

# LITERATURA E DIFERENÇAS NA ESPANHA DOS ÁUSTRIAS

Mario M. González\*

---

A consideração da literatura espanhola dos séculos XVI e XVII à luz do conceito de Maneirismo, enunciado por Arnold Hauser, permite estabelecer diferenças que quebram a falsa homogeneidade embutida na tradicional expressão "século de ouro".

---

O conjunto dos séculos XVI e XVII costuma ser designado, nos manuais de História da Literatura Espanhola como "o século de ouro" ou, mais apropriadamente, "os séculos de ouro", para salientar assim o brilho que caracteriza o período no campo das realizações literárias e artísticas. A designação, embora válida em algum sentido, além de extremadamente imprecisa quanto à sua abrangência, tende a uniformizar, por um lado, toda a produção literária do período e, mais ainda, leva a entender que se trata de dois séculos uniformemente caracterizados apenas pelo sucesso nacional espanhol em todos os aspectos, quando, na verdade, é necessário considerar, ao longo de um período tão extenso, um processo histórico muito complexo e carregado de conflitos. Ou seja, essa designação serve, mesmo que involuntariamente às vezes, para anular diferenças que significam manifestações de diversidades que não podem ser apagadas sem mais. Assim sendo, preferimos utilizar a designação de "a Espanha dos Áustrias", já que desse modo estamos aludindo apenas à cronologia do período (1516-1700) em que ocupam o trono espanhol membros da família assim conhecida.

Se, nos aspectos político e econômico o século XVI implica profundas transformações para a Espanha, que a colocam repentinamente à cabeça de um formidável império em expansão, na literatura, como nas artes plásticas, as manifestações estarão à altura dessa circunstância.

---

\* Professor Titular de Literatura Espanhola da USP.

Ao mesmo tempo, no entanto, a literatura e as artes plásticas registrarão, também, as diversas conseqüências da profunda comoção ideológica que, com fortes manifestações sociais e culturais, marcaram a Espanha a partir de fins do século XV, com a implantação da Inquisição, a ocupação de Granada e a expulsão dos judeus.

Assim sendo, parece-nos que é necessário evitar a simplificação que significa ater-se à fragmentação cronológica utilizada de longa data nos manuais de História da Literatura Espanhola. Neles, é tradicionalmente aceita a divisão dos séculos de referência em "Renascimento", para século XVI (dividido em "Primeiro Renascimento", para a primeira metade do século ou o reinado de Carlos I, e "Segundo Renascimento", para a segunda metade ou o reinado de Felipe II) e "Barroco", para o século XVII. Meu propósito é, na medida do possível, optar por uma catalogação diferente que permita o registro do sentido ideológico que as diversas manifestações literárias possam carregar.

É evidente que o século XVI significa, antes de mais nada, a definitiva penetração da sensibilidade renascentista na literatura espanhola. Essa penetração, no entanto, aparece fortemente vinculada a um sentido idealizante do texto literário que, assim, preserva um modelo social medieval, o cavaleiro cristão, agora transmutado em cavalheiro e cortesão, fato que significa a preservação de um sistema acorde com a opção ideológica mediante a qual a classe dominante pretende unificar a nação. Essa preservação de um modelo anti-burguês (alimentado pelo fato de que à conquista de Granada segue-se a ocupação da América) prejudica, quando ele aparece mais explicitamente, a formulação do pensamento racionalista próprio da Renascença e atrela a essa sobrevivência de valores firmados durante o feudalismo a configuração do modelo renascentista. A rejeição dos valores próprios da burguesia em formação (que são identificados com a ideologia dos cristãos novos) estabelece uma contradição que será exposta cada vez com maior força.

Essa manifestação idealista penetrará ao longo do século, sendo que, paulatinamente sofrerá a superposição de duas outras correntes, acabando por ser assimilada por uma delas. Referimo-nos, por um lado, à crise dos valores decorrentes do racionalismo que culmina na Renascença, crise que denominaremos Maneirismo conforme a colocação teórica de Arnold Hauser<sup>1</sup>. A própria culminação do pensamento racionalista impõe a descoberta dos limites do conhecimento racional. Haverá uma maior afinidade entre essa crise do racionalismo (que, na Espanha, além do mais, como dissemos, via-se limitado pela forte presença de elementos medievais) e o pensamento erasmista.

---

1 HAUSER, Arnold. *Maneirismo. A crise da Renascença e o surgimento da arte moderna*. 2ª. São Paulo: Perspectiva, 1993.

Por outro lado, teremos as manifestações do Barroco que, após conviver com manifestações renascentistas e maneiristas, acabará por transformar a estética renascentista, à procura de uma mais adequada expressão dos valores em que culmina o modelo nacional adotado no final do século XV. Essa corrente terá sua correspondência ideológica na doutrina da Contra-Reforma, consolidada a partir do Concílio de Trento (1545-1563).

Evidentemente, não se trata de dividir aqui a produção literária espanhola dos séculos XVI e XVII em compartimentos estanques, especialmente porque estamos tratando de obras literárias que nem sempre apontam com clareza à exposição de uma determinada ideologia. Cabe, no entanto admitir que a maior ou menor adesão dos autores ao modelo nacional imposto por Castela a partir do século XV permite catalogar suas obras preferencialmente dentro de uma dessas linhas: o idealismo renascentista, sua transformação barroca e o Maneirismo.

Neste texto pretendemos nos ater às expressões desta última corrente, o Maneirismo, que, embora canonizadas habitualmente sob o comum denominador "séculos de ouro", nem podem ser confundidas com o Barroco nem se coadunam dentro do sentido idealista da ideologia renascentista, porém são amostras claras da crise que esta carrega implicitamente. O fato de que a Renascença seja o cume de um processo de redescoberta do pensamento racional significa que, de imediato, ficarão evidentes as limitações desse pensamento. A crise, na Espanha, aparece de maneira tão intensa e excepcional, face à forte homogeneização ideológica dominante.

Na Europa como um todo, dentro da crise do racionalismo em que culmina a descoberta da razão teremos que, no campo das ciências naturais, o giro copernicano levará à relatividade da noção do universo. Na economia, o racionalismo que domina como consequência do fim do modo cavaleiresco de acumulação de riquezas entra em crise, na medida em que a burguesia em formação tenciona confundir-se com a aristocracia e esta de se aproximar do pragmatismo burguês para sobreviver. No campo religioso, o fim da unidade do cristianismo medieval pela Reforma Protestante entra em crise na medida em que o homem, privado das certezas institucionais da Igreja, vê-se abandonado à incerteza do determinismo implícito na pre-destinação. Na política, Maquiavelo registra o relativismo moral em que se apóia o príncipe, símbolo do novo poder absoluto que substituíra as alianças dos senhores feudais. A consequência imediata do triunfo da razão será, paradoxalmente a alienação social do indivíduo, fato que se traduz no narcisismo como manifestação patológica deste. As artes e a literatura estarão, assim, marcadas por essa crise, que se manifesta fundamentalmente mediante o paradoxo. Neste, a coexistência dos contrários leva ao desenvolvimento, na Europa, de duas manifestações

básicas da modernidade que, assim, se inicia: a tragédia, impossível na Idade Média; e o humor que, ao inverter a ironia, substitui com folga a comicidade medieval.

Na Espanha, teremos algumas manifestações artísticas e literárias tão isoladas quanto ricas dessa crise da Renascença. Nas artes plásticas, é o bastante lembrar que essa é a única maneira de se catalogar satisfatoriamente a obra de um dos maiores artistas plásticos do período, Doménico Theotocópoulos, “El Greco”.

Na literatura, teremos que as manifestações maneiristas surgem, tão esporádicas como brilhantes e aparentemente independentes umas das outras. Já *Celestina* (1499-1502), de Fernando de Rojas (1476?-1541) pode ser lida como manifestação antecipada da crise, não dos valores medievais, porém de toda a configuração social que deveria decorrer dessa crise em Castela. Parte do teatro da primeira metade do século manterá ainda um sentido crítico, alimentado, às vezes, pelo Erasmismo e, às vezes, de cunho simplesmente social.

Nesse sentido, convém levar em conta que o Erasmismo penetraria profundamente nas letras espanholas. De maneira bastante clara no teatro da primeira metade do século XVI e, menos explicitamente, nos textos que significam o nascimento do romance: *Lazarillo de Tormes* e *Don Quijote de la Mancha*. E, sem dúvida, a independência que o erasmismo latente significará frente ao fechamento da Contra-Reforma pode ser entendida como a base ideológica que possibilita algumas das manifestações literárias que rotulamos como amostras do Maneirismo.

Em meados do século XVI, *Lazarillo de Tormes* (1552?) se contrapõe radicalmente à narrativa idealista dominante para traçar o perfil crítico de uma sociedade em que um dos maiores impérios da história aparece assentado sobre a corrupção; esta decorre da necessidade de caminhos marginais para a ascensão social, já que a aventura cavaleiresca como mecanismo de acumulação de riquezas não cederá lugar à especulação e ao trabalho. *Lazarillo de Tormes* pareceria ter sido escrito por um daqueles erasmistas que viram ruir seus sonhos de que esse império (o de Carlos I) possibilitasse a realização de sua utopia de um estado cristão universal e pacifista; e quis mostrar, numa valiosa metonímia, o paradoxo dessa entidade política apoiada na aparência como valor para, dessa maneira e na contramão da história, sobreviver não querendo ver o efêmero de sua fortuna. Esse império com os pés de barro só poderia ser sustentado durante mais um século, mediante aventuras bélicas cada vez mais carregadas daqueles tons que a história passaria a chamar de quixotescos quando Miguel de Cervantes (1547-1616) transferisse seu ridículo à figura ímpar do protagonista do seu *Don Quijote de la Mancha* (1605-1615). Nessa obra, escrita com o pretexto de parodiar os livros de cavalaria, assistimos às alucinadas saídas de dom Quixote; este abandona sua casa

para tentar impor que o mundo seja como ele lera que deveria ser, nas histórias de cavaleiros andantes; e arrasta consigo Sancho Pança, símbolo de um povo que foi atrás de seu amo em função de uma promessa de poder e de riqueza obtidos mediante a força das armas e justificados por uma ideologia já vencida. O que mais interessa aqui, no entanto é que *Lazarillo de Tormes* e *Don Quijote de la Mancha*, ao contestarem as formas narrativas idealistas da Renascença, fundavam o romance, gênero próprio da modernidade e atrelado à criação do leitor, implícita na estrutura das duas modalidades narrativas que esses textos significam.

Mas não é apenas na narrativa onde encontramos manifestações do paradoxo que expressa a crise. O indivíduo, manifestação do racionalismo renascentista, entraria em crise na medida em que a mesma Renascença criava as instituições que o submetiam e alienavam. Na Espanha, é particularmente forte a instituição que reúne o estado e a Igreja Católica na teocracia protegida pela Inquisição. Teremos então o caso dos indivíduos que, mesmo dentro dessa instituição (já que é vedado existir até fisicamente fora dela) devem buscar a realização individual evitando o esmagamento pela instituição. Nasceram assim os místicos que, ao menos em algum caso, como o de frei Juan de la Cruz (1542-1591) buscam espaço para um relacionamento pessoal com Deus, relacionamento que é relativamente tolerado na medida em que está dentro do cânone. A manifestação lírica desse relacionamento (paradoxalmente simbolizado mediante a imagem do amor humano) dá lugar a algumas das mais belas páginas da poesia européia; mas precisou ser cuidadosamente traduzida em prosa para que, assim, não houvesse dúvidas quanto à sua ortodoxia. Os poemas, no entanto, levavam todas as conquistas da linguagem poética da Renascença à superação de si mesmas, na medida em que agora começavam, definitivamente a estabelecer uma linguagem própria para a poesia e, com isso, a autonomia do poema, uma das marcas da modernidade literária que, assim, se iniciava.

Uma outra manifestação da individualidade será, anos depois, a demonstração definitiva dessa linguagem exclusiva da poesia. Um indivíduo igualmente submetido à instituição, embora claramente a contragosto, Luis de Góngora (1561-1627) iria perfilar em sua obra poética um outro caminho de fuga mediante um novo paradoxo que é a instalação de um universo construído apenas mediante a palavra poética. Cria, assim, uma alternativa que, erradamente no nosso entender, costuma ser vista como mais uma manifestação do Barroco. Góngora está formal, ideológica e tematicamente muito mais próximo dos valores renascentistas e de sua crise, do que da transformação da Renascença pelo Barroco, que, na Espanha, está marcada por uma identificação institucional com o ideário da Contra-Reforma, o que não é o caso de Góngora.

Se analisarmos o conjunto dos autores acima catalogados como maneiristas, podemos estabelecer alguns traços comuns que permitem apontar marcadas diferenças com relação ao contexto renascentista e barroco em que se inserem cronologicamente.

Assim, é fundamental partirmos da biografia de cada um desses autores (na medida do possível, já que um deles, o de *Lazarillo de Tormes*, nunca foi identificado), pois é na existência deles que encontramos as marcas iniciais de sua diferenciação. Trata-se sempre de indivíduos marcados por um forte distanciamento ou, até, marginalidade com relação ao sistema, na medida em que isso é possível dentro de uma sociedade fortemente homogeneizada.

Assim, Fernando de Rojas, o autor de *Celestina*, é um converso, o que, na melhor das hipóteses é um traço indelével em sua época. Por razões não muito aclaradas, deve abandonar sua terra natal (Puebla de Montalbán) para instalar-se na vizinha e mais populosa Talavera de la Reina, onde uma coletividade conversa mais numerosa lhe outorga a possibilidade de uma maior proteção. Por razões ainda menos explicadas, apesar do seu enorme sucesso, *Celestina* seria a sua única obra; e ela é, sem dúvida, a obra mais polêmica de toda a literatura espanhola, cujo sentido último está longe de ser desvendado. O cristianismo de Rojas (formalmente observado por ele) não permite tampouco consensos quanto à sua sinceridade. Nesse sentido, sua única obra, embora pautada por uma finalidade didático-moralizante, fica distante de qualquer explicitação do cristianismo como pauta religiosa; e se fecha num célebre lamento fúnebre (o de Pleberio pela sua filha Melibea que acaba de suicidar-se) que dista anos-luz de qualquer visão cristã da existência.

Do autor de *Lazarillo de Tormes* nada sabemos. As muitas conjecturas até hoje expostas sobre sua identidade levam a que não possamos optar por nenhuma delas. Mas a obra não deixa lugar a dúvidas: o seu autor não vê com bons olhos a distância que separa a Igreja dos preceitos do Evangelho; ridiculariza uma sociedade fundada nas aparências; satiriza não sintomas de uma degradação, porém um sistema estruturado sobre a corrupção. Já dissemos, acima, como não seria difícil que um erasmista decepcionado com o império de Carlos I se ocultasse no anonimato da obra. O império universal cristão, pautado pelo Evangelho, tolerante das diferenças, que os erasmistas sonharam não podia ser identificado com o desse imperador que optara por reprimir os partidários dessas idéias. Não esqueçamos que o Lázaro-narrador é um funcionário do Império; se sua história é a história de uma corrupção<sup>2</sup>, ele é parte dos pés de barro sobre os que o Império está assentado.

---

2 GILMAN, Stephen, "The Death of Lazarillo de Tormes", *PMLA*, LXXXI, (1966), pp. 149-166.

Logo depois, cronologicamente, defrontamo-nos com o significativo caso de um frade, frei Juan de la Cruz, declarado santo pela Igreja Católica alguns anos depois de sua morte e “doutor da Igreja” já no século XX. Frei Juan, porém, é um rebelde-submisso<sup>3</sup>. Ele fará da submissão uma amostra de virtude cristã, aceitando tudo o que seus inimigos da hierarquia eclesiástica lhe impõem. Mas é um rebelde. Homem de religião, querendo escapar ao duvidoso cristianismo dos conventos carmelitas da época, pensa em ingressar na ordem dos Cartuxos. Mas uma freira, Teresa de Jesús, leva-o a integrar-se na empresa reformadora da ordem carmelita. O enfrentamento do sistema custar-lhe-ia muito caro: será seqüestrado pelos seus inimigos, frades como ele, confinado numa latrina de um convento sem que ninguém soubesse do seu paradeiro, torturado e transformado em candidato a “desaparecido”. Salvar-se-ia mediante a fuga. Mas, longe de ser perdoado, seria, mais tarde, excomungado junto com os demais partidários da reforma e processado pela Inquisição; desterrado de Castela no andamento dos processos, iria morrer nesse exílio que era apenas o início de penas maiores que aguardavam por ele e das quais, assim, escapara. Após sua morte, no entanto, a Igreja iniciaria um longo processo de forçada assimilação do rebelde, canonizando-o<sup>4</sup>.

O caso de Miguel de Cervantes é bem conhecido. Vindo de uma família de provável origem conversa, nunca iria longe na obtenção de favores do sistema. Não porque não fizesse méritos. Muito jovem, vai para a Itália e lá se incorpora às forças cristãs que enfrentam os turcos muçulmanos. Em função disso, lutará bravamente, dentre outras, na batalha de Lepanto, sendo gravemente ferido. Recuperado, pensa em voltar à Espanha e obter alguma recompensa. Mas é capturado por piratas berberiscos e fica cinco anos cativo em Argel, até que sua família consiga reunir o resgate, muito alto porque a bravura lhe valera cartas de recomendação que leva consigo e que elevam o valor exigido pelos captores. Após cinco anos, a liberdade equivale à decepção. Na Espanha, seu heroísmo nada significa. Desiludido, assim, das armas, retoma o caminho das letras, insuficiente para viver. Transforma-se por quinze anos quase que num andarilho<sup>5</sup> ao serviço mal pago dos interesses da coroa. As circunstâncias custam-lhe até a cadeia e a excomunhão. Apenas nos últimos doze anos de sua vida lhe chega o sucesso como escritor. Junto com ele, porém, inúmeras agruras, como os ataques de escritores mais fiéis ao sistema, como Lope de Vega, ou a falsificação da segunda parte do seu *Don Quixote*, obra talvez de um desafeto seu bem mais ortodoxo, Gerónimo de Passamonte<sup>6</sup>. Iria morrer solitário e pobre, como vivera sempre.

3 NIETO, José C., *Místico, poeta, rebelde, santo: en torno a San Juan de la Cruz*. México/Madrid: FCE, 1982.

4 BRENAN, Gerald, *San Juan de la Cruz: biografía*. Barcelona: Laia, 1974.

5 COSTA VIEIRA, Maria Augusta da, *O dito pelo não-dito - Paradoxos de Dom Quixote*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1998.

6 *Idem, ibidem*.

Luis de Góngora, de origem conversa, oscila durante toda sua vida entre ser mantido pelos poderosos e tentar fugir desse universo. Graças à proteção de um tio eclesiástico, realiza estudos que nunca conclui, preferindo escrever poesias. Herda, depois, do mesmo tio, um cargo na catedral de sua terra natal, Córdoba. Para ter direito a ele, deve ingressar no clero, sem vocação nenhuma para tanto. Sua conduta à margem das convenções eclesiásticas lhe rende advertências e multas. Boêmio e jogador, vê-se em apertos econômicos e procura o socorro dos poderosos da corte, atitude que ele próprio reprocha. O caráter inovador de sua poesia lhe rende ataques que provêm exatamente dos partidários do sistema, como Lope de Vega e Quevedo. Para sobreviver, deve adular os poderosos e se transferir para a corte, onde é ordenado sacerdote e nomeado capelão do rei. Mas, com isso, abandona a paz de Córdoba e deixa inconclusas as *Soledades*, talvez o melhor de sua poesia. Nunca, no entanto, sairá dos apertos econômicos e acabará voltando a Córdoba para morrer. Após sua morte, sua poesia é publicada e logo depois recolhida pela Inquisição que condena 45 poemas como pagãos, obscenos ou subversivos.

O sentido alheio ao sistema, quando não fortemente crítico deste, fez com que, na maioria dos casos, os autores desses textos ou seus textos sofressem algum tipo de castigo pela sua ousadia.

Curiosamente, porém, a obra que, no nosso entender, significou a sátira mais frontal ao sistema, *Don Quijote de la Mancha*, de Cervantes, seria a que sofreria menos as conseqüências dessa atitude. Isto decorreu do fato de que Cervantes escolheu para sua obra o caminho de uma ampla ambigüidade significativa. O leitor de *Don Quijote* fora colocado perante um leque de opções de interpretação da realidade que o texto lhe apresentava. A mais explícita delas era a de que se tratava de uma cômica paródia dos livros de cavalaria. A maioria dos leitores contemporâneos de Cervantes parece ter aceito isso como o mais evidente, senão o único sentido do romance. A permanente ironia de Cervantes valera-se, no entanto, de um constante jogo com o paradoxo para deixar correr outros sentidos possíveis; o mais crítico deles poderia ser o que a paródia não apontasse apenas aos livros de cavalaria, porém a aventura que o Império espanhol vivera ao longo do século XVI, aventura da qual a nação começava a voltar para casa. Chegar nesse sentido, porém, exigia um distanciamento histórico que não era fácil ter no meio da euforia imperial ainda muito viva e muito forte.

Um outro texto menos atingido foi *Celestina*. O sentido didático-moralizante que seu autor declarava explicitamente predominou de tal maneira que, mesmo sofrendo, a partir de 1539, o expurgo de algumas frases relativas a aspectos vinculados ao dogma canônico, o texto circulou com relativa liberdade. A sua liberdade de circulação, em função desse sentido, chegou a ser explicitamente referida pelos responsáveis pelo *Index*,

em 1640. Curiosamente, a proibição integral do texto seria coisa de fins do século XVIII: em 1772, pouco mais de cinquenta anos antes do fim da Inquisição na Espanha, a denúncia de um eclesiástico provocou a interdição da obra de Rojas.

Em outros casos, porém, a censura não foi tão lenta. *Lazarillo de Tormes* vira a luz em 1552 ou 1553. Tratava-se, como se sabe de uma forte sátira que atingia não apenas a conduta pouco cristã dos eclesiásticos, cuja categoria predomina dentre os avaros, mesquinhos, hipócritas e corruptos amos de Lázaro, mas visava toda uma sociedade assentada no valor das aparências e, indiretamente, o Império todo poderoso construído a partir dela. O sucesso da obra fica evidente pelo fato de que hoje conservamos exemplares de quatro edições do mesmo ano, 1554. Em 1556, porém, subia ao trono espanhol Felipe II. Por ordem sua criava-se, em 1559, o *Index librorum qui prohibentur*. *Lazarillo de Tormes*, cujo autor não sem razão se preservara ocultando-se no anonimato, seria dos primeiros a serem incluídos nele. A popularidade da obra levou a que, em 1573, a censura liberasse um texto cheio de supressões, conhecido como *Lazarillo castigado*, que deixou de interessar mas que, até 1834, seria a única versão possível de ser conhecida na Espanha de uma das obras primas da sua literatura.

Já mencionamos Góngora e sua discordância com os aspectos representativos do sistema, fortemente presente em sua poesia satírica, que o levou a reprovar em si próprio as concessões que algumas vezes fez e, mais ainda, a condenar explicitamente, na *Soledad primera* (vv. 366-502), as expedições marítimas levadas a cabo por espanhóis e portugueses, que ele entende realizadas apenas sob o impulso da cobiça. Se a censura não o atingira em vida, cortou parte de sua obra, depois de sua morte, como já dissemos.

Mas o caso mais paradoxal é o de frei Juan de la Cruz. Sua marginalidade dentro do sistema leva-o a uma situação de fragilidade em que sofre gravemente as conseqüências de seu espírito reformador. Vai parar numa cadeia clandestina e está a ponto de converter-se num desaparecido, como dissemos. Nessa cadeia escreve a maior parte do maior dos seus poemas: *Cântico espiritual*. Nele, numa linguagem absolutamente carente de léxico hierático, pode ser lida a exaltação do amor como a máxima expressão da união do homem com o absoluto. Para frei Juan de la Cruz, essa união era a do indivíduo com Deus, união que, em si mesma, prescinde da intermediação institucional da Igreja. Esta, no entanto, quis reduzir a ambigüidade da linguagem do poeta à univocidade da escrita teológica: extensos comentários em prosa serviram para isso. Por esse caminho, a Igreja optou, após a morte de frei Juan, por canonizar o homem que perseguira e sustentar que sua poesia só pode ser lida como expressão de religiosidade ortodoxa, numa paradoxal anulação da ambigüidade em que o valor poético se apóia.

Um dos mais importantes aspectos da produção destes autores é, precisamente, o seu carácter perspectivista. Se a redescoberta da razão na Renascença levava a perceber o relativismo do próprio conhecimento racional, a pluralidade de pontos de vista colocados como fundamento do texto literário atendia a esse relativismo. As obras literárias deixavam agora de ser a mensagem unívoca emanada da autoridade onisciente do seu autor para transformar-se num espaço em que o leitor se defrontava com uma diversidade de sentidos muitas vezes coexistentes na forma de paradoxos a serem resolvidos.

O ponto máximo dessa realização está no *Don Quijote* de Cervantes. O seu autor o fez preceder de um prólogo que é aberto por duas palavras nada inocentes: "Desocupado lector". Esse sintagma, já ele próprio ambíguo, aponta para o leitor que pega o livro para encher um espaço de lazer, mas indica também que o leitor histórico, até então, pouco ou nada tinha exercido de maneira ativa seu papel, já que recebia mensagens de predominante univocidade. O contrário começa a acontecer com *Don Quijote*. Um leque de diversas perspectivas da realidade – que ocupam os espaços entre as relativas noções da loucura e da sensatez – abre-se desde o início da obra; o leitor deverá optar entre elas e, mais ainda, entre os muitos significados dessa plural realidade literária.

Isso já estava em *Celestina*, a obra de Rojas que hoje já não pode ser lida com sentidos excludentes (paródia do amor cortês, cômica fábula didático-moralizante, tragédia do deus amor, pessimista manifestação subliminar do autor converso, etc.) mas a partir da rica acumulação desses sentidos que, coexistindo, permitem ao leitor optar por uma ou mais dessas possibilidades<sup>7</sup>.

Estava também na ambígua construção da narrativa de Lázaro de Tormes. Nela, a aparente univocidade do discurso de primeira pessoa escondia paradoxalmente a dualidade da personagem desdobrada em narrador, que culmina na contradição entre ambos. Nessa contradição cabe leitor moderno, decodificador, a partir dela, dos possíveis sentidos da obra, que podem ir da pretensamente inocente narrativa da vítima dos seus amos até a mais forte denúncia do sistema.

Com maior força ainda, a ambigüidade desafiadora do leitor estaria nos textos poéticos que aqui elencamos. Estaria na paradoxal linguagem amorosa da poesia mística de frei Juan de la Cruz. Nela, a alegoria metafórica traduzida da Idade Média e a alegoria metafórica não traduzida da Renascença são substituídas pela alegoria simbólica sem tradução, onde uma pluralidade de sentidos, nem sempre fáceis, multiplica as possibilidades de leitura num grau máximo, próprio da literatura da modernidade.

Um passo além, ainda, seria dado por Góngora, que suprime a alegoria e, a partir de elementos da Renascença, cria um código para a

7 GONZÁLEZ, Mario, *Celestina: o diálogo paradoxal*. São Paulo: USP, 1996 (Cuadernos de Recienvenido, 2).

poesia, código distante tanto das metáforas já gastas da Renascença, que ele substitui por metáforas puras ou complexas, sempre renovadoras, como de qualquer coloquialismo que reduzisse a pluralidade de sentidos. Cria-se, assim, um universo autônomo para o poema, cuja decodificação seria um secular enigma. Apenas poetas do século XX – os espanhóis da geração de García Lorca – seriam leitores capazes de perceber o avançadíssimo estágio a que Góngora levava, assim, a poesia.

Trata-se, dessa maneira, em todos estes casos, de textos elaborados a partir de um plano de composição que privilegia a base intelectual de sua construção. Não se trata de registros artísticos de uma realidade externa, mas de construções pensadas em função de um sentido, ou melhor, de uma pluralidade de sentidos. Como na pintura de El Greco, temos modelos colocados em função de significados que se pretende obter, antes do que de momentos detidos num decurso temporal, como preferiria a arte barroca<sup>8</sup>. Da mesma maneira, privilegia-se, neles, a razão como meio de aproximação analítica à realidade literária, antes do que a emoção como mediadora para o prazer estético.

Um último traço comum a todos estes autores é muito significativo. Em todos eles há um predomínio do diálogo como estrutura básica dos textos, estrutura que leva à permanente alternância dos pontos de vista e, assim, à possibilidade da explicitação do perspectivismo.

Na obra de Rojas, a importância do diálogo é tão grande que talvez seja isso uma das poucas unanimidades da crítica sobre *Celestina* e levou a que algum crítico, como Gilman, queira ver nela um puro diálogo agenérico. A ausência de narrador faz com que as personagens existam graças a esse diálogo, o que leva à construção de caracteres e não à simples exposição de trajetórias.

Já em *Lazarillo de Tormes*, o diálogo rompe de vez com a retórica. A fala coloquial invade a narrativa, encaixando-se nela com pasmosa facilidade, para carregar esta da oposição básica que o livro inaugura: a distinção entre pícaro e homem de bem, que Lázaro irá anulando na medida em que consiga apropriar-se da aparência (e da fala, por conseguinte) dos seus amos. E esse diálogo sustenta o paradoxo que está por toda parte, nessa história de Lázaro que, depois de aprender a ver com um cego, termina não querendo ver-se a si próprio, feito caricatura da caricatura, com o que sua carta se transforma num romance<sup>9</sup>.

Em *Don Quijote de la Mancha*, Cervantes acaba o monólogo dos oniscientes historiadores das novelas de cavalaria. E, da oposição entre o fidalgo “louco” e o camponês “sadio” nasce o diálogo como base da

8 OROZCO, Emilio, “Un paréntesis: Sobre Manierismo y Barroco” in *Manierismo y Barroco*. Madrid: Cátedra, 1975, pp. 69-73.

9 RICO, Francisco, “Lázaro de Tormes y el lugar de la novela” in *Problemas del “Lazarillo”*. Madrid: Cátedra, 1988, pp. 153-180.

estrutura do romance cervantino, diálogo plural que é a representação invertida de uma sociedade sem espaço para o diálogo. E mais uma vez, o diálogo é o suporte do paradoxo. Porque cabe ao leitor tentar fixar a pluralidade de significados opostos que se espalham a partir dessa realidade ficcional.

Em frei Juan de la Cruz, sua obra prima, o *Cântico Espiritual* é um diálogo de amor. Um puro diálogo de amor montado para expressar a incrível contradição de tocar a eternidade sem ter morrido, um diálogo onde as palavras perdem definitivamente as limitações do dia-a-dia para poder chegar perto de expressar esse tremendo paradoxo.

Nas *Soledades*, de Góngora, há uma primeira base de diálogo no encontro do peregrino com a realidade diferente. Todo o poema tem como suporte o caráter estranho que o universo dos pastores, camponeses e pescadores apresenta para o peregrino e, ao mesmo tempo, o aspecto estranho que este oferece para os habitantes desse universo. O processo todo do poema é de anulação dessas distâncias mediante o diálogo.

Por esse caminho, dentro deste recorte diferenciado da literatura espanhola dos séculos XVI e XVII, defrontamo-nos com obras que, ao mesmo tempo que marcadamente críticas e diferenciáveis, são fundamentais para a modernidade, na medida em que abrem as portas às realizações que marcarão essa nova etapa da literatura europeia: a poesia lírica capaz de construir uma linguagem exclusiva; as duas vertentes do romance – a da primeira e a da terceira pessoas –, como a narrativa onde o leitor tem a última palavra; e a anulação moderna dos limites do teatro clássico. Por trás desse fenômeno há um último grande paradoxo que pertence não à literatura, porém à história. Porque tanta criatividade, que aponta para a liberdade do escritor e do leitor, não nasceu da liberdade, porém da necessidade de Rojas, frei Juan de la Cruz, o anônimo autor de *Lazarillo de Tormes*, Cervantes e Góngora escaparem às limitações do sistema – e até das diversas formas de cadeia – pelo espaço sem limites da ambigüidade do texto literário.