

A MESCLA DE GÊNEROS NA NOVELA *EL AMANTE LIBERAL*, DE MIGUEL DE CERVANTES

LA MEZCLA DE GÉNEROS EN LA NOVELA CORTA *EL AMANTE LIBERAL*, DE MIGUEL DE CERVANTES

Gustavo Luiz Nunes BORGHI¹¹⁸

RESUMO: O presente trabalho tem, por objetivo central, a discussão sobre a mescla de gêneros presentes na composição da novela *El amante liberal*, de Miguel de Cervantes. Para tanto, discutiremos a noção de gênero nas preceptivas clássicas, bem como as definições de novela, suas diversas modalidades, e como o autor as utiliza na composição de sua obra.

PALAVRAS-CHAVE: Miguel de Cervantes; Novelas Exemplares; Poética; Novela.

RESUMEN: El presente trabajo tiene, por objetivo central, la discusión sobre la mezcla de géneros presente en la composición de la novela *El amante liberal*, de Miguel de Cervantes. Para tanto, discutiremos la noción del género en las preceptivas clásicas, bien como las definiciones de novela corta, sus diversas modalidades, y como el autor las utiliza en la composición de su obra.

PALABRAS CLAVE: Miguel de Cervantes; Novelas Ejemplares; Poética; Novela Corta.

INTRODUÇÃO

Em grande parte dos manuais de história da literatura espanhola¹¹⁹, não é raro encontrarmos um capítulo dedicado ao autor de *Don Quijote de La Mancha*. Nos quatro séculos que separam a modernidade da publicação da obra, em 1605 e 1615,

¹¹⁸ Mestrando em Letras (Literatura Portuguesa), pela Universidade de São Paulo – USP.

¹¹⁹ Para o trabalho, foram consultados os manuais *História de la literatura española*, volume 3, de R. Jones, e *História de la literatura española*, de Arellano Ignacio e Menéndez Jesus.

foram diversos os teóricos e pesquisadores que se debruçaram sobre o Quixote: houve quem, na obra, tentasse encontrar a gênese do romance burguês, fundamentado em uma leitura marxista e estruturalista¹²⁰; houve também, quem o considerou o maior exemplar do período literário do barroco, baseando-se nos estudos da história da arte, do final do século XIX¹²¹; e há um grupo de estudiosos que buscam entender a obra a partir do universo de enunciação do autor, utilizando conceitos retórico-poéticos vigentes.

Para além de sua *Magnum opus*, como um homem letrado do século XVII, Miguel de Cervantes praticara grande parte dos gêneros poéticos: escreve teatro, entremeces, poemas líricos e novelas, objeto deste ensaio. Publicadas no ano de 1613, com uma segunda edição já no ano seguinte, as *Novelas Exemplares* de Cervantes unem um conjunto de narrativas em prosa com as mais diversas referências e modelos de imitação. Podemos identificar, de início, referências às novelas de cavalaria, às comédias, aos diálogos humanistas e às novelas bizantinas.

Neste ensaio, a partir do prólogo do autor e de um referencial retórico-poético, buscaremos apresentar a mescla de gêneros poéticos na novela *El amante liberal*. Para tanto, dividiremos o trabalho em três partes: num primeiro momento, trataremos do misto poético e da definição de gênero, a partir dos textos de Aristóteles, Horácio e Lopez Pinciano; em seguida, trataremos do gênero novela, tentando traçar uma possível origem e quais são os modelos possíveis de serem imitados, nos séculos XVI e XVII, e, por fim, buscaremos reconhecer a mescla de gêneros na novela *El amante liberal*.

¹²⁰ Podemos citar, como teóricos que realizaram tal leitura, Georg Lukács, com a obra *A teoria do romance*, e Terry Eagleton, com a obra *Teoria da literatura*.

¹²¹ Podemos citar como trabalhos os estudos de Wölfflin, em sua obra *Princípios fundamentais da história da arte*.

1. DA DEFINIÇÃO DE GÊNERO E DO MISTO

A tradição historiográfica apresenta a definição de gênero como central na literatura produzida no ocidente. Desde Aristóteles, passando por Horácio, Longino, Demétrio, e outros autores, as práticas poéticas seguiram uma determinada orientação para sua composição. Entretanto, tal definição não foi uniforme nem homogênea: segundo Chiappetta (2001:40), podemos apontar dois blocos na tradição historiográfica, que correspondem a duas maneiras de se olhar para arte: uma baseia-se na tradição romântica e outra nos estudos retórico poéticos.

Segundo a autora, a instituição literária, ou literatura, tal qual a conhecemos, surge com a sociedade burguesa. Essa sociedade se consolida no poder a partir das revoluções do século XVII-XVIII, chamada pelos historiadores e cientistas políticos como burguesas ou liberais. Com elas, o livro torna-se uma mercadoria consumida por um público recém letrado, que passa a ler e buscar formas que o satisfaçam e que permitam que se reconheçam nas representações.

A partir das revoluções, como nos aponta Hansen (2008:19), consolida-se o “eu” romântico burguês que escreve seguindo determinados gêneros, mas, manifestando sua subjetividade e alterando-os dentro dos limites possíveis, mostrando ao seu público leitor sua originalidade. A literatura, portanto, ganharia um destaque fundamental nessa nova sociedade, uma vez que representaria a expressão de um povo ou nação, recém construídos e reconstruídos, e de um “eu” romântico e burguês, que expressa sua subjetividade. Ao discutir a questão do gênero épico, Hansen evidencia que, ao classificar os períodos artísticos e literários, os críticos se apoiam em uma concepção romântica de arte e história: projetam, nela, categorias que outrora não eram discutidas, uma vez que não existiam ou eram concebidas:

Para ler a epopéia historicamente, deve saber que, até a segunda metade do século XVIII, os códigos da poesia foram retóricos, imitativos e prescritivos, diferentes dos critérios expressivos e descritivos da estética, da crítica e da história literária então inventadas pela revolução

romântica, que subjetivou todas as artes como expressão da consciência infeliz dividida e multiplicada pelo dinheiro.

Segundo a teoria literária marxista, cujos principais representantes são Georg Lukács e Terry Eagleton, a classe burguesa teria criado um instrumento ideológico, o romance, para representar seus valores, consolidando-se no poder. Desta forma, o gênero literário, após a revolução romântica, estaria intimamente ligado ao conceito de mercado, ou público, que consumia novidades e exigia, cada vez mais, alterações do autor.

Não foram poucas as influências do movimento romântico nas artes e na crítica em geral. Segundo Chiappetta (2001, p. 48) nos aponta que a noção de crítica literária com a qual operam os principais agentes se forma neste contexto: os críticos buscam, muitas vezes, reconhecer procedimentos tipicamente modernos e contemporâneos em obras que antecedem o movimento romântico. Buscam, por exemplo, encontrar nas novelas dos séculos XV-XVII a gênese do romance moderno.

Desta forma, a noção de gênero com a qual trabalharemos distingue-se da burguesa, uma vez que, os conceitos de originalidade, mercado, público e mercadoria estão distantes das do momento em que Miguel de Cervantes escrevera. Em seu contexto de enunciação, as artes pertenciam a um sistema de emulação e imitação, em que modelos retórico-poéticos eram seguidos pelos autores, que dominavam, também, os modelos de excelência no gênero em que compunham: se quisesse escrever poesia épica, o homem do século XVII conheceria Homero, Virgílio, Camões, Ariosto e Tasso, buscando os imitar, e, nas possibilidades do gênero, fazer alguma alteração, buscando inserir-se na tradição e no grupo de poetas a serem imitados.

No século XVII, a noção de gênero poético que vigorava era a proposta pelos antigos e tomada, por meio do costume, por seus contemporâneos: o conceito de gênero seria, neste universo, a sistematização de modelos poéticos, garantindo sua reprodução. Para Aristóteles, o gênero seria uma categoria formulada para definir os objetos individuais a partir da noção de conjunto (a própria palavra, em grego, já

designaria a noção de conjunto)¹²². Podemos apontar duas definições de gêneros possíveis, as quais são fundamentais para o ensaio: os teorizados pelos antigos e os produzidos e reproduzidos, uma vez que há uma lacuna em sua teorização. Como nos aponta Cairns (1972, p. 107), os tratados antigos não apresentam uma uniformidade no tratamento dos diversos gêneros retórico-poéticos: para o teórico, há alguns que são teorizados e outros que são pressupostos, uma vez que não constam em preceptivas, apenas em comentários posteriores das obras.

Na *Poética* de Aristóteles, escrita por seus discípulos a partir de anotações de suas aulas, encontramos diversas passagens sobre a epopeia e a tragédia. Entretanto, não há um grande número de comentadores do gênero lírico e de todas as suas subespécies. Para o filósofo grego, a poesia, por ser uma técnica, é a imitação de homens em ação e, sendo as ações humanas infinitas, podemos constar que são também os gêneros. O filósofo apenas delimita três critérios para todas as artes: os meios, as maneiras e os objetos (*Poética*, 1448a25):

Essas são, como dissemos desde o início, as três diferenças que se aplicam à mimese: os meios, [os objetos] e o modo. Assim, Sófocles seria, em certo sentido, o mesmo tipo de artista mimético que Homero, pois ambos mimetizam personagens nobres; em outro sentido, o mesmo que Aristófanes, pois ambos mimetizam personagens que agem e dramatizam¹²³.

Os trabalhos de Aristóteles, principalmente, a *Poética*, foram transmitidos de forma problemática, muitas vezes irregular: muitos dos capítulos originais não chegaram até o período da República Romana, no século I. a. C. Como nos aponta Hardie (2004: 92), muitos dos escritores do período republicano e augustano não tinham o conhecimento pleno do texto de Aristóteles. Desde o período helenístico, como nos aponta o pesquisador, a mescla de gêneros, ou a *poikilia*, foi uma prática usual, dada uma ausência em sua sistematização. Em Roma, com os poetas Catulo,

¹²² Em grego, a palavra *genus*, segundo o dicionário Oxford de Grego Antigo, significa conjunto, e pode ser aplicada a qualquer divisão ou subdivisão.

¹²³ Aristóteles, *Poética*. Tradução de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.

Propércio, Tibulo e Ovídio, encontramos obras que não se assemelham ao que foi feito na antiguidade: muitas delas, como as *Metamorfoses* de Ovídio, apresentam uma mescla de poema épico com narrativa de vidas (*Bíos*).

Em Horácio, encontramos uma definição de gênero que se afasta da noção aristotélica: o poeta romano estaria preocupado com a unidade da poesia em seu conjunto, como pode-se notar nos primeiros versos de sua *Arte poética*¹²⁴ (vv. 1-5):

Se um pintor quisesse juntar a uma cabeça humana um pescoço de cavalo e a membros de animais de toda a ordem aplicar plumas variegadas, de forma a que terminasse em torpe e negro peixe a mulher de bela face, conteríeis vós o riso, ó meus amigos, se a ver tal espetáculo vos levassem?

Assim, na passagem da Antiguidade para a Idade Média, poucos foram os textos clássicos preservados. A antiguidade grega, como nos aponta Curtius (2014, p. 80), com sua língua e literatura, foi esquecida, sendo amplamente reproduzida no Império Bizantino. A poesia ficou subordinada, no *trivium* medieval, às artes da gramática e da dialética, não sendo uma disciplina própria, fazendo com que a mescla de gêneros retóricos e poéticos ocorresse. E os textos poéticos latinos foram consolidados como modelos de imitação para as línguas vernaculares, a partir do século XIII. A noção de gênero que perpassa o período medieval e o séculos XV-XVIII apresenta uma definição retórico-poética, em que categorias das disciplinas são utilizadas em sua composição.

2. DA DEFINIÇÃO DO GÊNERO NOVELA

Muitos dos gêneros poéticos, como a lírica, não foram teorizados no momento de sua execução: desde a antiguidade clássica, passando pelo período medieval e o início do Renascimento, são múltiplas suas formas e características,

¹²⁴ Horácio. *Arte poética*. Introdução, tradução e comentário de Rosado Fernandes. Lisboa: Editorial Inquérito, s/d.

constituindo, muitas vezes, um gênero misto de outros. Sua classificação ocorrerá após a publicação da poética de Aristóteles e do trabalho dos tratadistas do gênero. Assim como a lírica, a novela, ou narrativa em prosa, não possui uma sistematização clara nas principais preceptivas da época. Como já discorrido, os textos antigos foram transmitidos de forma irregular e interpretados segundo chaves específicas de cada período.

Assim, podemos dizer que muitos dos tratados, como *A Poética*, de Aristóteles, e a *Arte poética*, de Horácio, não mencionam narrativas em prosa, centrando-se na epopeia e tragédia, principais gêneros poéticos. Desta forma, de início, temos o surgimento de um uma narrativa em prosa não teorizável, sendo classificado, desde seu surgimento, entre os conhecidos. As epopeias em prosa, a prosa filosófica, as narrativas de cavalaria e as novelas italianas constituem gêneros que, por muitos, não foram considerados poéticos, ou foram severamente criticados por estudiosos.¹²⁵

Não foram poucos os que tentaram teorizar a origem da novela, bem como seu desenvolvimento: houve quem tentasse encontrar, na Itália do século XV, sua gênese, traçando uma linha de desenvolvimento até o romance moderno; também houve quem a entendesse como uma mescla das narrativas em prosa produzida no ocidente e oriente, no período medieval, como o crítico Auerbach (2013, p. 43):

A novela, como narrativa com moldura, veio do Oriente; na Idade Média a moldura tornou-se questão primordial, contendo as considerações filosóficas, a doutrina; a novela era suplemento ilustrativo, exemplum.

Para nosso estudo, conforme estruturado nos parágrafos anteriores, partiremos de conceitos retórico-poéticos e dos possíveis comentários e tratados sobre a novela, que circulavam na Espanha de Cervantes.

¹²⁵ Como exemplo da crítica aos gêneros em prosa, podemos apontar o trabalho da professora Maria Francisca Andrade, em que, em um artigo, aponta a crítica feita por muitos dos preceptistas e estudiosos do gênero, ao afirmarem que as narrativas de cavalaria apresentavam heróis não virtuosos, que muitas vezes eram movidos pelas paixões.

Ao abirmos o prólogo das novelas exemplares, podemos perceber que o próprio autor afirma que foi o primeiro a escrever o gênero em língua espanhola:

A isso se aplicou meu engenho, a isso me leva minha vocação, e penso, o que é verdade, que sou o primeiro que escreveu novelas em língua castelhana, porque as muitas que andam impressas nela são todas traduzidas de línguas estrangeiras, e estas são de minha autoria, não imitadas nem furtadas; meu talento as criou e minha perna as pariu, e vão crescendo nos braços da imprensa¹²⁶.

Ao examinar o trecho, traçamos duas considerações iniciais: por um lado, a afirmação feita por Cervantes, numa primeira leitura, nos evidencia que o gênero de suas *Novelas Exemplares* não era praticado na Espanha do século XVII, mas apenas traduzido das novelas dos reinos vizinhos; por outro, também podemos considerar que o novela era conhecido na Península Ibérica, mas o que Cervantes fizera seria algo novo, distante do que era praticado por seus contemporâneos.

Para ambas as considerações, podemos apontar mais três comentários: um de Cervantes, em sua obra *Viagem del Parnaso*, outro de Lope de Vega, em sua obra *Novelas a Marcia Leonarda*, e do Licenciado Francisco Márquez de Torres, em sua *Aprobación* do segundo volume do *Don Quijote de la Mancha*:

Yo he abierto en mis Novelas
un camino, por do la lengua castellana
puede mostrar con propiedad un desatino¹²⁷

En España también se intenta, por no dejar de
intentarlo todo, también hay libros de novelas, dellas

¹²⁶ Miguel de Cervantes. *Novelas exemplares*. Tradução de Ernani Ssó. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

¹²⁷ Miguel de Cervantes. *Viaje del Parnaso*. Introdução e notas de Vicente Gaos. Madrid: Castalia, 1973. IV, 25–7 (p. 103).

traducidas de italianos, y dellas propias, en que no faltó gracia y estilo a Miguel de Cervantes. Confieso que son libros de grande entretenimiento, y podrían ser ejemplares, como algunas de las historias trágicas del Bandello [...] ¹²⁸

[...] apenas oyeron el nombre de Miguel de Cervantes, cuando se comenzaron a hacer lenguas, encareciendo la estimación en que, así en Francia como en los reinos sus confinantes, se tenían sus obras: la Galatea, que alguno dellos tiene casi de memoria la primera parte desta, y las Novelas [...] ¹²⁹

No primeiro excerto, retirado da *Viaje del Parnaso*, o autor novamente evidencia que as novelas que fizera eram novidades, abrindo um caminho na prosa castelhana. Este comentário, portanto, estaria de acordo com o prólogo Cervantino, reforçando-o, uma vez que o poema foi publicado após as *Novelas*. No segundo trecho, seu rival, o dramaturgo Lope de Vega, deixa claro que, no âmbito cultural da Espanha do período, circulavam diversas novelas, traduzidas das italianas e espanholas, e as de Cervantes fariam parte desse gênero, já praticado. Este comentário aponta para a segunda consideração elencada: o gênero da novela em prosa provavelmente era já feito na Espanha.

Após a leitura dos três excertos, podemos afirmar que o gênero da novela já era conhecido na Espanha do período e provavelmente praticado, dado que é uma cultura de imitação e a Espanha passava por um momento de intensa produção letrada. Assim, quando Cervantes afirma que será o primeiro a novelar em língua

¹²⁸ Lope de Vega. *Novelas a Marcia Leonarda*. Introdução e notas de Francisco Rico. Madrid: Alianza, 1968. p. 28.

¹²⁹ Miguel de Cervantes. *Don Quijote de la Mancha*. Introdução e notas de John Jay Allen, 2 vols. Madrid: Cátedra, 1992. II, p. 20.

castelhana, o que fizera provavelmente não se assemelharia ao que era praticado por seus contemporâneos: o autor, segundo nossa leitura, criaria uma nova forma de novelar em língua castelhana, distinguindo-se do que era feito. Cabe, portanto, neste momento, apontar qual seria a noção de novela que Cervantes teria, ao compor sua obra.

O gênero que o autor imita tem, como principal modelo, o *Decamerão*, composto por Giovanni Boccaccio, no século XV. A obra de Boccaccio foi muito bem recebida: em um período curto de tempo, muitas seriam suas cópias e comentadores. Como não havia, até então, um tratado específico sobre a novela, muitos utilizaram das noções aristotélicas, difundidas a partir de 1498, com a publicação, em Veneza, por Aldo Manuzio, para a sistematização do novo gênero.

Sobre a definição de novela, podemos apontar dois preceptistas que tentaram teorizar o gênero: o poeta e tradutor Giraldi Cinizio, autor do *Discorso intorno al comporre dei romanzi*, publicado no ano de 1554, e Francesco Bonciani, autor do *Lezione sopra il comporre delle Novelle*, publicado no ano de 1574. Cinizio toma, como argumento para escrever seu tratado, as constantes críticas feitas ao *Orlando Furioso*. Ao defender o poema de Ariosto, Cinizio encontra, em Boccaccio, a gênese de um gênero que mescla elementos das narrativas de cavalaria, com os clássicos conhecidos até então, gerando as novelas. Mesmo sendo mistas, o autor defende que elas devam apresentar uma unidade e verossimilhança, evidenciando-nos que já conhecera o texto integral da poética aristotélica e aplica seus conceitos nos gêneros que começam a surgir. Já Bonciani escreve seu tratado como uma série de lições acadêmicas, buscando sistematizar a novela. Também aponta, como sua origem, o *Decamerão* de Boccaccio, e sustenta sua explicação nos conceitos da poética do filósofo ateniense.

Os dois tratados evidenciam a importância que a *Poética* de Aristóteles tinha na sistematização dos gêneros poéticos. Segundo Muhana (1997, p. 23):

A existência da Poética impõe para o século XVI o reconhecimento de que, para além dos recursos retóricos (comuns aos discursos históricos,

epistolares e panegíricos), a poesia dispõe de uma identidade que regula e autoriza o discernimento entre um poema perfeito e outro imperfeito. A questão que o ressurgimento da Poética de Aristóteles coloca para o Quinhentismo é a do aparecimento de uma preceptiva acerca da poesia [...].

Após a publicação de Manuzio em Veneza da *Poética* de Aristóteles, o tratado aristotélico se impõe como grande tratado sobre a poesia e, com isso, um modelo conceitual para que os subgêneros, ou gêneros não teorizados, fossem sistematizados, extraindo dos comentários da tragédia e da épica os conceitos de verossimilhança, fábula, meios, modos e objetos de imitação. Além disso, a partir da segunda metade do século XVI, a obra do filósofo grego, assim como outras preceptivas, faz parte do *curriculum* básico dos alunos, a *Ratio Studiorum*, uma vez que, como determinação do Concílio de Trento, a Companhia de Jesus se tornara responsável pela educação nos reinos católicos.

Ao analisar um novo gênero, os intelectuais partiam da divisão aristotélica de objeto, meios e modos de imitação; logo em seguida, tratavam das partes constitutivas e da fábula, bem como seus três elementos fundamentais (mudança de fortuna, peripécia e ação).

Além de Aristóteles e sua poética, a pesquisadora Luísa Lopez Grigera aponta que um grupo de tratados de rétores gregos passa a circular na Europa, após a queda de Constantinopla, e são estudados pelos jesuítas: o grupo seria composto por Longino, Dionísio de Halicarnasso e principalmente Hermógenes. As ideias deste último rétor Hermógenes chegam à Península Ibérica na segunda metade do século XVI, com a vinda de professores de retórica do Império Bizantino, tomado pelos Turco-Otomanos. Os latinos, como nos aponta novamente Grigera (1992:48), não haviam consolidado manuais de exercício e prática dos pequenos discursos, legando para os gregos tal ofício: as obras de Hermógenes, Aftônio e Theon compõem os chamados *progymnásmata*, os quais foram amplamente difundidos na Península Ibérica e Itálica.

Assim, com as contribuições da poética aristotélica e os tratados dos rétores gregos, conseguiu-se elaborar um sistema de definição do gênero da novela no século XVI. Mesmo havendo muitos modelos, como no próprio *Decamerão*, os tratadistas italianos a definiram como semelhante a épica, segundo o modo de narrar, em que o poeta dá a voz às personagens; e próxima do que seria a comédia quanto aos objetos da imitação, uma vez que imita homens médios ou inferiores. Além disso, segue os preceitos aristotélicos de verossimilhança e fábula, buscando, mesmo no misto, a unidade de ação.

Além da definição geral feita na Itália do século XVI, convém apontar que há uma segunda, vinda da imitação de modelos gregos que se mantiveram na chamada Idade Média e se intensificaram com a queda de Constantinopla e com a vinda dos professores de retórica com seus tratados: trata-se da chamada epopeia em prosa, ou novela bizantina, cujos principais representantes são Heliodoro e Aquiles Tacio.

Júlio Scalígero e López Pinciano foram os primeiros tratadistas a apresentarem, como modelo de epopeia em prosa, as *Etiópicas*, de Heliodoro, como um modelo de epopeia em prosa a ser imitado. O próprio Pinciano, em sua *Philosophía Antigua Poética*, colocou as obras de Heliodoro ao lado das epopeias da antiguidade como modelos de imitação. Como principais características do gênero, podemos apontar a tentativa de unir o deleite e o ensinamento moral; a presença de, muitas vezes, uma narrativa amorosa, cujo objetivo principal é a defesa e domínio das paixões frente às mais diversas adversidades; e, por último, uma narrativa decorosa, tendo em vista o leitor da novela. As epopeias em prosa foram muito lidas na Espanha dos séculos XVI e XVII, sendo imitadas por diversos autores: o *Los amores de Clareo y Florisea*, de Alonso Nuñez de Reinoso, e *La Selva de aventuras*, de Jerónimo de Contreras.

3. A MESCLA DE GÊNEROS NA NOVELA CERVANTINA

A novela bizantina e a italiana, cujo modelo é o Decamerão, foram amplamente traduzidas e impressas na Península Ibérica: nos comentários dos tratadistas, é notável a quantidade de referências que fazem dos dois gêneros.

No conjunto das novelas exemplares de Cervantes, não há uma uniformidade quanto a temas, personagens e narrativas: encontramos algumas novelas que apresentam muitos elementos das narrativas clássicas, como os diálogos de Luciano, encontrado em *El coloquio de los perros*; outras que se assemelham, em grande parte, à italiana, como *La fuerza de la sangre* e *El celoso extremeño*; e algumas que apresentam uma grande quantidade de elementos das bizantinas, como *El amante liberal*; *La española inglesa*; *Las dos doncellas*; *La señora Corniel*; elementos da narrativa picaresca, como em *Rinconete y Cortadillo*; *La ilustre fregona*; *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*.

Desta forma, fica claro que Miguel de Cervantes não procurou homogeneizar suas novelas, mas recolheu, de forma única, uma grande quantidade de modelos imitáveis. Além disso, uma não apresenta um único modelo de imitação, mas elementos de várias tradições, podendo aferir que há, em seu processo de composição, a mescla de gêneros e tradições, como nos aponta Hazas:

Se trata, sin duda, del resultado, magistral por otra parte, de un plan total de renovación de la novela quinientista. De un proyecto consciente, bien concebido y mejor acabado, de remozamiento de todas las formas narrativas existentes, cuyo fruto general y, desde luego, en los mejores casos, es, simplemente, la novela, sin más adjetivos, o la novela moderna, si se quiere (HAZAS, 1995. p. 175).

Assim, a partir das considerações expostas, utilizaremos a definição de Riley (1981: 79) para agrupar as novelas exemplares: há um grupo que apresenta características da própria novela quinientista; há um outro grupo que apresenta majoritariamente as características da epopeia em prosa; e, por fim, há um outro

grupo que o autor chama de mistas, mesclando elementos das narrativas de cavalaria, ou de outros gêneros menos praticados.

Podemos apontar que Cervantes, assim como outros artistas do período, praticam o chamado gênero misto, mesclando elementos de diversos outros gêneros ou tradições no processo de invenção e disposição. Segundo Grigera (1992:50), há, neste contexto, uma mescla dos preceitos retórico-poéticos: por um lado, os autores buscam seguir os princípios aristotélicos da fábula, caracteres, elocução e pensamento; por outro, utilizam das ideias de Hermógenes para a composição das novelas.

Portanto, ao retomarmos o prólogo das *Novelas Exemplares*, quando Cervantes aponta que seria ele o primeiro escrever em língua castelhana, estaria, em nosso ver, criando uma obra com as diversas referências disponíveis para a composição: seria o primeiro a novelar seguindo elementos de diversas tradições de narrativas em prosa, alternando-as em sua obra.

No que diz respeito à novela *El amante liberal*, objeto central deste trabalho, logo na primeira página, já reconhecemos uma característica típica das narrativas bizantina (Cervantes: 106):

- Ah, meu amigo Mahamut – pois esse era o nome do turco- se, assim como acertaste no que pensas sobre minha desgraça, acertasses em seu remédio, consideraria um bem a perda de minha liberdade e não trocaria essa desgraça pela maior ventura que possa imaginar. [...] E, para que fiques ciente desta verdade, eu contarei para ti com o menor número de palavras que puder [...]

Iniciada *in medias res*, a novela apresentará dois modos de narração, como as epopeias bizantinas: o narrador dá a voz às personagens e muitas vezes narra: seria, segundo conceitos aristotélicos o diagético e o dramático. Como personagens principais Ricardo e Leonisa: ele, um rapaz de algumas poucas posses e ela, uma mulher de família abastada. Ricardo, na posição de narrador, não fora o escolhido pela moça para o casamento, mas sim Cornélio, um homem rico e de estirpe

importante na região. Sabendo de sua condição, Ricardo fica colérico (Cervantes: 107): “Meu amor por ela chegou a tal extremo que considerava uma feliz decisão que acabasse comigo à pura força de desdêns e ingratidão[...]”.

Após saber que se encontrariam nos jardins de Ascânio os familiares de Leonisa e Cornélio, Ricardo fica tomado pela fúria (Cervantes: 107) “[...] no mesmo instante me tomaram a alma uma fúria, uma raiva e um inferno de ciúme [...]” e decide falar com o casal. Logo após proferir seu discurso, que deixa Cornélio imóvel e Leonisa desmaiada, um grupo de piratas invade o local e sequestra o narrador e sua amada.

No decorrer de sua narrativa, Ricardo conta os caminhos que fizera nas mãos dos piratas: passando por diversas ilhotas na região da Sicília; sua separação de Leonisa, levada por outros piratas e, após uma tempestade, considerada morta pelo narrador; e, por fim, como chega na sua condição de escravo. Após a narração dos fatos passados por Ricardo, a estória centra-se no presente, em que o protagonista encontra Leonisa viva e utiliza de todas as formas possíveis para fugir dos árabes e retornar ao mundo católico para que possa, enfim, consumir seu amor com a dama: trava uma batalha naval contra os turcos e, após sua vitória, regressa à Trápana, onde entrega Leonisa a Cornélio: “- Aqui está, Cornélio: entrego-te a joia que deves estimar sobre todas as coisas que são dignas de estimar;”. No entanto, Leonisa recusa Cornélio e, ao fim da novela, se declara a Ricardo (Cervantes: 142):

*- Quero, com essa licença – prosseguiu a sagaz Leonisa -, que não se leve a mal eu me mostrar desembaraçada para não me mostrar mal-
agradecida. Assim, valente Ricardo, minha vontade, até aqui recatada,
confusa e indecisa, se declara a teu favor, para que os homens saibam
que nem todas as mulheres são ingratas, mostrando-me eu pelo menos
sou agradecida. Sou tua, Ricardo, e tua serei até a morte, se outro
entendimento não te levar a negar a mão que te peço para meu esposo.*

Após o acerto, os dois se casam, sem formalidades e o narrador aponta, por fim, que Ricardo passa a ser conhecido por amante *generoso*, por ser um exemplo de “prudência, honestidade, recato e formosura”.

El amante liberal distingue-se das demais novelas da obra, por apresentar características que a aproximem da epopeia em prosa, ou novelas bizantinas. Logo de início, é entoado um lamento, típica dos gêneros elegíacos, pela tomada da cidade de Nicósia pelos turcos e o cenário em que transcorrerá a narrativa é apresentado: o conflito entre o mundo cristão e árabe.

Com a apresentação de Ricardo e do passado que o levara ali, compreendemos os três eixos narrativos da obra: há uma narrativa amorosa, em que a protagonista busca reencontrar Leonisa; há uma narrativa de prisão e tentativa de fuga, uma vez que são cristãos em terras mouras; e uma narrativa de viagens, em que as personagens passam por diversos cenários da região da Sicília, em conflito entre cristãos e árabes. Tais elementos, como nos aponta Jenkins (1963:39) são característicos das epopeias em prosa bizantinas: os eixos narrativos, a prisão, as viagens e a conciliação amorosa, impõem obstáculos que devem ser superados para que as personagens principais atinjam sua plenitude. Além deles, os elementos acessórios da narrativa também são típicos do gênero e criam uma expectativa nos leitores: os amigos Mahamut e Halima que engendram situações para que os heróis possam superar os obstáculos; as narrações intercaladas e sobrepostas; as revelações que alteram a narrativa; enfim, todos estes elementos contribuem para a construção do efeito da *admiratio*, tornando a narrativa verossímil.

Entretanto, a novela não é uma imitação plena da bizantina. Nela, encontramos elementos que não estão na tradição do gênero grego, mas sim das narrativas europeias de cavalaria: as personagens não são apresentadas de forma plena, fazendo com que sua origem seja oculta; não há o elemento maravilhoso na obra, fundamental às narrativas bizantinas; e, como aspecto mais instigante e destoante, as protagonistas, de início, não se amam plenamente. Como nos narra Ricardo, Leonisa estava prometida para Cornélio e as duas famílias se encontrariam para celebrar a união. O amor da heroína é construído no decorrer da narrativa, uma vez que ocorre a mudança do *ethos* de Ricardo, deixando de ser colérico e raivoso e passando a ser um herói prudente, virtuoso e astuto.

Cervantes escreve a obra no início do século XVII, após as determinações do Concílio de Trento: além da reafirmação dos ritos do catolicismo, da criação da Companhia de Jesus. A Igreja, como nos aponta Hansen (2001: 22), aposta na transmissão oral e por meio do texto poético da mensagem de suas escrituras, colocando em representação a partir da recuperação de técnicas retórico-poéticas. Desta forma, podemos apontar que o autor mescla os elementos da estrutura da narrativa bizantina com outras narrativas cristãs, ao construir uma mudança na personagem Ricardo a cada situação adversa pela qual passa. Os obstáculos, nesta chave de leitura, existiriam em função do aprimoramento moral do herói: a cada episódio, como o sequestro, as batalhas marítimas, os enganos para conseguir resgatar Leonisa, fariam com que o herói deixasse seus vícios e ânimos coléricos e retomasse as virtudes cristãs, num cenário cercado de mouros. Cervantes estaria escrevendo segundo uma chave de leitura comum na época, uma vez que suas narrativas circulavam na corte e passavam por censores que as liam e aprovavam ou não.

Portanto, temos uma comunhão entre as novelas bizantinas e as de cavalaria do século XVI, em que uma aproveita de elementos estruturais da outra para conseguir atingir a verossimilhança: por meio dos procedimentos típicos da epopeia em prosa, o leitor consegue construir um herói que represente o triunfo, aqui tomado como ético e religioso, dos valores morais cristãos sobre os vícios.

CONCLUSÃO

Como pudemos demonstrar, a partir dos textos de João Adolfo Hansen e Angelica Chiapetta, muito da crítica feita à literatura utilizou de critérios criados no romantismo, como os de subjetividade, mercado e modernidade. Como tentamos deixar claro, em nosso ensaio, levaríamos em consideração as obras e conceitos próprios do contexto de enunciação do autor. Desta forma, lemos a novela cervantina a partir dos conceitos de imitação e emulação, fundamentais para a época em que escrevera.

Após a primeira discussão, tratamos da noção de gênero poético, a partir dos textos de Aristóteles e Horácio, dois grandes preceptistas da antiguidade. Em suas obras, os autores apresentam alguns conceitos que permitem classificar os diversos gêneros poéticos existentes, como unidade, fábula e verossimilhança. Entretanto, seria uma missão impossível classificar todos os existentes e os que surgiriam. Dessa lacuna, foram surgindo os diversos subgêneros poéticos.

No que diz respeito ao gênero da novela, apontamos que não há uma uniformidade em sua classificação. Os poetas e tratadistas do Renascimento utilizaram dos conceitos aristotélico-horacianos para classificá-lo, mas não conseguiram uma sistematização homogênea.

Ao lermos, a partir das considerações e discussões feitas, a novela *El amante liberal*, pudemos notar que se trata de uma mescla de elementos já conhecidos. Por um lado, ela apresenta uma estrutura típica das narrativas bizantinas, ao engendrar obstáculos para os heróis e apresentar uma travessia em diversos eixos narrativos. Por outro, há também elementos de novelas europeias, agora lidas sob o olhar da contrarreforma: a superação dos obstáculos do herói coincide com um aperfeiçoamento moral católico. O herói, nesta chave, passaria por uma mudança de *ethos*, o que permite o casamento entre os amantes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. **Retórica**. Madrid: Alianza Editorial: 2002.

_____. **Poética**. Tradução de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.

CERVANTES, Miguel de. **Don Quijote de la Mancha**. Introdução e notas de John Jay Allen, 2 vols. Madrid: Cátedra, 1992. II.

_____. **Viaje del Parnaso**. Introdução e notas de Vicente Gaos. Madrid: Castalia, 1973. IV, 25–7 (p. 103).

_____. **Novelas exemplares**. Tradução de Ernani Ssó. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

CICÉRON. *De l'orateur*. **Texte établi et traduit par Edmond Courbaud**. 3v. Paris: Les Belles Lettres, 1959-62 [v.1, 1962].

CICÉRON. **Divisions de l'art oratoire, Topiques.** Texte établi et traduit par Henri Bornecque. Paris: Les Belles Lettres, 1924.

CICÉRON. *L'orateur : Du meilleur genre d'orateurs, texte établi et traduit par Henri Bornecque.* Paris: Les Belles Lettres, 1921.

DEMÉTRIO, LONGINO. **Sobre el estilo. Sobre lo sublime. Introducción, traducción y notas de J. García López. Revisada por C. García Gual.** Madrid: Editorial Gredos, 2008.

HALICARNASSO, **Dionysio. Critical essays.** Ed. And Translated S. Usher, Cambridge, Harvard, 1974, 2 vols.

HELIODORO. **Etiópicas o Teagenes y Clariclea.** Tradução de Crespo Guemes. Barcelona: Editorial Gredos, 2010.

HEMÓGENES. **Sobre los tipos de estilo.** Introducción, traducción y notas de Antonio Sanches Royo. Sevilla: Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1991.

HORÁCIO. **Arte poética.** Introdução, tradução e comentário de Rosado Fernandes. Lisboa: Editorial Inquérito, s/d

LOPE DE VEGA. **Novelas a Marcia Leonarda.** Introdução e notas de Francisco Rico. Madrid: Alianza, 1968. p. 28.

PINCIANO, Alonso López. **Obras Completas.** Edição de Rico Verdú. Madrid: Fundación José Antonio Castro, 1998.

QUINTILIAN. **Institution oratoire, texte établi et traduit par Jean Cousin.** Paris: Les Belles Lettres, 1975.

RHETORICA AD HERENNIUM. **Rhétorique à Herennius, texte établi et traduit par Guy Achard.** Paris: Les Belles Lettres, 1989.

AUERBACH, Erich. **A novela no início do Renascimento – Itália e França.** Tradução de Tércio Redondo. São Paulo: Cosay Naify, 2014.

BALDWIN, Charles. **Medieval Rhetoric and Poetic.** Nova Iorque: 1924.

BARTHES, Roland. **La antigua retórica.** Buenos Aires: Ediciones Buenos Aires, 1970.

CHIAPPETTA, Angelica. **Retórica e crítica literária na Antigüidade.** Phaos (Campinas), São Paulo: Campinas, v. 1, 2001. pp. 39-60,

CROLL, Morris. **Attic and Baroque Prose Style: The Anti-Ciceronian Movement.** Princeton: Princeton University Press, 1969.

CURTIUS, Ernest. **Literatura europeia e Idade Média latina.** Tradução de Paulo Rónai e Teodoro Cabral. São Paulo: EDUSP, 2014.

GRAYSON, Cecil. **The Renaissance and the history of literature**. In: André Chassel (Org.) *The Renaissance. Essays in interpretation*. Londres: Methuen, 1982.

GRIGERA, Luísa. L. **Retórica en España del siglo de oro**. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1992.

HARDIE, Philip. **The Cambridge Companion to Ovid**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

HANSEN, João Adolfo. Barroco, neobarroco e outras ruínas. In: **Floema. Caderno de Teoria e História Literária**. Vitória da Conquista: Edições Uesb, ano 2, n. 2, pp. 15-84, out., 2006b.

_____. Introdução: notas sobre o gênero épico. In: TEIXEIRA, Ivan. **Épicos**. São Paulo: Edusp/ Imprensa Oficial, 2008, p. 17-91 (Multiclássicos).

_____. Ratio Studiorum e Política Católica Ibérica no Século XVII. In: Diana Gonçalves Vidal; Maria Lúcia Spedo Hilsdorf (Orgs.). **Tópicos em História da Educação**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

HAZAS, Antonio Rey. **Novelas ejemplares**. In: Cervantes, ed. Anthony Close and others. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1995, pp. 173–209.

JERKINS, Romilly. **The hellenistic origins of Byzantine Literature**. In: [Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University](#). Vol. 17, 1963, pp. 37-52

KRISTELLER, Paul Oskar. **Renaissance Thought and its Sources**. Nova Iorque: Columbia University Press, 1979.

MUHANA, Adma. **A Epopéia em Prosa Seiscentista: uma definição de gênero**. São Paulo: Editora Unesp, 1997.

MURPHY, James. **Rhetoric in the Middle Ages: A history of rhetorical theory from Saint Augustine to the Renaissance**. Los Angeles: University of California Press, 1974.

RILEY, E. C. ‘Cervantes: A Question of Genre’, in **Medieval and Renaissance Studies on Spain and Portugal**. Oxford: Society for the Study of Mediaeval Languages and Literature. 1988.

VICTORIA P. **La imitación como arte literario en el siglo XVI español**. Con una edición y traducción del diálogo 'De imitatione' de Sebastián Fox Morcillo, Universidad de Sevilla, 1994.

Recebido em 06/12/2016. Aceito em 27/12/2016.