

## “Ler um texto que não existe”

Luis Felipe Sobral\*

CHARTIER, Roger. *Cardenio entre Cervantès et Shakespeare. Histoire d'une pièce perdue*. Paris: Gallimard, 2011.

O problema parece extraído de um conto de Borges. Em duas ocasiões, datadas de 20 de maio e 9 de julho de 1613, o registro de contas do Tesoureiro da Câmara de James I, rei da Inglaterra, assinalou pagamentos a John Heminges, um dos atores e proprietários dos *King's Men*, chamados oficialmente de *Grooms of the Chamber*, pelas representações recentes de uma peça teatral intitulada *Cardenio* ou *Cardenna*. Sabe-se que o foco de tal peça é Cardenio, personagem cujo drama amoroso é narrado intermitentemente no primeiro livro do *Quixote*; mas o seu conteúdo exato é desconhecido, uma vez que ela nunca foi impressa, o que era então comum, e nenhum manuscrito seu jamais sobreviveu. Ao contrário dos contos de Borges, repletos de títulos e autores apócrifos, o problema tratado aqui não se circunscreve à proliferação de obras, mas a sua própria carência; no entanto, o desafio enfrentado pelo historiador Roger Chartier se aparenta, pelo seu caráter insólito, aquele que se propunha frequentemente o escritor argentino, pois seu objetivo não é outro senão, de acordo com o título de sua introdu-

ção, ler esse texto que não existe ou, mais precisamente, que pereceu no escoamento do tempo. A rigor, o conteúdo estrito da peça encenada pelos *King's Men* é inapreensível, e assim permanecerá, a menos que surja algum manuscrito inédito capaz de reverter a situação. Mas o problema proposto pelo autor não se refere a uma leitura literal; na verdade, como ele já havia anunciado pelo menos desde sua aula inaugural no Collège de France, onde dedicou, na cadeira nomeada “Escrita e culturas na Europa moderna”, seus dois primeiros cursos a Cardenio, seu interesse maior reside no próprio fundamento da leitura e da autoria, interpelado através das noções de circulação, de apropriação e de prática cultural.<sup>1</sup>

Ainda que o texto da peça seja hoje efetivamente desconhecido, pode-se recorrer, no intuito de realizar uma leitura indireta, a uma série diversificada de fontes, a começar pelo próprio romance de Cervantes, no qual Cardenio aparece a partir do capítulo XXIII do primeiro livro.<sup>2</sup> Dom Quixote e Sancho

<sup>1</sup> Cf. CHARTIER, Roger. *Écouter les morts avec les yeux*. Paris: Collège de France / Fayard, 2008, p. 62-71 especialmente. Ambos os cursos, oferecidos respectivamente em 2007-2008 e 2008-2009, podem ser ouvidos no *site* do Collège de France ([www.college-de-france.fr](http://www.college-de-france.fr)).

<sup>2</sup> Essa numeração refere-se à edição definitiva: ver Miguel de Cervantes Saavedra, *O engenhoso fidal-*

DOI - <http://dx.doi.org/10.1590/2237-101X0173219>

\* Doutor em Antropologia Social pela Universidade Estadual de Campinas. Pós-Doutorando em Antropologia Social na Universidade de São Paulo e bolsista da Fapesp. E-mail: [lf\\_sobral@yahoo.com](mailto:lf_sobral@yahoo.com).

Pança encontram Cardenio na Sierra Morena, região inóspita na qual se escondem logo após terem libertado, com consequências desastrosas, um grupo de prisioneiros condenados às galés. Tal encontro é precedido pelo rápido vislumbre de um homem de aspecto roto saltando “de pedra em pedra e de moita em moita com estranha ligeireza”.<sup>3</sup> Um velho cabreiro que aí vive alega desconhecer os motivos que o levaram a essa situação, mas ele conta que o roto encontra-se em um estado de penúria tanto física, apresentando-se faminto e esfarrapado, como mental, oscilando entre uma lucidez melancólica e rompantes violentos de delírio. Em um desses momentos lúcidos, o próprio roto, que não é outro senão Cardenio, surge e relata sua história desgraçada. Ele amava Luscinda e pretendia se casar com ela, mas foi vítima do golpe traiçoeiro de D. Fernando, seu próprio amigo. Enquanto Cardenio encontrava-se ausente a serviço de Fernando, este aproveitou para pedir a mão de Luscinda a seu pai, que aceitou com ganância o pedido vindo do filho de um duque. Ao tomar conhecimento disso através de uma carta de Luscinda, Cardenio dirigiu-se imediatamente à casa da amada, conseguindo se infiltrar secretamente aí quando o casamento estava prestes a começar; do vão de uma janela, ele assistiu impotente à cerimônia, que se encerrou com o desmaio de Luscinda

---

go D. *Quixote de La Mancha. Primeiro Livro*, tr. de Sérgio Molina. São Paulo: Editora 34, 2011, p. 305-320. Na edição original de 1605, impressa em Madri por Juan de la Cuesta e dividida em quatro partes, trata-se do capítulo IX do Terceiro Livro; o segundo livro foi publicado apenas em 1615.

<sup>3</sup> Ibidem, p. 312.

da e a descoberta em seu peito de um papel fechado, que Fernando tomou para ler. Amargurado por seu infortúnio, Cardenio vagou sem rumo, alcançando enfim a Sierra Morena, onde perdeu o juízo e conheceu a miséria. Este não é contudo o fim dessa história, cujos demais personagens surgem para contá-la de sua própria perspectiva e acabam se misturando às aventuras do protagonista do romance: por exemplo, Dorotea, amada de Fernando, participa do estratagema, arquitetado pelo padre e pelo barbeiro, amigos do cavaleiro errante, para levar este de volta a sua aldeia, resgatando-o assim de seu desatino; ela torna-se então a princesa Micomicona, cujo reino D. Quixote promete livrar de um gigante usurpador.<sup>4</sup>

Qualquer que tenha sido o conteúdo da peça encenada pelos *King's Men*, ele se alimentou, ao menos em sua orientação dramática inicial, da história narrada por Cervantes, o que pressupõe necessariamente a precedência do *Quixote* na Inglaterra. A primeira tradução do primeiro livro do romance de Cervantes foi justamente a inglesa, realizada por Thomas Shelton e publicada em 1612 por Edward Blount, um dos livreiros londrinos que seriam mais tarde responsáveis pela impressão do primeiro fólio de Shakespeare, a primeira coletânea de peças do bardo. No entanto, várias referências ao *Quixote* precederam na Inglaterra essa tradução, pois tal romance conhecera até então

---

<sup>4</sup> O leitor interessado na história completa de Cardenio segundo a versão de Cervantes pode consultar, sobretudo, *ibidem*, p. 324-329, 374-388, 394-408. Vale observar que tal história conclui-se no capítulo XXXVI, mas seus personagens só saem efetivamente de cena no capítulo XLVII.

nada menos que nove edições e treze mil e quinhentos exemplares, alcançando uma ampla circulação que ultrapassava a península ibérica e a América espanhola; os ingleses contavam com dicionários, manuais e gramáticas dedicados à língua castelhana, publicados em Londres desde 1590, e a tradução de Shelton circulou em manuscrito antes de ser impressa. Ainda que houvesse uma forte tendência no teatro inglês a retratar comicamente os espanhóis, um efeito persistente das tentativas da coroa espanhola em derrubar a rainha Elizabeth nas décadas anteriores, a língua e a literatura castelhanas gozavam então de um imenso prestígio, que sem dúvida não se limitava à Inglaterra. No entanto, observa Chartier, a peça em questão não se foca em D. Quixote, protagonista do romance, mas em Cardenio.

O problema é formulado então da seguinte maneira:

Não saberemos sem dúvida jamais como o que Cervantes designa no inglês de Shelton como “*so thwart, intricate, and desperate affaires*” (“*tan trabados y desesperados negocios*” [“essas aventuras tão emaranhadas e tão desesperadas”]) foi levado à cena pelos atores do rei quando em 1612 ou 1613, por duas vezes, eles representaram *Cardenio*. Se a tradução de Shelton, fiel ao texto de Cervantes, propunha materiais imediatamente utilizáveis para uma peça de teatro, com momentos espetaculares (o casamento, a sedução, os reconhecimentos, as despedidas), diálogos dramáticos e monólogos interiores, o mesmo não ocorria com a própria construção da intriga. Como

transformar de fato em uma narrativa linear o que estava dado em *Dom Quixote* como uma série de recapitulações na qual cada narração acrescentava episódios conhecidos somente por aquele ou aquela que convocava o passado em sua memória? E, mais difícil ainda, como tratar no teatro o enredamento das duas histórias que advém desde que Dorotea entra no papel da princesa Micomicona? O desafio não era pequeno, pois ele podia conduzir seja a representar os amores de Cardenio e Fernando sem ligá-los de nenhuma maneira às aventuras de Dom Quixote, seja a inventar uma fórmula que permitisse associar em cena o desatino cômico do cavaleiro errante e a novela sentimental dos amantes separados depois reunidos. Uma peça fundada sobre *Dom Quixote* podia ignorar seu herói principal? Ou bem devia ela, como a história publicada em 1605, jogar múltiplos efeitos que produz o encontro entre as loucuras de Dom Quixote e as de Cardenio?<sup>5</sup>

“Na ausência do *Cardenio* de 1613”, afirma Chartier, “apenas uma série de hipóteses pode dar conta da decisão que transforma em uma peça teatral essa história de amores contada por vários de seus protagonistas ao longo dos capítulos de *Dom Quixote*”.<sup>6</sup> Mas essa série de hipóteses não é dirigida somente às fontes contemporâneas das encenações realizadas pelos *King’s Men*; ela estende-se no tempo e no espaço, rastreando as diversas

<sup>5</sup> CHARTIER, Roger. *Cardenio entre Cervantès et Shakespeare*, op. cit., p. 53-54. Salvo indicação contrária, todas as traduções são minhas.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 37.

apropriações e, portanto, também as transformações, sofridas pela história de Cardenio.

Logo após o romance de Cervantes ter vindo a público em 1605, o valenciano Guillén de Castro publicou uma peça em três atos intitulada *Don Quijote de la Mancha* que tratava na verdade da história de Cardenio, desta vez um camponês que se descobre filho de um duque. Os personagens do *Quixote* não saíam contudo das páginas do livro para entrar somente nas peças teatrais; na Espanha, eles disseminaram-se rapidamente também nas festas, fossem elas nobres ou populares, persistindo como figuras familiares entre um público numeroso e diversificado. Havia, porém, um contraste marcante entre as adaptações teatrais e festivas: se as primeiras interessavam-se sobretudo por Cardenio, este ausentava-se quase completamente das segundas em benefício de D. Quixote e dos demais personagens da trama principal. “A história escrita por Cervantes”, explica o autor, “permitia as duas apropriações porque ela propunha, em um mesmo livro, figuras cômicas que podiam ser destacadas da trama de suas aventuras, começando com o próprio D. Quixote; e uma intriga dramática, inicialmente trágica e afortunadamente desatada, que fornecia peripécias, surpresas e disfarces bons para a cena”,<sup>7</sup> ou seja, o drama de Cardenio. Desde a publicação de seu primeiro livro, o *Quixote* não era visto somente como uma paródia dos romances de cavalaria; ele apresentava-se também como uma antologia de novelas, de histórias dentro da história, entre elas a de Cardenio, particularmente propícias, devido

as suas reviravoltas inesperadas, à encenação teatral.<sup>8</sup> É assim que, ainda no continente, encontram-se em Paris, na primeira metade do século XVII, momento em que a língua e a literatura castelhana eram muito populares entre a elite, estimulando, portanto, a circulação do *Quixote*, outras adaptações teatrais do infortúnio de Cardenio, uma delas mais libertina que a de Guillén de Castro e atribuída a Pichou, um autor do qual não se sabe quase nada.

Chartier reencontra novamente Cardenio em Londres, em 9 de setembro de 1653. Nessa data, consta na *Stationers’ Company*, comunidade londrina dos comerciantes e impressores de livros, o registro do livreiro Humphrey Moseley reivindicando o direito exclusivo de reprodução (“*right in copy*”) de quarenta e uma peças teatrais, entre as quais “The History of Cardenio, by M. Fletcher. & Shakespeare”.<sup>9</sup> Quarenta anos após sua encenação pelos *King’s Men*, a peça perdida e anônima sobre Cardenio foi atribuída a John Fletcher e William Shakespeare. Ainda que essa atribuição seja verossímil, uma vez que os dois dramaturgos haviam colaborado antes, há incerteza, pois Moseley também vinculou ao bardo obras que não lhe são reconhecidas; além disso, a peça nunca entrou nas edições das obras de nenhum desses autores. Se John Heminges e Henry Condell, editores em 1623 do primeiro fólio, possuí-

<sup>8</sup> No primeiro livro, encontram-se, por exemplo, também a história do curioso impertinente, entre os capítulos XXXIII e XXXV, e a história do cativo, entre os capítulos XXXIX e XLI (cf. M. de Cervantes, *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha*, op. cit., p. 461-521 e 557-611 respectivamente).

<sup>9</sup> CHARTIER, Roger. *Cardenio entre Cervantès et Shakespeare*, op. cit., p. 117.

<sup>7</sup> Ibidem, p. 68-69.

am um manuscrito de *The History of Cardenio*, eles não a incluíram aí provavelmente porque a julgaram escrita a quatro mãos; a peça tampouco encontra-se nas edições seguintes do fólho. Segundo o autor, “A razão é simples: a peça não foi jamais impressa, enquanto aquelas que entram pela primeira vez no *corpus* shakespeariano [...] foram todas publicadas em edições in-quarto no começo do século XVIII”.<sup>10</sup> Tal afirmação revela um aspecto decisivo do problema, assinalando uma transformação histórica profunda: se a produção teatral na Inglaterra quinhentista e seiscentista pautava-se na colaboração entre os dramaturgos, a publicação do fólho assinalou, por meio da “monumentalização de Shakespeare”,<sup>11</sup> a nova tendência da singularidade autoral, que se consolidaria nos séculos subsequentes.

O livro avança dessa maneira, rastreando a circulação e as diversas apropriações da história de Cardenio no intuito de discutir, através dessas fontes indiretas, as hipóteses sobre o conteúdo da peça desaparecida. Assim fazendo, Chartier chega até a Inglaterra e os Estados Unidos atuais, onde o interesse pela peça ultrapassou o circuito erudito, tornando-se, segundo suas próprias palavras, “uma febre”<sup>12</sup> que resultou em novas encenações teatrais e tornou-se o tema dos registros mais variados, incluindo por exemplo o romance policial, sem dúvida um efeito duradouro do imenso renome de Shakespeare. Seria é claro despropositado reconstruir aqui todo esse percurso; convém, todavia, apre-

sentar um último exemplo, particularmente propício para mostrar, primeiro, como mais uma vez o autor elabora suas hipóteses, segundo, como o problema exige não apenas a leitura de textos, mas também de imagens.

No sexto capítulo, Chartier examina as ilustrações que acompanhavam o texto espanhol do *Quixote* e, em seguida, aquelas presentes nas edições inglesas, uma provável fonte de inspiração para a redação da peça. Entre as últimas, encontra-se uma das seis estampas que William Hogarth preparou, sendo afinal recusadas ou retiradas por ele mesmo, para a luxuosa edição do romance de Cervantes financiada por lord Carteret e publicada em 1738 pelos Tonson, uma importante família de editores; ela retrata o primeiro encontro entre Cardenio e D. Quixote, com o cabreiro e Sancho Pança à direita (fig. 1). Diante dessa estampa, o autor escreve:

Distanciando-se da descrição de Cervantes que retrata Cardenio com “uma barba negra e espessa, cabelos frondosos e amarrados”, mas respeitando as indicações quanto aos pés nus do jovem homem e as suas culotes rasgadas, Hogarth torna visível o parentesco dos dois habitantes da Sierra Morena, que faz que o fidalgo abrace Cardenio desde seu primeiro encontro como se ele o conhecesse de longa data. Cardenio é como um duplo de Dom Quixote e ambos oscilam entre entendimento e desvario, entre urbanidade e violência. Ambos tomam a realidade por seus desejos, ou suas obsessões, pois as loucuras de Cardenio fazem-no assaltar

<sup>10</sup> Ibidem, p. 141.

<sup>11</sup> Ibidem, p. 120.

<sup>12</sup> Ibidem, p. 265-284.

os cabreiros identificados ao pérfido Fernando; ambos compartilham leituras e loucuras. Dom Quixote reconhece-o de imediato, assim como Hogarth e, antes dele, Guillén de Castro. Fletcher e Shakespeare em *The History of Cardenio* privaram-se de um recurso dramático tão poderoso?<sup>13</sup>

Essa questão não pode realmente ser respondida na ausência do texto da peça; mas ela não visa de fato uma resposta: sua finalidade consiste, na verdade, em elaborar uma hipótese, balizada pelas apropriações feitas por outrem a respeito da história de Cardenio, sobre o que poderá ter sido a peça perdida. O limite assim definido por uma lacuna nas fontes não se apresenta, portanto, como um beco sem saída, um empecilho incontornável diante da vontade de ler a peça, mas como um ponto de partida que se revela afinal bastante promissor para uma discussão sobre a circulação e as apropriações de textos, e consequentemente também sobre a autoria, na Europa do início da Idade Moderna. É a própria ausência da peça, de um texto original ao qual deveriam se remeter todas as suas variantes, que possibilita, e mesmo estimula, as inúmeras revisões, adaptações e reescritas rastreadas por Chartier ao longo de quatro séculos. Mas a multiplicação textual da história de Cardenio, um sinal inequívoco da mobilidade extrema e da instabilidade dos textos, é impensável apartada da estabilização da autoria; isso porque a peça não somente foi atribuída a Shakespeare, um autor de imenso prestígio, como

suas apropriações subsequentes remetiam sempre ao bardo, obliterando assim o nome de Fletcher. O autor reconhece nesse caso o problema do anacronismo, designado por ele como “discordância de tempo”, que fornece, entre a encenação da peça pelos *King’s Men* e hoje, uma continuidade à noção de literatura quando na verdade lida-se com uma dupla descontinuidade: de um lado, uma vez que a literatura não coincidia ainda com as belas-letras, ela não nomeava as obras que hoje reconhecemos como literárias, mas os trabalhos dos eruditos; de outro, a ideia vigente de autoria, pautada na unidade e na coerência de uma obra dependente da singularidade de um autor com direito de propriedade e de responsabilidade sobre seus escritos, surgiu apenas na Inglaterra setecentista. Conforme a história de Cardenio circula e se transforma, as categorias de entendimento aí em jogo também mudam; para apreendê-las em suas respectivas espessuras históricas, é necessário considerar “as relações estabelecidas entre os dispositivos do teatro, a composição do público e as categorias mentais que organizam a possível apropriação do texto”.<sup>14</sup> A despeito das diferenças entre todas as suas variantes, a história de Cardenio é sempre reconhecível, apontando um paradoxo que Chartier descreve como “a permanência das obras e a pluralidade dos textos”:<sup>15</sup> ainda que se desconheça o texto da peça perdida, sabe-se, ou melhor, supõe-se quem é seu autor, o que lhe confere uma estabilidade capaz de estimular inúmeras apropriações.

<sup>13</sup> Ibidem, p. 200.

<sup>14</sup> Ibidem, p. 288.

<sup>15</sup> Ibidem, p. 285-289.



1. *William Hogarth*, D. Quixote e Sancho Pança encontram Cardenio, 1726-1738, *estampa*, 228 × 174 mm, *Londres*  
Fonte: Banco de imágenes del Quijote, 1605-1915 ([www.qbi2005.com](http://www.qbi2005.com)), acessado em 26 de novembro de 2015

Trata-se enfim de um problema historiográfico formidável, cujo interesse não cabe, contudo, apenas aos historiadores nem tampouco aqueles que lidam, em maior ou menor medida, com fenômenos do passado. Uma das questões fundamentais que todo pesquisador das ciências humanas enfrenta circunscreve-se à tensão entre o que ele se propõe discutir e o que o material empírico permite de fato ser discutido; uma concordância exata entre esses dois extremos é muito improvável e, francamente, desestimulante da perspectiva intelectual; na prática, inúmeros ajustes são necessários, transformando aos poucos a proposta de pesquisa original em outra coisa. Nesse percurso, as lacunas são particularmente desafiadoras, impondo uma reformulação do problema inicial e colocando a pesquisa em movimento. Ao rastrear as transformações da história de Cardenio, Chartier mostra o quanto uma lacuna pode ser estimulante e produtiva, desde que a pergunta certa lhe seja dirigida.