

## ***Dom Quixote* como o Primeiro Romance Moderno**

Manoela Hoffmann Oliveira<sup>1</sup> (UNICAMP)

### **Resumo:**

*Dom Quixote de la Mancha* (séculos XVI-XVII) é considerado o primeiro romance moderno. Quanto à forma, não se trata mais da narrativa medieval, quanto ao conteúdo, vemos um conflito entre duas épocas que se sucedem, a feudal e a burguesa. Tendo em vista nosso objetivo específico, investigar os personagens centrais de alguns dos principais romances modernos no intuito de identificar as trajetórias e caracteres típicos dos indivíduos burgueses em diversas fases de seu desenvolvimento, voltamos a *Dom Quixote*, através dos comentários de Lukács, na tentativa de compreender melhor as características originais do romance moderno e como estas se manifestam e transformam-se nos romances posteriores.

**Palavras-chave:** romance moderno, sociedade burguesa, indivíduo típico, personagem central.

### **Introdução**

A presente comunicação pretende discutir na obra de Cervantes alguns aspectos fundamentais do gênero literário próprio à sociedade burguesa, o romance, especialmente os elementos concernentes à caracterização da figura central, protagonizada por Dom Quixote, como sua história é narrada e qual seu sentido. Para tanto, situamo-nos a partir de Lukács, em suas considerações sobre estes assuntos constantes em “O Romance como Epopéia Burguesa” (1935) e “Dom Quixote” (1952)<sup>1</sup>.

É preciso esclarecer que a fase madura da filosofia lukacsiana, tanto no que se reporta à teoria social quanto à estética, não é geralmente a estudada no autor, que apesar de suas críticas contundentes à *História e Consciência de Classe* (1922), testemunhou no século XX a elevação deste livro, pelos estudiosos, a um plano superior à obra de maturidade, muitas vezes simplesmente desconsiderada. A principal obra marginalizada de Lukács é sem dúvida a *Ontologia do Ser Social* (1972), crucial no desvendamento de uma dimensão fundamental no pensamento de Marx e, portanto, essencial ao conhecimento da realidade social – uma vez que a ontologia trata do conhecimento do ser enquanto ser –, do destino do homem e sua auto-constituição contraditória.

A partir da década de 1930, o pensamento estético lukacsiano já está se firmando em “solo marxista”, porém, também as referências aos estudos de estética de Lukács encerram-se no aclamado *A Teoria do Romance* (1914), que como observa o próprio autor num prefácio de 1962 à obra, “buscava uma dialética universal dos gêneros fundada historicamente, baseada na essência das categorias estéticas, na essência das formas literárias”, um legado hegeliano. Seu método, prossegue o autor, “permanece muitas vezes extremamente abstrato, precisamente em contextos de grande relevância, desvinculado das realidades histórico-sociais concretas” (LUKÁCS, 1962. p.13). Tornando-se bastante abstrato no que respeita às obras particulares e demasiado afastado da realidade histórico-social da qual aquelas são reflexo artístico. Por esta razão, na “tipologia da forma romanesca” de *A Teoria do Romance*,

<sup>1</sup> Este estudo sobre Dom Quixote é parte inicial de uma pesquisa mais ampla que tem por objetivo analisar o desenvolvimento do indivíduo moderno em diversos romances burgueses a partir da análise do personagem central, investigando a hipótese geral de que nos protagonistas – suas relações, caracteres, trajetórias – configuram-se artisticamente as sucessivas fases do processo de individuação, da origem até a plena constituição da sociedade capitalista – período que se estende da transição da sociedade feudal e adentra o século XX. Este tema é também fruto dos estudos de mestrado, que intencionou investigar em obras de Marx como se apresenta a problemática do indivíduo, pesquisa na qual utilizamos, como quadro teórico dentro do marxismo, os desenvolvimentos do Lukács de *Ontologia do Ser Social*, e particularmente os desdobramentos mais recentes no Brasil desta perspectiva propostos por José Chasin.

a alternativa intelectual entre a alma do protagonista ser demasiado estreita ou ampla em relação à realidade cumpre papel decisivo. Essa bipartição altamente abstrata presta-se, na melhor das hipóteses, para elucidar alguns aspectos do *Dom Quixote*, apontado como representativo do primeiro tipo. Mas ela é por demais genérica para apreender intelectualmente toda a riqueza histórica e estética até mesmo desse romance em particular (LUKÁCS, 1962. p.10).

Como indicamos, o autor reitera que apenas uma década e meia mais tarde lhe “foi possível, já em solo marxista, é claro – encontrar um caminho para a solução” (LUKÁCS, 1962. p.13); período a partir do qual destacamos os textos para investigar nossas questões.

Um dos problemas teóricos mais persistentes da análise que busca relações entre a literatura (em especial romances) e a sociedade consiste em não conseguir evidenciar de modo consistente e concreto – portanto, na **síntese de suas múltiplas determinações** – a conexão entre a realidade sócio-histórica e a obra de arte singular. De um lado, a abstração do jovem Lukács não era suficiente para apreender a riqueza concreta da realidade histórico-social e nem para penetrar nas próprias obras<sup>2</sup>; e de outro, a obra literária serviu simplesmente como uma ilustração das teorias sociais usadas para abordá-la. Este foi um problema muito recorrente no marxismo vulgar: não reconhecendo a teoria de Marx como uma visão universal do mundo, a história da literatura e da arte foi tomada apenas como uma espécie de fonte de exemplos para confirmar o materialismo (LIFSCHITS, 1967). O principal objetivo de estudos que enfrentam problemas análogos é explicar determinada realidade sócio-histórica a partir de elementos literários – isto é, a partir de um modo de representação da vida social (neste sentido, por exemplo, o leque “literatura” poderia se abrir de tal forma que trazer jornais, revistas ou diários de época como informações complementares ao romance em particular, poderia fortalecer ainda mais a pesquisa histórico-sociológica. O quadro teórico de fundo serviria então para melhor organizar o material recolhido de modo a explicitar determinada dinâmica social real da maneira mais completa e articulada possível).

Nossa proposta ao analisar os romances, ao contrário, tem como objetivo abarcar a complexidade interna dos mecanismos sociais em sua configuração artística. Pressupomos assim que cada obra constitui uma totalidade sócio-humana em si mesma, oferecendo-nos uma síntese concreta de determinada realidade histórica complexa. Partimos da formulação lukacsiana de que, na determinação dos campos de atividade humana – a práxis cotidiana, a ciência e a arte – “seriam necessariamente obtidos resultados equívocos se não se estabelecesse firmemente que – em todos os três casos – é refletida **a mesma realidade objetiva**, que, portanto, é a mesma não só como conteúdo mas também em suas formas, em suas categorias” (LUKÁCS, 1968. p.160, grifo meu), e “as categorias são formas de ser, determinações da existência” (MARX, 1975. p.121). Portanto, também por exigência do próprio pensamento de Marx, não inflitiremos no sentido de adequar a realidade (no caso, a da obra particular) à teoria, já que as mesmas categorias determinam a multiplicidade concreta das manifestações e formações sociais criadas pela atividade humana, dentre as quais está arte – um reflexo específico. Uma vez que a obra é nosso objeto exclusivo, os principais estudos acerca das obras particulares serão mobilizadas na medida em que possibilitem melhor compreensão das mesmas, preservando a especificidade do reflexo estético artístico enquanto um fenômeno que deve ser compreendido por si mesmo.

Por se tratar do estágio inicial de um estudo que toma por pressuposto teórico a totalidade e completude de cada obra particular, levantamos em dois textos de Lukács alguns elementos importantes para serem posteriormente discutidos no interior da obra e, portanto, a ela submetidos e cotejados. As indicações sugeridas por Lukács sobre estes temas só poderão ser concretamente observadas no próprio *Dom Quixote*, o que não pudemos fazer aqui, limitando-nos a antecipar algumas problematizações que certamente se farão presentes no aprofundamento da pesquisa.

---

2 Atendo-se cegamente ao esquema de Educação Sentimental, “romancistas como Defoe, Fielding ou Sthendal não encontraram lugar no esquematismo dessa construção; (...) o autor da Teoria do Romance vira de ponta-cabeça, com arbitrariedade ‘sintética’, a importância de Balzac e Flaubert, de Tolstói e Dostoiévski etc. etc.” (LUKÁCS, 1962. p.10).

## 1 O Romance e seu Protagonista

Sendo o romance a forma literária que melhor exprime as relações sociais em suas várias esferas – materiais e ideais (políticas, econômicas, espirituais, culturais, etc.) – sua clara intenção é expressar a singularidade sócio-histórica na qual necessariamente os personagens agem. A forma pela qual tal singularidade é apreendida pelo personagem – por exemplo, de modo mais objetivo ou mais subjetivo – determinará em geral a forma do romance, bem como um sentido.

Começemos pela forma original do romance. De modo geral, as formações ideais, entre elas a arte, derivam, correspondem e agem sobre as formações materiais dos homens (baseadas em relações de propriedade privada, classes, divisão do trabalho). Muitos são os que apontam semelhanças entre esse e outros gêneros literários mais antigos, entretanto, diz Lukács, ainda que nas literaturas do antigo Oriente, da Antiguidade e da Idade Média existam obras semelhantes ao romance, ele se liga estritamente aos caracteres típicos da sociedade burguesa. Afirmando a perspectiva marxiana, Lukács localiza no romance os principais aspectos da sociedade capitalista; para o autor, “todas as contradições específicas desta sociedade, bem como os aspectos específicos da arte burguesa, encontram sua expressão mais plena justamente no romance” (LUKÁCS, 1935. p.87).

Lukács considera que são especialmente importantes as idéias desenvolvidas sobre a teoria do romance pela estética do idealismo alemão, como a que propõe que, por suas finalidade e propriedades, o romance é uma forma de narrativa épica, pois apresenta:

a tendência a adequar a forma da representação da vida ao seu conteúdo; a universalidade e a amplitude do material envolvido; a presença de vários planos; a submissão do princípio da representação plástica, em que homens e acontecimentos agem, na obra, quase por si mesmos, como figuras vivas da realidade exterior (LUKÁCS, 1935. p.90).

Estes elementos épicos característicos alcançam sua expressão plena apenas na poesia épica da Antiguidade, a forma clássica da epopéia (como Marx observara na Introdução de 1857 à *Para a Crítica da Economia Política*). Apenas com a estética do idealismo alemão, sobretudo Hegel<sup>3</sup>, que o romance é definido como “epopéia burguesa”; a questão é colocada, deste modo, em termos estéticos e históricos, baseada na contraposição entre a **poesia** do mundo antigo e o **prosaísmo** da civilização moderna. A grandeza poética do romance, cuja especificidade histórica o transforma num gênero artístico tipicamente novo, reside precisamente na tendência irrealizável do romance à epopéia, como foi observado por Schelling e Hegel<sup>4</sup>.

Esta teoria geral da epopéia contribuiu bastante para elucidar os princípios poéticos formais que dão o caráter epopéico da forma romance, sendo estes de particular relevância, pois ajudam a articular um “quadro completo do mundo circundante, um quadro de sua época” (LUKÁCS, 1935. p.91). Por isso, comparado ao drama, cujo protagonista encarna a totalidade de uma contradição social, o **herói** do romance é passivo, o que é uma exigência formal: só assim é que se desenvolve em torno do herói todo o quadro do mundo que o circunda. A intenção de criar um “herói positivo” é um caráter específico do romance burguês que a filosofia clássica tenta conciliar às tendências contrapostas e em luta no capitalismo – Goethe propõe conscientemente representar com Wilhelm Meister esse “estado médio”. Contudo, uma vez que “uma atitude teoricamente correta com relação à forma do romance pressupõe uma compreensão teoricamente correta das contradições do desen-

3 Na medida em que nos referiremos constantemente à Hegel no contexto da discussão lukacsiana, cumpre mencionar que em sua Ontologia do Ser Social Lukács buscou apontar, através da crítica marxiana, o que no pensamento do grande filósofo idealista seria ontologicamente verdadeiro, o núcleo racional da filosofia hegeliana – identificado com o “método” –, e a contradição deste com seu “sistema” lógico, via ontológica falsa e condicionada pela situação histórica do período (notamos que o problema da relação de apropriação/superação de Hegel por Lukács constitui um tema relevante para a compreensão de toda a trajetória intelectual do filósofo húngaro).

4 As teorias dos séculos XVII e XVIII que tentavam associar a epopéia clássica à civilização moderna foram liquidadas pela estética clássica alemã, deixando então de vigorar (Milton, Voltaire, Klopstock). “À semelhança do que fizera Vico muito tempo antes, Hegel relaciona a formação da epopéia com a fase primitiva do desenvolvimento da humanidade, com o período dos ‘heróis’, ou seja, com o período em que as forças sociais ainda não tinham adquirido a autonomia e a independência dos indivíduos que são próprias da sociedade burguesa. A poeticidade da época patriarcal, ‘heróica’, que se expressou de maneira típica nos poemas homéricos, repousa na autonomia e na atividade espontânea dos indivíduos; mas, como diz Hegel, ‘a individualidade heróica não se separa da totalidade moral à qual pertence e só tem consciência de si na união substancial com esta totalidade’. O prosaísmo da moderna época burguesa é fruto, segundo Hegel, do inevitável desaparecimento tanto da atividade espontânea quanto da ligação imediata do indivíduo com a sociedade” (LUKÁCS, 1935. p.89).

volvimento da sociedade capitalista” (LUKÁCS, 1935. p.92), a estética alemã não compreende um aspecto decisivo: a contradição fundamental entre produção social e apropriação privada, dado que para ela o desenvolvimento burguês era simplesmente o último grau absoluto do desenvolvimento humano.

É esta contradição entre produção social e apropriação privada, entre indivíduo e sociedade (e tantas outras formas que assume), que cria a possibilidade da verdadeira ação no romance; e faz, também, com que o problema da ação – central na forma artística – não encontre condições favoráveis para se desenvolver. A estrutura da sociedade capitalista gera forças sociais que se manifestam de forma abstrata e impessoal (Hegel atentou para este fato, porém, não para suas causas econômicas) e, ainda, impede a tomada de consciência imediata e lúcida das contradições fundamentais – nenhum indivíduo pode conhecer a influência de suas ações sobre os outros, os interesses individuais adquirem caráter impessoal.

Para os grandes romancistas, o problema da forma consiste, portanto, em superar este caráter desfavorável do material para criar situações em que a luta recíproca seja concreta, clara e típica e não apareça como um choque casual, a fim de que, da sucessão dessas situações típicas, se construa uma ação épica realmente significativa (LUKÁCS, 1935. p.96).

Neste sentido, a verossimilhança da ação, já nas primícias do romance moderno, não foi exigência decisiva: “De Cervantes a Tolstói, os grandes romancistas tratam o acaso sempre com total liberdade e, em suas obras, a ligação extrínseca entre as ações particulares é sempre extremamente fraca”. Em *Dom Quixote*, prossegue Lukács, a ligação entre os episódios independentes se dá apenas através do *páthos* da figura do protagonista contrastado com Sancho Pança e a realidade prosaica<sup>5</sup>. Apesar da posição de cegueira e incompreensão ante a realidade, a conduta de Dom Quixote não parece inverossímil. Mas ainda subsiste aqui o grande estilo épico na unidade da ação, posto que agindo nas situações concretas as personagens revelam sempre de modo concreto o essencial; ao passo que nos romances modernos, ao contrário, as “construções, embora feitas com muita habilidade, são vazias e desconexas, epicamente falando, porque as oposições, mesmo quando corretamente observadas, são apenas oposições abstratas de caracteres e de concepções que não podem se resolver em ações” (LUKÁCS, 1935. p.98).

Vimos que na sociedade de classes a grandeza épica só pode advir das contradições de classe típicas representadas em sua totalidade dinâmica. Tais oposições se expressam na forma de *luta entre os indivíduos*, o que gera a *aparência* do romance tratar da *oposição entre o indivíduo e a sociedade* (principalmente no romance burguês tardio). E a luta dos indivíduos só é objetiva e verossímil pelo fato dos caracteres e destinos dos homens refletirem de maneira típica os momentos nucleares da luta de classes. A totalidade deste reflexo – que o romance burguês é a configuração artística mais apta a captar – é possível apenas pela produção social multilateral, apenas ela pode fornecer um quadro completo das contradições que movem as relações dos indivíduos em sociedade.

Assim, a criação de caracteres típicos e de situações típicas constitui a representação concreta das forças sociais. “Os grandes representantes do romance começaram desde logo a ver na vida privada o verdadeiro material do romance” (LUKÁCS, 1935. p.97), porém, é apenas quando as forças históricas da sociedade burguesa se manifestam no fenômeno individual que o romancista é bem sucedido (não fazendo uma simples crônica do cotidiano). A tipicidade do indivíduo representado no romance não provém, então, de uma média estatística das propriedades dos indivíduos da sociedade refletida; ele é típico porque, em seu caráter e destino, “manifestam-se os traços objetivos, historicamente típicos de sua classe, e manifestam-se, ao mesmo tempo, como forças objetivas e como o seu próprio destino individual” (LUKÁCS, 1935. p.98). A unidade entre o individual e o típico, continua Lukács, “só pode se manifestar claramente na ação” (LUKÁCS, 1935. p.98). A ação é o elemento mediador entre o homem e o mundo, é por meio dela que se expressa o elemento típico de

5 Este traço da heterogeneidade da composição de conjunto ligada pela personalidade do protagonista é característica da narrativa medieval. Porém, há uma reelaboração que se mostra pela recorrência progressiva de elementos plebeus, sobretudo, o próprio prosaísmo da vida que aflora nos primeiros romances.

seu ser social. Como já indicava a estética idealista alemã, o problema da ação constitui ponto central da teoria da forma do romance,

todo conhecimento das relações sociais fica abstrato e desprovido de interesse do ponto de vista da narrativa se não se transforma no fator fundamental de integração da ação; toda descrição das coisas e das situações permanece morta e vazia se for apenas descrição de um simples espectador, e não é uma invenção formal da estética; ela decorre, ao contrário, da necessidade de um reflexo o mais adequado possível da realidade (LUKÁCS, 1935. p.94).

## **2 Comentários de Lukács sobre *Dom Quixote*<sup>6</sup>**

Tratando do desenvolvimento da teoria do romance, Lukács esclarece que assim como a forma do romance surge da dissolução da narrativa medieval, sendo um produto da transformação plebéia e burguesa dessa narrativa, “do ponto de vista do conteúdo, o romance moderno nasceu da luta ideológica da burguesia contra o feudalismo” (LUKÁCS, 1935. p.99)<sup>7</sup>. Este embate converge no personagem Dom Quixote:

a unidade entre o sublime e o cômico<sup>8</sup> na figura de Dom Quixote, unidade que nunca mais voltou a ser alcançada, é determinada justamente pela luta genial que Cervantes trava, enquanto cria este caráter, contra as características principais de duas épocas que se sucedem: contra o heroísmo desgastado da cavalaria e contra a baixeza da sociedade burguesa cujo prosaísmo se revela nitidamente desde o início (LUKÁCS, 1935. p.100)<sup>9</sup>.

Para Lukács, o essencial da configuração deste romance de Cervantes radica “no propósito de fazer ver a conduta humana a que se entrega Dom Quixote sob a influência da insistente leitura de tais novelas de cavalaria” (LUKÁCS, 1952. p.451). O romancista

dá vida a um ser humano que pretende realizar a moral das novelas de cavalaria, que aspira a cumprir neste mundo as normas e os modelos de atuação preconizados por estas novas novelas. Entretanto, só é possível imaginar a existência de tal pessoa. Deste modo, pois, Cervantes cede, ao mesmo tempo que inaugura o romance

<sup>6</sup> Lukács não se refere distintamente às duas partes do romance (1605 e 1615), ainda que suas colocações sejam bastante gerais para abarcar as características de ambas.

<sup>7</sup> Na perspectiva da determinação social do pensamento, foi somente no século XIX, após quase três séculos do primeiro romance burguês, Dom Quixote, que o romance confirma-se definitivamente como “forma típica de expressão da consciência burguesa na literatura” (LUKÁCS, 1935. p.88). E portanto, é ainda no século XIX que o romance distancia-se das grandes tradições clássicas, com o “novo realismo”, acompanhando a decadência da ideologia burguesa. “Paralelamente a Cervantes, lutava seu grande contemporâneo Shakespeare em obras de grande importância contra a ideologia do feudalismo decadente. Ora trágicas (Ricardo III), ora cômicas (Falstaff), faz desfilar ante nós toda uma série de figuras, perfeitamente captadas, típicas da decomposição. Os grandes escritores combatem na mesma direção, quer dizer, na direção do progresso. Seus métodos artísticos, entretanto, são antagônicos. Shakespeare põe-nos sempre ante a corrupção moral do feudalismo. Corrupção que em Ricardo III chega até o demoníaco, tanto que em Falstaff se degrada a uma mesquinhez ridícula. Com idêntica profundidade e fidelidade na verdade Cervantes enfrenta-se, entretanto, com o problema de um ângulo distinto. Também neste ponto vislumbrou Cervantes, e configurou, um sério e típico problema da evolução histórica. De maneira similar podemos ver em Balzac como o desejo moral dos legitimistas se fazia com os melhores frutos do capitalismo ascendente, tanto que aqueles que verdadeiramente haviam lutado e sofrido pela – reacionária – causa do legitimismo eram atirados a um lado e languideciam na miséria. Também em Turgueniev vemos configuradas épocas de transição similares” (LUKÁCS, 1952. p.454-455).

<sup>8</sup> A comicidade é um aspecto fundamental em Dom Quixote e foi deixada de lado principalmente pelos críticos românticos do século XIX, que realçaram o caráter trágico, melancólico e triste da figura de Dom Quixote. Diferentemente dos críticos realistas, os quais ressaltaram expressamente o caráter cômico de Dom Quixote, a tendência romântica idealizava o herói, tentava perceber o sentido simbólico do romance. Com este procedimento, escondia o satírico e enfatizava as relações do espírito humano com a realidade e/ou história da Espanha. No início do século XX, a crítica romântica alarga-se e propõe que a obra é cômica, estruturando-se pelo burlesco através do desequilíbrio entre o nível estilístico e o tema: um elevado outro banal, ou um ordinário e outro grande (cf. VIEIRA, 1998. p.65).

<sup>9</sup> Ou exaltar romanticamente o período heróico, mítico, da humanidade, escapando ao passado para fugir à degradação do homem no capitalismo (Schelling); ou atenuar as contradições do regime capitalista (Hegel) – “nenhum pensador burguês foi além desse dilema teórico, nem mesmo, naturalmente, no campo da teoria do romance. E mesmo os grandes romancistas somente podem representar de maneira correta esta contradição quando inconscientemente colocam de lado as suas teorias românticas ou conciliadoras” (LUKÁCS, 1935. p.92).

moderno, ao método literário do romance burguês verdadeiramente grande, sendo fiel a ele até às últimas consequências. Método que consiste, na realidade, na elevação da prosa da vida burguesa acima da plenitude poética, de tal sorte que resulte configurado um caso extremo, quer dizer, que o que se configura seja um ser humano limite e, com ele, seus atos não menos extremos. Aí têm suas raízes a atmosfera fantástica em que discorre esta novela. A prosa da vida burguesa é configurada de maneira singularmente multicolorida e rica em conteúdo poético (LUKÁCS, 1935. p.152).

Lukács indaga como pode tal elemento fantástico ser por sua vez realista e poético. Para ele, Cervantes “não configura um caráter arbitrariamente extremo nem atos não menos extremos, que levem arbitrariamente ao fantástico”. Na verdade, esse extremado é precisamente “a concentração literária” numa figura, em suas ações e aventuras, das determinações sociais e dos problemas sociais dados. Dom Quixote não é um sonhador arbitrário, e daí advém o fantástico, na medida em que é

uma personalidade singular que pretende levar todos os seus sentimentos e pensamentos ao terreno da ação, imediatamente, que segue seu caminho de maneira rigorosamente consequente, um caminho que, por certo, tanto em sua totalidade como em suas diversas etapas, se revela ininterruptamente como falso. (...) A evidência social dos extremos se desprende, em parte, da conduta de Dom Quixote e, em parte, da – espontânea ou consciente – reação das pessoas que intervêm de um modo ou outro na ação (LUKÁCS, 1952. p.452-453).

Portanto, para o autor, o fantástico é em Cervantes a realização sintética de uma situação social verazmente captada, o que aperfeiçoa, ao mesmo tempo, a técnica expositiva do realismo crítico moderno. Quando a forma é assim condensada, surge também

um novo elemento do conteúdo, quer dizer, evidencia o caráter extravagante da uma situação social e de uma conduta humana não de maneira abstrata, com os meios exclusivos da mera crítica, mas por meio da demonstração gráfica das definitivas consequências que de tudo isso se desprendem. De tal modo que surgem de um golpe ante nós todos aqueles traços que do contrário possivelmente não haveríamos reparado, ou, em todo caso, apenas teríamos podido reconhecer em sua singular importância (LUKÁCS, 1952. p.453)<sup>10</sup>.

Neste ponto, algumas considerações mais apuradas podem ser feitas sobre o problema do desenvolvimento da ação. Tanto na primeira quanto na segunda parte do romance a trajetória do protagonista é circular, ambas têm como ponto de partida e chegada o povoado de Dom Quixote, mas na segunda parte Dom Quixote volta por si mesmo. Enquanto na primeira os dois personagens errantes saem para o mundo sem propósito definido, na segunda Dom Quixote sai com metas estabelecidas. É nesta parte que Dom Quixote mais dialoga, disserta, aconselha, sua história está mais em evidência do que as de outros personagens. Se a primeira parte compunha-se de múltiplas possibilidades narrativas, a segunda aprofundou as relações entre personagem e ação (VIEIRA, 1998. Cap.IV). Neste sentido, qual a relação entre o percurso de Dom Quixote, suas ações e as circunstâncias que se apresentam? Em outras palavras, é possível relacionar os caracteres do protagonista e as circunstâncias nas quais eles se desenvolvem, fatores que culminam numa trajetória individual representativa, com o processo histórico de individuação da sociedade capitalista? Considerada a totalidade que a forma romance tem de abarcar, pode-se indagar: a trajetória de Dom Quixote revela suas possibilidades objetivas de ação, de desenvolvimento ou não das faculdades individuais, as chances de êxito e as limitações objetivas e subjetivas que se apresentam? O objetivo, ou falta dele, que guia o personagem central condiz com os meios concretos que se apresentam para sua realização? E por que aspira determinadas coisas e não outras, muitas vezes contradizendo suas reais motivações?

Para se observar em que medida os caracteres do personagem central são definidos por oposição ou contraste aos dos demais personagens, ou ainda, se constituem estes últimos também perso-

<sup>10</sup> Esta técnica, prossegue o autor, influenciou perceptivelmente Swift e Voltaire, mas também as “narrações interrompidas de cunho fantástico de Hoffmann, e as obras de Balzac e Gogol. Influência que, desde logo, tratando-se de escritores de tão substantiva importância não pode ser considerada como imitação” (LUKÁCS, 1952. p.453).

nagens típicos, uma vez que estão no romance a fim de caracterizar as circunstâncias típicas, não podemos bem dimensionar Dom Quixote sem Sancho Pança. Lukács comenta sobre o fato de Sancho Pança, sem o qual não é possível ter “uma imagem medianamente global do romance”, ser o pólo oposto, a figura antitética de Dom Quixote. A relação entre Dom Quixote e Sancho é estimulada permanentemente ao diálogo que se equilibra pelas diferenças de ambos, um sábio e louco, outro tosco e engenhoso. Mas Cervantes não se limita a opor o “sadio senso comum, muito camponês, do escudeiro, à loucura do cavaleiro andante”, e acima de tudo, “Sancho Pança é, apesar de tudo, um companheiro fiel de Dom Quixote em todas as suas loucuras; Sancho Pança se ri, é verdade, de Dom Quixote, mas se une a ele com fidelidade e honradez” (LUKÁCS, 1952. p.456-457). De acordo com o autor, o antagonismo é, na realidade, muito mais aprofundado, pois considerando que “não há ocasião em que Dom Quixote não sofra um descalabro”,

quando na corte ducal, entretanto, se decide, em um momento de capricho, converter Sancho Pança em governador de uma ilha, a sensata sabedoria com que este resolve todos os problemas espinhosos que se apresentam, sufoca todo o intento de escárnio. Temos aqui, pois – precisamente no sentido em que Dom Quixote constitui um ponto culminante, na história universal, da comicidade satírica –, no extremo oposto: não podemos rir-nos menos de todos aqueles que pretendem divertir-se à custa de Sancho Pança (LUKÁCS, 1952, p.456-457)<sup>11</sup>.

A rica variedade de histórias e personagens contrastados à personalidade do protagonista existe porque Cervantes construiu seu romance

sobre uma diversidade fluida, que propicia sempre novas aventuras. É claro que o protagonista – fiel a seu caráter – sempre comete loucuras do mesmo tipo, mas como estas loucuras são universais e se estendem a todos os domínios da vida, este elemento de permanência não faz senão impelir Dom Quixote a aventuras sempre diferentes, de tal modo que nestas não acontece repetição alguma (LUKÁCS, 1952. p.449-450).

Ao mesmo tempo, com este procedimento Cervantes faz com que toda a sociedade de seu tempo surja diante de nossos olhos: “desde uma corte ducal até os condenados às galeras, aristocratas e lavradores oprimidos, representantes diversos da vida intelectual e da pequena burguesia, párocos, mouros perseguidos por sua fé, etc.” (LUKÁCS, 1952. p.454). No entanto, não é por expor todas as classes de uma época e suas “figuras esplendidamente individualizadas”, que se esgota a diversidade que nos apresenta *Dom Quixote*.

As amargas e ridículas experiências de Dom Quixote não o levam a um definitivo desengano, “apesar dos golpes que recebe, apesar dos escárnios que tem de sofrer, jamais aquilo que em verdade constituía a realidade social de sua época chega a cobrar vida em sua consciência” (LUKÁCS, 1952. p.453-454). E é justamente nesta incapacidade de perceber e sentir o desengano que se mostra a incapacidade de conhecer verdadeiramente a realidade, contudo, é foi o meio que Cervantes usou para colocar “a descoberto um tipo de ampla e larga validade com respeito ao modo de comportamento de toda uma estirpe humana na sociedade classista” (LUKÁCS, 1952. p.454). Pois os moínhos de vento não são gigantes, a formosa Dulcinéia não o espera, e por fim, a verdadeira realidade não é para ele senão a Idade Média idealizada.

A decadência de sua classe não se traduz em Dom Quixote numa degeneração dos traços do seu caráter, os quais

jamais adquirem um tom mesquinho, perverso nem vulgar. A sociedade classista a qual integralmente pertence desapareceu para sempre do cenário da história, de tal modo que precisamente suas melhores qualidades, as mais positivas, não podem menos parecer o contrário do que são, quando não caem francamente no cômico, no momento mesmo em que Dom Quixote pretende intervir ativamente na socie-

<sup>11</sup> “Também nisto é Cervantes o fundador da novela burguesa de cunho realista; percebe e faz ver a superioridade moral e intelectual do povo sobre as classes dominantes. Cervantes é, pois, o primeiro a tocar em pontos que logo serão perceptíveis de Diderot e Walter Scott a Balzac e Tolstói, em todos os autênticos representantes do realismo crítico” (LUKÁCS, 1952. p.457).

dade. 'A razão se converte em loucura, as boas ações em calamidades', diz Mefistófeles no 'Fausto' goethiano (LUKÁCS, 1952. p.455).

Desta forma, quando se pretender definir Dom Quixote como figura positiva ou negativa (em contraste, no seu contemporâneo Shakespeare o problema oferece sempre um contorno límpido e sensível), cai-se a esse respeito em contradições aparentemente insolúveis, como ocorreu com os maiores escritores e pensadores burgueses. Na realidade, a solução deste enigma está no problema das transições, nas quais se dissolvem as formações sociais classistas: na luta entre o feudalismo e a burguesia, a comicidade da representação pode

desenvolver-se sem distúrbios até a destruição humana do que está superado, mas permite ao mesmo tempo que a integridade humana subjetiva de Dom Quixote, sua pureza, sua coragem, sua retidão, surjam claramente, a ponto de aflorar o trágico, em contraposição à intensa inferioridade moral do mundo real, o qual, por histórica necessidade, rechaça o seu mundo fantástico e o dissolve entre risos. Em Cervantes, portanto, positivo e negativo, o trágico e o cômico, reforçam-se reciprocamente (LUKÁCS, 1968. p.240).

O trágico e o cômico, os grandes conceitos da estética, conseguem adquirir, pela configuração artística em *Dom Quixote* de uma sociedade e sua época, um sentido forte e concreto.

Dom Quixote acaba convertendo-se em uma figura irresistivelmente cômica não em virtude de determinadas deficiências pessoais de seu caráter, mas em consequência exclusiva da situação histórica, situação que motiva a transformação inescusável de suas altas qualidades morais em qualidades verdadeiramente perniciosas. Cervantes apreende também assim os traços típicos de uma evolução de séculos (LUKÁCS, 1952. p.455-456).

Cervantes consegue mostrar neste ponto seu incrível poder de síntese, continua Lukács, desvelando,

com genial capacidade de generalização literária, uma verdade extremamente profunda: o caráter relativo, sujeito a transformações de tipo histórico-social, do delito e da virtude, das boas e das más qualidades, do sublime e do ridículo, do trágico e do cômico. Cada etapa da evolução social põe diante de seus promotores novas tarefas; unicamente pode considerar-se como virtuoso, quer dizer, como positivo, tudo quanto resulte útil a esta evolução (LUKÁCS, 1952. p.456).

Compreende-se, portanto, em que sentido a composição do personagem central tem o intuito de representar o indivíduo típico de uma época e sua tarefa histórica, sendo sua especificidade (caracteres e relações) essencial na determinação do modo como foi concebido o indivíduo representativo ao longo da constituição e desenvolvimento da sociedade capitalista. Dom Quixote, diz Lukács, “personifica um tipo que acompanha os homens através das mudanças temporais; os ajuda justamente a compreender a vida” (LUKÁCS, 1952. p.449). Mesmo que faça surgir diante de nós o típico, o romance oferece as perspectivas múltiplas e complexas que se apresentam na configuração sócio-histórica concreta, e por isso reflete também o caráter relativo do comportamento e dos valores humanos, ainda que orientados pela evolução (“Não em vão tem sempre sido *Dom Quixote* o livro favorito dos progressistas. Cervantes e Balzac representam, para Marx, os pontos culminantes da literatura de romances”, LUKÁCS, 1952. p.450); exatamente o traço que confere caráter universal à síntese produzida pelo romance.

Por fim, é inquestionável que *Dom Quixote* está numa posição de destaque absoluto entre os romances modernos, sendo, portanto, especialmente privilegiado no tratamento de questões que acompanharão todas as gerações posteriores de romancistas, estendendo sua influência a outros domínios da arte e da sociedade modernas:

não há nesta literatura um só escritor de importância duradoura ao qual não tenha afetado este começo tão poderoso. Os grandes mestres ingleses do realismo crítico (Swift, Fielding, Sterne, etc.) a influência imediata de *Dom Quixote* pode ser seguida passo a passo. Balzac faz desfilarem ante nós toda uma série de Dom Quixote



legitimistas da época da Restauração. Mas inclusive ali onde esta influência não resulta tão imediatamente evidente, como em Goethe ou nas novelas dos grandes realistas russos, sempre se percebem as pegadas desta grande empresa de Cervantes (LUKÁCS, 1952. p.450-451).

## **Referências Bibliográficas**

- [1] CERVANTES, M. *Dom Quixote*. São Paulo: Editora 34 (bilíngue), 2002.
- [2] LIFSCHITS, “Prólogo” à coletânea por ele organizada de textos de Marx sobre a arte. In *Sobre el Arte*. Buenos Aires: Estudio, 1967.
- [3] LUKÁCS, Georg. O Romance como Epopéia Burguesa. São Paulo: Ensaios Ad Hominem/Estudos e Edições Ad Hominem, nº1, Tomo II, p. 87-117, 1999. (Publicado originalmente na *Enciclopédia Literária*, Vol.IX, Moscou, 1935.)
- [4] LUKÁCS, Georg. Dom Quixote [1952]. In: LUKÁCS, Georg. *Realistas Alemanes del Siglo XIX*. Barcelona-México: Grijalbo, 1970. p. 449-457.
- [5] LUKÁCS, Georg. *Introdução a Uma Estética Marxista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. 298 p.
- [6] MARX, K. *Introdução de 1857 [à Crítica da Economia Política]*, Os Pensadores. São Paulo, Abril, 1985. p.103-125.
- [7] VIEIRA, Maria Augusta da Costa. *O Dito pelo Não-Dito: Paradoxos de Dom Quixote*. São Paulo: Edusp, 1998. 184 p.

---

<sup>1</sup> Manoela HOFFMANN OLIVEIRA, Doutoranda

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH).

Departamento de Ciências Sociais.

Bolsista do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

manoela.hoffmann@gmail.com