

TRADIÇÃO ICONOGRÁFICA E REPRESENTAÇÃO DO FEMININO EM *DOM QUIXOTE*

Thayane Morais Silva¹

RESUMO: Nossa proposta foi estudar as ilustrações dos desenhistas Tony Johanot e Gustave Doré enquanto renovações das cenas genéricas da primeira parte do *Quixote*, especialmente em relação à representação das personagens femininas. No entanto, tais considerações se apresentam como um recorte do grande quadro histórico e cultural a partir do qual o estudo das ilustrações românticas deve ser considerado. Por isso, na primeira parte desse trabalho, desenvolveremos uma breve contextualização histórica, suficientemente adequada para explicar a incidência iconográfica enquanto questão histórica e social. Ademais, tal questão está, como veremos, estreitamente ligada à ideia de cânone ou mesmo de monumento literário, tão comum quando nos referimos às obras mais conhecidas de Dante, Shakespeare e Cervantes – por exemplo. Finalmente, tendo sido recolocadas devidamente no lugar histórico que ocupam, as ilustrações do *Quixote* deixam de ser meros artefatos circunstanciais e passam a reverberar uma espécie de segunda camada da obra, desvelada pela subjetividade romântica, especialmente no que tange à representação do feminino. Portanto, na segunda parte, iremos investigar essas ilustrações enquanto sistemas intersemióticos em relação ao texto romanescos.

PALAVRAS-CHAVE: Dom Quixote; Romantismo; Iconografia; Literatura e mulher; Semiótica.

ABSTRACT: This article is part of my master's research in Language Studies occurred in the last two years. Our proposal was to study the illustrations of designers Tony Johanot and Gustave Doré are considered renewals of generic scenes of the first part of the novel *Don Quixote*, especially in relation to the representation of female characters. However, such considerations are presented as a cut of the great historical and cultural context in which the study of romantic illustrations should be considered. In this way, in the first part of this work we develop a brief historical background, adequate to explain the iconographic incidence as historical and social issues. Moreover, this issue is closely linked to the idea of canon or even literary monument, so common when referring to the most famous works of Dante, Shakespeare and Cervantes –for examples. Ultimately, having been properly replaced in the historic place they occupy, the *Quixote* illustrations are no longer mere circumstantial artifacts and become a kind of second layer of the book, unveiled by the romantic subjectivity, especially with regard to female representation. Therefore, in the second part, we will investigate these illustrations while semiotics systems in relation to the novelistic text.

KEYWORDS: Don Quixote; Romanticism; Iconography; Literature and woman; Semiotics.

Introdução

“Os clássicos são aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram” (CALVINO, 1995, p. 11). Partindo dessa reflexão, podemos afirmar que

¹ Mestre em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal de Ouro Preto. Este artigo deriva de minha pesquisa de mestrado em Estudos da Linguagem, realizada nos dois últimos anos. E-mail para contato: thayanems00@gmail.com.

chega a ser incontável o número de leituras e interpretações já feitas do *Quixote*. No entanto, algumas se sobressaem. Os românticos do século XVIII reinterpreteram o romance de Cervantes. Eles se apropriaram da obra porque viram nela as principais características de uma obra de arte romântica. Assim, quando lemos *Dom Quixote* hoje, provavelmente lemos o *Quixote* apropriado por Schlegel e Novalis, visto que as edições mais recentes, sobretudo as ilustradas, passaram pelas renovações interpretativas desses românticos. De modo geral, podemos dizer que o romantismo alemão se empenhou em restabelecer o lugar dos clássicos em seus aforismos e, assim, revelou uma nova interpretação para as grandes obras.

Nesse artigo, as ilustrações dos desenhistas Tony Johannot e Gustave Doré são tidas como renovações das cenas genéricas da primeira parte do *Quixote*, especialmente em relação à representação das personagens femininas. No entanto, tais considerações se apresentam como um recorte de um grande quadro histórico e cultural, a partir do qual o estudo das ilustrações românticas deve ser considerado. Por isso, na primeira parte desse trabalho desenvolveremos uma breve contextualização histórica, suficientemente adequada para explicar a incidência iconográfica enquanto questão histórica e social. Ademais, tal questão está, como veremos, estreitamente ligada à ideia de cânone ou mesmo de monumento literário, tão comum quando nos referimos às obras mais conhecidas de Dante, Shakespeare e Cervantes, por exemplo. Finalmente, tendo sido recolocadas devidamente no lugar histórico que ocupam, as ilustrações do *Quixote* deixam de ser meros artefatos circunstanciais e passam a reverberar uma espécie de segunda camada da obra, desvelada pela subjetividade romântica, especialmente no que tange à representação do feminino. Portanto, na segunda parte, iremos investigar e equiparar essas ilustrações enquanto sistemas intersemióticos em relação ao texto romanesco.

Segundo Margaret Doody (2009), a iconografia constitui uma espécie de ornamento adicional, que ilustra ideias e abstrações que o romancista já delineou numa complexa entelúquia. Sendo assim, o processo de ilustração se assemelha ao processo da tradução, visto que o desenhista transpõe um texto para outro sistema de linguagem em que seja possível encontrar significados correspondentes. Além disso, as imagens podem funcionar como um processo de memória textual, pois, por uma técnica de repetição ou de adaptação, o ilustrador possivelmente encontra a necessidade de escolher as cenas mais memoráveis/significativas para representar. As ilustrações de Gustave Doré intercaladas ao texto verbal funcionam, primeiramente, como uma troca da palavra pela imagem. Este é o resultado mais óbvio que se pode assinalar. A intermedialidade que surge desta transposição pressupõe uma técnica

mnemônica muito antiga, *loci et imagines* ou mnemotécnica, na qual as imagens, fossem imaginárias ou concretizadas no desenho, funcionavam como repositórios para a economia da história, pois facilitavam o processo de recordação.

A imagem ilustrativa é uma economia, pois nela não pode ser captada a integralidade de uma cena. Obviamente, algum detalhe é deixado de fora ou cortado. Em contrapartida, algumas imagens podem sugerir a expansão do desenho para além das bordas, dando a ideia de que existe uma continuidade. Mas o ilustrador de romance se vê obrigatoriamente submetido à violência da representação. O que pode ser mensurado nas suas imagens são os resquícios da cena lembrada: memória de um ilustrador. Para o leitor, por sua vez, as imagens são um auxílio, pois elas tendem a conduzir a sua imaginação. Neste trabalho, a análise das ilustrações é mediada por princípios semióticos porque são esses princípios que norteiam e enaltecem uma relação sistematizada entre texto e imagem.

O *Quixote* e a tradição iconográfica francesa

Uma das heranças culturais do romantismo é a tradição iconográfica francesa. Nesse quadro, destacam-se Tony Johannot e Gustave Doré. Em 1836-1837, Tony Johannot representou as cenas mais significativas do *Quixote*. Antoine Johannot nasceu no ano de 1803, na cidade de Offenbach, na Alemanha, e faleceu em Paris, no ano de 1852. Seu projeto artístico logo foi comprado por editores ingleses, franceses e alemães e suas ilustrações passaram a ser impressas em novas edições do romance de Cervantes. As ilustrações de Gustave Doré (1863) também são reconhecidas como parte da tradição iconográfica francesa. Gustave Doré nasceu no ano de 1833, em Estrasburgo. Ele ganhou vários prêmios e menções pela qualidade e genialidade de suas criações. Assim como Johannot, Doré ilustrou outros grandes títulos da Literatura Ocidental e veio a falecer no ano de 1883. Ambos os artistas alimentaram o imaginário das interpretações românticas e pós-românticas. Essas imagens foram compiladas e estão catalogadas em dois importantes arquivos virtuais: o arquivo do Centro dos *Estudios Cervantinos* e o arquivo da biblioteca da Universidade do Texas.

Segundo Canavaggio (2005), a iconografia constitui um vetor essencial da divulgação romântica dos séculos XVIII e XIX. Assim, as vinhetas de Gustave Doré e Tony Johannot expressam os ideais românticos alemães e franceses, que constituíram novas interpretações para o *Quixote*. Tais interpretações ou apropriações não podem ser omitidas, uma vez que elas

fizeram parte de um projeto fundamental à popularização dos clássicos. Conforme Antony Close:

O século XVIII apaixonou-se pelo Quixote por motivos próprios da ilustração: a benigna afabilidade de sua sátira; a expulsão da literatura anárquica em nome de princípios neoclássicos; a fundação da épica em prosa cômica de acordo com a verossimilhança – ou seja, o romance; a criação de loucos divertidos e amáveis. O romantismo alemão destruiu a interpretação do século XVIII e viu no Quixote uma prefiguração de sua própria estética e filosofia. (CLOSE, 2006, p. 85).

Entretanto, devemos pensar como o processo ilustrativo reflete os ideais românticos. Em sua tese *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, Walter Benjamin estabelece algumas questões pertinentes nesse sentido. Em princípio, a crítica de arte alemã unifica o conceito de obra de arte, visto que não considera as rígidas fronteiras que separam a poesia, a prosa e a pintura. Para Benjamin, o fragmento 116 de Schlegel sugere que a poesia universal progressiva se repercute numa multiplicidade reflexiva, no espelhamento da própria obra. A ilustração, nesse sentido, poderia funcionar como um reflexo da obra que reflete não outra coisa senão ela mesma. Tal reflexão funciona como segunda forma, que transforma a obra de arte pelo próprio ato de refletir. Como já foi dito anteriormente, ao romancista cabe a faculdade do pensar. Assim, caberia ao ilustrador delinear e transpor para o desenho a linguagem da própria obra. A ilustração, como crítica de arte inerente à própria obra, traria a ideia de progressividade, visto que para Benjamin a progressividade “não é uma certa relação apenas relativa dos graus de cultura entre si. Ela é, assim como a vida inteira de uma humanidade, um processo de realização do infinito e não um simples processo do devir” (BENJAMIN, 1999, p. 98). O funcionamento ideal da obra de arte seria o de transcender formas e gêneros através da reflexividade, a fim de alcançar um nível absoluto e universal.

Ademais, é possível que, por detrás da intenção de promover o livro por meio de projetos ilustrativos, tenha havido uma ideia de aproximar o leitor de uma sintetização de toda a crítica romântica, o que se daria, principalmente, através das ilustrações. Gustave Doré conseguiu captar muito bem o espírito do romantismo, basta ver as tonalidades sombrias e as expressões tipicamente trágicas que estampam a iconografia do artista. Ele oferece um outro ponto de vista sobre o livro que antes só poderia ser considerado burlesco. Conforme Walter Benjamin, o romance em prosa foi classificado pelos românticos alemães como “a forma suprema da reflexão na poesia” e como “a aparição apreensível do *continuum* das formas” (BENJAMIN, 1999, p. 105). Nesse sentido, arrisca-se dizer que as primeiras ilustrações eram

o desdobramento desta continuidade e que o ilustrador, amparado pela subjetividade romântica, teria a função de torná-las amplamente visíveis.

No que diz respeito à materialidade e às técnicas das vinhetas românticas, as ilustrações funcionaram graças à possibilidade de gravá-las no livro, mediante processos de xilogravura de topo e de litogravura. A xilogravura é uma técnica de impressão que utiliza madeira como matriz em um tipo de prensa que poderia ser gravada na página. A litogravura é uma técnica de impressão que utiliza a pedra calcária como matriz e usa água e elementos gordurosos para texturizar o desenho. Como se sabe, a modernidade e a industrialização dos meios econômicos no século XIX desencadearam mudanças significativas nos modos de produção artística e artesanal. Contudo, conforme Ribeiro, nesse contexto a emergência das imagens era um fator social, condizente com a ascensão da burguesia europeia, preocupada com “a democratização do conhecimento e a construção de uma esfera pública, impregnada de literatura [...] e crítica de arte, que pretendia difundir a instrução através de um meio de comunicação de massas” (RIBEIRO, 2014, p. 18).

Nesse sentido, a monumentalização do *Quixote*, a sua institucionalização canônica é tida como uma consequência desse projeto romântico, e, sendo assim, as imagens são arquivos históricos, que remetem, em geral, à modernização do *Quixote* – no sentido técnico e no sentido ideológico.

A linguagem da ilustração: a representação do feminino em *Dom Quixote*

As imagens ilustradas pelos artistas Tony Johannot e Gustave Doré se apresentam como um recorte das cenas principais do *Quixote* e delatam o imaginário romântico, o que, presumivelmente, popularizou o romance de Cervantes. As ilustrações são objetos culturais e, enquanto tal, podem ser estudadas como sistemas semiológicos. O que faremos a seguir é entender como ocorre a representatividade feminina no *Quixote* a partir das ilustrações enquanto sistemas de signos.

A semiótica pode ser entendida, a partir de Saussure, como uma ciência que estuda a relação dos signos na esfera da vida social. E a semiologia é o estudo de fenômenos culturais como sistemas de signos. Sabe-se que há distinções fundamentais entre semiologia e semiótica. Para Martine Joly (2005), a semiótica é uma ciência derivada da linguística, como filosofia da linguagem, e a semiologia é o estudo das linguagens particulares, como imagem, cinema, pintura, literatura, entre outras. Assim, pode-se dizer que as semiologias, já aplicadas

a sistemas culturais, nos fornecem os elementos da teoria da significação, enquanto a semiótica nos ampara em relação aos instrumentos metodológicos que devem ser empregados na análise da imagem.

Para os semiólogos Roland Barthes, Umberto Eco e Martine-Joly, a imagem se constitui como um meio eficaz de comunicação. A imagem, desde a Antiguidade, opera como elemento comunicativo e sempre teve sua eficácia garantida graças à nossa capacidade de “interpretar” as imagens. Para os antigos, as imagens também eram instrumentos mnemônicos quando associadas a lugares. Tal associação funcionava como técnica para auxiliar no processo de recordação.

Sempre estivemos cercados por imagens e a literatura seria o sistema imagético por excelência. Seja no processo de escrita ficcional ou no processo de leitura dessa escrita, somos constantemente levados a pensar por imagens e a reconstruir o que lemos por meio de outro sistema de linguagem, a linguagem não verbal, para conferir amplo sentido ao que lemos. Essa é a primeira reflexão que se pode extrair da relação entre palavra e imagem que se dá na literatura. Nesse sentido, a literatura é percebida como um sistema que, para ser bem-sucedido, deve ser compartilhado por todos os seres que são capazes de imaginar. Em relação à visibilidade da literatura, Calvino (1990, p. 99) distingue dois tipos de processos imaginativos: “o que parte da palavra para chegar à imagem visiva (leitura) e o que parte da imagem visiva para chegar à expressão verbal”.

Antes de serem ilustradores, esses desenhistas românticos, Doré e Johannot, foram leitores que, mediados pelas palavras do romancista, realizaram a própria imaginação. No entanto, é preciso considerar que essa nova visibilidade do romance, advinda das percepções dos desenhistas, é, em um só tempo, uma visibilidade individual (subjativa) e uma visibilidade romântica e crítica, portanto coletiva. Os signos criados à luz dos projetos românticos eram dominados pela ideologia romântica. Por isso as ilustrações – enquanto signos – não podem ser consideradas manifestações da consciência individual do artista. As vinhetas de Tony Johannot, as quais veremos adiante, fazem parte de uma edição romântica publicada pela editora J. J. Dubochet, entre os anos de 1836-1837, na França. As vinhetas de Doré foram extraídas de uma edição francesa publicada pela editora Hachette, em 1863.²

² As fontes de todas as imagens que aqui referenciamos é a mesma. Todas foram extraídas do Banco de Imagens do site Cervantes Project, desenvolvido pela Universidade do Texas.

Figura 1 – Dulcineia de Toboso, por Tony Johannot



Fonte: *Cervantes Project*. Disponível em: <http://cervantes.tamu.edu/V2/CPI/index.html>

A Figura 1 é a representação iconográfica de *Dulcineia del Toboso*, de Tony Johannot. Podemos identificar o retrato de uma mulher forte, vestida como uma camponesa, e não como uma donzela. Aliás, os elementos que circundam sua figura também aludem às coisas do campo: frutos, folhas e galhos. Em seguida, observamos que a imagem de Dulcineia é como um retrato. Isso pressupõe a ideia de que alguém a observa e de que ela também observa esse alguém, tendo os olhos fixados no mesmo plano de seu observador. Ela parece ser olhada a uma certa distância e é separada do sujeito que a desenha por uma mureta baixa. A terceira observação, a qual exige um conhecimento de situacionalidade, é a de que tal mulher é a representação de Aldonza, e não de Dulcineia, visto que sua aparência se mantém simples, como a de uma camponesa. O artista a representou destituída do encantamento – um estágio importante na constituição da personagem.

A feminilidade da personagem pode ser encontrada pelo observador em primeiro grau. Isso ocorre porque já estamos acostumados a identificar diferenças de gênero masculino/feminino nas imagens que vemos. Assim, produzimos uma inferência simbólica, pois é culturalmente assimilada. As demais informações, que constam das observações firmadas a partir de graus mais avançados da observação, só são possíveis porque somos leitores do *Quixote*. Nesse sentido, o romance influenciou totalmente a leitura da imagem acima. É interessante observar que, mesmo sabendo que para o herói a imagem física de Dulcineia poderia ser a de uma donzela, os leitores, assim como o ilustrador, estariam adaptados a conceber a imagem real da personagem porque estão conscientes de seu encantamento. Talvez o ilustrador tenha optado por representá-la como uma camponesa

porque sua leitura seja semelhante à nossa. Para o receptor popular do século XVIII, ainda não familiarizado com a leitura, a imagem de Aldonza poderia privá-lo da informação de que ela seria apenas uma referência materializada, na qual Dom Quixote exerceria o encantamento. Em contrapartida, os leitores do *Quixote* verbalizado, por seu turno, identificariam por trás da mulher ilustrada a figura de Dulcineia porque sua corporeidade vigorosa e forte condizem com as descrições de Sancho Pança. Assim, podemos concluir que o ilustrador, enquanto leitor, privilegia a imagem de Aldonza sobre a imagem de Dulcineia provavelmente porque as únicas descrições físicas encontradas para a amada de Dom Quixote sejam a de uma campesina. São, portanto, as relações dos três planos da observação em conjunto, primariedade, secundariedade e terceiridade, que promovem a significação do sistema imagético. A escolha do ilustrador parece ter sido motivada pelas ideologias românticas, e não classicistas. Ademais, conforme a semióloga Martine Joly (2005, p. 40), o aspecto perceptível corresponde a “um processo de significação e, portanto, de interpretação, dependendo de sua natureza, do contexto de sua manifestação, da cultura do receptor, das suas preocupações”. Nesse sentido, pode-se dizer que a imagem está inteiramente subordinada ao texto do romance.

Figura 2 – Marcela, por Tony Johannot



Figura 3 – Marcela, por Gustave Doré



Fonte: *Cervantes Project*. Disponível em: <http://cervantes.tamu.edu/V2/CPI/index.html>

Conforme Charles Peirce (2005, p. 61), representar significa “estar no lugar de, isto é, estar numa tal relação como um outro que, para certos propósitos, é considerado por alguma mente como se fosse outro”. Para dar lugar à representação de Marcela, personagem feminina da primeira parte do *Quixote*, Tonny Johannot e Gustave Doré, respectivamente, lançaram mão de signos da linguagem visual comuns ao conjunto de signos do repertório cultural do

ilustrador. Na Figura 2, identificamos uma mulher jovem, vestida simploriamente com um cajado à mão. Na Figura 3, a jovem é retratada, em primeiro plano, em sua atividade pastoril, estando em segundo plano a imagem de dois rapazes e a de Cupido. Em termos técnicos, as prospecções e o escalonamento garantem maior ou menor proximidade e tamanho dos objetos – considerados em suas relações com os demais objetos do plano. Pela leitura do romance, sabemos que a jovem é a pastora Marcela e que um dos rapazes do fundo é, possivelmente, Grisóstomo, entristecido pela impossibilidade de ser amado por Marcela. No canto direito, encontra-se Cupido, entidade ora frustrada por não poder realizar seus feitos. Em primeira instância, a relação que se pode encontrar para representação da personagem ilustrada é uma relação interior – que une um significante a um significado. No romance, não há a descrição de Marcela com o cajado à mão ou, necessariamente, a descrição da paisagem pastoril em que ela se encontra. O que há são informações soltas e inespecíficas, que sugerem ao leitor alguma imagem mental em que é possível situá-la no espaço pastoril e no tempo compostos nas imagens. Assim, o ilustrador, ao se valer dos comentários do cabreiro no romance, estabelece um sistema sígnico completo para transpor a palavra à imagem visual. Como leitores e escritores compartilham de uma linguagem comum, o ilustrador, enquanto leitor, recorre ao seu conhecimento de mundo para representar a imagem de uma pastora de campo. Cajado, ovelhas, árvores e cenário bucólico são os elementos iniciais da sua percepção.

A equivalência entre o repertório do leitor e o do romancista está garantida pela linguagem que compartilham. Torna-se, portanto, possível representar um cajado porque há algumas imagens mentais disponíveis ao leitor sobre a atividade do campo. Nesse sentido, a ilustração funciona como esclarecimento da narrativa. Para entender melhor, basta pensar a presença de um leitor para o qual o estar no campo ou a atividade de pastoreio é totalmente desconhecida; as imagens auxiliariam a compreensão e não seriam redundantes. Esse primeiro tipo de relação é conhecido pelos semiólogos como relação simbólica, porque inclui um processo de significação que é puramente convencional.

A segunda relação sígnica que advém da imagem como ilustração é uma relação externa e virtual. “Ela une o signo a uma reserva específica de outros signos, da qual o destacamos para inseri-lo no discurso.” (BARTHES, 2013, p. 41). A Figura 3 expressa um tipo de relação paradigmática, já que se trata da presença de determinados signos em relação à ausência de outros signos. Para conceber a significação nesse processo, o espectador deve ter em conta que para cada signo representado há uma correspondência virtual que garante o sentido. Assim, todos os elementos presentes da paisagem em que se encontra Marcela

desempenham uma função referencial em relação à ausência desses mesmos elementos: Cupido frustrado, as cabeças dos animais, Grisóstomo desanimado. Ao ilustrador cabe o trabalho de colocar todos esses elementos presentes em um mesmo espaço. Estando ausente ou diferente algum deles (Cupido alegre, por exemplo), o sentido não seria o mesmo. A partir daí, esbarramos na terceira relação sógnica entendida por Barthes como relação sintagmática. É a relação entre signos no mesmo plano que produz a significação geral. Assim, ovelhas, cajado, mulher jovem de pé olhando as ovelhas, Cupido desocupado, homem jovem frustrado, todos em um mesmo plano, conferem o sentido genérico à cena. Pela imagem, somos capazes de inferir, mesmo sem ter lido o romance, que Marcela dá as costas ao “amor”, e opta por uma existência mais solitária. É preciso ter em conta que o sentido da cena só pode ser apreendido a partir da relação sintagmática entre os elementos sógnicos que compõem a imagem, visto que, a partir da Figura 2, em que Marcela encontra-se sozinha, não seria possível produzir tantas referências. Conclui-se, portanto, que a Marcela de Johannot constitui-se apenas como uma representação icônica, enquanto Doré, ao representar Marcela na atividade pastoril, renova uma cena genérica do romance.

Figura 4 – Camila, por Tony Johannot



Figura 5 – Camila, por Gustave Doré



Fonte: *Cervantes Project*. Disponível em: <http://cervantes.tamu.edu/V2/CPI/index.html>

As figuras acima são representações da personagem Camila, da *Novela do curioso impertinente*. Essa novela é muito popular entre amadores do *Quixote* porque, de fato, a sua

trama é bem interessante. Mas o texto possui um valor literário peculiar para aqueles que se dedicam ao estudo da narrativa literária. Tal narrativa se desdobra em duas camadas, uma externa e outra interna, assim como a maioria das novelas populares. A voz do narrador é aquela que apenas nos introduz à trama, porque os sofisticados diálogos dos personagens dispensam os comentários de um narrador sempre presente. Todavia, o discurso do narrador do Curioso Impertinente não é imparcial. Ele marca a personagem Camila com virtudes, e, quando descobrimos que o narrador não é uma voz confiável, aprendemos o quanto seus comentários se desmancham no ar. A personagem Camila, ilustrada por Johannot (FIG. 4), pode ser interpretada como uma analogia dos comentários desse narrador. Mas considerando que tal ilustração foi orientada pela mentalidade romântica, qual teria sido o motivo que levou o ilustrador a representar justamente a imagem suspeitada de Camila? Por que não representou o seu lado ruim? Na verdade, o que podemos assinalar é que tal imagem duplica e reforça o comportamento dissimulado da personagem e, ao mesmo tempo, tenta nos convencer de que os comentários do narrador tenham grande influência sobre a representação de Camila.

A figura 5 é a ilustração da cena em que a personagem e sua ama esquematizam uma farsa para que Anselmo, prestes a descobrir que Camila o havia enganado, torne a confiar na esposa. Essa cena ilustrada corresponde à própria visão de Anselmo. Doré ilustra a cena de acordo com a perspectiva do personagem que observa a situação. Tal notação é importante porque confirma esse nível interno da narrativa que já mencionamos, ou seja, um nível secundário, uma subnarrativa. Assim, o ilustrador se empenha em demonstrar o ponto de vista de Anselmo e, dessa forma, conhecemos o que o personagem conhece. Nesse sentido, a imagem não seria de forma alguma redundante, visto que através dela é possível criar a ilusão de uma lente que substitui o modo perspectivo com o qual vemos as coisas. Obviamente, a narrativa sempre dispôs de técnicas para produzir o mesmo efeito, mas sempre recorreremos às imagens mentais para assimilar quais seriam as perspectivas dos personagens e quais seriam as perspectivas do narrador. Nesse sentido, a imagem materializada – a ilustração – facilitaria a leitura daqueles que ainda não estavam familiarizados com as diversas camadas narrativas do romance moderno.

Embora estejamos cercados de imagens, somos uma civilização da escrita, e é natural que as imagens sejam envolvidas pela linguagem verbal; desde a aparição do livro, as imagens estiveram presentes como ilustrações, o que nos leva a afirmar uma forte ligação entre o texto e a imagem. Conforme explicita Barthes:

Para encontrar imagens apresentadas sem palavras, é preciso sem dúvida recuar até sociedades parcialmente analfabetas, isto é, a uma espécie de estado pictográfico da imagem; de facto, desde a aparição do livro, é frequente a ligação entre o texto e a imagem; esta ligação parece ter sido pouco estudada de um ponto de vista estrutural: qual será a estrutura significativa da ilustração? A imagem duplicará certas informações do texto, por um fenómeno de redundância, ou o texto acrescentará uma informação inédita à imagem? (BARTHES, 2014, p. 33)

A estrutura significativa da ilustração seria dada pelo seu desenho conotado, porque não poderíamos pensar a imagem ilustrativa sem recorrer pelo menos uma vez ao texto e o texto é que daria à imagem a sua conotação. As cenas que indicamos acima são ilustrações de Camila, personagem que classificamos como discreta. Essa informação não pode ser mensurada pelas imagens em seu sentido denotado, fora do contexto do texto do romance. Nesse sentido, o texto acrescenta que as cenas ilustradas são, por excelência, a representação da descrição de Camila, de sua astúcia e de seu contínuo disfarce. A imagem de Camila em um ato de fé, bem como a cena em que se feriu, despertam em primeira instância a interpretação equivocada de uma mulher possivelmente vitimada. A imagem denotada enganaria o espectador ainda não familiarizado com a narração das ações do texto ficcional. No entanto, ao recorrer à *Novela do Curioso Impertinente*, o leitor voltaria à imagem e lhe conferiria outra interpretação. Só seria possível assimilar a secundariedade e a terceiridade da imagem a partir da leitura do romance. Caso contrário, as informações não fariam sentido, pois a imagem como ilustração é uma condição do texto. Assim, a estrutura significativa da ilustração seria totalmente paralela à estrutura significativa do texto, já que a imagem teria seu sentido conotado pela linguagem do texto verbal.

Considerações finais

Percebemos que as ilustrações reforçaram e adaptaram um texto antigo à ideologia dos séculos que sucederam a época em que o romance de Cervantes foi primeiramente publicado. Os românticos alemães, com suas edições ilustradas, aproximaram novas classes de leitores ao *Quixote*. Hoje, as ilustrações se constituem como a maior prova de que o romance de Cervantes foi manuseado à luz de um presente. Elas são o produto do processo que chamamos canonização. Ao recortar as ilustrações das personagens femininas a fim de empreender suas análises semiológicas, nos valem dos conceitos legados pela Semiótica de Peirce e nos embasamos em outros teóricos mais recentes, como Roland Barthes e Martine Joly. É

necessário observar que as ilustrações de Johannot são um pouco anteriores às de Doré. Sendo assim, é possível que Gustave Doré tenha se desvinculado de um projeto simplesmente gráfico para tentar dar conta de ilustrações mais realistas que convencionalmente são chamadas de ilustrações pós-românticas. Notadas essas diferenças, observamos que as figuras, enquanto linguagem não verbal, não anulam a capacidade interpretativa do leitor, nem demandam menos esforços cognitivos para que sejam lidas. Estamos lidando com sistemas de linguagem distintos (mas que não são incompatíveis). Portanto, o processo de leitura da imagem requer outros tipos de ações do leitor. A interpretação da imagem envolve outros processos de percepção/decodificação.

De modo geral, o feminino é representado com toda fidelidade possível à narrativa. Johannot e Doré mantêm a carga semântica do texto original e atualizam os detalhes e as características da época, tanto no que diz respeito aos personagens quanto no que diz respeito ao cenário. Obviamente, Doré desempenhou traços mais sombrios e profundos, mas seus desenhos não retiram completamente o caráter burlesco do *Quixote*. Além disso, as ilustrações funcionam como uma adaptação do texto romanesco; e é justamente isso que nos faz pensar as imagens literárias como sistemas semiológicos da literatura. Elementos primários, secundários e terciários, articulados em três níveis de assimilação, os quais Charles Peirce propôs, conferem a intenção comunicacional dos românticos quando eles projetaram essas edições. Se a intenção era aproximar os leitores populares aos textos clássicos, a ilustração deveria ao menos garantir a comunicação não verbal com esses tipos de consumidores/leitores.

Podemos ainda voltar às questões colocadas por Barthes: qual será a estrutura significante da ilustração? A imagem duplicará certas informações do texto, por um fenômeno de redundância, ou o texto acrescentará uma informação inédita à imagem? Primeiramente, é preciso ter em conta que não tratamos meramente de imagens, mas de ilustrações. As imagens são propriedades inevitáveis produzidas por cada leitor que lê o texto verbal. As ilustrações se apresentam como uma leitura e é possível que nós, leitores do *Quixote*, concordemos ou não com elas. Assim, a estrutura significante da imagem ilustrativa seria uma estrutura secundária e não independente, posto que parte de um texto que já tem a sua significância estruturada. Diante disso, a significação que é própria das ilustrações seria uma espécie de recorte que o ilustrador faz para desenvolver o seu desenho. Este processo pode ser chamado mnemônico, visto que envolve um processo de escolha e seleção por parte do artista diante da impossibilidade de representar a totalidade das cenas. Nesse sentido, a imagem duplicaria o

sentido do texto, mas não em um processo de redundância. As ilustrações seriam o simulacro de uma possível leitura que reconstruiu os signos quixotescos a partir ideologia romântica.

Referências

- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Tradução Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Tradução Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 2014.
- BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão*. Tradução Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos?* Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- CANAVAGGIO, Jean. Um messenger d'ideal. In: _____. *Don Quichotte: du livre au mythe. Quatre siècles d'errance*. Paris: Fayard, 2005. p. 121-165.
- CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de La Mancha*. Madrid: Catedra, 2008. 2v.
- CERVANTES Project. Desenvolvido por Eduardo Urbina, 1995. Apresenta produtos oferecidos pela Universidade do Texas e pela Universidade Castilla-La Mancha. Disponível em: <http://cervantes.tamu.edu/V2/CPI/index.html>. Acesso em: 18 jun. 2014. (Banco de imagens)
- CLOSE, Antony. Cervantes: o romancista dos romancistas. In: VIEIRA, Maria Augusta da Costa (Org). *Dom Quixote: a letra e os caminhos*. São Paulo: Edusp, 2006. p. 79-90.
- DOODY, Margareth. Iconografia. In: MORETTI, Franco (Org.). *A cultura do romance*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naif, 2009. p. 563-592.
- JOLY, Martine. *A imagem e os signos*. Lisboa: Edições 70, 2005.
- PEIRCE, Charles. *Semiótica*. Tradução José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- RIBEIRO, Antônio Manuel. *O museu de imagens na imprensa do Romantismo: patrimônio arquitectónico e artístico nas ilustrações e textos do arquivo pitoresco (1857-1868)*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2014.

Artigo recebido em julho de 2016.
Artigo aceito em outubro de 2016.