

HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o Engenho*. São Paulo: Ateliê, 2004.

_____. Categorias epidíticas da ekphrasis. *Revista USP*, São Paulo, n.71, set.-nov. 2006.

_____. Uma arte conceptista do cômico: O “tratado dos ridículos” de Emanuele Tesauo. In: TESAURO, E. *Tratado dos Ridículos*. Campinas: CEDAE, 1992.

HANSEN, A.; PÉCORRA, A. Letras seiscentistas na Bahia. (artigo inédito)

IFE, B. W. *Lectura y ficción en el Siglo de Oro: las razones de la picaresca*. Barcelona: Crítica, 1991.

INFANTES, V. La prosa ficción renacentista. In: ACTAS del X Congreso de Asociación Internacional de Hispanistas, 1989. Disponible em: <cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/10/aih_10_1_053.pdf.> Acceso em: 20/12/2009.

JOLLES, André. *Las formas simples*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1971.

LAPESA, Rafael. *De La Edad Media a Nuestros Días: Estudios de Historia Literaria*. Madrid: Gredos, 1971.

LÁZARO CARRETER, F. *"Lazarillo de Tormes" en la picaresca*. 2.ed. Barcelona: Ariel, 1983

LÓPEZ ESTRADA, Francisco. *Introducción a la literatura medieval española*. 4.ed. rev. Madrid: Gredos, 1979.

LÓPEZ GRIGERA, L. Sobre el realismo literario del Siglo de Oro. In: ACTAS del VIII Congreso de la AIH. Disponible em: <http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/08/aih_08_2_026.pdf>.

_____. *La retórica en la España del siglo de oro*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1994.

LUKÁCS, George. *Teoria do Romance*. Trad. A.Margarido. Lisboa: Ed. Presença, 2000.

MARAVALL, José Antonio. *A cultura do barroco*. São Paulo: EDUSP, 1997.

MOLHO, M. *Introducción al pensamiento picaresco*. Salamanca: Anaya, 1968.

_____. *Cervantes: Raíces folclóricas*. Madrid: Gredos, 1976.

MONTOLIU, Manuel de. *Manual de historia de la literatura castellana*. Barcelona: Moderna, 1947.

PABST, W. *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*. Madrid: Gredos, 1972.

PAREDE NUÑEZ, J. Novella. Un término y un género para la literatura románica. *Revista de Filología Románica*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1986.

PARKER, Alexander A. *Los Pícaros en la Literatura. La Novela Picaresca en España y Europa*. Madrid: Gredos, 1975.

PELAYO, Menéndez. *Orígenes de la novela*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1946.

- PROPP, Vladimir. *Comicidade e Riso*. Trad. Aurora Fornoni Bernadini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ed. Ática, 1992.
- RALLO GRUSS, Asunción. *Erasmus y la prosa renacentista española*. Madrid: Editorial Laberinto, 2003.
- _____. Estudio preliminar. In: VILLALÓN, C. *El Crótalon de Cristoforo Gnofoso*. Madrid: Cátedra, 1990.
- REY HAZAS, Antonio. *La novela picaresca*. Madrid: Anaya, 1990.
- _____. *Introducción a la novela del siglo de oro*. In: Edad de Oro. v.I. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1982.
- _____. *Deslindes de la novela picaresca*. Malaga: Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, 2003.
- RIBEIRO, M. A. *O teatro oculto na ficção narrativa de Machado de Assis*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1981. (Dissertação de mestrado)
- RICAPITO, Joseph V. *Bibliografía Razonada y Anotada de las Obras Maestras de la Picaresca Española*. Madrid: Castalia, 1980.
- RICO, Francisco. *La Novela Picaresca y el Punto de Vista*. Barcelona: Seix Barral, 1982.
- _____. *Historia y crítica de la literatura española. Siglos de Oro: Renacimiento*. v.2. Madrid: Editorial Crítica, 1980.
- _____. *Problemas del Lazarillo*. Madrid: Ed. Cátedra, 1988.
- _____. De Ginés de Pasamonte a maese Pedro. Algunos datos nuevos sobre este personaje cervantino y su actuación. In: TEXTE. Kontexte. Strukturen. Homenaje a Karl Alfred Bühler. Tübingen: G. Nar, 1987. p.221-229.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução a Análise do Teatro*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- SANTO-TOMÁS, H.G. Introducción. In: LOPE DE VEGA. *El arte nuevo de hacer comedias*. Madrid: Cátedra, 2006.
- SERRANO REYES, Jesús Luis. *Didactismo y moralismo en Geoffrey Chaucer y Don Juan Manuel: Un estudio comparativo textual*. Córdoba: Universidad de Córdoba, 1995.
- SCHOLBERG, K. *Algunos Aspectos de la sátira en el siglo XVI*. Berne Frankfurt Las Vegas: Peter Lang, 1979.
- SIMIONI, A. R. *Marcas teatrais em Machado de Assis*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1998. (Dissertação de mestrado)

TEIXEIRA, Ivan. Literatura como imaginário: Introdução ao Conceito de Poética Cultural. *Revista Brasileira*, ano X, n. 37, Academia Brasileira de Letras, 2003.

_____. O engenhoso fidalgo Manuel Botelho de Oliveira. *Revista da USP*, São Paulo, n.50, jun.-jul.-ago. 2001.

TEZZA, Cristovão. *Diálogos com Bakhtin*. Org. Carlos Alberto Faraco, Cristovão Tezza e Gilberto de Castro. Curitiba: Ed. Gredos, 1962.

VAILLO, Carlos (Org). *Estudios sobre la sátira española en el Siglo de Oro*. Madrid: Editorial Castalia, 2006.

VALBUENA PRAT, Ángel. *Historia de la literatura española. (Siglos XII-XX)*. Barcelona: Editorial Juventud, 1951.

ZAMORA VICENTE, Alonso. *Qué es la Novela Picaresca*. Madrid: Ed. Columba, 1970.

PRECEPTIVAS POÉTICAS

ARISTÓTELES, HORACIO, LONGINO. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1994.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966.

_____. *Arte retórica e arte poética*. São Paulo: Garnier, 2000.

CICERÓN. *El Orador*. Madrid: Alianza, 2004.

[CÍCERO] *Retórica a Herênio*. Trad. e Introd. Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005.

DIONISIO de Halicarnasso. *Tratado da imitação*. Ed. por Raul Miguel Rosado Fernandes. Lisboa: IN-CM, 1986.

FOX MORCILLO, Sebastián. *De imitatione*. In: PINEDA, Victoria. *La imitación como arte literario en el siglo XVI español*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1994.

FRACASTORO, Girolamo. *Il Naugerio*. A cura di Giulio Preti. Milano: Alessandro Minuziano Editore, 1945.

FRAY LUIS DE GRANADA. *Los seis libros de la retórica eclesiástica, o de la manera de predicar*. Madrid: Don Plácido Barco López, 1793.

GRACIÁN, Baltasar. *Agudeza y arte de ingenio*. Madrid: Espasa-Calpe, 1974.

HORÁCIO. *A Arte Poética de Horácio. Traduzida e ilustrada em português por Candido Lusitano*. Lisboa: Officina Rolandiana, 1788.

LÓPEZ PINCIANO, Alonso. *Philosophia Antigua Poética*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas/Instituto Miguel Cervantes, 1953.

LOPEZ PINCIANO, Alonso. *Philosophía antigua poética. Obras completas*. Ed. José Rico Verdú. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 1998. 2 tomos.

QUINTILIANO. *Institución Oratória*, libro 10. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/24616141101038942754491/index.htm>>. Acesso em: 17/08/2008

SHEPARD, Sanford. *El Pinciano y las teorías literarias del siglo de oro*. Madrid: Ed. Gredos, 1962.

TASSO, Torquato. *Discorsi dell'arte poetica, e in particolare sopra il poema eroico*. In: PROSE. A cura de Ettore Mazzali. Milano, Napoli: Riccardo Ricciardi, 1959.

TESAURO, E. *Tratado do Ridículo*. Campinas: CEDAE, 1992.

DICIONÁRIOS

CHARAUDEAU, P. *Dicionário de análise do discurso*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2006. p. 288-289.

COVARRUBIAS, Sebastián de. *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*. Barcelona: Horta, 1943.

HOUAISS, A. ; VILLAR, M. S. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1997.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1999.

HISTÓRIA E CULTURA

ARAUJO, Carlos. *Sevilha, século XVI : de Colombo a D. Quixote, entre a Europa e as Américas - o coração e as riquezas do mundo*. Lisboa: Terramar, D.L. 1993.

CASTIGLIONE, Baldassare. *O cortesão*. Trad. Carlos Nilson Moulin Louzada. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DELEITO Y PIÑUELA. *La mala vida en España de Felipe IV*. Madrid: Alianza, 1998.

DOMÍNGUEZ ORTIZ. *La sociedad española en el siglo XVII*. Granada: Consejo de investigaciones científicas, 1970.

FRAY LUIS DE GRANADA. *Introducción del Símbolo de la Fe*. Ed. José María Balcells. Madrid: Cátedra, 1989.

NOVÍSIMA Recopilación de las leyes de España. Dividida en XII libros. Edição facsimilar disponível em página da Faculdade de Direito da Universidade de Sevilla: <<http://bib.us.es/derecho/recursos/pixelegis/areas/codigos-ides-idweb.html>>. Acesso em: 01/12/2009.

NUÑEZ ROLDAN, F. *La vida cotidiana en la Sevilla del siglo de oro*. Madrid: Silex, 2004.

VALBUENA PRAT, Ángel. *Historia de la literatura española. (Siglos XII-XX)*. Barcelona: Editorial Juventud, 1951.

VILAGRAN, M.G. *La palabra del predicador. Contrarreforma y superstición en Cataluña (siglos XVII y XVIII)*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2003. (Tesis doctoral)