

Universidade Federal do Rio de Janeiro

O CONCEITO DE BELEZA NA METAFÍSICA CERVANTINA:

A DESCONSTRUÇÃO DE UM IDEAL

Esteban Reyes Celedón

2007

Universidade Federal do Rio de Janeiro

O CONCEITO DE BELEZA NA METAFÍSICA CERVANTINA:

A DESCONSTRUÇÃO DE UM IDEAL

Esteban Reyes Celedón

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras Neolatinas (Literaturas Hispânicas), Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Letras Neolatinas (Literaturas Hispânicas).

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Silvia Inés Cárcamo

Rio de Janeiro
Setembro de 2007

Celedón, Esteban Reyes

O conceito de beleza na metafísica cervantina: A desconstrução de um ideal / Esteban Reyes Celedón. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007. viii, 197f; 30 cm.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Silvia Inés Cárcamo

Tese (doutorado) – UFRJ/ Faculdade de Letras / Programa de Pós-graduação em Letras Neolatinas, 2007.

Referências bibliográficas: f. 179-197.

1. Dom Quixote. 2. Dulcinea. 3. Beleza Feminina. I. Cárcamo, Silvia Inés. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa de Pós-graduação em Letras Neolatinas. III. O conceito de beleza na metafísica cervantina: A desconstrução de um ideal.

O CONCEITO DE BELEZA NA METAFÍSICA CERVANTINA:

A DESCONSTRUÇÃO DE UM IDEAL

Esteban Reyes Celedón

Silvia Inés Cárcamo

Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-graduação em Letras Neolatinas (Literaturas Hispânicas), Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Letras Neolatinas (Literaturas Hispânicas).

Aprovada por:

Presidente, Prof^a. Dr^a. Silvia Inés Cárcamo de Arcuri

Prof^a. Dr^a. Maria Augusta Costa Vieira

Prof^a. Dr^a. Elena Palmero González

Prof. Dr. Gustavo Bernardo Krause

Prof. Dr. Marco Lucchesi

Prof. Dr. Júlio Aldinger Dalloz

Prof^a. Dr^a. Gladys Viviana Gelado

Rio de Janeiro
Setembro de 2007

A Ventura,

pelo acaso, felicidade, risco e perigo de ter-me ensinado a levar a vida à ventura.

Todo ser vive en un oscuro laberinto y todo ser espera la embestida de un temible Acteón. Todo ser espera y busca su Ariadna para alimentar la esperanza del regreso y la felicidad en el caso de una victoria sobre la fiera del destino. Ésa es la idea rara que nos provoca el espejo, la perplejidad, y que nos construye la literatura. Y el juego de esa idea. Porque la literatura es también un “maze viviente”, un laberinto de juguete, un laberinto artificial. El resultado de un libro que se mira en el espejo de otro libro y éste en el siguiente y así incesantemente hasta el final de los tiempos, o ¿hasta el comienzo? Porque nada existe, nada debe esperarse, ni siquiera la embestida de la fiera del arte o la inmortalidad. Tampoco vendrá nunca ningún Teseo, nadie nos liberará de esta condena.

Jorge Luís Borges, “Elogio de la sombra”.

RESUMO

O conceito de beleza na metafísica cervantina: A desconstrução de um ideal

Esteban Reyes Celedón

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Silvia Inés Cárcamo

Resumo da Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-graduação em Letras Neolatinas (Literaturas Hispânicas), Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Letras Neolatinas (Literaturas Hispânicas).

Estudamos o fracasso do ideal metafísico de Beleza em *O engenhoso fidalgo Dom Quixote da Mancha* e *Segunda parte do engenhoso cavaleiro Dom Quixote da Mancha*, de Miguel de Cervantes Saavedra, como parte da crítica do pensamento moderno. Centramos a pesquisa em quatro figuras de “Dulcineas” do romance: a idealizada Dama de Dom Quixote, a lavradora cortesã apontada por Sancho Pança, a encantada Senhora sonhada pelo Cavaleiro e a varonil Dulcinea da Duquesa. Afirmamos a inexistência da Dama tobosiana, uma vez que não há nenhuma personagem no romance que atenda ao nome de Dulcinea (assim como não há nenhum fidalgo chamado Dom Quixote). Verifica-se que existem tentativas, por parte de várias personagens, por motivos diferentes, de inventarem ou assinalarem a Dama e de darem-lhe um corpo “físico” a quem é, por natureza, apenas uma máscara.

A tese leva em conta os conceitos de mimesis, similaridade e verossimilhança para examinar o modo como a beleza feminina é abordada na obra barroca. Por contraditório que pareça, mostra-se a desconstrução de um mito da literatura moderna: não há nenhum ideal de qualquer ordem. Ainda relativizamos abordagens tradicionais na crítica cervantina, como a “quixotização de Sancho” e a “sanchificação de Dom Quixote”, a obra como paródia dos livros de cavalaria, o idealismo romântico de Miguel de Unamuno e o suposto caráter realista do romance. A nossa tese dialoga com a perspectiva teórica de Michel Foucault, a crítica cervantina de Félix Martínez Bonati e as recentes interpretações de Diego Vila, entre outros.

Palavras-chaves: Literaturas hispânicas; Barroco Espanhol; Cervantes; Dom Quixote; Dulcinea do Toboso.

RESUMEN

O conceito de beleza na metafísica cervantina: A desconstrução de um ideal

Esteban Reyes Celedón

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Silvia Inés Cárcamo

Estudiamos el fracaso del ideal metafísico de Belleza en *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* y *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes Saavedra, como parte de la crítica del pensamiento moderno. Centramos la investigación en cuatro figuras de “Dulcineas” de la novela: la idealizada Dama de don Quijote, la labradora cortesana apuntada por Sancho Panza, la encantada Señora soñada por el Caballero y la varonil Dulcinea de la Duquesa. Afirmamos la inexistencia de la Dama tobosiana, una vez que no hay ningún personaje en la novela que atienda al nombre de Dulcinea (así como no hay ningún hidalgo llamado don Quijote). Se verifica que existen intentos, por parte de varios personajes, por motivos diferentes, de inventar o señalar a la Dama y de atribuirle un cuerpo “físico” a quien es, por naturaleza, sólo una máscara.

La tesis tiene en cuenta los conceptos de mimesis, similitud y verosimilitud para examinar el modo como la belleza femenina es abordada en la obra barroca. Por contradictorio que parezca, se muestra la desconstrucción de un mito de la literatura moderna: no hay ningún ideal de cualquier orden. Todavía relativizamos abordajes tradicionales en la crítica cervantina, como la “quijotización de Sancho” y la “sanchificación de don Quijote”, la obra como parodia de los libros de caballería, el idealismo romántico de Miguel de Unamuno y el supuesto carácter realista de la novela. Nuestra tesis dialoga con la perspectiva teórica de Michel Foucault, la crítica cervantina de Félix Martínez Bonati y las recientes interpretaciones de Diego Vila, entre otros.

Palabras clave: Literaturas hispánicas; Barroco Español; Cervantes; Don Quijote; Dulcinea del Toboso.

SUMÁRIO.

1	INTRODUÇÃO	09
2	INTRODUÇÃO À LEITURA DO <i>QUIXOTE</i>	15
2.1	O <i>Quixote</i> e a crítica: Entre o terceiro e quarto centenário.	15
2.2	Dulcinea: Revisão bibliográfica.	36
3	DAS QUESTÕES TEÓRICAS NA LEITURA DO <i>QUIXOTE</i>	43
3.1	Desocupado Leitor (ilustre ou plebeu): do papel ativo do leitor.	43
3.2	Da relevância e necessidade da interpretação.	51
3.3	Da ambigüidade e silêncio no relato cervantino.	54
3.4	Ler e escrever e os nomes do fidalgo/cavaleiro.	57
3.5	Ponto de vista, fulcro para as primeiras interpretações.	65
3.6	Mimesis ou Similaridade.	76
3.7	Mentira, Sonho e Literatura.	85
3.8	Esclarecimentos sobre Verossimilhança e Mimesis.	91
4	ALDONZA E DULCINEA, AFINIDADES FEMININAS	99
4.1	Da relação dos nomes Aldonza-Dulcinea.	99
4.2	O mistério de Aldonza Lorenzo.	109
5	AS VÁRIAS DULCINEAS	134
5.1	A Dulcinea Inventada por Dom Quixote.	137
5.2	A Dulcinea de Sancho.	141
5.3	A Dulcinea sonhada pelo Cavaleiro.	156
5.4	A Dulcinea da Duquesa.	164
6	CONCLUSÃO	171
	BIBLIOGRAFIA	179

1 INTRODUÇÃO.

Este humilde e nobre trabalho está, como qualquer outra quixotada, destinado ao fracasso certo. O naufrágio é inerente ao navegar, ao navegador, ao aventureiro; se não fosse assim, se não existisse o risco do naufrágio, não precisaríamos navegar. Trata-se de uma questão de sobrevivência (da tese), de necessidade. “*Navigare necesse est*”. Porém, como qualquer outra quixotada, esta tese tem a faculdade de nos encantar e nos ensinar, e, talvez, poder-nos-ia dar alguma fama, e de preferência “sin que se les ofreciese ofrenda de pepinos ni de otra cosa arrojadiza”¹.

Durante os últimos quatrocentos anos muitos “desocupados leitores” e não poucos “hipócritas” hão se preocupado em ler, refletir e estudar *O engenhoso fidalgo Dom Quixote da Mancha* e *Segunda parte do engenhoso cavaleiro Dom Quixote da Mancha*. Em especial, no ano de 2005, por motivo do quarto centenário da primeira edição da obra cervantina, multiplicaram-se as homenagens e escritos tendo como ponto central principalmente o herói mais popular da literatura universal, Dom Quixote. Contudo, percebe-se que poucos dão atenção às personagens femininas da obra. Como contraponto ao *Caballero de la Triste Figura*, ao *Fiel Escudero* baixinho e gordinho, e a *Rocinante*, que continua sendo rocim, temos a *Dulcinea del Toboso*, a pastora Marcela, a Dorotea (Micomicona) e as outras, não poucas, *fermosas doncellas*. Acreditávamos que isto se devia ao fato de a beleza feminina cumprir um papel de relevância numa suposta proposta estética, mais especificamente uma estética transcendental desenvolvida ou envolvida (nunca se sabe ao certo quando do Barroco se fala) no quadrissecular livro.

Como objetivo geral da nossa pesquisa, pretendíamos mostrar, num primeiro momento, que a Beleza Feminina, na obra de Miguel de Cervantes Saavedra, cumpria um

¹ Cervantes, *Entremeses*, Prólogo al Lector, in *Obras Selectas*, p.306.

papel de relevância, numa suposta proposta estética do escritor espanhol (*la linda **Dulcinea del Toboso**, reina de la hermosura; la melindrosa pastora Marcela; las hermosas de la venta/castillo: Luscinda, Dorotea y Zoraida; y doña Clara de Viedma, hermosa doncella*). Mas também pretendíamos, num segundo momento, concentrar nossos estudos no intuito de desvendar a ligação existente entre esse sentido de Beleza Feminina e um novo sentido do Divino ou da Transcendência (um Deus humanizado/naturalizado pelos artistas e filósofos do Barroco), representado na obra por **Dulcinea** (*el valor de Dulcinea, tomando a mi brazo por instrumento de sus hazañas; ella pelea en mí, y vence en mí, y yo vivo y respiro en ella, y tengo vida y ser*). Queríamos apontar, com o máximo de clareza, como um implicaria no outro, ou levaria até o outro, de modo que fosse possível pôr em evidência direta tal relação. Tínhamos a intenção de tirar a obra de Cervantes dos estreitos limites do Relato (por mais infinitos que eles sejam), para relacioná-la com o infinito do Pensamento Barroco nascente (*perennis philosophia*, como diria Leibniz). Isto não quer dizer que esta literatura, assim como qualquer obra de arte, esteja numa relação de dependência com a filosofia; bem sabemos que é o contrário: a arte pretende preceder os sistemas de pensamento e não segui-los²; mas também é verdade que a Literatura não pode deixar de ser filosófica³.

Não era nem é o nosso objetivo dar conta de toda a complexidade dos problemas manifestados no clássico de Miguel de Cervantes. Só pretendíamos desenvolver aqueles que possibilitam a relação entre o Feminino, a Beleza e o Divino (que já são muitos), com o intuito de poder expressar claramente a nossa tese. Tampouco pretendíamos dar conta desta questão na totalidade da obra do escritor espanhol; chegamos a selecionar as passagens, por nós consideradas, que apontam diretamente ao problema proposto inicialmente.

² Cf. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, p.143.

³ Cf. Parker, *La filosofía del Amor en la literatura española 1480-1680*, p.17.

Poder-se-ia dizer que, com o passar dos anos de pesquisa, a tese começou a ganhar vida própria, no sentido de que foi se encaminhando, como que intuitivamente, em outra direção. Seja dito de passagem, Auerbach diz coisa similar quando fala do clássico de Cervantes⁴, mais especificamente, no seu texto “A Dulcinéia Encantada”: um livro como o *Quixote* solta-se da intenção do seu autor e vive uma vida independente; apresenta a cada época um novo rosto.⁵ Aliás, isso de mudar de rosto é bem quixotesco; ou talvez seja mais interessante dizer mudar de máscara – no livro, assim como na sua personagem principal, a mudança faz parte de uma estratégia para cativar o leitor.⁶ Não saberíamos dizer se esta tese irá cativar algum leitor, mas, com certeza, pode-se afirmar que ela cativou o seu autor (ou “padrasto”). A nova máscara que esta tese assumiu conduziu as pesquisas em direção a Dulcinea (que na verdade sempre foi uma espécie de alvo). Deste modo, mergulhamos num trabalho intenso à procura de podermos descobrir quem é essa enigmática personagem. O que não mudou foi a nossa intenção em querer mostrar a validade da nossa tese estabelecendo a coerência com outras propostas da época, sejam elas inovadoras ou apenas releituras de questões tradicionais (como é o caso do neoplatonismo e da tradução da *Poética* de Aristóteles). Por este motivo recorreremos a outros pensadores do Barroco (filósofos e artistas); mas, como também somos filhos do nosso tempo, fizemos algumas alianças com alguns dos nossos contemporâneos (filósofos, cientistas, artistas e, claro, outros cervantistas).

Esta mudança de rumo foi necessária, pois, após quatro anos de pesquisa (ou um por cento do *Quixote*), descobrimos que a nossa tese inicial não se sustentava. Estávamos navegando em sentido oposto à ilha; não naufragamos, contudo, a impressão era a de não sairmos do mesmo lugar, o horizonte estava sempre no mesmo lugar, na nossa frente, no

⁴ Como já é costume nos trabalhos em português sobre a obra de Cervantes, “*Quixote*” refere-se ao livro, enquanto “Dom Quixote”, à personagem principal da história narrada no livro.

⁵ Auerbach, *Mimesis*, p.316.

⁶ Raquel Macciuci, “*Don Quijote* fragmento de un discurso teatral”: “En la novela de Cervantes cada hombre representa el papel que le ha tocado en suerte según su nacimiento, pero al andante manchego, que advierte las posibilidades taumatúrgicas del gran teatro del mundo, la locura le permite cambiar de máscara y cautivar a todas las criaturas en el propio drama/juego del que luego no querrá salir”, p.616.

infinito. Hoje, podemos afirmar: não há na obra de Cervantes nem Filosofia (Metafísica) nem conceituação de nenhuma espécie (incluindo aqui a Beleza). Cervantes nunca foi um pensador conceitual, nunca foi um teórico da Literatura, muito menos da Filosofia; todavia, isso não significa que ele não tenha sido um bom leitor da produção intelectual da sua época e que não a tenha utilizado nas suas composições. Martínez Bonati insiste, em vários momentos do seu livro sobre o *Quixote*, em que não existe pensamento em Cervantes⁷. A vocação intelectual de Cervantes é a de um poeta, a de um criador de ficção literária, e não a de um teórico⁸. Para o manco de Lepanto, a linguagem é um instrumento a serviço da imagem literária, da narração ficcional, da simulação, do fingimento, da fantasia; a linguagem é inspirada pela poética, pela arte, pela estética, pela beleza, pelas musas. Em nenhum momento, Cervantes se utiliza da linguagem para formular um pensamento conceitual⁹. O máximo que faz é repetir, quase textualmente, algumas concepções estéticas em voga na sua época; mesmo assim, as sentenças aparecem em boca de personagens ou do narrador (que, no caso do *Quixote*, também é uma personagem); sem contar que, em alguns casos, isso é feito de uma maneira equívoca, por exemplo, quando o Cura, o Canônico e o próprio Dom Quixote repetem de uma forma errada os pensamentos de Aristóteles, Horácio e seus representantes renascentistas (I, 47-48). Auerbach já afirmara: “Cervantes narra a história, sem delatar o que pensa a respeito”¹⁰. Se bem que o teórico esteja falando especificamente da passagem onde se narra a história de Zoraida (Maria), podemos estender esta apreciação à obra em geral.

⁷ Cf. Martínez Bonati, *El Quijote y la poética de la novela*, “no hay tal “pensamiento” de Cervantes” p.48 e repete na página seguinte: “pues, repito, no hay tal pensamiento de Cervantes” p.49. “si entendemos pensamiento como un sistema conceptualmente articulable que opera como fuente, o como vertebración arquitectónica, de la imaginación novelística. Dije que no es lícito probar una tesis de este orden con dichos de los personajes (porque no son consistentes en sus contenidos y, ante todo, están ironizados *a priori* por la forma genética novelística), ni con aquellas expresiones del narrador-autor que son rituales o irónicas.” p.176.

⁸ Teoria em filosofia é: “Conjunto de conhecimentos não ingênuos que apresentam graus diversos de sistematização e credibilidade, e que se propõem explicar, elucidar, interpretar ou unificar um dado domínio de fenômenos ou de acontecimentos que se oferecem à atividade prática”, Dicionário Aurélio.

⁹ Cf. Martínez Bonati, *Ibidem*. pp. 41-42.

¹⁰ Auerbach, *Mimesis*, p.318.

Por fim, podemos asseverar que, no *Quixote*, a beleza não é motivo de reflexão nem de teorização; ela é a inspiração inicial, a luz do caminho e o fim prático que justifica a inutilidade das manchas deixadas pela pluma nas páginas dominadas pelas peripécias de um “louco” (como o chamam alguns dos “autores que deste caso escriben”). A beleza não está fora do livro, ela o constitui. Se o *bottom*¹¹ tem beleza por convenção, o *Quixote* a tem por direito e natureza. Faz parte da natureza de uma magistral obra de arte a beleza; só que, no caso de Cervantes, ele a utiliza na forma (Literatura), no conteúdo (enredo) e no objeto narrado ou descrito (algumas princesas e, especialmente, Dulcinea do Toboso inventada por Dom Quixote).

Embora o título deste trabalho represente mais apropriadamente a idéia original, a maior parte do conteúdo desta tese é composta pelos resultados posteriores, que, como já expusemos, fazem referência a outras águas navegadas, que não devem ser confundidas com a antítese. O que a princípio parece contraditório é, na verdade, muito coerente e comum para uma tese: o projeto inicial é um; o trabalho final, outro. Senão, não seria necessário escrever a tese, bastaria entregar o projeto. Sabemos que há os que optam por mudar o título para dar a impressão de harmonia; entretanto, ao fazerem isso, estão ignorando o projeto inicial, que faz parte da tese, tanto quanto as suas considerações finais. A solução encontrada foi incluir um subtítulo.

Ora, em se tratando de uma obra quixotesca, por vezes é usual encontrarmos um título que não condiz com o narrado logo em seguida. Por exemplo, o título da Primeira Parte: *O engenhoso fidalgo Dom Quixote da Mancha*. Em toda a obra não encontramos nenhum fidalgo que atenda pelo nome de Dom Quixote – ele é cavaleiro e não fidalgo. Outro exemplo, o título do oitavo capítulo da mesma Primeira Parte: “Do bom sucesso que teve o valoroso

¹¹ “Beleza” também significa “Número quântico introduzido para caracterizar propriedades de certos tipos de partículas que contêm pelo menos um *bottom*”; sendo *Bottom* um Quark com carga elétrica $-1/3$, spin $1/2$, número bariônico $1/3$ e com beleza -1 . cf. Dicionário Aurélio, verbete “Beleza”.

Dom Quixote na espantosa e jamais imaginada aventura dos moinhos de vento, com outros sucessos dignos de feliz recordação”. Mesmo deixando de lado a polêmica sobre se foi mesmo uma aventura “dos moinhos de vento” ou “contra gigantes”, será difícil encontrarmos quem sinceramente qualifique esta aventura como sendo de “bom sucesso”. Em Filosofia encontramos outro nobre exemplo, Michel de Montaigne (1533-1592), contemporâneo de Cervantes, que ficou famoso, entre outras coisas, por dar a seus *Ensaio*s nomes não muito coerentes com os temas tratados neles. Por exemplo, seu mais conhecido, extenso e relevante ensaio: *Apologia de Raymond Sebond*. Se bem que nesse ensaio fale da *Teologia Natural* do sacerdote Sebond, o faz de uma maneira irônica (bem ao estilo socrático, com a intenção de desqualificar o finalismo do pensador espanhol) e aproveita a oportunidade para expor suas próprias reflexões¹².

Bem, virando a página, deixando para trás a controvérsia do título, do mesmo modo que deixamos para trás a tese inicial, passemos agora para o corpo resultante (o subtítulo).

¹² Como ele mesmo confessa: “Ouso não somente falar de mim, mas falar somente de mim: disperso-me quando escrevo sobre outra coisa.” Citado por Sérgio Milliet na sua “Introdução” aos *Ensaio*s de Montaigne, p.xvii.

2 INTRODUÇÃO À LEITURA DO *QUIXOTE*.

O presente capítulo tem por objetivo apresentar uma breve antologia da crítica sobre o *Quixote*, focalizada principalmente no último século. Em seguida disponibilizamos uma revisão bibliográfica específica sobre Dulcinea do Toboso, esta um pouco mais breve. A realização desta parte inicial da nossa tese reflete a primeira parte da nossa pesquisa, fundamental para o direcionamento do trabalho – saber por onde começar as leituras -. Como bem me lembra a professora Elena Palmero González, o pensamento está sempre em movimento. Sendo assim, um trabalho científico nunca termina, está sempre inacabado. Por esse motivo, durante os quatro anos de pesquisa, a bibliografia foi sempre crescendo. Muitos libros e artigos consultados eram, para nós, desconhecidos até pouco tempo atrás, conseqüentemente, não fazem parte da antologia apresentada a seguir.

2.1 Breve antologia da crítica sobre o *Quixote*: Entre o terceiro e o quarto centenário.

A bibliografia de estudos críticos sobre a obra de Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616), e em particular sobre *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1605) e *Segunda parte del ingenioso cavallero don Quijote de la Mancha* (1615), é, sem dúvida, muito extensa (considerada, unanimemente, a mais ampla dedicada a um escritor ou obra da literatura de língua hispânica). Nas palavras de Anthony J. Close: “La bibliografía crítica del *Quijote* es, como el caos primitivo, vasta y pletórica”¹³. Sendo assim, para facilitar o trabalho de pesquisa, faz-se necessário, num primeiro momento, recorrer à consulta de catálogos e manuais bibliográficos disponíveis para consulta já há algum tempo e atualizados constantemente. Para esta parte da tese, recolhemos muitas informações encontradas principalmente no artigo de José Montero Reguera “Antologia de la crítica sobre el *Quijote* en

¹³ Close, “Las interpretaciones del *Quijote*”.

el siglo XX”, na sua obra *El Quijote y la crítica contemporânea*, na “Bibliografía y abreviaturas” da introdução à edição digital de *Don Quijote de la Mancha*, do Centro Virtual Cervantes, organizada por Francisco Rico¹⁴, no ensaio de Salerno e Tenekedjian “El *Quijote* y la crítica en el siglo XX”, bem como nas apresentações e introduções e notas das outras edições da obra maior de Cervantes disponíveis, relacionadas na Bibliografía. O catálogo de Leopoldo Rius¹⁵ pode ser antigo (já se passaram cem anos), porém, ainda tem seu mérito e valia, assim como a obra de Raymond Grismer¹⁶ (com seus sessenta anos), que serve de complemento, e a de José Simón Díaz¹⁷ (mais atual). Hão de se acrescentar as bibliografias mais recentes publicadas em revistas especializadas, como *Revista de Literatura*, *Revista de Filología Española*, *Cervantes* e, a principal delas, *Anales Cervantinos*. Nesta última, encontra-se uma “Bibliografía Cervantina”, publicada desde 1951 por Alberto Sánchez¹⁸ e, a partir de 1994, com a colaboração do professor José Montero Reguera (Universidade de Vigo), talvez o maior especialista da atualidade no assunto e autor da recente “Bibliografía Final”¹⁹. A essa lista se devem acrescentar os trabalhos de Michel Moner²⁰ e Malo de Molina²¹. Já Eduardo Urbina, autor do *Projeto Cervantes 2001*, organizou e publicou, com a ajuda e assistência de especialistas de todo o mundo, o *Anuario Bibliográfico Cervantino* (em

¹⁴ Atualmente, com o intuito de simplificar, várias edições do clássico de Cervantes são denominadas pelo nome da primeira parte (1605), *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de La Mancha*, apesar de incluírem, evidentemente, a segunda parte (1615), *Segunda parte del Ingenioso Caballero Don Quijote de La Mancha*. Contudo, a edição do quarto centenário, de Francisco Rico, leva na capa o título: *Don Quijote de la Mancha*. Desta forma se evitam confusões com relação ao “Ingenioso Hidalgo” ou “Ingenioso Caballero”.

¹⁵ Rius, *Bibliografía crítica de las obras de Miguel de C. Saavedra*, Lib. Murillo, Madrid, 1895-1905, 3 vols; reimpr. Burt Francklin, Nueva York, 1970.

¹⁶ Grismer, *Cervantes: A Bibliography. Books, Essays, Articles, and Other Studies on the Life of C., His Works and His Imitators*, vol. I The H.W. Wilson Company, Nueva York, 1946; vol. II Burges-Beckwith, Minneapolis, 1963.

¹⁷ Simón Díaz, *Bibliografía de la literatura hispánica*, CSIC, Madrid, 1970, vol. VIII, pp. 3-442.

¹⁸ Também autor da obra *Cervantes: bibliografía fundamental (1900-1959)*, CSIC, Madrid, 1961.

¹⁹ Montero Reguera, “Bibliografía final”, *Cervantes*, eds. A. J. Close et al., Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1995, pp. 349-364.

²⁰ Moner, “Vingt ans d’études cervantines (1967-1987)”, *xvii^e Siècle*, CLX [3] (1988), pp. 313-316.

²¹ Malo de Molina y Martín-Montalvo, “Panorama de la crítica cervantina contemporânea”, *Anthropos*, supl. núm. XVII (1989), pp. 284-289.

dois volumes)²², além de uma bibliografia eletrônica acumulativa disponível em Internet: *Cervantes International Bibliography Online*²³.

Com relação à evolução crítica sobre *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, existe o trabalho de Paolo Cherchi²⁴, que aborda o período desde o lançamento da primeira parte do clássico cervantino (1605) até 1789; para a época romântica, deve-se consultar a crítica de Anthony Close²⁵; já para as obras publicadas desde 1894 até 1979, recorrer ao trabalho em quatro volumes de Dana Drake²⁶; e, para o período anterior, de 1793 a 1893, seu manual bibliográfico, dessa vez em conjunto com Dominik Finello²⁷; finalmente, o trabalho mais recente de José Montero Reguera²⁸, que estuda as principais linhas investigativas da crítica contemporânea (entre 1975 e 1990). Por ocasião das comemorações do quarto centenário do *Quijote*, apareceu o ensaio de Nicolas Salermo e Pablo Tenekedjian²⁹, em que são analisadas algumas críticas de autores hispânicos e anglo-saxônicos. Na primeira parte, dedicada à crítica “hispana” e “hispanófila”, são analisadas as obras de (por ordem) Ortega y Gasset, Salvador de Madariaga, Francisco Rico, Américo Castro, Joaquín Casaldueiro, Helmut Hatzfeld, Rosenblat, Martín de Riquer, Manuel Durán, Francisco Márquez Villanueva, e o mais atual, Félix Martínez Bonati (a quem não poupam elogios). Na segunda parte, são analisadas as obras de John J. Allen, Howard Macing, Edwards Riley e Ruth El Zafra.

²² *Anuario Bibliográfico Cervantino. I: Anuario Bibliográfico Cervantino 1994-1995*, ed. E. Urbina, Cervantes, núm. especial, 1996. E, *Anuario Bibliográfico Cervantino. II: Anuario Bibliográfico Cervantino 1996-1997*, ed. E. Urbina, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1997.

²³ <http://www.csdl.tamu.edu/cervantes/>.

²⁴ Cherchi, *Capitoli di critica cervantina (1605-1789)*, Bulzoni, Roma, 1977.

²⁵ Close, *The Romantic Approach to “Don Quixote”. A Critical History of the Romantic Tradition in “Quixote” Criticism*, Cambridge University Press, 1978; mais recente é sua contribuição à introdução da edição digital do *Quijote*, do Centro Virtual Cervantes, “Las interpretaciones del *Quijote*”.

²⁶ Drake, *DQ (1894-1970): A Selected Annotated Bibliography*, University of California Press, Chapell Hill, 1974, vol. I; Ediciones Universal, Miami, 1978, vol. II; Garland, Nueva York, 1980, vol. III; vol. IV até 1979, colaboração de Frederick Viña, Nueva York, 1984.

²⁷ Drake, e Finello, *An Analytical and Bibliographical Guide to Criticism on “Don Quixote” (1790-1893)*, Juan de la Cuesta, Newark, 1987.

²⁸ Montero Reguera, *El “Quijote” y la crítica contemporánea*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1997.

²⁹ Salermo e Tenekedjian, “El *Quijote* y la Crítica en el Siglo XX” in *El Quijote + 400*, Revista de Estudios Públicos n.100, Santiago, 2005, pp. 429-470. Disponível em Internet: www.cepchile.cl

Por tudo isso, há quem pense que qualquer novo trabalho sobre a obra maior de Cervantes conta com uma enorme vantagem, mas, também, com uma grande desvantagem. Por um lado, a vantagem é poder encontrar, com facilidade, muitos livros e revistas especializadas no assunto; por outro lado, a desvantagem é que, sendo a bibliografia tão vasta, fica humanamente impossível consultá-la por completo, ou em grande parte. Ora, essa suposta desvantagem, na verdade, não passa disso: suposta. Ninguém é obrigado, para realizar um trabalho de qualidade sobre *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (ou sobre qualquer outro assunto), a ler tudo aquilo que já foi escrito, nem sequer todos os lançamentos mais recentes; aliás, Schopenhauer nos alertava sobre esses falsos problemas há duzentos anos: “Não há nenhum erro maior do que o de acreditar que a última palavra dita é sempre a mais correta, que algo escrito mais recentemente constitui um aprimoramento do que foi escrito antes, que toda mudança é um progresso”; e “Para ler o que é bom uma condição é não ler o que é ruim, pois a vida é curta, o tempo e a energia são limitados”³⁰. Sendo assim, fiquemos com as vantagens e tiremos proveito delas. De que modo? Para começar, a edição do clássico espanhol dirigida por Francisco Rico que conta com um imenso volume complementar com estudos de vários autores e bibliografia do Romance (ou “libro”, como o chamava Cervantes), dividido por capítulos, e, dentro dos capítulos, por assunto. Essa edição é de fácil acesso, por ser recente, e, para facilitar ainda mais o trabalho, está disponível, na íntegra, na Internet³¹. Inclui ainda uma relação bibliográfica por ordem alfabética de autor, com aproximadas 3500 referências³². Nesse caso, por se tratar de um catálogo bibliográfico, o fato de ser uma obra recente a torna mais completa por trazer informações atualizadas, relacionando os trabalhos editados nos últimos anos. De maneira nenhuma se deve concluir disso que todos os textos ali mencionados seriam melhores do que em catálogos anteriores.

³⁰ SCHOPENHAUER. *A arte de escrever*, pp. 59 e 133 respectivamente.

³¹ <http://cvc.cervantes.es/obref/quijote/indice.htm>.

³² <http://cvc.cervantes.es/obref/quijote/introduccion/bibliografia/default.htm>.

Como já foi dito, não é possível nem necessário ler cada uma dessas obras relacionadas; entretanto, todos esses catálogos, inventários e compilações bibliográficas servem de norte para a direção e desenvolvimento de um bom estudo. Verifica-se que, desde o lançamento da primeira parte, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* incita pessoas a escreverem, a iniciar pelo polêmico *Segundo Tomo do Engenhoso Fidalgo Dom Quixote da Mancha* do licenciado Alonso Fernández de Avellaneda, de 1614, ou seja, antes mesmo da edição da *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*, de Cervantes. Todavia, por uma questão de delimitação desta pesquisa, vamos concentrar essa parte do nosso estudo nas principais obras dos últimos cem anos (que a esta altura já são cento e um). Essas obras contribuem para uma melhor compreensão do grande romance cervantino tanto no contexto literário, quanto no histórico, cultural e bibliográfico do autor, assim como ajudam também a entender de que forma *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* se tornou um ícone para a literatura universal.

A respeito da biografia de Cervantes, também não são poucos os estudos e trabalhos dedicados a ela; desde a suposta ou provável primeira biografia escrita por Gregório Mayans e Siscar publicada em Londres, em 1737, por iniciativa de Lord Carteret³³, passando por *Vida exemplar e heróica de Miguel de Cervantes Saavedra* de Luis Astranas Marin, em sete volumes³⁴, até as recentes biografias de Alberto Sánchez³⁵.

Começamos pelo ano de 1905, foi uma data eminente para a história da crítica sobre o grande “libro” de Cervantes. Refere-se às comemorações do terceiro centenário do lançamento da primeira parte do clássico cervantino. Do mesmo modo que aconteceu

³³ Mayans y Siscar, *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*, Londres, 1737; 2.^a ed. A. Mestre, Espasa-Calpe, Madrid, 1972, onde o autor afirma que o *Quijote* faz parte de um sistema artístico coerente e exemplo de regularidade neoclássica.

³⁴ Astrana Marín, *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, Instituto Editorial Reus, Madrid, 1948-1958, 7 vols.

³⁵ Sánchez, “La biografía de Cervantes: bosquejo histórico-biográfico”, *Anthropos*, XCVIII-XCIX (1989), pp. 30-40; e, “Nuevas orientaciones en el planteamiento de la biografía de Cervantes”, *Cervantes*, eds. A.J. Close *et al.*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1995, pp. 19-40.

recentemente com o quarto centenário, com antecedência prepararam-se inúmeras atividades para os devidos festejos que se prolongaram por todo esse ilustre ano (ilustre, pelo menos, para toda a nação cervantina), acompanhados de uma enorme quantidade de publicações sobre Cervantes e sua obra, com preponderância evidente para o *Quixote*.

É nesse clima (ou clímax) que aparece, por coincidência (ou acaso) segundo o autor³⁶, o livro *Vida de Dom Quixote e Sancho*, do filósofo e escritor basco Miguel de Unamuno, considerado corolário da interpretação romântica do *Quixote*. No século XIX, o *Quixote* foi lido de uma maneira bem singular pelos chamados românticos alemães. Frederich Schlegel considerava Dom Quixote uma personagem romântica e Cervantes um criador original comparável a Shakespeare ou Goethe; A. W. Schlegel considerava, simbolicamente, a dupla Quixote-Sancho como a encarnação da poesia e da prosa da vida; já Schelling via no *Quixote* a antinomia entre o ideal e o real, entre o espírito e a matéria, entre corpo e alma.³⁷ No trabalho de Unamuno, há uma valorização do texto em detrimento do manco de Lepanto (Cervantes), chegando-se a admitir que a história do cavaleiro andante seria real e verdadeira, e que teria sido o mesmo Dom Quixote que, transvertido em Cide Hamete Benengeli, a teria ditado a Cervantes³⁸, a quem o escritor basco considera incapaz de escrever uma obra tão relevante³⁹. Como se isso não bastasse, afirma que alguns problemas e mal-entendidos da obra são conseqüências da falta de domínio da língua árabe por parte de Cervantes, que não soube fazer uma tradução apropriada, chegando a declarar que sua interpretação (ou seja, a de

³⁶ Unamuno, Início do Prólogo à segunda edição de *Vida*, janeiro de 1913, p.19.

³⁷ Cf. Montero Reguera, *El "Quijote" de Cervantes*.

³⁸ Pensamento semelhante tem Branchot sobre a *Odisséia*: Ulisses precisou viver o acontecimento e a ele sobreviver para se tornar Homero, que o narra. *O livro por vir*, p. 8. Já Leo Spitzer, que tem uma interpretação histórica diametralmente oposta à visão poética de Unamuno, como ele mesmo confessa, considera que foi Cervantes mesmo que dita para sua pena a história de Dom Quixote. Spitzer, "Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*", p. 182.

³⁹ Numa carta a seu amigo Pedro de Múgica, a 28 de junho de 1904, Unamuno confessa-lhe: considero o *Quixote* como uma obra eterna, sem autor e separada da época em que foi escrita. E numa outra carta de 1905: em vez de comentar doura, documental e eruditamente seu *Quixote*, escrevo (faço) o meu. Apud Ricardo Gullón na introdução à edição de *Vida*, (1987), p. 8 e 9 respectivamente.

Unamuno) é a mais fiel⁴⁰. A partir dessa declaração, não são poucos os que saem em defesa de Cervantes: mais recentemente temos os trabalhos de José Manuel Martín Morán⁴¹ e de José Montero Reguera para quem, na segunda parte do *Quixote*, Cervantes reflexiona e corrige os eventuais deslizos.⁴²

O livro de Unamuno é, de certa forma, uma mistura de exegese e reescritura (para utilizar um vocabulário atual) do *Quixote* de Cervantes e suas personagens, Dom Quixote e Sancho Pança. Dividido em capítulos e seus respectivos títulos, em consonância e ressonância com seu homônimo trissecular, vai redesenhando as figuras do Cavaleiro e seu escudeiro, ressaltando a coragem do primeiro e os medos do segundo. Interessante notar que nem todos os capítulos são reescritos, sendo condenados vários deles ao silêncio, incluindo (ou melhor, excluindo) a famosa e suposta apócrifa aventura da cova de Montesinos. Essa obra de Unamuno, que considerava o *Quixote* a manifestação do espírito e da essência histórica do povo espanhol, pôs em evidência a riqueza do *Quixote* como fonte de múltiplas leituras e interpretações (não podemos deixar de perceber a semente de Unamuno inclusive em reflexões recentes como, por exemplo, a de Carlos Fuentes quando afirma que haverá múltiplas leituras possíveis que botam à prova os vários níveis da realidade),⁴³ inclusive suscitando o espírito romântico de vários críticos e intérpretes cervantinos, principalmente na primeira metade do seu século.

Contudo, há outros trabalhos, nesse mesmo ano de 1905, que trazem uma nova maneira de interpretar o *Quixote*, procedimentos e métodos de análise da obra que ajudam a ver no romance idéias inauditas até então. A “Cultura literária de Cervantes e a elaboração do

⁴⁰ Unamuno, Prólogo do autor à terceira edição de *Vida*, dezembro de 1930, p. 23.

⁴¹ Martín Morán, *El “Quijote” en ciernes. Los descuidos de Cervantes y las fases de elaboración textual*, Dell’Orso, Turín, 1990; e, “Los descuidos de Cervantes y la primera transformación de Dulcinea”, *Anales Cervantinos*, XXVIII (1990), pp. 191-271.

⁴² Montero Reguera, *El “Quijote” de Cervantes*.

⁴³ Fuentes, *Cervantes o la crítica de la lectura*, p.96.

Quixote”, de Menéndez Pelayo ⁴⁴, é um bom exemplo disso. Noções que hoje são indiscutíveis, como a de ver no *Quixote* um livro de livros ou a reprodução da Biblioteca Universal, são desdobramentos das idéias expostas por Menéndez Pelayo. Hoje, ninguém estranha ao ler afirmações como a de José Montero Reguera: Cervantes recolhe no *Quixote* toda a produção literária anterior... o *Quixote* pode ser definido como um índice completo de gêneros incorporados a sua estrutura ou como um mosaico no qual se pode ver toda ou quase toda a produção literária anterior⁴⁵. Sim, há controvérsia sobre se realmente é o *Quixote* o primeiro romance moderno e se é Cervantes quem concretizou a imaginação realista, duas teses defendidas por Menéndez Pelayo.

Outro espanhol, Ortega y Gasset, no seu renomado livro *Meditações sobre o ‘Quixote’*, de 1914⁴⁶, reafirma a visão que considera o *Quixote* a composição fundadora do romance moderno, noção comum a muitos estudos de teoria literária até a atualidade. Aliás, a teoria literária cervantina, como é entendida hoje, vem dos estudos desse livro de Ortega y Gasset e também de um texto, de 1920, do italiano Giuseppe Toffanin⁴⁷; sem dúvida, as pesquisas posteriores de Forcione, Riley e Wardropper foram iluminadas por eles. É também de Ortega a simetria que afirma que todo romance moderno carrega no seu íntimo o *Quixote*, da mesma forma que todo poema épico leva a *Ilíada*, idéia hoje reforçada pelas palavras de Riley: toda prosa de ficção é uma variação do *Quixote*⁴⁸. Para Ortega, o *Quixote* é um chamado aos espanhóis para que controlem a sensualidade anárquica própria de uma cultura e

⁴⁴ Menéndez Pelayo, “Cultura literaria de Miguel de Cervantes y elaboración del *Quijote*”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, IX (1905), pp. 309-339; reimpr. *Estudios de crítica literaria*, Tipografía de la “Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos”, Madrid, 1907, pp. 1-64; e *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, CSIC, Santander, 1941, I, pp. 323-356.

⁴⁵ Montero Reguera, *El “Quijote” de Cervantes*.

⁴⁶ Ortega y Gasset, *Meditaciones del “Quijote”*. *Ideas sobre la novela*, Imprenta Clásica Española, Madrid, 1914.

⁴⁷ Toffanin, Giuseppe, “Il Q., c. 15 (II, 3-4)”, en *La fine dell’Umanesimo*, Bocca, Turín, 1920, pp. 211-221.

⁴⁸ Apud José Montero Reguera, *El “Quijote” de Cervantes*.

reivindiquem a meditação, a razão vital. O romance proclama um novo valor: a vida radicada no “eu” de cada ser humano⁴⁹.

Outro texto fundador de novas trilhas interpretativas para o século XX, e do chamado cervantismo moderno, é *O pensamento de Cervantes*, de Américo Castro⁵⁰, registro de estudos que apontam para um Cervantes menos romântico e mais inserto na cultura europeia do seu tempo, principalmente na cultura italiana e no humanismo renascentista. Como será visto com mais detalhes no momento oportuno, as ressonâncias da novela curta italiana são claríssimas no *Quixote*, por exemplo, na história de “O Curioso Impertinente” (I, 33-35)⁵¹, que se desenrola em Florença, terra de Boccaccio; do mesmo modo também se encontra uma alusão ao humanista italiano Polidoro (II, 22): o primo que conduz o Cavaleiro e seu escudeiro para a cova de Montesinos teria escrito um *Suplemento a Virgílio Polidoro*. Américo Castro chama, pela primeira vez, a atenção para a denúncia cervantina da hipocrisia da honra e para o perspectivismo do *Quixote*. O termo Perspectivismo foi adotado por Gustav Teichmüller em 1882, mas é Ortega y Gasset que o desenvolve: ele o liga à *Monadologia* de Leibniz (em especial com o conceito de *ponto de vista*) e à relação entre “verdade e perspectiva”, no tomo I de *El Espectador* (1916). Também é de Castro o estudo sobre as raízes folclóricas no *Quixote* e noutras obras cervantinas, se bem que Marcelino Menéndez Pelayo também trilhou por esse caminho e Peter Russell lhes deu continuidade; para este último a obra cervantina deve ser entendida como um relato folclórico - “a story of country folk”. Dentro dessa mesma tradição e mais atual, encontra-se Maurice Molho e seu livro

⁴⁹ Cf. Introdução à edição do *Quixote* de Andrés Amorós, p.25.

⁵⁰ Castro, *El pensamiento de Cervantes*, Revista de Filología Española, Madrid, 1925.

⁵¹ Adotamos a maneira mais usual de citar o *Quixote*: entre parêntese, primeiro a parte em números romanos, depois, separado por vírgula, o número do capítulo.

*Cervantes: raíces folclóricas*⁵². Já Antonio Vilanova, Aurora Egido e Alban Forcione vêem uma relação entre o *Quixote* e o pensamento de Erasmo, à moda de Castro.

Para Américo Castro, o tema central do *Quixote* é a preocupação renascentista com as relações entre literatura e história: “la verdad de la historia está garantizada en cualquier caso por la realidad objetiva de los hechos; la verdad ideal de lo inventado requiere trabazón y armonía subjetivas”; e “La fuente de esta teoría de la doble verdad (la épico-poética y la histórica) está en León Hebreo y en los preceptistas italianos”.⁵³ Cervantes apresentaria a realidade de pontos de vista diversos, o que leva a uma realidade oscilante ou relativa, dependendo de quem a interprete (Dom Quixote, Sancho, o narrador, o leitor)⁵⁴. Assim nasce a moral subjetiva que permite ao Cavaleiro, por exemplo, libertar os prisioneiros que são levados contra a sua vontade (I, 22). Alguns anos mais tarde, Castro passa a considerar o *Quixote* como a máxima expressão do sistema de valores dos conversos, dos quais Cervantes fazia parte. Assim, o romance seria uma proposta utópica de uma sociedade acolhedora para todos. Seguindo por essa linha de interpretação, aparecem Francisco Ayala, José Antonio Maravall⁵⁵ e Joaquín Casaldueiro,⁵⁶ que vêem no *Quixote* a expressão do desengano pessoal e sociopolítico do seu Autor.

Em 1927, aparece um dos poucos textos sobre o *Quixote* editados pela renomada *Revista de Occidente* – fato curioso, visto a relevância dessa revista no meio intelectual

⁵² Molho, *Cervantes: raíces folklóricas*, Gredos, Madrid, 1976.

⁵³ Castro, *El pensamiento de Cervantes*, p.35.

⁵⁴ Na verdade não há um narrador no *Quixote* e sim três, nas palavras de Martínez Bonati: “Nominalmente hay tres narradores básicos en el *Quijote*: Cide Hamete, el traductor no del todo fiel, y el reescribidor de la traducción o “segundo autor” –quien es también el primer narrador, el único de los primeros ocho capítulos” *El Quijote y la poética de la novela*, pp.228-229

⁵⁵ por ejemplo: *Utopía y contrautopía en el “Quijote”*, Pico Sacro, Santiago de Compostela, 1976, entre outras obras de sua autoria.

⁵⁶ Cf. seu livro mais expressivo: *Sentido y forma del “Quijote”*.

espanhol da época e sendo seu diretor nada menos do que José Ortega y Gasset⁵⁷. Ángel Sánchez Rivero publica sua interpretação sobre as vendas do *Quixote*⁵⁸ no mês de julho; porém, seu artigo mais significativo daria ele à luz alguns meses depois⁵⁹. Trata-se de sua crítica a *O Pensamento de Cervantes*, mais especificamente, ao equívoco cometido por Castro ao confundir a “verdade histórica” da qual fala Aristóteles em sua *Poética* com a “história verdadeira” (ou mentirosa) do *Quixote*. Pelo que se pode entender da leitura de “Contestación”, nem Américo Castro nem o próprio Cervantes entenderam com clareza as reflexões do fundador do liceu; e mais, o romance seria um gênero literário inadaptável e incompatível com o esquema proposto por Aristóteles, pois a *Poética* trataria da literatura grega clássica, não sendo possível sua aplicação ao novo gênero inventado por Cervantes muitos séculos após.⁶⁰

Um pouco antes, em 1920, Ramón Menéndez Pidal proferia, no Ateneo de Madri, o discurso “Um aspecto na elaboração do *Quixote*”⁶¹, em que reflete sobre a gênese do *Quixote*, possivelmente de um romance curto inspirado no *Entremez dos Romances* (anônimo). Nesse romance, a personagem central é Bartolo, que enlouquece lendo romances (Dom Quixote enlouquece lendo livros de cavalaria); ele imita os grandes heróis, acreditando ser um cavaleiro mourisco (Dom Quixote se faz cavaleiro andante); tenta defender uma pastora assediada por um pastor, mas este último responde a pauladas (Dom Quixote tenta defender um moço que é chicoteado pelo seu amo, logo depois encontra alguns mercadores toledanos e cai do cavalo, quando um criado lhe bate com a lança); Bartolo atribui a seu cavalo a queda e

⁵⁷ Nos primeiros anos da *Revista de Occidente*, aparecem alguns trabalhos de Américo Castro, uma apresentação do livro de Castro assinada por Diego Geraldo, “Américo Castro, el pensamiento de Cervantes”, no número XXXVI de 1926 (Tomo XII), e os dois artigos dos quais falamos a seguir.

⁵⁸ Sánchez Rivero, “Las ventas del *Quijote*” in *Revista de Occidente*, número XLVII, Madrid: 1927.

⁵⁹ Sánchez Rivero, “Contestación” in *Revista de Occidente*, número LI, Madrid: 1927.

⁶⁰ “La novela... un género nuevo, inadaptable a los esquemas aristotélicos, incompatible con el esquema de la *Poética*, que en definitiva traduce el espíritu de la literatura clásica en tiempos de Aristóteles, ya concluida en sus posibilidades creadoras”. Idem. *Ibidem*. p.303.

⁶¹ Reproduzido em: Menéndez Pidal, *De Cervantes y Lope de Vega*, Espasa-Calpe, Madrid, 5.ª ed. 1958, pp. 9-60.

derrota na luta (Dom Quixote diz que foi por causa de Rocinante); passa, então, a recitar o romance de Valdovinos (Dom Quixote lembra o romance de Valdovinos e recita alguns versos do *Romance del marqués de Mantua*); depois disso, um vizinho seu o leva de volta a casa, mas, no caminho, acredita ser Abindarráez, que fala com o alcaide de Baza (um lavrador do seu povoado, Pedro Alonso, o leva consigo; no caminho, Dom Quixote acredita ser o mouro Abindarráez e imagina seu vizinho como sendo o alcaide de Antequera, Rodrigo de Narváez; converte Dulcinea na Jarifa do romance mourisco)⁶². Como se vê, o *Entremez dos Romances* narra sucessos muito similares aos relatados nos cinco primeiros capítulos do *Quixote*.

Sobre esse assunto no *Entremez dos Romances*, Giuseppe di Stefano diz:

“La primera edición conocida es de 1612; se supone escrito varios años antes, y las conjeturas, no irrefutables, sobre su fecha de composición suelen cruzarse con las, no menos controvertidas, elaboradas sobre la fecha de la creación del *Quijote* o de sus problemáticos esbozos primitivos. En terreno tan resbaladizo, favorable al cultivo de ideas preconcebidas y al gusto persistente de poner al descubierto la fragua de la obra maestra, desmitificándola, es preferible suspender el juicio. Sin embargo, consideremos la improbabilidad de que Cervantes, de ser deudor de un divulgado *Entremés*, se arriesgara a exhibir el orgullo del creador original sin temer los asaltos del hostil y petulante ambiente literario de la época, asaltos que en efecto no constan, aunque no faltaran las ocasiones: la última, el venenoso falso *Quijote* que aparece dos años después de la impresión del *Entremés*”.⁶³

Quarenta anos depois, retoma e expande essa idéia José López Navio, em seu texto “O Entremez dos Romances, sátira contra Lope de Vega, fonte de inspiração dos primeiros capítulos do *Quixote*”⁶⁴; seguem-se “Cervantes e o Entremez dos Romances” e “O Entremez

⁶² *El Abencerraje y la hermosa Jarifa*, romance incluído em *La Diana*, de Jorge de Montemayor (1520-1561) a partir da edição de 1561.

⁶³ Comentários ao capítulo V da edição digital do Centro Virtual Cervantes.

⁶⁴ López Navío, “El *Entremés de los Romances*, sátira contra Lope de Vega, fuente de inspiración de los primeros capítulos del *Quijote*”, *Anales Cervantinos*, VIII (1959-1960), pp. 151-239.

dos Romances e a novela curta do *Quixote*” de Luis Andrés Murillo⁶⁵ e Alfredo Baras Escola⁶⁶, respectivamente.

Outra interpretação que se destaca na literatura cervantina é a que fez Salvador Madariaga no seu livro *Guía do leitor do ‘Quixote’*⁶⁷, publicado pela primeira vez no jornal *La Nación* de Buenos Aires, entre junho de 1923 e fevereiro de 1925. Randolph D. Pope, no seu artigo “Metamorphosis and Dom Quixote”, de 1988, faz uma leitura histórica e atual sobre o *Guía do leitor*. Madariaga analisa as personagens do romance como se fossem seres humanos; para isso se inspira na psicologia e numa conferência de Santiago Ramón y Cajal⁶⁸. Foi Madariaga quem chamou a atenção para o processo de “Quixotização de Sancho e Sanchificação de Dom Quixote”, tema bastante discutido desde então, por exemplo, no trabalho de José Manuel Martín Morán⁶⁹ e nas críticas de Félix Martínez Bonati⁷⁰.

Mas não só de espanhóis vive a crítica hispanista; na segunda metade do século passado, começam a aparecer grandes nomes da Filologia e da Romanística preocupados em estudar a obra de Cervantes e em especial o *Quixote*, o qual já é reconhecido como o romance maior da literatura de língua espanhola⁷¹. Em 1955, Leo Spitzer publica seu livro *Lingüística e história literária*⁷², no qual estuda o *Quixote*, que considera modelo de obra perspectivista,

⁶⁵ Murillo, “Cervantes y el *Entremés de los romances*”, *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, eds. A. D. Kossoff et al., Istmo, Madrid, 1986, II, pp. 353-357.

⁶⁶ Baras Escolá, “El *Entremés de los romances* y la novela corta del *Quijote*”, *Actas III*, 1993, pp. 331-335.

⁶⁷ Madariaga, *Guía del lector del ‘Quijote’*, *Ensayo psicológico sobre el ‘Quijote’*.

⁶⁸ Cajal, “Psicología de don Quijote y el Quijotismo”, *Crónica del Centenario del Don Quijote*, ETAM, Madrid, 1905, pp. 161-168, discurso proferido a 9 de maio de 1905.

⁶⁹ Martín Morán, “Don Quijote está sanchificado; el des-sanchificador que lo re-quijotice...”, *Bulletin Hispanique*, XCIV (1992), pp. 75-118.

⁷⁰ O professor chileno prefere falar: “Don Quijote es cada vez más sabio y menos loco, Sancho, más agudo y menos simples”. Martínez Bonati, *El Quijote y la poética de la novela*, p.103.

⁷¹ Entre eles, o trabalho de Hatzfeld, Helmut, “*DQ*” als *Wortkunstwerk; die einzelnen Stilmittel und ihr Sinn* (1927); trad. esp. *El “Quijote” como obra de arte del lenguaje*, Aguirre, Madrid, 1949; 2.ª ed. ref. e aum., CSIC, Madrid, 1966; 3.ª ed. 1972. E, Bataillon, Marcel, *Érasme et l’Espagne. Recherches sur l’histoire spirituelle du xv^e siècle*, E. Droz, Paris, 1937; nueva ed. *Érasme et l’Espagne*, ed. D. Devoto, Droz, Ginebra, 1991, 2 vols.; trad. esp. *Erasmus y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 1950; 2.ª ed. 1966.

⁷² Spitzer, Leo, *Lingüística e historia literaria*, Gredos, Madrid, 1955, 2ª ed. 1974. Em especial o capítulo “Perspectivismo Lingüístico en el *Quijote*”, pp. 135-187.

assim como o fizera antes Américo Castro, a quem cita várias vezes. Há de se destacar que nenhum dos dois críticos faz a relação do perspectivismo com a filosofia, nem com a filosofia de Leibniz (como o fizera Ortega y Gasset), nem com a doutrina perspectivista de Nietzsche. Spitzer trabalha única e exclusivamente com o perspectivismo lingüístico. Um pouco antes, já havia escrito um artigo para a *Nueva Revista de Filología Hispánica* falando sobre Dom Quixote⁷³. Para Spitzer, o *Quixote*, com sua linguagem instável e oscilante, é a glorificação do poder do artista, que é capaz de criar um mundo fictício de múltiplas perspectivas (perspectivismo de nomes, palavras e línguas⁷⁴); chega a afirmar que o herói do *Quixote* não é nem o Cavaleiro nem seu escudeiro: o verdadeiro herói seria o autor, o artista, Miguel de Cervantes. “El verdadero héroe de la novela lo es Cervantes en persona, el artista que combina un arte de crítica y de ilusión conforme a su libérrima voluntad”. E reconhece que sua leitura é uma interpretação histórica, diametralmente oposta à visão poética de Unamuno⁷⁵.

Nessa mesma época, Erich Auerbach edita seu conhecidíssimo *Mimesis*⁷⁶ - livro escrito durante a Guerra quando o autor se encontrava refugiado em Istambul, onde lecionava línguas romances. Nele o autor marca o momento da mudança da mimesis clássica (que considerava o cotidiano como essencialmente risível) para a mimesis moderna (para a qual o mesmo cotidiano pode ser tratado como trágico e problemático). Para Edward Said, *Mimesis* se apresentava como o testamento da diversidade e da realidade representadas na literatura ocidental, de Homero a Virginia Wolf. A obra é um hino a uma época na qual se analisavam

⁷³ Spitzer, “Soy quien soy”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, I (1947), pp. 113-127. Também autor de: “On the Significance of *DQ*”, *Modern Language Notes*, LXXVII (1962), pp. 113-129; trad. esp. “Sobre el significado de *Don Quijote*”, *El ‘Quijote’ de Cervantes*, ed. G. Haley, Taurus, Madrid, 1980, pp. 387-401; *Estilo y estructura de la literatura española*, Crítica, Barcelona, 1980, pp. 291-309.

⁷⁴ Na nota 18, lemos: *El poliglotismo constituye un placer de múltiples perspectivas*. Spitzer, “Perspectivismo Lingüístico en el *Quijote*”, p. 154.

⁷⁵ Idem. Ibidem. pp. 178 e 182 respectivamente.

⁷⁶ Auerbach, Erich, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, A. Francke, Berna, 1946; trad. esp. *Mimesis: la realidad en la literatura*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1950; trad. Port. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1971, 2004.

os textos em termos filológicos, de modo concreto, sensível e intuitivo⁷⁷. Hoje há entendimentos bem diferentes sobre o significado de mimesis, por exemplo o de Wolfgang Iser, que, em vez de considerá-la um lugar central, como Auerbach, a descarta⁷⁸. Encontram-se em *Mimesis* várias referências ao *Quixote*, em especial no capítulo “A saída do Cavaleiro”, no qual interpreta a saída de Dom Quixote como fuga de uma situação insuportável, tolerada por muito tempo⁷⁹. No capítulo “O Príncipe Cansado”, marca a diferença entre a loucura apenas errada, fácil de interpretar e curável do Cavaleiro, e a insanidade incurável de Hamlet⁸⁰. No capítulo “A Dulcinéia Encantada”, que só foi acrescentado especialmente para a primeira tradução em espanhol, o autor conclui que a loucura de Dom Quixote não passa de uma alegre e divertida confusão e, mesmo sendo heróica e idealista, deixa espaço para a sabedoria e a humanidade: “A loucura de Dom Quixote ilumina tudo o que encontra no seu caminho com alegre indiferença, e deixa tudo em alegre confusão”⁸¹. Porém, não aceita a loucura como simbólica, pois isso é uma interpretação e não está no texto, chegando a afirmar: “isto eu acho um ato de violência”⁸².

Alexander Parker, pertencente à escola de hispanistas anglo-saxônica, é um dos pioneiros em retomar a crítica do *Quixote* salientando o lado cômico da obra, no seu famoso texto de 1948, “O conceito de verdade no *Quixote*”⁸³, deixando de lado os românticos que valorizavam o aspecto trágico de Dom Quixote. Oito anos mais tarde escreve “Fielding and the Structure of *Don Quijote*”⁸⁴. Nestes artigos combina sua análise textual, tradição da

⁷⁷ Said, *El humanismo, último bastión contra la barbarie*.

⁷⁸ Cf. Luiz Costa Lima, “Mimesis e história em Auerbach”, onde analisa varias reflexões sobre o entendimento da mimesis nas últimas décadas.

⁷⁹ Auerbach, *Ibidem*, pp. 119-120, da edição brasileira de 2004.

⁸⁰ *Idem*, *Ibidem*, pp. 296-297, onde ainda afirma sobre Dom Quixote: “é amiúde superior aos seus antagonistas sensatos, graças à sua firmeza ética e ao seu espírito”.

⁸¹ *Idem*, *Ibidem*, p. 314.

⁸² *Idem*, *Ibidem*, p. 320.

⁸³ Parker, Alexander A., “El concepto de la verdad en el *Quijote*”, *Revista de Filología Española*, XXXII, 1948. pp. 287-305. Na verdade, esse texto é do ano anterior, quando saiu na sua versão original: “Don Quixote and the Relativity of Truth” in *Dublin Review*, 220, 1947. pp. 28-37.

⁸⁴ Parker, “Fielding and the Structure of *Don Quijote*” in *Bulletin of Hispanic Studies*, 33, 1956. pp. 1-16.

Oxford-Cambridge (chamada de ‘rigorous scholarship’), com o ensino da escola Americana de New Criticism; aplicando estes procedimentos, conclui que se faz necessário reagir contra a exaltação do quixotismo que caracterizou os estudos cervantinos por mais de um século. Contra a interpretação de Américo Castro (que afirmava a criação da realidade, pelo homem, por conformidade com os imperativos da própria consciência), Parker utiliza o enfoque racional do positivismo anglo-saxão: a realidade é o que é; as ações acomodam-se ou opõem-se; o homem deve interpretar a realidade; os sentidos não nos enganam, o homem o faz. Dom Quixote seria um louco por uma série de mentiras externas (mentiras dos livros de cavalaria, das zombarias da princesa Micomicona, dos duques etc.), mas também por mentiras internas (sua vaidade, por ser um falso cavaleiro, sua megalomania e atos violentos que perturbam a ordem do mundo).

À semelhança de Parker, Peter E. Russells, nos seus textos “As armas contra as letras: por uma definição do humanismo espanhol do século XV” e “O *Quixote* como um livro cômico”, ataca a interpretação romântica do *Quixote*⁸⁵. Cervantes teria pretendido simplesmente dar a seus leitores algo para rirem. Por dois séculos o livro foi entendido como brilhantemente engraçado, e só. No Renascimento, os livros cômicos eram considerados como uma forma alta de arte: cumpriam a função de elevar os espíritos humanos. Esses livros eram considerados excelentes para o tratamento da melancolia.

Outros que seguem essa linha e vêm no *Quixote* diversão, comicidade, entretenimento e ironia, isto é, entendem a obra como “funny book”, são Edward Riley⁸⁶,

⁸⁵ Russell, “Arms versus Letters: Toward a Definition of Spanish Fifteenth-Century Humanism” (1967); trad. esp. “Las armas contra las letras: para una definición del humanismo español del siglo xv”, en su *Temas de la Celestina y otros estudios: del Cid al Quijote*, Ariel, Barcelona, 1978, pp. 207-239.

Russell, Peter E., “Don Quijote as a Funny Book”, *Modern Language Review*, LXIV (1969), pp. 312-326; trad. esp. “Don Quijote y la risa a carcajadas”, en su *Temas de la Celestina y otros estudios: del Cid al Quijote*, Ariel, Barcelona, 1978, pp. 407-440.

⁸⁶ Riley, “DQ and the Imitation of Models”, *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXI (1954), pp. 3-16.

_____, “Episodio, novela y aventura en *Don Quijote*”, *Anales Cervantinos*, V (1955-1956), pp. 209-230.

Edwin Williamson⁸⁷ e, em especial, Antony Close, com seu ensaio “Aproximação Romântica para o *Quixote*”⁸⁸. Neste último é possível encontrar uma formulação mais completa desta corrente interpretativa, com a qual pretende-se recuperar o sentido histórico do texto, uma vez que, no século XVII, o romance de Cervantes era considerado uma obra de entretenimento, pensada para satirizar e fazer rir.

E assim chegamos a uma outra data também comemorativa para os cervantistas: 1947. Trata-se do quarto centenário do nascimento de Miguel de Cervantes Saavedra. À semelhança da sua maior personagem, não se conhece com exatidão nem o lugar nem a data de nascimento de Cervantes. Sabe-se que foi batizado em Alcalá de Henares, no dia 09 de outubro de 1547. Pode ter nascido nessa mesma cidade, talvez no dia 29 de setembro, dia de são Miguel (o que explicaria seu nome). Em 1947, são editadas várias revistas com trabalhos monográficos (*Revista de Filología Española, Realidad, Insula*). Em especial, há de se mencionar o surgimento dos *Anales Cervantinos* (editados até a presente data). Mais completo é o trabalho coletivo *Homenaje a Cervantes*, editado e dirigido por Francisco Sánchez Castañer, em dois volumes, e contribuições de Dámaso Alonso, Rafael de Balbín Lucas, Felipe Mateu y Llopis, Ramón Menéndez Pidal, César Real de la Riva e Alonso Zamora Vicente⁸⁹.

_____, *Cervantes's Theory of the Novel*, Clarendon Press, Oxford, 1962; trad. esp. *Teoría de la novela en Cervantes*, Taurus, Madrid, 1966.

⁸⁷ Williamson, “Debajo de mi manto, al rey mato: inspiración e ironía en el *Quijote*”, *Cervantes: su obra y su mundo. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, ed. M. Criado de Val, Edi-6, Madrid, 1981, pp. 595-600

⁸⁸ Close, *The Romantic Approach to “Don Quixote”. A Critical History of the Romantic Tradition in “Quixote” Criticism*, Cambridge University Press, 1978. Há vários outros textos de Close que falam do lado irônico e cômico do *Quixote* desde “Sancho Panza, Wise Fool”, *Modern Language Review*, LXVIII (1973), pp. 344-357; passando por “Algunas reflexiones sobre la sátira en Cervantes”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII (1990), pp. 492-511; até “La comicidad innovadora del *Quijote*: del extremismo tradicional a la normalidad casera”, *Edad de Oro*, XV (1996), pp. 9-23.

⁸⁹ Alonso, “Sancho-*Quijote*, Sancho-Sancho”; Balbín Lucas, “Lo trágico y lo cômico mezclado. Nota al cap. XXXV de la Primera parte del *Quijote*”; Mateu y Llopis, “Las monedas de Don *Quijote* y Sancho”; Menéndez Pidal, “Cervantes y el ideal caballeresco”; Real de la Riva, “Comentario inicial: el *Quijote*, obra de invención”; Zamora Vicente, “El cautiverio en la obra de Cervantes”; entre outros. *Homenaje a Cervantes*, ed. F. Sánchez-Castañer, Mediterráneo, Valencia, 1950, II vols.

Os hispanistas além península, principalmente os ingleses, não contribuído muito no campo da teoria literária do *Quixote*, pois, estando livres dos fantasmas nacionalistas de alguns espanhóis, sentem-se mais à vontade para teorizar problemas tipicamente literários encontrados ou sinalizados na obra de Cervantes. Questões como a origem, forma e função desse gênero literário não preocupado a maioria dos estudiosos nas últimas décadas. Sem dúvida, a discussão sobre o gênero do *Quixote* vem da própria obra, que, no seu Prólogo e nos capítulos 47 e 48 da primeira parte, reflete a respeito. É na voz do canônico toledano que conhecemos os pensamentos de Cervantes com relação a esse assunto. Darío Villanueva comenta os capítulos 47 e 48, incluindo uma boa bibliografia sobre a questão do gênero, na sua contribuição à edição digital do Centro Virtual Cervantes. José Montero Reguera dedica o quarto capítulo (O *Quixote* e sua teoria literária) da sua obra a fazer uma síntese de tantas contribuições diferentes⁹⁰. Montero começa pela tese de Edward C. Riley, que afirma ser de Cervantes a maior contribuição ao romance contemporâneo⁹¹, e cita vários estudiosos, inclusive espanhóis, que reforçam e atualizam as idéias de Riley, como, por exemplo, Alban K. Forcione⁹². Hoje, a maioria dos críticos confirma a auto-reflexibilidade do texto de Cervantes, sinalizando uma mudança essencial no conceito de mimesis (que passa a ser entendida como representação, e não mais como imitação). Isto leva a uma estética consciente e fundamentalmente anticlássica e a um perspectivismo de verossimilitude que corresponderia a uma realidade “poliédrica” mediatizada pelo efeito de distanciamento produzido pela ironia⁹³.

⁹⁰ Montero Reguera, José, “El *Quijote* y su teoría literaria”, cap. IV de *El «Quijote» y la crítica contemporánea*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1997.

⁹¹ Riley, *Cervantes's Theory of the Novel*, Clarendon Press, Oxford, 1962.

⁹² Forcione, *Cervantes, Aristotle and the “Persiles”*, Princeton University Press, 1970.

⁹³ Cf. Castillo, “José Montero Reguera. *El Quijote* y la crítica contemporánea”, p. 152.

Sobre a estreita relação entre vida e literatura (realidade e ficção) do autor do *Quixote* não de se destacar os trabalhos de Juan Bautista Avalle-Arce⁹⁴, John Jay Allen⁹⁵ e Jean Canavaggio⁹⁶, que analisam a reescritura cervantina da sua própria vida, no caso, a história do capitão cativo (I, 39-41). Sobre este assunto, temos em português o relevante trabalho da professora Maria Augusta da Costa Vieira⁹⁷, que, no primeiro capítulo, “Da História do Cativo à Biografia de Cervantes”, faz uma análise dos capítulos acima citados e depois passa a relatar alguns aspectos da vida de Cervantes.

A respeito do elemento dialógico, abundante no *Quixote*, já tinham refletido Ortega y Gasset e outros críticos, mas, certamente é Gonzalo Sobejano quem mais se preocupa em explicar a gênese do diálogo na obra de Cervantes⁹⁸. Ele conclui que os diálogos do *Quixote* têm mais relação com a estrutura dramática da *Tragicomédia de Calixto e Melibea*⁹⁹ e com os diálogos didáticos dos humanistas, como por exemplo, *O conde Lucanor*¹⁰⁰, que com os livros de cavalaria.

Quem também aborda o tema do elemento dialógico é Ruth El Saffar, mais conhecida por seus estudos sobre a mulher e o elemento erótico na obra de Cervantes. A autora retoma a teoria do desejo de René Girard (para quem em todo relato podemos identificar um sujeito

⁹⁴ Avalle-Arce, *Nuevos deslindes cervantinos*, Ariel, Barcelona, 1975. Em especial, o capítulo VIII “La Captura: Cervantes y la autobiografía”.

⁹⁵ Allen, “Autobiografía y ficción: el relato del capitán cautivo (DQ, I, 39-41)”, *Anales Cervantinos*, XV (1976), pp. 149-155; e, _____, “Más sobre autobiografía y ficción en el *Quijote*”, *Anales Cervantinos*, XVI (1977), pp. 253-254.

⁹⁶ Canavaggio, “Cervantes en primera persona”, *Journal of Hispanic Philology*, II (1977), pp. 35-44; quem também tem um outro trabalho sobre autobiografía em Cervantes, trata-se de “La dimensión autobiográfica del *Viaje del Parnaso*”, *Cervantes*, I [1-2] (1981), pp. 29-41.

⁹⁷ Costa Vieira, *O dito pelo não-dito*, São Paulo: USP, 1998.

⁹⁸ Sobejano, “De Alemán a Cervantes: monólogo y diálogo”, *Homenaje al prof. Muñoz Cortés*, Universidad de Murcia, 1976-1977, II, pp. 713-729.

⁹⁹ Mais conhecida como “La Celestina” de Fernando de Rojas, Burgos, 1499. Há um estudo de Marcelino Menéndez Pelayo, “La celestina” onde afirma: “El único ejemplar conocido de esta edición de 1499, que de todos modos es la más antigua de que hay noticia, carece de la primera hoja, empezando por la sign. A-II (*Argumento del primer auto desta comedia*) y tampoco indica al fin el lugar de la impresión; pero tiene el escudo de *Fadrique alemán de Basilea*, que estampó en Burgos muchos y buenos libros desde 1485 hasta 1517”; disponível na Biblioteca Cervantes Virtual.

¹⁰⁰ Don Juan Manuel, *El conde Lucanor*, ed. G. Serés, Crítica, Barcelona, 1994; há uma versão digital disponível na Biblioteca Cervantes.

que deseja, um objeto desejado e a mediação deste desejo), o trabalho, na mesma linha, desenvolvido por Cesáreo Bandera em *Mimesis conflictuosa*¹⁰¹, e, com o aparato conceitual da psicanálise (de Freud, Jung e Lacan), constrói seu modelo de interpretação do *Quixote*¹⁰². Montero Reguera, apesar de considerá-lo um estudo sério, o critica por se afastar do texto original¹⁰³. No recente ensaio “O Quijote e a crítica no século XX”¹⁰⁴, os autores fazem um pequeno resumo e análise do livro de Ruth El Saffar¹⁰⁵, *Beyond fiction*. Para a autora, ex-professora da universidade de Illinois, o desejo em Cervantes se apresenta na estrutura dos triângulos amorosos. Só que o desejo de união para o autor do *Quixote* seria entre o mundo escrito (o romance) e o mundo real (a realidade), e entre estes surgiria um rival (ou vários): os romances pastoris e de cavalaria.

Uma visão também psicanalítica e feminista é apresentada por Carroll Johnson nos seus artigos “Psicanálise e o *Quixote*” e “A sexualidade no *Quixote*”¹⁰⁶. Também Monique Joly trabalham o erotismo e a sexualidade no *Quixote*, só que elas se mantêm mais próximas ao texto de Cervantes. Seus textos mais representativos são: “Erotismo no *Quijote*” e “Erotismo e marginalização social no romance cervantino”¹⁰⁷. Estas novas interpretações ajudam a afirmar e confirmar a suscetibilidade da obra cervantina para ser analisada a partir

¹⁰¹ Bandera, *Mimesis conflictiva. Ficción literaria y violencia en Cervantes y Calderón*, Gredos, Madrid, 1975.

¹⁰² Talvez sua principal contribuição seja a obra *Quixotic Desire. Psychoanalytic Perspectives on Cervantes*, eds. R.S. El Saffar y D. de Armas Wilson, Cornell University Press, Ithaca e Londres, 1993; onde se confirma e ganha força essa nova linha de interpretação.

¹⁰³ Montero Reguera, *El «Quijote» y la crítica contemporánea*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1997, p.177. Há algumas análises onde o heróico cavaleiro é visto como um indivíduo fraco (até como um pervertido, apaixonado pela sua sobrinha, ou homossexual que foge das mulheres, por mais belas que elas sejam), com sérios problemas de adaptação à realidade. Esse tipo de trabalho é mais psicanalítico do que literário; por esse motivo não fazem parte da nossa bibliografia.

¹⁰⁴ Nicolás Salerno e Pablo Tenekedjian. “El Quijote y la Crítica en el siglo XX”, in *El Quijote + 400*, Estudios Públicos, n. 100, pp. 429-470 (464-466).

¹⁰⁵ El Saffar, Ruth S., *Beyond fiction. The Recovery of the Feminine in the Novels of C.*, University of California Press, Berkeley, 1984.

¹⁰⁶ Johnson, “Psychoanalysis and *DQ*”, in *Approaches to Teaching Cervantes’ “DQ”*, ed. R. Bjornson, The Modern Language Association of America, Nueva York, 1984, pp. 104-112; e, _____, “La sexualidad en el *Quijote*”, *Edad de Oro*, IX (1990), pp. 125-136.

¹⁰⁷ Joly, “El erotismo en el *Quijote*: la voz femenina”, *Edad de Oro*, IX (1990), pp. 137-148; e, _____, “Erotismo y marginación social en la novela cervantina”, *Cervantes*, XII [2] (1992), pp. 7-19; reimpr. en sus *Études sur “DQ”*, Publications de La Sorbonne, París, 1996, pp. 181-194.

de perspectivas cada vez mais diversas e contemporâneas (pois muitas linhas interpretativas da atualidade eram impensáveis no século XVII e XVIII).

E para finalizar esta parte, nos valem de “As interpretações do *Quixote*”, em que Anthony Close sugere o seguinte esquema para as principais críticas do clássico cervantino a partir de 1925¹⁰⁸:

- 1) o perspectivismo (Spitzer, Riley, Mia Gerhard);
- 2) a crítica existencialista (Castro, Gilman, Durán, Rosales);
- 3) a narratologia ou sócio-antropologia (Redondo, Joly, Moner, Segre);
- 4) a estilística e aproximações afins (Hatzfeld¹⁰⁹, Spitzer, Casaldueiro, Rosenblat);
- 5) a investigação das fontes do pensamento cervantino, em especial no seu aspecto “dissidente” (Bataillon, Vilanova, Márquez Villanueva, Forcione, Maravall);
- 6) um grupo de críticos que se opõe, de pontos de vista diversos, ao impulso modernista que manifesta *O pensamento de Cervantes* (Auerbach, Parker, Otis H. Green, Riquer, Russell, Close);
- 7) a atitude de Cervantes frente à tradição cavaleirosa (Murillo, Williamson, Eisenberg);
- 8) estudo dos supostos erros no *Quixote* (Stagg, Flores);
- 9) o estudo da língua (Amado Alonso, Rosenblat);

¹⁰⁸ Close, “Las interpretaciones del *Quijote*”, na Introdução da edição digital do *Quixote*, do Centro Virtual Cervantes.

¹⁰⁹ Hatzfeld, «*DQ*» als *Wortkunstwerk; die einzelnen Stilmittel und ihr Sinn* (1927); trad. esp. *El ‘Quijote’ como obra de arte del lenguaje*, Aguirre, Madrid, 1949; 2.ª ed. ref. y aum., CSIC, Madrid, 1966; 3.ª ed. 1972.

10) a biografia de Cervantes (McKendrick, Canavaggio);

11) teoria literária e a origem do romance moderno (Ortega, Lukács, Bajtin, Robert Alter, Wayne Booth, Trilling, Levin, René Girard, Northrop Frye, Marthe Robert, Foucault, Genette, Segre...);

12) estudos com desdobramentos do pensamento de Freud, Jung, o estruturalismo francês e as correntes pós-modernistas (Derrida, Barthes, Kristeva...).

Após verificarmos como surgem novas linhas interpretativas com o correr do tempo e o surgimento de novos aparatos conceituais, fica a pergunta: O que virá agora? Qual será a Ciência que enriquecerá a crítica do *Quixote*? Por acaso será a Ciência da Informação?

Post tenebras spero lucem. “Após as trevas aguardo pela luz”, Jó, XVII, 12. – frase utilizada na portada à primeira edição do Quixote e retomada por Cervantes no capítulo 68 da segunda parte. E após quatro séculos de intensa e alegre iluminação, o *Quixote* continua inspirando o espírito criador do pensamento crítico literário.

2.2 Revisão bibliográfica sobre Dulcinea.

Sem dúvida, a maioria dos trabalhos de interpretação de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* está relacionada com as aventuras e peripécias do cavaleiro andante. Mesmo assim, é possível encontrar vários comentários referentes ao sentido que damos ao amor de Dom Quixote por Dulcinea. A maior parte dos críticos (principalmente nos séculos XVIII e XIX) acreditava que esse amor era a expressão máxima da essência da cortesia e do cavaleiro. Mais recentemente encontramos alguns estudiosos que vêem no amor por Dulcinea uma paródia da paixão cavaleirosa. No século XX apareceu uma outra maneira de

interpretar o *Quixote* (assim como outras obras da Literatura): a análise psicanalítica, que, como já foi comentado, é válida desde que não se afaste do texto original. A seguir, fazemos uma revisão bibliográfica (por ordem alfabética de autor) de trabalhos que tenham como foco principal a análise e relevância da personagem Dulcinea (fundamental para nossa pesquisa).

Assim, começamos por Anthony Close¹¹⁰, que, como já vimos, é um dos representantes que atacam a visão romântica e nacionalista do *Quixote*. A sua tese é que Dulcinea não cresce, não se desenvolve no transcurso da história. A raiz de toda a confusão moderna é o ponto de vista romântico do livro: como representando o mundo espiritual, belo e Ideal. O *Quixote* seria simplesmente uma paródia do amante cavaleiro, pura ironia de Cervantes. Já Armando Cotarelo Valledor dá um retrato de Dulcinea, além de descrever várias heroínas cervantinas no seu texto “A Dulcinea de Cervantes”¹¹¹. Visão contrária a Close é apresentada por Stelio Cro em “Cervantes entre Dom Quixote e Dulcinea”¹¹², síntese das idéias comuns da metade do século XX. Dulcinea é a criação do carinho de Dom Quixote inspirado por uma ‘aldeã rústica’ e usando como modelo as damas dos livros de cavalaria; porém, ela cresce, independentemente, e chega a ser o símbolo do ideal inatingível do sonho imperialista e católico de Espanha; e Dom Quixote simboliza o ideal inatingível do homem que deseja superar-se, sair da mediocridade da vida comum. A força para que o cavaleiro empreenda heroicamente as aventuras vem do amor para sua Dama; Dulcinea é chave para entendermos a profundidade da sublime loucura do Cavaleiro – diz o comentador.

¹¹⁰ Close, “Don Quixote’s love for Dulcinea: a study of Cervantine irony” in *Bulletin of hispanic studies*, 50, 1973. pp. 237-53.

¹¹¹ Cotarelo Valledor, “La Dulcinea de Cervantes” in *Homenaje a Cervantes II*. Valencia: Mediterráneo, 1950. pp. 19-52. Antes já tinha escrito: *Cervantes lector* (1943) e *El Quijote académico* (1948).

¹¹² Cro, “Cervantes entre Don Quijote y Dulcinea” in *Hispanófila*, 47, 1973. pp. 47-57. Autor também de: “L’utopia umanístico-cristiana e Cervantes”.

Em Álvaro Fernández Suárez, verificamos a influência tanto de Menéndez Pidal quanto de Unamuno¹¹³. Dulcinea é um mito, símbolo de uma vida ideal, dos grandes valores da cultura hispânica. O amor de Dom Quixote origina uma transformação: Aldonza desaparece e é substituída pela bela princesa Dulcinea. A descrição de Sancho (I, 25) e o encanto de Dulcinea (II, 10) representam os ataques da realidade contra o mito cavaleiroso; mas, com a força da sua fé, Dom Quixote os derrota. José Filgueira Valverde é outro que desenvolve a tese de Menéndez Pidal, do amor de Dom Quixote por Dulcinea como o renascimento da tradição cavaleirosa¹¹⁴. É um amor fonte de uma vida mais alta e mais nobre. O silêncio de Dom Quixote perante Dulcinea, sua penitência em Serra Morena, sua dor e sofrimento são as manifestações do amor cavaleiroso. Dulcinea é a personificação da Dama dos trovadores que inspira no seu cavaleiro ‘bravura, desesperação, loucura, morte’.

Robert M. Flores, num dos seus primeiros textos, estuda a participação de Sancho na metamorfose de Dulcinea¹¹⁵. Na primeira parte, o escudeiro apresenta-se como um campesino; já na segunda parte, no episódio do encantamento da Dama, Sancho sabe muito bem como manipular os recursos intermináveis da magia e como voltá-los a seu favor; no final da história, é capaz de combinar o mundo ideal do seu cavaleiro com o mundo real, verdadeiro, da sua família.

Para Mia Irene Gerhardt¹¹⁶, Dulcinea é uma criação de Dom Quixote, que segue as prescrições dos livros de cavalaria: tira da literatura os atributos e adereços da Dama, assim como a atitude de respeito e submissão do amante perfeito. Na segunda parte, quando Dom Quixote ganha confiança no sentido da sua missão, deixa de lado Aldonza e Dulcinea chega a

¹¹³ Fernández Suárez, “Dulcinea o el mito de la amada oculta” in *Los mitos del Quijote*. Madrid: Aguilar, 1953. pp. 68-92.

¹¹⁴ Filgueira Valverde, “Don Quijote y el amor trovadoresco” in *Revista de Filología Española*, 32, 1948. pp. 493-519.

¹¹⁵ Flores, “Sancho’s fabrications: a mirror of the development of his imagination” in *Hispanic Review*, 38, 1970. pp. 174-82. Flores também é autor de mais de uma dúzia de artigos, vários deles dedicados a Sancho.

¹¹⁶ Gerhardt, *Don Quijote, la vie et les livres*. Amsterdam. N. V. Noord-Hollandsche Uitgevers Maatschappij, 1955. pp. 25-31.

ser a projeção da fé do cavaleiro, dando vida a seu sonho. Mas a única maneira de dar vida a um sonho é através da Literatura. Dom Quixote não consegue fazer isto, contudo, Cervantes o faz por ele: Dulcinea finalmente existe, como um objeto de arte.

Emilio Goggio dá uma virada original à tese de Menéndez Pidal. No seu artigo “O papel duplo de Dulcinea no *Quixote*”,¹¹⁷ satirizar os livros de cavalaria e sustentar a verdadeira cavalaria. Aldonza, uma simples campesina, base do verdadeiro amor de Dom Quixote, que pretende, ridiculamente, transformá-la em uma princesa que habita um palácio, representa o propósito de sátira, tema apropriado da comédia. Já Dulcinea, como o alvo da procura espiritual do cavaleiro, é o símbolo da beleza, da bondade, e da graça, e, pelo seu amor, Dom Quixote se transforma no perfeito cavaleiro andante, o mais são de todos os homens num mundo de loucos, o verdadeiro patriota e soldado cristão; e a amada, por sua vez, se transforma de Aldonza, uma simples campesina, em Dulcinea, nobre dama.

Pierre Heugas¹¹⁸ mostra que tanto Fernando de Rojas (na sua *Tragicomédia de Calixto e Melibea* ou *A Celestina*) quanto Cervantes classificaram suas heroínas, Melibea e Dulcinea respectivamente, conforme as tradições da época. Cervantes ridiculariza os retratos idealizados pelos artistas contemporâneos (Aristo, Bembo, Garcilaso, e outros). Já Hermann Iventosch¹¹⁹ estuda a origem, pastoril, do nome Dulcinea: sua forma; suas conotações de ‘*enemiga de dulce*’, Petrarca; suas conotações de ‘*dulzura*’, culto à Virgem Maria. Afirma a base religiosa da devoção de Dom Quixote a Dulcinea. Outro que se interessa pela genealogia

¹¹⁷ Goggio, *The dual role of Dulcinea in Cervantes’ Don Quijote de la Mancha*. *Modern Language Quarterly*, 13, 1952. pp. 285-91.

¹¹⁸ Heugas, “Variation sur un portrait: de Mélibée à Dulcinée”, *Bulletin Hispanique*, LXXI, 1969. pp. 5-30.

¹¹⁹ Iventosch, “Dulcinea, nombre pastoril”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXVII (1963-1964), pp. 60-81.

dos nomes da personagem é Rafael Lapesa,¹²⁰ que estuda a origem germânica dos nomes Aldonza e Dulcinea. Conclui que Cervantes é irônico ao utilizar esses nomes.

Chegamos a Ramón Menéndez Pidal¹²¹. Se Unamuno faz uma interpretação religiosa de Dulcinea, Menéndez Pidal faz uma literária. Podemos considerá-lo como o resumo do que chegou a ser o dogma tradicionalista. Trata-se de uma purificação, cujo centro é Dulcinea: ela representaria o ideal mais puro de amor, generosidade e cortesia.

Para Michael Atlee¹²², Dulcinea é uma metáfora do conceito aristotélico de Deus que surgiu na Idade Média na forma de amor cortês. Segundo Atlee, o próprio Aristóteles explicou o poder ativo de Deus através de uma metáfora erótica: Deus movimenta o mundo como a amada ao amante. Dulcinea seria deste modo o Deus ativo de Dom Quixote.

Alberto Navarro defende uma tese que está em muitos aspectos próxima à nossa. Para ele¹²³, Dom Quixote não inventa a Dulcinea; sua Dama existe de fato e corresponde à beleza da alma de Aldonza, que é uma fidalga de Toboso. O cavaleiro consegue enxergar, para além da sua modéstia, a grandeza do seu espírito, oculta aos olhos dos seus vizinhos toscos. Dulcinea é real: a alma nobre de uma mulher da Mancha. A grandeza de Dom Quixote está em perceber e valorar a beleza que está escondida para os outros; seu amor é recompensado pela energia (nova vida) que ganha para poder enfrentar grandes batalhas, e realizar atos nobres que lhe permitem chegar a ser um cavaleiro heróico.

¹²⁰ Lapesa, “Aldonza-Dulce-Dulcinea”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, XXIII (1947), pp. 48-53; reimpr. em *De la Edad Media a nuestros días*, Gredos, Madrid, 1967, pp. 212-218.

¹²¹ Menéndez Pidal, “Un aspecto, Literario y Artístico del *Quijote*” in *Temas Literarios*, Madrid: Gredos, 1957. pp. 222-69.

¹²² Michael Atlee, “Concepto y ser metafórico de Dulcinea” in *Actas Del quinto congreso internacional de hispanistas*, Bordeaux: Université de Bordeaux, 1977. pp. 223-36.

¹²³ Navarro, “Dulcinea Del Toboso” in *El Quijote español en el siglo XVII*, Madrid: Rialp, 1964. pp. 149-64.

Gregório Palacín Iglesias, que tem dois artigos sobre Dulcinea¹²⁴, sustenta uma tese bastante original; afirma que de fato existiu uma lavradora chamada Aldonza, porém, não em Toboso, ela era de Esquivias. Deste fato real, Dom Quixote cria a Dulcinea. Inicialmente ela só existiu na imaginação do cavaleiro, como um fantasma de suas fontes literárias; mas ela cresce para chegar a ser um símbolo de amor e bondade, e também da ilusão que mantém viva a chama da esperança e o encoraja a viver (parecida a Laura de Petrarca e Leonor de Herrera).

O grande estudioso da literatura hispânica, e já citado, Alexander Parker, em dois de seus trabalhos, fala um pouco de Dulcinea¹²⁵. Nesses artigos utiliza o enfoque racional do positivismo anglo-saxão, considerando Dom Quixote um louco e Dulcinea uma criação da vaidade do cavaleiro, uma coroa fantasmal à glória imaginária obtida pelas suas façanhas. Edward Riley, outro hispanista pertencente à escola anglo-saxônica¹²⁶, analisa o final da segunda parte, quando Dom Quixote volta a sua casa (II, 73): a lebre fugindo dos caçadores, e a briga dos dois garotos pela gaiola com o grilo. Esses acontecimentos têm um valor simbólico: são imagens de Dulcinea. O cavaleiro, finalmente, consegue ser mais sensível à realidade externa. O desencanto de Dulcinea estaria ligado ao papel financeiro de Sancho, ele paga pela gaiola quatro quartos; assim fica difícil acreditar que a obra é composta exclusivamente por episódios burlescos.

Julio Rodríguez-Luiz¹²⁷ afirma que, após o capítulo 25, Aldonza desvanece-se e Dom Quixote passa a acreditar, verdadeiramente, na existência de Dulcinea; mas, na segunda parte, o cavaleiro parece indiferente a ela: isso dever-se-ia ao cansaço de Cervantes. Já Ronnie H.

¹²⁴ Palacín Iglesias, “Dulcinea en la vida de Don Quijote” in *En torno al Quijote*, Madrid: Leira, 1965. pp. 176-80. e, ___ “La moza labradora en quien encarnó Dulcinea del Toboso” in *Hispanófila*, 10-11, 1968. pp. 7-15.

¹²⁵ Parker, “El concepto de la verdad en el *Quijote*” in *Revista de filología española*, 32, 1948. pp. 287-305; e, ___ “Fielding and the Structure of *Don Quijote*” in *Bulletin of Hispanic Studies*, 33, 1956. pp. 1-16.

¹²⁶ Riley, “Symbolism in *Don Quixote*, part II, chapter 73” in *Journal of Hispanic Philology*, 3, 1979. pp. 161-74.

¹²⁷ Rodríguez-Luiz, “Dulcinea a través de los dos *Quijotes*” in *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 18, 1965-66. pp. 378-416.

Terpening¹²⁸ interpreta o episódio do encantamento de Dulcinea como sendo uma paródia de três grandes tradições.

E por último, dom Miguel de Unamuno, no seu já citado livro, *Vida de Dom Quixote e Sancho*, vê Dulcinea como a personificação da procura pelo espírito do Homem e da alma de Espanha. Dom Quixote é o homem que enlouquece por pura maturidade de espírito, pois não pensa apenas com a cabeça, pensa com todo o corpo e toda a alma. Dom Quixote, ao contrário de dom Juan (egoísta e possessivo), se entrega sem esperar que Dulcinea se entregue, todas as suas conquistas são para depositá-las aos pés de sua amada. O *Quixote* é um livro divino, espiritual e Dom Quixote é o missionário da verdade que faz viver, daquela que faz pensar, não é um filósofo ou homem de palavra, é um mártir, um herói, um homem de ação. E mesmo quando não pode mais ser cavaleiro andante e decide ser pastor, continua sendo Dulcinea a sua amada, pois muda o caminho, mas não muda a estrela que o guia¹²⁹.

¹²⁸ Terpening, "Creation and deformation in the episode of Dulcinea: Sancho Panza as author" in *The American Hispanist*, 3, 1978. pp. 4-5.

¹²⁹ Há um artigo de Augustin Redondo que fala sobre dulcinea, porém ainda não tivemos acesso a ele. Redondo, "Del personaje de Aldonza Lorenzo al de Dulcinea del Toboso: algunos aspectos de la invención cervantina", *Anales Cervantinos*, XXI, 1983, pp. 9-22. O mesmo acontecendo com o artigo de Charlotte Stern, "Dulcinea, Aldonza and the Theory of Speech Acts", *Hispania*, LXVII, 1984, pp. 61-73.

3 DAS QUESTÕES TEÓRICAS NA LEITURA DO *QUIXOTE*

No presente capítulo, nos dedicaremos a reflexionar sobre várias questões teóricas que consideramos relevantes à compreensão da chamada poética do *Quixote* e que nos serão úteis para nossa interpretação da suposta personagem Dulcinea do Toboso (no capítulo 5). Qual é a proeminência de um Desocupado Leitor? (3.1). Ele está relacionado com a necessidade da interpretação (o narrador diz, o Leitor interpreta – 3.2). Isso é necessário já que Cervantes trabalha com a ambigüidade e o silêncio (3.3), deixando para o Leitor o trabalho de verificar os possíveis “pontos de vistas” (3.5). Analisaremos, também, o processo de escrita (3.4), que é antecedido pela leitura, muita leitura e, de certa maneira, está designado nos vários nomes do protagonista. Qual é a diferença entre semelhante e similar? (3.6) e como essa distinção nos ajuda na compreensão e valorização do *Quixote* como uma obra original e não uma mera cópia de outros livros (de cavalaria, por exemplo)? Isto está ligado, de certa forma, à compreensão dos conceitos gregos de Verossimilhança e mimesis (3.8), muitas vezes mal compreendidos pela modernidade. E qual seria a relação da Literatura com o sonho e a mentira (3.7), relacionados com a noção de ilusão.

3.1 Desocupado Leitor (ilustre ou plebeu): do papel ativo do leitor.

“Num lugar da Mancha”, assim começa o nosso clássico; “de cujo nome não quero lembrar-me”¹³⁰, continua. (Assim pretendíamos também começar esta parte do capítulo, ignorando o Prólogo). Logo no início da primeira frase do primeiro capítulo de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, fica evidente, para um desocupado e atento leitor, que o autor faz questão de trabalhar com palavras que possuem mais de um significado. Baras Escolá afirma que, levando em conta as obras cômicas contemporâneas ao clássico de

¹³⁰ “En un lugar de La Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme...” (I, 1).

Cervantes, que trabalham com o duplo sentido, seria impensável que o autor espanhol tivesse composto sua maior obra cômica sem utilizar referências indiretas.¹³¹ Assim sendo, a Mancha pode ser a universalmente conhecida região da Espanha, é a possibilidade mais óbvia e direta. Ora, mesmo dentro dessa opção, há multiplicidade: “num lugar da Mancha” pode ser qualquer um dos sete povoados da região – Miguel Esteban, Villaverde, Esquivias, Tisteafuera, Quintanar de La Orden, Argamasilla de Calatrava, Argamasilla de Alba. O próprio narrador do *Quixote* relata “... cuja terra Cide Hamete não quis dizer claramente, para deixar que todas as vilas e lugares da Mancha contendessem entre si, disputando a glória de o ter por filho, como contenderam por Homero as sete cidades da Grécia” (II, 74).

Mas também a mancha pode fazer referência a uma região desértica e sem fertilidade; aliás, a Mancha é a região mais árida e desértica da península Ibérica; além disso, no século XVII, também é o lugar onde abundam os cristãos novos e, por conseguinte, não abunda a nobreza. Para Montero Reguera¹³², Cervantes faz um jogo de palavras: Mancha é mancha, que por sua vez é mácula. Agustín Redondo lembra que, em *A pícaro Justina*¹³³, a personagem é chamada de “manchega” pela mácula devida a sua origem judia¹³⁴. Contudo, Mancha pode ser o lugar do pecado, segundo Pallol: “la acción de este libro pasa en la *Mancha*, en el mundo sombrío, adonde venimos todos con pecado original, según la Iglesia”.¹³⁵ Mancha, também, pode ser qualquer lugar da Terra, como contraponto do Céu, isto é, o mundo material (como contraponto do mundo espiritual para a Igreja, ou Ideal para Platão), seria o lugar do pecado, da burla, da degradação, da traição, da cópia imperfeita. Não seria à toa o fato do narrador não querer se lembrar do nome do lugar – há certas coisas que preferimos esquecer,

¹³¹ Baras Escola, “Una lectura erótica del *Quijote*” p.88.

¹³² Montero Reguera, José, *El “Quijote” de Cervantes*.

¹³³ Francisco López de Úbeda, *La pícaro Justina*, ed. A. Rey Hazas, Editora Nacional, Madrid, 1977, 2 vols.

¹³⁴ Redondo, *Otra manera de leer el “Quijote”*, Castalia, Madrid, 1997; apud Montero Reguera, *ibidem*.

¹³⁵ Pallol, 1893, cap.XXXIII.

principalmente o pecado e a traição¹³⁶. Porém, não acreditamos que seja por razões pessoais de Cervantes nem por se tratar da glorificação da liberdade do artista, como pensa Leo Spitzer¹³⁷. Reconhecemos que fica difícil, num primeiro momento, relacionar a Mancha com adjetivos tão negativos, pois hoje, após quatrocentos anos de leitura do *Quixote*, consideramo-la um lugar mágico, encantador e romântico¹³⁸. Martín Kohan é outro que fala em “mancha” no sentido metafórico, só que o professor portenho é mais otimista, diz que, assim como uma “mancha”, o *Quixote* se propaga e contagia sua “promessa de felicidade”¹³⁹. Ora, deixemos a Mancha real para os geógrafos e turistas e pensemos na (M)mancha Literária e não literal. Havemos de pensar na (M)mancha de 1605, pensar na (M)mancha do *Quixote*, ou seja, pensar na (M)mancha ficcional com seus vários sentidos possíveis.

Entretanto, ao lembrarmos do Prólogo, verificamos que o jogo lingüístico de palavras, nomes, frases, histórias e personagens ambíguos, com múltiplos significados (ou sentidos), começa já nele, no Prólogo. “Desocupado leitor”. Consideramos que o real nos dá a verdade (única) e algumas ficções nos presenteiam com o verossímil (múltiplo).¹⁴⁰ Consideramos a riqueza da ficção do *Quixote* do ponto de vista da sua intencional multiplicidade. O verossímil sempre é mais do que a verdade, pois carrega em si os vários possíveis (que segundo Leibniz são infinitos) de uma ficção. Já no início (nas duas primeiras palavras) do Prólogo ao *Quixote*,

¹³⁶ Registramos como anedota, por considerá-lo apropriado, o seguinte: em recente visita à capital Argentina, tive a oportunidade de me perder em várias livrarias, como bom bibliófilo que sou. Numa delas encontrei à mostra um livro cuja capa trazia o desenho de uma cozinha, com um computador em destaque, onde era possível ler: “En un lugar de mi casa, de cuyo nombre no quiero acordarme”. O nome do livro era: Confissões de uma gordinha. Creio que o autor desse livro, ou pelo menos dessa capa, tem um entendimento do início do *Quixote* similar ao nosso. A Mancha é um lugar de pecado.

¹³⁷ Spitzer, “Perspectivismo Lingüístico en el *Quijote*”, p. 179.

¹³⁸ “ahora palabras como La Mancha tienen una significación romántica porque Cervantes se burló de ellas”. Borges, “Mi entrañable señor Cervantes”.

¹³⁹ “En las salidas, en el hecho mismo de salir, lo que pudo ser tan sólo felicidad se vuelve también promesa. Y entonces empieza a extenderse y empieza a impregnar todo lo que toca, justamente como podría hacerlo una “mancha” (la mancha como designación de un modo, y no solamente como designación de un lugar)”. Kohan, “La triste figura”, p. 9. Martín Kohan, além de professor de Teoria Literária em Buenos Aires, é escritor.

¹⁴⁰ Ao chamar o *Quixote* de verossímil não quer dizer que tudo o que se narra na obra seja verossímil. Lembremos que, já em 1633, o escritor francês Charles Sorel fazia suas observações sobre o caráter inverossímil de muitas ações do *Quixote*. cf. Ciriaco Marón Arroyo, *Nuevas meditaciones del “Quijote”*, Madrid: 1976. Citado por Martínez Bonati, *El Quijote y la poética de la novela*, p.297 (nota 35 do quarto capítulo).

Cervantes nos joga de cara na multiplicidade do verossímil: Desocupado leitor. Encontramos um adjetivo que tanto pode fazer referência a um leitor superficial, quanto a um minucioso estudioso. Desocupado é aquele que está livre; mas, livre para quê? Pode ser simplesmente para ler e se divertir sem compromisso, como também para ler com muita atenção e desvendar os vários prováveis da história, e ainda, livre de preconceitos e do cânon dominante. Então Cervantes não estaria sendo apenas irônico ao dedicar seu livro (ou talvez somente o prólogo) a quem não tem nada a fazer. Segundo Mario Socrate: “El epíteto escoge un lector libre, libre en cuanto lector; pero no sólo: más libre también de prejuicios preceptistas y de los cánones dominantes; un lector, si no elitista, distinto del antiguo legislador que llaman vulgo”.¹⁴¹

O *Quixote* tanto é uma obra: para o público em geral, quanto para os especialistas; para o povo e para o culto; para o semi-analfabeto e para o bacharel; para as crianças e os adultos. Aliás, no Prólogo da segunda parte, Cervantes (ou Cide Hamete Benengeli) se dirige ao “leitor ilustre ou plebeu”, que pode ser interpretado como: “nobre ou cristão novo”; “da Mancha ou mácula”; “puro ou pecador” (lembramos que imaculado é aquele que não tem mácula ou mancha de pecado). Cada um destes, cada um de nós, terá suas próprias e bem diferenciadas visões e conclusões de uma obra que se mostra tão rica em possíveis leituras e interpretações. É interessante e apropriado recordarmos, neste momento, o início de *Les Fleurs du Mal*, de Baudelaire, em “Au Lector”, que, na primeira linha fala de “erro” e “pecado”, e na última nos chama de: “- Hypocrite lecteur, - mon semblable, - mon frère!”. Cervantismo puro.

Historicamente tem se confirmado este ponto de vista, o da multiplicidade do verossímil. No século do seu lançamento, o *Quixote* era considerado uma sátira com o objetivo único de fazer rir. Com a chegada dos Românticos, vê-se na obra a luta entre o ideal e o real, destacando a dimensão trágica de Dom Quixote; e, em vez de loucura doentia, vê-se

¹⁴¹ Socrate, na sua análise ao Prólogo da edição digital do *Quixote*.

o poder criador da imaginação humana, o Cavaleiro como a incorporação do herói ideal espanhol e cristão. Para os românticos é na segunda parte do *Quixote* que se concentram as passagens de maior reflexão. Logo depois, aparecem os chamados realistas, principalmente os pertencentes à escola de hispanistas anglo-saxônica, que consideram a obra uma paródia dos romances de cavalaria, ressaltando o lado cômico das façanhas do herói considerado um louco. Louco, mas nem tanto: um louco que nos diverte e que em vez de surtos irracionais tem momentos de muita coragem; estes valorizam mais a primeira parte do *Quixote*. Oscar Mandel denomina, em inglês, de *soft e hard*, respectivamente, os românticos e os realistas.¹⁴² Deste modo, vão se revezando correntes interpretativas diferentes ao longo destes quatro séculos. Há de se destacar que, mesmo dentro dessas correntes, escolas ou momentos históricos, nem sempre há unanimidade e, em geral, sempre há uma nova linha interpretativa. Hoje, por exemplo, já há uma terceira via: Félix Martínez Bonati acredita que o *Quixote* está para além dessa simplificação que valoriza apenas um aspecto da obra desqualificando o outro (ou outros): “interpretar una obra al hilo de un solo sistema arquetípico, cuando ella se sostiene sobre la organización de varios de ellos, es falsificarla”.¹⁴³ Lembrando, de certa forma, idéias já relevadas por Ortega y Gasset.¹⁴⁴

Voltando, podemos afirmar que o uso de palavras com mais de um significado faz parte de uma intenção maior que ultrapassa a obra; trata-se da riqueza da multiplicidade que é essencial à ficção literária que Cervantes está inaugurando. O texto histórico persegue a verdade do real, aquilo que de fato aconteceu. O texto literário, e em particular o *Quixote*, trabalha com o verossímil (que na sua essência é múltiplo); não está interessado no real e histórico (ou, talvez, para sermos mais exatos deveríamos dizer que não está preso ao real,

¹⁴² Mandel, “The fonction of the Norm in Don Quixote”, *Modern Philology*, vol. LV, n. 3, 1958, pp. 154-163. Citado pela professora Maria Augusta da Costa Vieira, *O Dito pelo Não-dito*, p. 69.

¹⁴³ Martínez Bonati, *El Quijote y la poética de la novela*, p.52 e 147.

¹⁴⁴ Ortega y Gasset, *Meditaciones del “Quijote”*, p.55. “Pues a poner nuestro ánimo más allá de ese dualismo, vino sobre la tierra Cervantes”.

uma vez que dentro de um relato ficcional pode haver uma história real)¹⁴⁵; trabalha com uma trama que poderia ser real, que poderia ser contada diferente, que pode ser como também pode não ser, que é na sua essência multiplicidade. Inclusive, havemos de lembrar que no próprio *Quixote* narram-se fatos autobiográficos, por exemplo, a história do capitão cativo (I, 39-41); como todos já sabem, conta os momentos de cativo que Cervantes sofreu enquanto estava preso em Argel¹⁴⁶. A ficção literária descreve uma história que pode ser várias. Cervantes (assim como todos os outros possíveis autores ou narradores do *Quixote*), ao escrever e escolher as palavras, explora, com magistral competência, tais possibilidades. Como bem já observou Michel Foucault, as palavras não mais coincidem com as coisas¹⁴⁷; ou, nos termos de Luiz Costa Lima, “o ficcionista não é algum mago ou feiticeiro. É apenas alguém que explora a não-transitividade entre palavras e coisas”¹⁴⁸. Isto acaba por gerar um mundo onde supostamente a incerteza, o engano e ilusão predominam. Cabe a nós, leitores ativos, desvelar esses segredos através da interpretação e pormos em evidencia que: de incerto, enganoso e ilusório não há nada, tudo não passa da riqueza da multiplicidade.

Dado isto, ao dizermos que no relato ficcional há vários possíveis entendimentos (ou interpretações), de concreto não dissemos nada. Dizer que no céu há infinitas estrelas só é aceitável se, pelo menos, conhecemos (ou identificamos) algumas estrelas concretas. Assim, para aceitarmos que haja infinitas interpretações do *Quixote*, é necessário conhecermos ao menos algumas, indicarmos algumas possíveis interpretações concretas. E essas interpretações concretas são dadas pelos leitores e não pela obra. A obra nos presenteia com a possibilidade de várias interpretações, várias leituras diferentes. Mas, quem concretiza cada uma destas possíveis leituras é o leitor. Teríamos o que chamamos de Leitor/Autor: leitor da obra, autor

¹⁴⁵ “Como a mentira, a ficção não se distancia da realidade senão que a ‘antropofagiza’, a consome em favor próprio”, Costa Lima, “Mimesis e história em Auerbach”.

¹⁴⁶ Na peça teatral *El trato de Argel*, Cervantes também se inspira na sua experiência como cativo e utiliza elementos autobiográficos. Além dessa peça, estão as comédias: *El gallardo español* e *Los baños de Argel*.

¹⁴⁷ Foucault, *As Palavras e as Coisas*, p.62.

¹⁴⁸ Costa Lima, *Ibidem*.

da interpretação (o que nada mais é do que a concretização de uma das possíveis leituras/interpretações).

A partir deste entendimento podemos afirmar que uma obra literária possui uma infinidade de autores: ao menos um Autor que escreve o texto (no *Quixote* seriam três ou mais)¹⁴⁹; e incontáveis Leitores/Autores (nós, desocupados leitores). Paul Ricoeur também fala destas duas dimensões do texto literário: de um lado o ponto de vista do autor e do outro a interpretação do leitor¹⁵⁰. Assim, a obra seria fruto do trabalho comum do autor e do leitor¹⁵¹.

Voltemos ao Prólogo. Desocupado leitor... “eu, que, ainda que pareço pai, não sou contudo senão padrasto de *Dom Quixote*”.¹⁵² Está escrito na primeira pessoa, do mesmo modo que o Prólogo à segunda parte¹⁵³, com um “eu” que pode ser considerado uma das possíveis vozes narrativas, mas, não é o autor da obra (talvez, mais uma personagem); na linguagem de Blanchot: um eu ainda por vir, para um prólogo ainda por vir¹⁵⁴; para Mario Socrate: um devir prólogo que se faz na frente dos olhos do leitor¹⁵⁵.

Segundo a tradição das cavalarias, o livro era filho do autor; no *Quixote* o “eu” do Prólogo não é o pai, ele se diz o “padrasto”, que é uma relação de parentesco indireta (como

¹⁴⁹ Sobre este tema, os vários autores do Quixote, há inúmeros trabalhos. Por exemplo os de Howard Mancing (disponíveis no Bulletin of the Cervantes Society of America) e Jesús Maestro: “Cide Hamete Benengeli y los narradores del Quijote” e “El sistema narrativo del *Quijote*: la construcción del personaje Cide Hamete Benengeli”. Também temos “Cide Hamete Benengeli y los *Libros plúmbeos*” de Thomas Case, entre muitos outros.

¹⁵⁰ “Paul Ricoeur a mis en relief la double dimension du texte littéraire - ensemble consistant et structuré du point de vue de l’auteur et en même temps, ouvert aux interprétations des lecteurs - qui suscite deux points de vue de la critique littéraire - celui de la genèse et celui de la réception”, Joseph Jurt, *De l’auteur au lecteur. Genèse et réception de la littérature*, p. 8.

¹⁵¹ “Une dialectique infinie est déclenchée entre la structuration interne du texte et toutes les activités de déstructuration - restructuration relevant de la lecture. Cette dialectique fait de l’oeuvre l’effet commun de l’auteur et du lecteur.”, Paul Ricoeur, “Regards sur l’écriture”, in: Louis Hay (éd.), *La Naissance du texte*. Paris, José Corti, 1989, p. 226; apud Joseph Jurt, *Ibidem*, p. 8.

¹⁵² “Desocupado lector... Pero yo, que, aunque parezca padre, soy padrasto de don Quijote” Um pouco mais na frente, no mesmo primeiro parágrafo do Prólogo ao *Quixote*.

¹⁵³ Só que no Prólogo à segunda parte do *Quixote*, o leitor não é mais desocupado: *ahora, lector ilustre o quier plebeyo*.

¹⁵⁴ Blanchot, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

¹⁵⁵ Socrate, na sua análise ao Prólogo da edição digital do *Quixote*: “El prólogo, pues, es el relato de su constituirse, de su devenir prólogo bajo los ojos mismos del lector”; cf. Socrate, *Prologhi al «DQ»*, Marsilio, Venecia, 1974.

sogra que, como mãe do cônjuge, na verdade não é nada do outro). Padrasto é aquele que chega depois, a existência do filho (ou da obra) é independente dele (ou dela). Curiosa coincidência essa entre obra e obrador. O *Quixote* sem pai, Dom Quixote sem pai nem mãe conhecidos. Filhos de si mesmo, autogenitores, autopoiéticos, “prolem sine matre creatam”¹⁵⁶. Autor e obra “menores”, como diria Deleuze, sem futuro e sem passado, puro devir¹⁵⁷.

Assim, poderíamos entender que, quando chegou Cervantes, o *Quixote* já tinha sido escrito. Cervantes seria mais um leitor do que o autor, ou como entendemos melhor, um Leitor/Autor. Pai só há um; padrasto são todos aqueles maridos a posteriori, ou seja, uma possível multiplicidade. Cervantes seria mais um dentre os vários (ou múltiplos) Leitores/Autores, assim como nós. É notável e louvável a humildade de Cervantes, não só reconhece sua dívida com o passado (os clássicos da literatura e da filosofia), como com o presente (seus contemporâneos) e também com o futuro (nós, desocupados leitores). Ele é apenas mais um dos múltiplos padrastos do *Quixote*; ele é a custo mais um Leitor/Autor. Se o *Quixote* completa quatrocentos anos de sucesso, isto se deve, não só por ter sido, magistralmente, bem escrito¹⁵⁸, como também, porque continua a ser lido (e ao ser lido: interpretado, comentado, criticado, reescrito, etc.). Para Roland Barthes, uma obra é eterna, não porque ela impõe um único sentido para diferentes pessoas, mas, porque ela sugere sentidos diferentes para uma mesma pessoa¹⁵⁹.

¹⁵⁶ “Filho criado sem mãe”. Epígrafe de Ovídio, que Montesquieu pôs no frontispício de um de seus livros, para significar que ele era inteiramente original.

¹⁵⁷ “O que é interessante não é jamais o modo em que alguém começa ou termina. O interessante é o meio, aquilo que acontece no meio (*au milieu*)... O devir, o movimento, a velocidade, o turbilhão, se encontram no meio. O meio não é uma média, é ao contrário um excesso. As coisas crescem a partir do meio... Ser um autor menor é exatamente isto: sem futuro e sem passado, tem apenas um devir, um centro, através do qual comunica-se com outros tempos, outros espaços...”. Deleuze, *Superpositions*.

¹⁵⁸ É claro que os motivos do sucesso do *Quixote* são muitos, principalmente por ser, ainda hoje, considerado atual. Aqui nos preocupamos apenas com os dois extremos da obra: autor e leitor.

¹⁵⁹ “Une œuvre est ‘éternelle’, selon Roland Barthes, non parce qu’elle impose un sens unique à des hommes différents, mais parce qu’elle suggère des sens différents à un homme unique, qui parle toujours la même langue symbolique à travers des temps multiples.” Roland Barthes, *Critique et vérité*. Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 51-52 ; apud Joseph Jurt, *Ibidem*, p. 10.

No entanto, devemos estar conscientes de que esse Leitor/Autor é um “Desocupado leitor”, ilustre ou plebeu, pouco importa; o que aparece como relevante para a literatura moderna é a constatação que esse novo tipo de leitor (que também pode ser autor) é mais uma invenção cervantina, mais uma personagem no jogo verossímil¹⁶⁰.

3.2 Da relevância e necessidade da interpretação.

A literatura é um labirinto artificial, de brincadeiras, de faz de conta, de imaginação; mas, também é a possibilidade de viver outras vidas, de ser feliz, de sentir prazer. O livro pode ser a extensão do ser, e, como tal, real. Ao colocar um livro à frente de um espelho, consegue-se reproduzir o labirinto que é a Literatura (principalmente se há outro espelho atrás do livro), pois trata-se de um livro (ou uma imagem) dentro de outro livro, que por sua vez está dentro de um outro, e assim ao infinito (ou talvez seja mais apropriado dizer desde o infinito, *ab initio*). *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* é esse livro à frente do espelho, ele é labiríntico; e mais, de certa maneira, ele tenta reproduzir a Biblioteca Universal, que como toda biblioteca também é labiríntica. Desse modo, para poder andar, sem se perder, por esse labirinto bibliográfico, para poder chegar até o bibliotáfio, e dele sair, faz-se necessária a ajuda de Ariadna.

Mas, não é só isso, ao que tudo indica, Cervantes se compraz em confundir ao leitor, confundir o objetivo com o subjetivo, o mundo do leitor com o mundo do livro. Estas características fazem do *Quixote* mais do que um livro de cavalaria ou paródia aos mesmos, mais do que uma comédia ou as aventuras de um anacrônico cavaleiro andante (anacrônico pois, como nos lembra Francisco Rico: no reinado de Felipe II (1556-1598) a relevância da nobreza já era coisa do passado; e, “la función militar que en la Edad Media había

¹⁶⁰ “El lector es el personaje más enigmático”, Jorge Edwards *La cueva de Montesinos y el Aleph*.

correspondido a la caballería estaba ahora en manos de los ejércitos profesionales”).¹⁶¹ Estas características fazem de tudo e de todos algo a mais do que seu sentido imediato. O *Quixote* inspira a Avellaneda, mas, também a Unamuno; e não pense você, desocupado leitor, que o *Segundo tomo do engenhoso fidalgo dom Quixote da Mancha* do licenciado Alonso Fernández de Avellaneda, natural da vila de Tordesillas, é apócrifo como denuncia Cervantes, ele é tão verdadeiro quanto o *Quixote* de dom Miguel de Unamuno. Avellaneda no Prólogo ao seu *Quixote* esclarece:

“Sólo digo que nadie se espante de que salga de diferente autor esta segunda parte, pues no es nuevo el proseguir una historia diferentes sujetos. ¿Cuántos han hablado de los amores de Angélica y de sus sucesos? Las *Arcadias*, diferentes las han escrito; la *Diana* no es toda de una mano”.¹⁶²

Apócrifo¹⁶³ - que vem do latim tardio “apocryphu” e este do grego “apókryphos” - significa: enquanto adjetivo, que é falso; considerado como substantivo, escrito que não é da época que se supõe ou do autor a quem se lhe atribui. Ora, ninguém tem dúvida, nem nunca houve, que o tal *Quixote* “apócrifo” seja de 1614 (isto é, anterior à Segunda Parte de Cervantes) e de autoria do licenciado Avellaneda¹⁶⁴ – quem inclusive reconhece, no prólogo, que sua segunda parte é continuação da primeira de “Miguel de Cervantes Saavedra”¹⁶⁵. Pode haver dúvida em quem seja Avellaneda, autor desse “outro *Quixote*”¹⁶⁶, mas, isto da não-

¹⁶¹ Rico, na sua análise ao primeiro capítulo do *Quixote*, versão digital.

¹⁶² Avellaneda, Prólogo ao *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha*, fol. IIIv.

¹⁶³ Ruta tenta chegar a uma redefinição do termo “apócrifo”, a partir das propostas classificatórias sugeridas por Genette. Ruta “La descripción de ambientes en la II Parte del *Quijote*”, *Cervantes: Estudios en la víspera de su centenario*, ed. K. Reichenberger, Reichenberger, Kassel, 1994, pp. 343-354. Citado no seu comentário ao capítulo LXXII da edição digital.

¹⁶⁴ Sobre la identidad de Avellaneda: Sánchez, Alberto, “¿Consiguió Cervantes identificar al falso Avellaneda?”, *Anales Cervantinos*, II (1952), pp. 311-333; Riquer, Martín de, *Cervantes, Pasamonte y Avellaneda*, Sirmio, Barcelona, 1988; Molho, Maurice, “Le sujet apocryphe ou l’art de gérer l’autre. Remarques sur le *DQ* de Avellaneda”, *Les figures de l’autre*, ed. M. Ramond, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, pp. 39-47.

¹⁶⁵ “Como casi es comedia toda la historia de don Quijote de la Mancha, no puede ni debe ir sin prólogo; y así, sale al principio desta segunda parte de sus hazañas éste, menos cacareado y agresor de sus lectores que el que a su primera parte puso Miguel de Cervantes Saavedra, y más humilde que el que segundó en sus *Novelas*, más satíricas que ejemplares, si bien no poco ingeniosas”, início do prólogo ao *Quixote* de Avellaneda, fol. IIIr.

¹⁶⁶ “O será enmascarado autor de la novela Ginés de Pasamonte, galeote liberado por don Quijote y ‘por otro nombre llamado’ Ginesillo de Paradilla, personaje transformista que vuelve a aparecer como el titiritero Maese Pedro y a quien Francisco Rico, en su magnífica edición del libro, identifica como el aragonés Jerónimo de Pasamonte, ‘a quien Cervantes conoció’ y candidato, añade Rico, a ser precisamente el que se oclula tras el seudónimo de Avellaneda el pícaro.” Carlos Fuentes, “El diálogo de Quijote y Sancho” p.40.

identidade dos personagens (incluídos aqui todos os possíveis autores, inclusive do *Quixote* de Cervantes) não tem nada de apócrifo, aliás, é muito quixotesco (ou sanchesco, se à troca de nome se refere)¹⁶⁷.

Toda obra labiríntica é ardilosa e astuta. Sendo assim, há de se perguntar se a aparente irritação e indignação de Cervantes com Avellaneda não fazem parte do jogo do engano, no bom sentido¹⁶⁸; já que, por mais que Dom Quixote e Sancho (de Avellaneda) sejam considerados impostores que se apropriaram da identidade das personagens cervantinas, no capítulo LXXII dom Álvaro Tarfe (outra personagem de Avellaneda) merece toda a confiança na obra do herói de Lepanto¹⁶⁹. Por esta e outras muitas passagens que incitam à dúvida - prazer dos cétricos -, Cervantes poderia ser chamado o “Dédalo da modernidade”. Com tudo, o propósito do autor deve ser, mais do que confundir e complicar, induzir o leitor – que poderia ser chamado de Teseu - a pensar, e desta forma, a ter uma participação ativa no desenrolar (desvelar) da história.

Para todo bom helênico, na hora de encontrar a saída, sempre é oportuna a ajuda de Ariadna. Por outro lado, em literatura, Ariadna pode ser sinônima de interpretação, ou melhor, de um texto explicativo que ajude a entender o romance. Diante disto, pode-se dizer que o presente trabalho é a Ariadna (ou seu fio) que pode conduzir a uma das múltiplas saídas, ou que pretende apontar e esclarecer algumas dúvidas, no caso, o sentido de Dulcinea no *Quixote*. Como dizia Borges: nosso belo dever é imaginar que há um labirinto e um fio¹⁷⁰.

¹⁶⁷ “Lo cierto es que quien entra en la esfera de don Quijote, cambia de nombre y aun el centro de estabilidad nominativa, que es Sancho Panza, es un multiplicador de apelativos: convierte al fiero Fortinbrás en el Feo Blas, a Cide Hamete Benegeli en Berenjena y al yelmo de Mambrino en bacín del barbero malandrino.” Idem. Ibidem. p.41.

¹⁶⁸ Por exemplo: (II, 62), quando Dom Quixote visita a gráfica de Barcelona. Cf. Riquer, *Aproximación al Quijote*. Teide, Barcelona, 1957/1967.

¹⁶⁹ Maria Caterina Ruta se pergunta se os dois Tarfe (de Avellaneda e de Cervantes) são a mesma personagem. Cf. Ruta, Comentários ao capítulo LXXII da edição digital.

¹⁷⁰ “Nuestro hermoso deber es imaginar que hay un laberinto y un hilo”. Borges, “El Hilo de la Fábula” in “Los conjurados”, *Obras Completas* 3, p. 522.

Para os gregos, o livro era a palavra eterna, mas, morta: eterna porquanto lhe permitia a condição de independência em relação à voz, e, conseqüentemente, de permanência; morta visto que se tornava artificial e silenciosa. O que Dom Quixote faz nada mais é do que expor à vista de todos que o livro pode ser eterno e vivo; consegue isso ao trocar as palavras pelas ações, a pena pelos apetrechos da cavalaria, a tinta por Rocinante e a musa inspiradora por Dulcinea. Foi na tentativa de seguir esses passos do Cavaleiro que dom Miguel de Unamuno escreveu seu *Quixote*, assim como nosso Machado de Assis escreveu suas ficções e, atualmente, Jorge Edwards escreve seus contos, só para citar alguns nobres exemplos.

3.3 Da ambigüidade e silêncio no relato cervantino.

Descartes - que era apenas uma criança quando apareceu a primeira parte do *Quixote*, e já um jovem ao aparecimento da segunda – disse em certa ocasião: já se falou muito da palavra de Deus, vamos falar agora das ações Divinas.

Michelangelo, no século anterior, pintara, na Capela Sistina, a criação do homem. Nela vemos Deus dando vida a Adão, não pela palavra, mas, pelo toque, por um sutil movimento do braço.

O Movimento está associado ao devir. A ação está associada ao movimento. Ou seja, qualquer ação, por mais sutil que seja, é movimento, logo, também está associada ao devir. Michelangelo e Descartes, cansados da inércia divina, da palavra que não mais criava, num tempo em que começa a ser questionada a ambigüidade da palavra mundana, procuram valorizar uma outra qualidade: o movimento, o devir.

Entre o Artista Italiano e o Filósofo Francês, encontramos a Miguel de Cervantes Saavedra que na sua grande obra, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, dá voz ao suposto autor arábigo, Cide Hamete Benengeli, quem nos pede que: “se lhe dêem louvores, não pelo que escreve, mas, pelo que deixa de escrever” (II, 44).¹⁷¹ Inspirados nisto e parafraseando a Descartes, podemos anunciar: já se falou muito das palavras de Cervantes (ou Cide Hamete Benengeli), vamos falar agora das ações que ficaram no silêncio.

Defendemos a liberdade do leitor, daquele “desocupado leitor” ou mesmo do “hipócrita leitor” (que deve ser o mesmo), mas, livre de preconceitos; liberdade que lhe permita ter a sua própria interpretação. Valorizamos o potencial de múltiplas leituras que o *Quijote* comporta. E, mais do que isso, valorizamos a possibilidade que o *Quijote* nos dá de podermos criar novas alianças e interpretações. Para além de românticos e realistas, Cervantes, com suas ambigüidades e seus silêncios, nos presenteia com uma obra que é capaz de incentivar novas criações (como a nossa), e nos dá uma aula de vida. Unamuno já nos advertia: escrevi para repensar o *Quijote* contra cervantistas e eruditos, para fazer obra de vida do que foi e segue sendo, para muitos, letras mortas; o vivo é o que cada um de nós descobre, independente dos propósitos de Cervantes¹⁷². Porque a vida não é, acontece. A vida está, está no devir. O livro não é vida, é inércia; o livro ainda é um livro por vir, ou seja, ainda não é, e talvez nunca o for. A leitura é movimento, ação, criação, devir, vida; a leitura como devir vida.

¹⁷¹ Assim começa o capítulo 44 da segunda parte: “Dicen que en el propio original desta historia se lee que, llegando Cide Hamete a escribir este capítulo, no le tradujo su intérprete como él le había escrito, que fue un modo de queja que tuvo el moro de sí mismo, por haber tomado entre manos una historia tan seca y tan limitada como esta de don Quijote, por parecerle que siempre había de hablar dél y de Sancho, sin osar estenderse a otras digresiones y episodios más graves y más entretenidos... pide no se desprecie su trabajo, y se le den alabanzas, no por lo que escribe, sino por lo que ha dejado de escribir.”

¹⁷² Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, p.256.

Maurice Blanchot trabalha com o conceito de Palimpsesto¹⁷³. Trata-se aqui de Palimpsesto no seu sentido metafórico, isto é, uma obra que foi escrita com o suporte de outra ou outras, as quais servem de inspiração. Para o olhar do leigo apenas mais uma obra, para o olhar atento do especialista sem preconceitos, desocupado leitor, se desvendam obras anteriores. Michel Moner é outro que também considera o clássico cervantino de “um prodigioso palimpsesto”, uma verdadeira “biblioteca”.¹⁷⁴ O *Quixote* pode ser classificado como um Palimpsesto; nele podemos descobrir a Biblioteca Universal de Cervantes, ou do fidalgo¹⁷⁵. Existem as alianças explícitas, a suposta biblioteca de Dom Quixote (I, 6); mas, também, existem outras alianças, desta vez implícitas: é o caso da literatura grega e latina, e da filosofia platônica e neoplatônica. Dessas alianças explícitas já se falou muito: em literatura, não só os livros de cavalaria (*Amadis de Gaula*, principalmente), mas, também o romance pastoril, sentimental, mourisco, de aventura peregrina, picaresca, além da literatura popular em refrões e contos; em filosofia, Erasmo de Roterdã, *Elogio da loucura*. Agora, queremos falar daquela aliança que ficou no silêncio. Para que perder tempo discutindo se o *Quixote* é ou não um livro de cavalaria, se é ou não uma paródia a esse gênero ou se não passa de uma sátira aos mesmos. Interessante é constatar que Cervantes leu os livros de cavalaria; porém também leu Lucio Apuleio, *A metamorfose ou o asno de ouro*, como leu os clássicos gregos, como leu a filosofia de Platão e Aristóteles. Relevante é entendermos **como** todas essas obras participaram na produção cervantina. Cabe-nos ressaltar quais são as questões que o *Quixote* recupera ao introduzir, de forma implícita ou explícita, essas obras clássicas.

¹⁷³ Cf. Blanchot, *De Kafka a Kafka*. p. 249. Entende-se por palimpsesto, palavra de origem grega (*pálin* significa outra vez): antigo material de escrita, principalmente o pergaminho, usado várias vezes, em razão de sua escassez ou alto preço, mediante raspagem do texto anterior do qual conserva alguns vestígios.

¹⁷⁴ Michel Moner, “La problemática del libro en el *Quijote*”: “Nacida en una biblioteca –la de Don Quijote– la obra maestra llega a convertirse a su vez en biblioteca: algo así como un prodigioso palimpsesto, anunciador de experimentos babilónicos”, p. 90.

¹⁷⁵ “*Don Quijote*, así concebido, ha podido ser definido como un completísimo índice de géneros incorporados a su estructura o como un mosaico en el que se puede adivinar toda o casi toda la producción literaria anterior”, Montero Reguera, *El “Quijote” de Cervantes*.

Não se trata de uma redução à imitação de um modelo interior ou exterior. O que uma obra diz, o diz silenciando algo. Há nela um vazio que a constitui. Mas, também há uma tendência a dizer-se de novo, com a esperança de dar fim a esse silêncio que a compõe. Estas são questões que estão escondidas na ambigüidade do discurso irônico: ambigüidades de palavras, nomes e línguas. Como já dissemos no *Quixote* a multiplicidade é intencional, e por trabalhar com o verossímil, que é sempre mais do que a verdade, carrega em si vários possíveis inerentes à ficção. Compete a nós desvelá-los.

Nosso propósito é explorar a ambigüidade e o silêncio da obra para apresentar outras possíveis visões dos acontecimentos do *Quixote*. Aliás, o próprio Dom Quixote profetiza: “assim acontecerá com minha história, que precisará talvez de comentário para se entender” (II, 3).

3.4 Ler e escrever e os nomes do fidalgo/cavaleiro.

Qual é o processo da escrita hoje? Pode-se dizer que é o mesmo do tempo de Cervantes; assim como, o mesmo de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*; ou, ainda, o mesmo de Dom Quixote e de todos os outros escritores que ganham voz na Mancha ou mancha (o espaço do texto ou a parte impressa da página). Faz-se necessária uma explicação detalhada para tornar mais inteligíveis as várias possíveis respostas à pergunta inicial; até porque, a rigor, elas estão incompletas. Este é exatamente o objetivo desta parte do trabalho: expor, explanar e desenvolver as razões que fazem de cada uma delas uma resposta legítima, com o intuito, não de convencer, nem de dissuadir o leitor, mas, de expressar um pensamento válido, da maneira mais clara possível. Não se trata de ganhar adeptos, muito

menos de formar um séquito (companhia por obrigação ou cortesia). O que esta composição almeja é ser lida, entendida e aceita como mais um ponto de vista autêntico e lídimo.

Diante disso, vamos por partes. Primeiro, o que se entendia por processo de escrita há quatrocentos anos atrás é similar ao que se entende agora. Mudaram, talvez, as ferramentas e as condições da escrita (hoje, com a ajuda da tecnologia, principalmente da informática, o trabalho manual de escrever é facilitado), porém, o que vem antes, que seria o processo mesmo de formação da escrita, continua, essencialmente, inalterado. Hoje, como no tempo de Cervantes, como desde que existe a publicação de livros, antes de escrever faz-se necessário ler. O processo da escrita começa com a leitura. O que é uma tese de doutorado senão um dos resultados do trabalho que se inicia com leitura, muita leitura? Isto, pelo menos, em literatura ou em qualquer outro curso da área de humanas. Nunca é demais lembrar que essa leitura deva ser, preferencialmente, na mesma área da escrita; por conseguinte, para o pretendente a poeta a poesia, para o aprendiz de filósofo a filosofia, para o aspirante a romancista o romance, e assim por diante.

Segundo, o processo de realização do *Quixote* é similar ao de qualquer grande obra contemporânea; e mais, o *Quixote* denuncia esse processo, com todas as letras, *verbo ad verbum*. Por exemplo, aquela personagem, mesmo sem nome, que acompanha nosso Cavaleiro até a cova de Montesinos (II, 22), como poderia ter escrito a sua *Metamorfose*, ou *Ovídio espanhol*, se não tivesse lido antes a Ovídio? Seria capaz de escrever o *Suplemento a Virgílio Polidoro* sem ter lido primeiro ao humanista italiano? Constata-se que não só de metáforas, mas, também de metonímias se faz um relato, inclusive o *Quixote*. O que é, fora título, *Ovídio espanhol* senão uma metonímia onde se substitui a obra pelo autor? E mais, trata-se de um exemplo bem didático, pois, primeiro diz o nome da composição, para que ninguém tenha dúvidas do que se fala, e se possa entender a metonímia utilizada sem

confusão. Além disso, Cervantes expõe a possibilidade, ou talvez a necessidade, tanto de traduzir para o espanhol os clássicos da literatura universal, quanto de comentá-los; bem como, deixa uma dica, nesse labirinto de incertezas que é o *Quixote*, mencionando livros e autores, os quais ele certamente leu para compor o seu romance, que ajudam na interpretação da sua obra maior. Outro caso ilustrativo similar é encontrado num dos primeiros capítulos, o episódio do escrutínio da livraria (I, 6), que alguns chamam de biblioteca, mas, que, sem exagero, poder-se-ia chamar de bibliotáfio (lugar, numa biblioteca, onde se conservam as obras mais raras e preciosas); aqui, o autor, de uma maneira bem sutil, revela, por um lado, parte da bibliografia utilizada para produzir sua história e, por outro, os livros em voga na época, que tanto poderiam ser lidos por um representante do clero, quanto por um cidadão comum, como um barbeiro.

O *Quixote*, quer seja considerado ou não um livro de cavalaria, uma paródia ou sátira a esse gênero literário, não existiria se Cervantes não tivesse lido antes *Amadis de Gaula*, *Lisuarte de Grécia*, *Florismarte de Hircânia* e outros tantos similares. Essa relação entre leitura, inspiração e escrita é tão forte no *Quixote* que fez com que Avellaneda, após ter lido a primeira parte, escrevesse seu “apócrifo”, e Cervantes o desmascarasse na sua segunda parte “autêntica”. Desde então, essa maravilhosa narrativa vem inspirando e incitando outros escritores a também redigirem seus próprios Quixotes. É o caso do livro de Unamuno ou mesmo do filme de Orson Welles, só para citar alguns mais famosos.

Já faz séculos que a escrita é o produto de muita leitura. Dado isso, alguém poderia lembrar da clássica pergunta: quem nasceu primeiro, o ovo ou a galinha? Não é necessário ser biólogo para saber que foi o ovo, pois não há galinha que não venha de um ovo; contudo, pode haver ovo que não venha de galinha (é a evolução da qual falou, e escreveu, Darwin). Igualmente, sem ser um especialista, pode-se concluir que a escrita veio antes da leitura (pois,

não há leitura daquilo que não foi escrito), entretanto, isso aconteceu bem antes que o *Quixote*, antes mesmo que o Latim. Portanto, para efeito deste trabalho, é irrelevante o fato que, historicamente, tenha surgido primeiro a escrita e depois a leitura. Mesmo assim, é interessante mencionar que a semente da escrita surgiu na Grécia clássica (que naquela época não era Grécia); lá viveu o aedo (poeta que recitava ou cantava suas composições épicas), que inspirado, muitas vezes, em mitos e fatos históricos, compunha seus poemas; só que, como ainda não existia a prática da escrita literária, guardava todos os versos na memória. Muito tempo depois algumas dessas obras foram impressas, para felicidade da posteridade e glória dos poetas de antanho. É o caso das composições homéricas, que, certamente, foram lidas por Cervantes e serviram-lhe de inspiração. Hoje em dia, o escritor até pode inspirar-se num fato histórico ou num grande amor, por exemplo, para escrever seu texto, seja ele em prosa ou em verso, mas, sem dúvida, o escritor é, antes de tudo, um leitor, um bibliofílico, um bibliófago; a inspiração do tema pode não vir sempre da leitura, porém o processo da escrita sim (as características da redação, o vocabulário, as referências aos clássicos ou contemporâneos, etc.), do mesmo modo que a vontade de escrever.

Terceiro, Dom Quixote, mais do que retratar o processo da escrita, mais do que representar (tornar presente) o processo da criação literária, é, ele mesmo, a própria escrita - entenda-se no sentido metafórico. Ao ler com atenção todo o *Quixote*, verifica-se que, além de denunciar a multiplicidade dos fatos e da vida, os vários possíveis nomes atribuídos à personagem principal revelam as fases da criação de um romance ou a bibliogênese.

Note-se, no primeiro capítulo fala-se de um incerto fidalgo Quijada ou Quesada, talvez Quijana; por toda a obra, se conhecem as peripécias do suposto cavaleiro Dom Quixote; e, no final, no último capítulo, quem morre é Alonso Quijano. O que isso quer dizer? Por que tantos nomes para uma mesma personagem? Será que é uma única personagem? É evidente que um

protagonista de livro de ficção pode receber mais de um nome, assim como cada pessoa os recebe no mundo real (nomes, sobrenomes, apelidos, etc.); mas, não se deve cometer o engano de pensar que se trataria de má intenção, não há de se confundir nosso herói com o bandido que troca seu prenome para se esconder ou com o político, porém não estadista, que inventa um outro nome (nome de fantasia, como no comércio) para enganar o povo, para que seu horrível nome não denuncie seu governo similar. Não, não é nada disso.

A multiplicidade de nomes é uma estratégia literária, análoga ao uso do heterônimo (consagrado por Fernando Pessoa), no que diz respeito às qualidades e tendências literárias, diferentes para cada nome (ou heterônimo). Desta maneira, Quijada, Quesada ou Quijana desempenham o papel dos múltiplos leitores (ou inumeráveis leituras); ou, ainda, representam as várias etapas da criação literária, todas elas ligadas aos processos que antecedem à escrita, no caso, principalmente, a leitura dos clássicos gregos e latinos, assim como alguns contemporâneos de Cervantes (Camões, Ercilla e Virgílio Polidoro, entre outros). Esta tarefa é tamanha (tanto no sentido de tão grande, quanto o de tão distinta, tão notável, e mesmo o de tão valente), que são necessários mais de um leitor, ou, pelo menos, um desocupado leitor, fidalgo, por exemplo. Pois, além de leitor precisa ser um desocupado (aqui se incluem, afora o fidalgo, o cura, o barbeiro, e todos os outros personagens-leitores, e muitas vezes também escritores, que aparecem no livro). Isso com relação aos clássicos que servem de inspiração erudita. Agora, com relação ao tema, a inspiração veio da leitura de diversas outras fontes; para não confundir o leitor com uma lista interminável de nomes de autores e livros, muitos dos quais desconhecidos do grande público da atualidade, indicam-se apenas alguns gêneros: cavalaria, picaresco, bizantino, pastoril e, por que não, epistolar (também se poderia incluir aqui a novelística curta italiana e seu principal representante, Boccaccio, que inspiraram, de certa forma, a *Novela do Curioso Impertinente*, que se desenrola nos capítulos 33 a 35). Tanta

leitura é de enlouquecer qualquer um. Desventurado bibliófago que só parou quando “se lhe secou o cérebro”.

Interessante notar que, no último capítulo do livro, a personagem principal se reconhece como sendo Alonso Quijano o Bom; contudo, ao mandar redigir seu testamento, chama a sua sobrinha (filha da sua irmã) de Antônia Quijana. Nada demais para uma época em que era comum feminizar o sobrenome. À vista disso, é pertinente a pergunta: por que no primeiro capítulo da história os três possíveis nomes sugeridos ao fidalgo (Quijada, Quesada e Quijana) terminam todos em “a”? Inclusive, destacando como mais verossímil, Quijana e não Quijano. Parece haver a intenção de sugerir a feminilidade da personagem. Como em vários momentos desta obra das incertezas, há diferentes conjecturas válidas. Afirmar que o fidalgo é uma mulher, parece pouco provável; só se fosse um romance pastoril, mas, não é o caso. Porém, do ponto de vista aqui assumido, relacionando os vários nomes da personagem às diversas fases da criação literária, e que o fidalgo (ou fidalgos) representaria os processos que antecedem à escrita, todos os nomes estariam no feminino, pois fariam referência ao ato de ler, isto é, à leitura que é um substantivo feminino. Esta explicação parece ser bem plausível, talvez seja a mais admissível entre todas; e, é, sem dúvida, um dos alicerces que sustentam e confirmam a tese aqui exposta e desenvolvida – claro que não ignoramos a possibilidade de tratar-se de mais uma referência irônica por parte de Cervantes, o Dédalo da modernidade.

Perseguindo o desenrolar da obra, chega-se à primeira metamorfose. Do mesmo modo que a larva se transforma em borboleta¹⁷⁶ ou o curioso Lúcio em asno (referência à *Metamorfose ou o asno de ouro* de Apuleio)¹⁷⁷, o fidalgo se metamorfoseia em cavaleiro. Já

¹⁷⁶ Talvez, esta metáfora não seja muito apropriada, no sentido de que a borboleta teria um *status quo* que seria ser larva (para os que acreditam no ser e existir); mas, Dom Quixote, desde o ponto de vista aqui defendido, não teria nenhum *status quo* - por mais que em (II, 6) Dom Quixote reconheça sua sobrinha, filha da sua irmã.

¹⁷⁷ Algumas aproximações entre o livro de Apuleio e o clássico cervantino foram por nós expostas em “La Metamorfosis o El Quijote de Oro”, apresentado no III Congresso Brasileiro de Hispanistas, UFSC, em 13.out.2004.

ficou claro que, na presente interpretação, o fidalgo é a leitura ou os leitores; e, o cavaleiro, quem é? O que representa? Aparece um novo nome para uma nova personagem, para um novo processo literário: Dom Quixote da Mancha, cavaleiro andante – deixa de ser um fidalgo de carne e osso para metamorfosear-se em Dom Quixote de pena e tinta (a pena da galhofa e a tinta da melancolia, como nos diria mais tarde Brás Cubas).¹⁷⁸ Nosso herói não é leitor, como muitos acreditam, em nenhum momento da obra aparece lendo; ele é a própria escrita: pena, tinta, mancha. Ao ler, ou melhor, ao reler com atenção o episódio da queima dos livros, por exemplo, verifica-se que não se trata da biblioteca do cavaleiro, e sim da “livraria do nosso engenhoso fidalgo” (I, 6); isso mesmo, a livraria não pertence a Dom Quixote e sim ao fidalgo; o cura e o barbeiro fazem o escrutínio no bibliotáfio daquele Quijada, Quesada ou Quijana. Contraditória posição, neste episódio, do cura e do barbeiro que se apresentam ora como bibliognostas (grandes conhecedores dos livros), ora com bibliocastas (destruidores de livros). Em outro episódio, quando esse mesmo cura decide ler para os presentes a *Novela do Curioso Impertinente*, Dom Quixote prefere retirar-se para dormir; e mesmo em sonho (para provar a todos que não é um sonhador) decide atuar: trava descomunal batalha real contra os odres de vinho reais, como querendo dizer *in vino veritas* (no vinho está a verdade) e não nos livros, não na leitura do cura, ela não vem da Itália, está aqui na Mancha, nesta mancha.

Análogo à larva que abandona o casulo para alçar vôo, Dom Quixote sai na alva, deixando para trás a segurança da casa, o aconchego dos livros e o ócio da fidalguice, para viver suas aventuras como cavaleiro, para escrever sua história com as pegadas impressas na mancha ou La Mancha. Homem nenhum colocaria uma palavra no papel se tivesse a coragem de viver aquilo em que acredita, ensina-nos o escritor Henry Miller¹⁷⁹. Bem se sabe que coragem nunca lhe faltou ao nosso herói, coragem para viver, coragem para atuar, coragem para realizar (tornar real, pôr em prática) seus desejos e convicções. Então, como pode haver

¹⁷⁸ Cf. “Reflexões Quixotescas”, ensaio sobre o livro de Angelina Muñiz-Huberman *Dulcinea Encantada*.

¹⁷⁹ Henry Miller, *Escrever*.

peessoas que o chamem de “sonhador” ou “idealista”? Dom Quixote é um cavaleiro de ação, de peripécias e batalhas. Nosso Cavaleiro não sonha com gigantes, ele luta contra essa ameaça, até mesmo quando ela se apresenta em sonho (I 33). Ele não lê nem escreve, ele é a escrita viva.

Chega-se assim à segunda metamorfose. Do mesmo modo que a personagem de Apuleio deixa de ser asno e volta a ser humano (graças à intervenção da deusa Isis), Dom Quixote se metamorfoseia em Alonso Quijano; deixa de ser o imortal Cavaleiro da Triste Figura para ser um simples mortal, “Bom”, mas, mortal¹⁸⁰. Tão mortal que acaba morrendo; não resiste à visita da Parca. Se Dom Quixote é o texto eterno, Alonso Quijano é o tecido da vida que as deusas Cloto, Láquesis e Átropos, fiam, dobam e cortam. É interessante notar que o nome do protagonista que morre no final do romance não é nem Dom Quixote nem nenhum dos vários outros nomes dados ao fidalgo no início da obra (Quijada, Quesada ou Quijana); indício claro de que se trata de processos diferentes; e, também denuncia que ninguém ou nada pode voltar a ser o que era antes. Na *Metamorfose* de Apuleio, Lúcio-homem que passa a ser Lúcio-asno no final acaba sendo Lúcio-purificado (não há como ser o próprio Lúcio do início da trama). Do mesmo modo, no *Quixote*, não há como uma página em branco, que foi manchada pelas pegadas de um aventureiro cavaleiro, volte a ser uma página em branco; não há como fazer com que a mancha desapareça; não há como conceber um Dom Quixote fidalgo (ele já nasceu para ser cavaleiro, ou melhor, nasce cavaleiro).

Dom Quixote não tem ascendência nem descendência; nunca foi fidalgo nem nunca o será; nunca foi Quijada, Quesada ou Quijana nem Quijano (muito menos, senhor Martín Quijada, como quis Alonso Fernández de Avellaneda)¹⁸¹. Nesse caso, qual é sua linhagem,

¹⁸⁰ “Yo fui loco y ya soy cuerdo; fui don Quijote de la Mancha y soy agora, como he dicho, Alonso Quijano el Bueno” (II, 74).

¹⁸¹ “Ya no le llamaban don Quijote, sino el señor Martín Quijada, que era su proprio nombre” fol. 2r (II, 1) do *Quixote* de Avellaneda.

estirpe ou genealogia? Ele mesmo. Dom Quixote é autopoietico¹⁸², como a própria vida, como a escrita feita vida. Ele se faz a cada passo em La Mancha, a cada instante, a cada rastro deixado na mancha. Coube ao fidalgo ou aos fidalgos abrirem o livro com as folhas em branco para que o cavaleiro passasse e deixasse a sua marca moldando a mancha; coube ao melancólico Quijano fechar o livro. Só assim, a partir desse momento, que qualquer desocupado leitor, hipócrita ou não, pode pegar, abrir e ler (e reler) as aventuras e peripécias de um anacrônico cavaleiro chamado Dom Quixote da Mancha (ainda que por conjecturas verossímeis se deixe entender que se chamava Dom Quixote da mancha)¹⁸³.

3.5 Ponto de vista, fulcro para as primeiras interpretações.

Falamos sobre ler e escrever, contudo há uma questão teórica que vem antes de ler e principalmente antes de escrever: como entender *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*? Como vemos a relação entre obra e realidade, se houver? O que dizer da mimesis da *Poética* de Aristóteles ou da *Mimesis* de Auerbach?

Mimesis. Palavra de origem grega que equivale aproximadamente a “imitação” ou, talvez, a “cópia”; mas, na modernidade passou a ser entendida como representação. Cientes que as palavras de origem grega que acabam em “sis” chegam ao português com o final “se” (como tese de *thésis*, análise de *análisis*, etc.), que é o caso de mimese de *mímesis*, optamos pela grafia “mimesis” (que é utilizada, entre outros, por Luiz Costa Lima) por ser mais próxima do conceito grego, altamente difundido pela obra de Aristóteles. Ou seja, falamos de mimesis como conceito, não como palavra. A questão que se coloca é se ainda é válido

¹⁸² De autopoiese (ou *autopoiesis*), conceito criado pelos biólogos Maturana e Varela que faz referência ao próprio processo da natureza de criar-se a si mesma. *De máquinas y seres vivos. Autopoiesis: la organización de lo vivo*.

¹⁸³ Jogo de palavras como no original “aunque por conjeturas verosímiles se deja entender que se llamaba Quijana” (I, 1), só que desta vez quer-se chamar a atenção à segunda parte do nome: A Mancha ou a mancha.

trabalhar com o conceito de mimesis ou se pode ser descartado (como propõe Wolfgang Iser). Lembremos que o tempo, esse *tempus edax rerum*¹⁸⁴, também devora conceitos. Falar de mimesis ainda é atual? Será que o *Quixote* está preocupado em imitar a realidade ou em representá-la? Será sua intenção recriar essa realidade? Dizer que o *Quixote* é uma obra realista é afirmar que ele a imita, representa ou recria? Será que Cervantes primeiro olha para o mundo real, depois o interpreta e por último cria sua imitação ou representação?

Como bem nos adverte Luiz Costa Lima: uma interpretação do mundo não é independente do modo como é expressa¹⁸⁵. Não olhamos primeiro a realidade para, num segundo momento, traduzi-la numa forma classificatória. Ao contrário, de posse e através de uma forma classificatória é que podemos olhar a realidade e tirar algum significado dela¹⁸⁶. Surge, então, uma questão anterior: como olhamos o mundo? Com que aparato conceitual classificatório entendemos a realidade a nossa volta? Após respondermos a essa questão primeira poderemos passar à segunda, sobre a validade da mimesis.

Pelo que já é conhecido, foi o filósofo neoplatônico Plotino (205-270) quem pela primeira vez falou em *Ponto de Vista*. À diferença do ponto geométrico, que tem localização, o *Ponto de Vista*, filosófico, está ligado à contemplação e é alguma coisa como um reflexo, ou seja, é mais visão do que ponto.¹⁸⁷ Retomando esta idéia, Leibniz (1646-1716) cria o conceito de *mônadas*, que seriam expressões diferentes de uma mesma realidade total, o Mundo, um *Ponto de Vista*, reflexo do Universo a partir de uma perspectiva¹⁸⁸. As *mónadas* são substância simples para Leibniz, e cada uma delas é diferente de todas as outras;

¹⁸⁴ Expressão em latim que significa: tempo devorador das coisas. Pensamento de Ovídio (Metamorfoses, XV, 234).

¹⁸⁵ Costa Lima, “Mimesis e história em Auerbach”.

¹⁸⁶ Cf. Idem. “Representação Social e Mimesis”.

¹⁸⁷ Mais do que ponto poderíamos falar em “unidade” (*monás* para os gregos), que segundo Aristóteles é “substância sem posição”, diferente de “ponto” (*stigma*) que seria “substância com posição”. Peters, *Termos Filosóficos Gregos*, p. 146.

¹⁸⁸ Leibniz, *Monadologia*.

conseqüentemente, cada *Ponto de Vista* é diferente do outro; em outras palavras, cada um vê, ou reflete, o mesmo mundo, ou parte deste, de uma forma diferente¹⁸⁹.

Passando para o campo da antropologia, segundo o professor Viveiros de Castro, para os ameríndios “é sujeito quem tem alma, e tem alma quem é capaz de um ponto de vista”¹⁹⁰. O antropólogo retoma Leibniz (através de Deleuze) quando afirma que “o ponto de vista está no corpo”¹⁹¹, definindo corpo como “um conjunto de maneiras ou modos de ser que constituem um *habitus*” (são os afetos).

Viveiros de Castro analisa o encontro cultural entre europeus e ameríndios nos primeiros anos da colonização. Os espanhóis reconheciam o corpo do ameríndio como semelhante ao seu; a questão era a alma, saber se esse corpo tinha, ou não, alma (é homem ou animal?). Para os ameríndios a questão era o corpo (o europeu é homem ou espírito?).¹⁹² É por isso que o espanhol e seus descendentes se perguntam se Dom Quixote é racional ou louco (homem ou animal?). A maioria responde “é um louco”. Já para os ameríndios e seus descendentes (entre os quais eu me incluo) a questão é saber se Dom Quixote é corpo ou alma? (homem ou espírito?). A resposta: é alma, não corpo.

Para os ameríndios : “todos os seres vêem (‘representam’) o mundo da *mesma* maneira – o que muda é o mundo que eles vêem”¹⁹³. Todos vemos as coisas da mesma maneira, mas, as coisas que cada um vê são outras. Todos vemos comida e lixo, aventura e perigo, assim como todos sentimos coragem e medo. Só que, o que para nós é lixo para o urubu é comida, e, o que é comida para nós é lixo para outros animais; onde o corajoso vê aventura, o medroso

¹⁸⁹ Interessante seria descobrir o que Leibniz pensaria de um ser com cem olhos, como a personagem mitológica Argos.

¹⁹⁰ Viveiros de Castro, “Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena”, p. 236.

¹⁹¹ Idem. Ibidem. p. 240.

¹⁹² “o etnocentrismo europeu consiste em negar que outros corpos tenham a mesma alma; o ameríndio, em duvidar que outras almas tenham o mesmo corpo”. Idem. Ibidem. p. 241.

¹⁹³ Idem. Ibidem. p. 239.

vê perigo; onde Dom Quixote vê gigantes, Sancho Pança vê moinhos de vento. E você, desocupado leitor, vê o quê?

No campo científico, o Biólogo chileno Francisco Varela¹⁹⁴ foi quem provou, na sua tese de doutorado, pela primeira vez, que aquilo que vemos depende mais de nós mesmos do que do objeto visto. Em outras palavras: vemos com os olhos, mas, enxergamos (percebemos) com o cérebro. Por isso é tão certa a afirmação: tem pai que é cego. Temos uma tendência a enxergar aquilo que nos interessa; nosso olhar é seletivo (assim como o nosso ouvido), vemos o que queremos ver, o que conseguimos reconhecer, o que esperamos ver.¹⁹⁵ Dado isto, é obvio que Dom Quixote vai enxergar um castelo e o guloso Sancho uma venda (o Cavaleiro está à procura de aventura, Sancho de comida).

Como um dos objetivos deste trabalho é dar uma possível interpretação a *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* e não uma tese de teoria literária, por mais que esta última esteja incluída necessariamente em nossas reflexões, e levando em conta os três pensamentos sobre *ponto de vista* (filosófico, antropológico e científico) recém mencionados, passaremos a analisar três episódios do clássico cervantino, três supostos “enganos”: a luta contra os desaforados gigantes (I, 8), o encontro entre o exército do Imperador Alifanfarrão e o do seu inimigo de Pentapolim do Arremango Braço (I, 18), e o elmo de Mambrino (I, 21). Nossa intenção é demonstrar que não há “engano”, pois, não há verdade (por não haver realidade imediata) e sim *pontos de vista* diferentes¹⁹⁶, todos eles verossímeis.

A luta contra os desaforados gigantes (I, 8). O narrador nos diz que os protagonistas “descobriram trinta ou quarenta moinhos de vento”. Porém, Dom Quixote diz ver

¹⁹⁴ Citado pouco antes como um dos criadores do conceito de *autopoiesis* junto com Maturana.

¹⁹⁵ Para dar um exemplo bem cotidiano: dificilmente veremos nosso atacante em impedimento, ou nosso goleiro mexer-se na hora do pênalti, ou nosso zagueiro fazendo a falta; e com frequência acreditamos que o juiz foi comprado pelo outro time (nunca pelo nosso).

¹⁹⁶ Como explicaremos a seguir, não se trata do “ponto de vista” do senso comum, ou daquele que está no dicionário (segundo Aurélio, ponto de vista pode ser: 3. Fig. Maneira de considerar ou de entender um assunto ou uma questão).

“desaforados gigantes” e só Sancho, assim como o narrador, afirma que há “moinhos de vento” e não gigantes:

“Quando nisto iam, descobriram trinta ou quarenta moinhos de vento, que há naquele campo. Assim que D. Quixote os viu, disse para o escudeiro:

- A aventura vai encaminhando os nossos negócios melhor do que o soubemos desejar; porque, vês ali, amigo Sancho Pança, onde se descobrem trinta ou mais desaforados gigantes, com quem penso fazer batalha, e tirar-lhes a todos as vidas, e com cujos despojos começaremos a enriquecer; que esta é boa guerra, e bom serviço faz a Deus quem tira tão má raça da face da terra.

...

- Olhe bem Vossa Mercê - disse o escudeiro - que aquilo não são gigantes, são moinhos de vento; e os que parecem braços não são senão as velas, que tocadas do vento fazem trabalhar as mós”¹⁹⁷.

Dom Quixote, não dando ouvidos ao medroso escudeiro, acomete contra os gigantes “em fera e desigual batalha”. O Cavaleiro diz a Sancho: se tens medo, tira-te daí (“si tienes miedo, quítate de ahí, y ponte en oración en el espacio que yo voy a entrar con ellos en fiera y desigual batalla”). Unamuno afirma “Tenía razón el Caballero: el miedo y sólo el miedo le hacía a Sancho y nos hace a los demás simples mortales ver molinos de viento en los desaforados gigantes que siembran mal por la tierra”¹⁹⁸. Eis uma grande aventura, protagonizada pelo maior dos cavaleiros.

Como na ficção não há verdade - a não ser a verdade da ficção, da qual Cervantes abre mão ao valorizar, desde o início da obra, a multiplicidade da ficção - não cabe aqui, e em nenhum outro lugar da obra, perguntar-nos quem está com a verdade ou quem está enganado (com relação à visão)¹⁹⁹. Devemos perguntar-nos se os *pontos de vista* são verossímeis. Se

¹⁹⁷ “En esto, descubrieron treinta o cuarenta molinos de viento que hay en aquel campo; y, así como don Quijote los vio, dijo a su escudero:

-La ventura va guiando nuestras cosas mejor de lo que acertáramos a desear, porque ves allí, amigo Sancho Panza, donde se descubren treinta, o pocos más, desaforados gigantes, con quien pienso hacer batalla y quitarles a todos las vidas, con cuyos despojos comenzaremos a enriquecer; que ésta es buena guerra, y es gran servicio de Dios quitar tan mala simiente de sobre la faz de la tierra.

...

Mire vuestra merced -respondió Sancho- que aquellos que allí se parecen no son gigantes, sino molinos de viento, y lo que en ellos parecen brazos son las aspas, que, volteadas del viento, hacen andar la piedra del molino.” (I, 8).

¹⁹⁸ Unamuno, *Vida de Don Quijote y Sancho*, p. 55.

¹⁹⁹ Utilizando os conceitos de Austin, *How to do thing with words*, podemos dizer que na ficção os enunciados não são “constatativos” (daqueles que se submetem à alternativa “verdadeiro ou falso”), tratar-se-ia de enunciados “performativos” (daqueles que constituem por si uma ação, do tipo “prometo fazê-lo”). Como diz Costa Lima em “Mimesis e história em Auerbach”: Há que contextualizar o performativo ficcional e analisar as

Dom Quixote é o *ponto de vista* do mundo da cavalaria, é verossímil, e o mais provável, que veja “desaforados gigantes” aos quais tem de combater. Se Sancho é um medroso – pelo que diz Dom Quixote e podemos constatar no desenrolar da história -, é igualmente verossímil, e também o mais provável, que não veja “gigantes” e sim “moinhos de vento”, que até são mais apropriados à paisagem da Mancha do século XVII (mas, não da mancha metafórica). Ora, se há alguém que pode estar enganado, esse alguém é o narrador, não pelo que vê e sim pelo que diz. Afirma, no início do capítulo, que “descobriram trinta ou quarenta moinhos de vento”, incluindo como sujeito da oração/ação a Dom Quixote, que nunca reconhece tal descoberta. (Sr. Narrador, o que descobriram os espanhóis quando chegaram a América?).

Por último, quem também pode estar enganado somos nós, desocupados leitores, ou você, hipócrita leitor – meu irmão – meu semelhante²⁰⁰, se acreditamos no relato contraditório do narrador ou na visão de um dos personagens, desvalorizando a do outro (que é o que aparentemente faz o narrador). Devemos lembrar que “qualquer perspectiva é igualmente válida e verdadeira”, e “uma representação verdadeira e correta do mundo não existe”.²⁰¹ Segundo Whitehead, a expressão ‘mundo real’ muda de sentido conforme o ponto de vista.²⁰² E para Deleuze, não há ponto de vista sobre as coisas; as coisas e os seres é que são pontos de vistas²⁰³. Sendo assim, a questão não é saber como Sancho ou Dom Quixote vêem o mundo, mas, que mundo se exprime através de cada uma das personagens, de que mundo cada uma delas é o ponto de vista.

Passemos agora para o encontro entre o exército do Imperador Alifanfarrão e o do seu inimigo de Pentapolim do Arremango Braço (I, 18). Desta vez o narrador é mais cauteloso e

condições que o legitimam. Deste modo, quando Dom Quixote diz ver desaforados gigantes, começa a frase exatamente assim: “La aventura va guiando nuestras cosas mejor de lo que acertáramos a desear”. Contextualizando, o cavaleiro diz “há aventura, prometo realizá-la”.

²⁰⁰ “- Hypocrite lecteur, - mon semblable, - mon frère!” Au Lecteur in *Les Fleurs Du Mal*, Baudelaire.

²⁰¹ Kaj Arhem, apud Viveiros de Castro. Ibidem. p. 238.

²⁰² Apud Viveiros de Castro. Ibidem. p. 243.

²⁰³ Deleuze, *Le pli. Leibniz et le baroque*, p. 203.

nos diz que Dom Quixote reparou no caminho uma grande poeira; “é levantada por um copiosíssimo exército de diversos e inumeráveis povos”, diz o fidalgo ao seu escudeiro. Ao que Sancho acrescenta “dois devem eles ser, porque desta parte contrária também sobe outra poeirada semelhante”. E prossegue o diálogo entre os dois protagonistas; só algumas páginas à frente, quando a poeirada está bem mais próxima deles, é que Sancho adverte ouvir “balidos de carneiros e ovelhas”. Logo depois, o narrador afirma “e era verdade”.

“¿Ves aquella polvareda que allí se levanta, Sancho? Pues toda es cuajada de un copiosísimo ejército que de diversas e innumerables gentes por allí viene marchando. A esa cuenta, dos deben de ser -dijo Sancho-, porque desta parte contraria se levanta asimesmo otra semejante polvareda...
 -¿Cómo dices eso? -respondió don Quijote-. ¿No oyes el relinchar de los caballos, el tocar de los clarines, el ruido de los atambores?
 -No oigo otra cosa -respondió Sancho- sino muchos balidos de ovejas y carneros. Y así era la verdad, porque ya llegaban cerca los dos rebaños.” (I, 18).

Mais uma vez o narrador está com Sancho e desqualifica as palavras do fidalgo; só que desta vez espera pela confirmação do escudeiro. O Valente Cavaleiro, assim como na outra aventura, atribui ao medo do escudeiro sua cegueira; “um dos efeitos do medo é turvar os sentidos, e fazer que pareçam as coisas outras do que são”, desta vez explica Dom Quixote.²⁰⁴

Aqui também devemos perguntar-nos se são verossímeis os *pontos de vista* das personagens. Do mesmo modo que na primeira aventura, aqui é verossímil que o Cavaleiro veja dois exércitos (aventura) e o medroso escudeiro veja outra coisa (animais comestíveis). Só que desta vez Dom Quixote dá uma explicação bastante convincente sobre os efeitos do medo; e que hoje é reforçada pela explicação do Biólogo chileno (e até pela psicanálise): acreditamos ver o que não vemos, o que não deixa de ser um artifício inconsciente a favor da nossa sobrevivência (se não reconheço o perigo e conseqüentemente não o enfrento, diminuem as chances de ser derrotado por ele).

²⁰⁴ “El miedo que tienes -dijo don Quijote- te hace, Sancho, que ni veas ni oyas a derechas; porque uno de los efectos del miedo es turbar los sentidos y hacer que las cosas no parezcan lo que son; y si es que tanto temes, retírate a una parte y déjame solo, que solo basto a dar la victoria a la parte a quien yo diere mi ayuda” (I, 18).

Por último, veremos o episódio do elmo de Mambrino (I, 21). “Nisto começou a chover” são as primeiras palavras do capítulo,²⁰⁵ que descrevem um fato de relevância, que certamente influirá na clareza da visão dos protagonistas de mais um suposto “engano” e singular aventura. Agora, o narrador é ainda mais cauteloso na descrição dos fatos. “Dali a pouco descobriu Dom Quixote um homem a cavalo, que trazia na cabeça coisa que relampagueava como se fora de ouro”.²⁰⁶ Mas, o Cavaleiro - que parece perceber o jogo entre ele, protagonista dos supostos “enganos”, e o narrador -, mais sábio do que o sábio narrador, diz: “se não me engano, aí vem caminhando para nós um homem que traz na cabeça o elmo de Mambrino”.²⁰⁷ E, para surpresa de todos, Sancho também se mostra cauteloso: “o que vejo... que traz na cabeça uma coisa que reluz”,²⁰⁸ mas, pelo que continua, parece tratar-se, mais uma vez, de medo à aventura. Chega de tanta cautela, Dom Quixote afirma “é o elmo de Mambrino”, e acrescenta, “que tanto desejava” (como dissemos antes, muitas vezes vemos o que queremos ver, ou o que estamos preparados para ver; porque o ver, de certa forma, é reconhecer).

Contudo, o narrador nos informa que se tratava de um barbeiro que “trazia a sua bacia de latão”, e, por causa da chuva, para se proteger, levava a “bacia” na cabeça, a qual “resplandecia”.²⁰⁹ Entretanto, cabe uma ressalva, devemos lembrar que, em relação ao *Quixote*, “haver sido seu autor arábigo, sendo mui próprio dos daquela nação ser

²⁰⁵ “En esto, comenzó a llover un poco” (I, 21).

²⁰⁶ “De allí a poco, descubrió don Quijote un hombre a caballo, que traía en la cabeza una cosa que relumbraba como si fuera de oro” (I, 21).

²⁰⁷ “Digo esto porque, si no me engaño, hacia nosotros viene uno que trae en su cabeza puesto el yelmo de Mambrino, sobre que yo hice el juramento que sabes” (I, 21).

²⁰⁸ “-Lo que yo veo y columbro -respondió Sancho- no es sino un hombre sobre un asno pardo, como el mío, que trae sobre la cabeza una cosa que relumbra.

-Pues ése es el yelmo de Mambrino -dijo don Quijote-. Apártate a una parte y déjame con él a solas: verás cuán sin hablar palabra, por ahorrar del tiempo, concluyo esta aventura y queda por mío el yelmo que tanto he deseado” (I, 21).

²⁰⁹ “Es, pues, el caso que el yelmo, y el caballo y caballero que don Quijote veía, era esto: que en aquel contorno había dos lugares, el uno tan pequeño, que ni tenía botica ni barbero, y el otro, que estaba junto a [él], sí; y así, el barbero del mayor servía al menor, en el cual tuvo necesidad un enfermo de sangrarse y otro de hacerse la barba, para lo cual venía el barbero, y traía una bacía de azófar; y quiso la suerte que, al tiempo que venía, comenzó a llover, y, porque no se le manchase el sombrero, que debía de ser nuevo, se puso la bacía sobre la cabeza; y, como estaba limpia, desde media legua relumbraba” (I, 21).

mentirosos”²¹⁰. O Cavaleiro dá-nos a sua versão: o elmo caiu em mãos de uma pessoa que só reconheceu o valor do ouro, por isso derretera parte do elmo, o qual ficara parecendo com uma “bacia de barbeiro”.²¹¹ E agora, em quem acreditar? Qual versão? Qual *ponto de vista*?

Com sua simplicidade, Sancho, para não valorizar nem desacreditar nenhuma das partes, ou talvez por medo, entre “bacia de barbeiro” e “elmo de Mambrino” decide ficar com o “baciemo”.²¹² Não, amigo Sancho – diz Unamuno – ou é bacia ou é elmo, depende de quem dele se sirva, isto é, é bacia e é elmo ao mesmo tempo, o que não pode ser é “baciemo”.²¹³ Mais uma vez, a intencional multiplicidade da ficção de Cervantes nos presenteia com várias leituras possíveis, todas elas verossímeis e legítimas. “Bacia” e “elmo”. Mais uma vez é o narrador quem se engana, desta vez por acreditar que uma explicação coerente possa ter mais valor do que outra, a de Dom Quixote, que também é coerente; só que desta vez não se engana sozinho, Sancho lhe faz companhia ao inventar o que não existe: “baciemo”.²¹⁴ Que fique claro que, assim como nos outros dois episódios analisados, o

²¹⁰ “Si a ésta se le puede poner alguna objeción cerca de su verdad, no podrá ser otra sino haber sido su autor arábigo, siendo muy propio de los de aquella nación ser mentirosos; aunque, por ser tan nuestros enemigos, antes se puede entender haber quedado faltó en ella que demasiado. Y así me parece a mí, pues, cuando pudiera y debiera estender la pluma en las alabanzas de tan buen caballero, parece que de industria las pasa en silencio: cosa mal hecha y peor pensada, habiendo y debiendo ser los historiadores, verdaderos y no nada apasionados, y que ni el interés ni el miedo, el rancor ni la afición, no les hagan torcer del camino de la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.” (I, 9).

²¹¹ “¿Sabes qué imagino, Sancho? Que esta famosa pieza deste encantado yelmo, por algún extraño accidente, debió de venir a manos de quien no supo conocer ni estimar su valor, y, sin saber lo que hacía, viéndola de oro purísimo, debió de fundir la otra mitad para aprovecharse del precio, y de la otra mitad hizo ésta, que parece bacia de barbero, como tú dices. Pero, sea lo que fuere; que para mí que la conozco no hace al caso su trasmutación; que yo la aderezaré en el primer lugar donde haya herrero, y de suerte que no le haga ventaja, ni aun le llegue, la que hizo y forjó el dios de las herrerías para el dios de las batallas; y, en este entretanto, la traeré como pudiere, que más vale algo que no nada; cuanto más, que bien será bastante para defenderme de alguna pedrada” (I, 21).

²¹² Assim termina o capítulo: “-En eso no hay duda -dijo a esta sazón Sancho-, porque desde que mi señor le ganó hasta agora no ha hecho con él más de una batalla, cuando libró a los sin ventura encadenados; y si no fuera por este *baciyelmo*, no lo pasara entonces muy bien, porque hubo asaz de pedradas en aquel trance.” (I, 44).

²¹³ Unamuno, *Vida de don Quijote y Sancho*, pp. 127-128.

²¹⁴ Leo Spitzer tenta justificar a invenção da nova palavra, retomando Américo Castro (e seu engano à visão), com o seguinte raciocínio: se uma coisa parece A para alguém e B para outro, pode ser que não seja nem A nem B, mas, A+B. Para ele, com a possibilidade de criação de uma nova palavra, Cervantes se liberta das limitações da língua. Spitzer, “Perspectivismo Lingüístico en el *Quijote*”, p. 166. Só que essa explicação vê o problema lingüístico e dá uma resposta retórica, que não explica o problema em si, aquilo que é visto. Sancho inventa uma palavra que não tem referente; a palavra passa a existir, só que ela, em vez de designar uma coisa (uma realidade), passa a designar a combinação e outras designações (puro jogo retórico). Nem sequer ele mesmo,

engano não está no objeto percebido. Não há nada de errado em perceber uma “bacia” ou um “elmo”; no mundo de Dom Quixote, que é o mundo da cavalaria, ele vê o “elmo de Mambrino”; no mundo de Sancho, que parece ser semelhante ao mundo do, não muito sábio, narrador, o que se vê é “bacia de barbeiro”. Plotino diria que para poder ver o “elmo de Mambrino” (assim como exércitos, gigantes, castelos, etc.), primeiro faz-se necessário que o olhar se torne cavaleiroso (ou quixotesco).²¹⁵

Como muito bem denuncia Marcos Lucchesi os irmãos Viscondes não perceberam a sutileza de Cervantes²¹⁶ e traduziram: “Mandó a Sancho que alzase el yelmo, el cual, tomándola en las manos, dijo:” por “Mandou a Sancho que levantasse do chão o elmo. D. Quixote, tomando-o nas mãos, disse:”. “tomándola” diz o original e não “tomándolo”, então, deveria ser traduzido por “tomando-a” pois, como Rico adverte, “la” faz referência à “bacia” e não ao “elmo”²¹⁷. A diferença é tênue, um simples pronome “la” por “lo” (“a” por “o”), mas é suficiente para garantir a ambigüidade essencial ao *Quixote*.

Após termos analisado estes três episódios, podemos concluir que cada *ponto de vista* (narrador, Dom Quixote, Sancho, e leitor) tem seu valor de verdade no seu respectivo mundo, e o fato de não coincidirem não é motivo suficiente para desqualificar qualquer um deles – já que cada um deles é independente com relação aos outros. Todos são verossímeis (ou possíveis), essa é a riqueza da multiplicidade ficcional. O *ponto de vista* que Sancho reflete é

Sancho, viu o tal “baciemo”. Coisa muito diferente é a invenção de Dom Quixote em (I, 1): Rocinante. Esse nome é a combinação de duas palavras espanholas (um substantivo, *rocín*, e um advérbio, *ante*) que formam uma nova palavra, e passa a designar um novo momento na “existência” do cavalo do, agora, cavaleiro (antes era o cavalo de um fidalgo). Rocinante é um novo nome para um novo cavalo, sustentado na tradição cristã, comum na época de Cervantes entre os conversos, de mudar de nome na hora do batismo.

²¹⁵ É impressionante a pertinência de citar Plotino, quando fala sobre o Belo (*Enéada* I 6):

Mas, se alguém chegar a essa visão ainda mergulhado no vício, sem ter se purificado, ou se for fraco e em sua covardia for incapaz de ver o maior dos esplendores, então nada vê, mesmo se outra pessoa indicar para ele o que está claramente diante dos seus olhos. Pois é necessário que o olhar se torne semelhante ao objeto que deve ser visto para ser capaz de contemplá-lo. Jamais um olho poderia contemplar o Sol se não fosse semelhante a ele; e jamais uma Alma poderia contemplar a Beleza suprema se antes não se tornasse bela. Plotino, *Tratado das Enéadas*, p. 34.

²¹⁶ Marcos Lucchesi, “A poética do *Quixote*”, p. 330.

²¹⁷ Na nota 17 (I, 21) Rico esclarece: “-la se refiere gramaticalmente a la bacia, no al yelmo; con el pronombre se marca la diferente visión de Sancho y el caballero”. Edição CVC.

o da simplicidade de um lavrador, o do medo do desconhecido e que, por sua própria ignorância, vê, nos supostos “enganos” do seu senhor, comicidade. Já o *ponto de vista* que Dom Quixote reflete, que é o mundo da cavalaria, é o das aventuras, muitas vezes trágicas (também há castelos, princesas, gigantes, exércitos, elmo de Mambrino, etc.). Sobre o *ponto de vista* que o narrador reflete, fica difícil afirmar alguma coisa, já que há motivos suficientes para acreditarmos que seu papel na história é o de nos enganar (como um demônio barroco, que se compraz em enganar-nos), nos confundir, o que não deixa de ser positivo, pois nos força a pensar (recordemos que, por ser árabe, é tido como mentiroso; não fala diretamente, lemos uma tradução; há vários narradores; etc.). Por fim chegamos ao *ponto de vista* que o leitor ou desocupado leitor reflete – que a esta altura desconfiamos que também seja uma personagem criada por Cervantes, similar ao narrador arábigo, ou aos outros narradores. O leitor ou desocupado leitor está, aparentemente, em situação privilegiada, já que poderia escolher com qual *ponto de vista* ficar; ou assumir o seu próprio, diferente dos outros; ou, ainda, ficar com todos eles. Afinal de contas, o próprio Dom Quixote nos autoriza e explica: aquilo que para Sancho parece bacia de barbeiro, para ele (Dom Quixote) parece elmo de Mambrino, e a outro (que bem pode ser o leitor) parecerá outra coisa (I, 25).²¹⁸

Mas, para o desocupado e atento leitor, ilustre ou plebeu, hipócrita e irmão, ou seja, para aquele que realmente quer ter uma compreensão “eficaz” da obra, não há escolha; a única leitura possível é aquela que aprende todos os *pontos de vista* implícitos e explícitos no

²¹⁸ “-Mira, Sancho, por el mismo que denantes juraste, te juro -dijo don Quijote- que tienes el más corto entendimiento que tiene ni tuvo escudero en el mundo. ¿Que es posible que en quanto ha que andas conmigo no has echado de ver que todas las cosas de los caballeros andantes parecen quimeras, necedades y desatinos, y que son todas hechas al revés? Y no porque sea ello así, sino porque andan entre nosotros siempre una caterva de encantadores que todas nuestras cosas mudan y truecan y les vuelven según su gusto, y según tienen la gana de favorecernos o destruirnos; y así, eso que a ti te parece bacia de barbero, me parece a mí el yelmo de

texto.²¹⁹ Assim como o Mundo (ou Universo) de Plotino ou Leibniz contem todos os *pontos de vista* e, conseqüentemente, para termos uma compreensão total de esse Mundo é necessário e mais apropriado considerarmos todos os seus *pontos de vista* (ou *Mônadas*); assim também, para entendermos, da melhor maneira possível, o mundo do *Quixote*, que contem essa multiplicidade de sentidos, se faz necessário que o atento leitor leve em conta, não apenas uma ou duas leituras ou interpretações, mas, todas as possibilidades que o texto oferece. Não cabe a escolha.

3.6 Mimesis ou Similaridade.

Como deve ter ficado claro, o *ponto de vista* é anterior ao mundo interpretado; e havendo uma multiplicidade de *pontos de vista* diferentes, haverá inumeráveis interpretações do que se considera como realidade. Dado isto, podemos afirmar que aquilo que entendemos por realidade é alguma coisa (*res*) mediatizada, ou seja, depende de uma forma classificatória anterior. Entre o Eu e o mundo, entre mim e a realidade (minha realidade), está essa ferramenta sem a qual não seria possível apreender, conhecer, entender nem significar o chamado mundo real. Em filosofia, “mediato” diz-se do que é condicionado, dependente de outro. Assim, este mundo, para Platão, seria mediato, dependeria de uma outra realidade, a realidade das Idéias; este mundo seria cópia imperfeita de um outro mundo verdadeiro que pode ser chamado de Mundo das Idéias (apesar de Platão nunca ter utilizado este vocabulário). E se Platão desvaloriza este mundo, o que dizer da arte e da mimesis?

Sendo assim, e voltando à questão da mimesis: como falar em “imitar”, “copiar” ou “representar” uma realidade mediatizada? Fica claro, esperamos, que qualquer tentativa da

²¹⁹ Cf. Martínez Bonati, *El Quijote y la poética de la novela*, p.239: “el texto sólo posibilita una única lectura eficaz, la que recoge todos sus elementos en una experiencia de múltiple y simultánea significación.”

arte de se aproximar à realidade será frustrada ou, no mínimo, imprecisa. Não se trata de um crivo ou cristal, essa forma classificatória (a qual chamamos de *ponto de vista*) é uma espécie de prisma por onde a luz passa, porém, é dispersa ou refratada. Auerbach concebe a mimesis como um movimento que iria da realidade (verdadeira) até o texto (verossímil). Em vez disso, pode-se dizer que o texto verossímil (ficção), mais do que movimento em mão única, é um diálogo entre a ficção e a interpretação da realidade (não da realidade em si, já que não temos acesso a ela diretamente). Agora podemos entender melhor porque Wolfgang Iser descarta a mimesis²²⁰; e, a Luiz Costa Lima quando afirma “A mimesis, em suma, é um equívoco multissecular, pelo qual o Ocidente tem deformado a existência do ficcional”²²¹. Portanto, toda vez que se considerar a ficção literária como mimesis, se estará “deformando a existência do ficcional”, como se olhássemos a ficção através de um prisma, na tentativa inútil de “desdispersar” ou “desrefratar” a luz, no caso, a suposta realidade que estaria na obra.

Mas, então, como entender uma obra sem esse aparato conceitual? Em vez de mimesis sugerimos a similaridade. Para explicar este conceito recorre-se oportunamente, uma vez mais, ao clássico cervantino, desta vez a *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*.

Quando se narra *Do ridículo arrazoamento que houve entre Dom Quixote, Sancho Pança e o Bacharel Sansão Carrasco* (II, 3), o Cavaleiro compara o autor das suas histórias, um falador ignorante, com Orbaneja, pintor de Úbeda, quem fazia seu trabalho meio que displicentemente. Se, por exemplo, pintasse um galo, fazia-se necessário escrever-se-lhe ao pé do quadro: isto é um galo. Imaginamos que Orbaneja tenha sido o primeiro artista plástico

²²⁰ Flavius Filostrato, no fim do século II, já valorizava a imaginação em detrimento à mimesis: É a imaginação (*phantasia*) que produz estas obras, ela que é demiurgo mais sábio que a *mimesis*; pois a *mimesis* não fabrica senão o que viu, mas, a imaginação também o que não viu. (*Vida de Apolônio*, apud Vernant, J.-P. “Image et apparence dans l’*théorie platonicienne de la ‘mimesis’*”, in *Journal de psychologie*, 1979, p. 137). Apud Luiz Costa Lima, “Representação Social e Mimesis”.

²²¹ Costa Lima, “Mimesis e história em Auerbach”, quando interpreta as reflexões de Wolfgang Iser sobre a mimesis.

abstrato. Pelo que nos revela nosso Cavaleiro, o artista de Úbeda, em vez de se preocupar em imitar o máximo possível a realidade, preferia fazer umas manchas disformes. Talvez essas manchas fossem similares às do início do *Quixote*: em um lugar da (M)mancha. Dom Quixote acreditava que o mesmo aconteceria com sua história, alguém teria que fazer alguns comentários (talvez escrever notas de rodapé, diríamos hoje), para que fosse possível compreendê-la. (II, 3). O que podemos entender desta comparação feita pelo Cavaleiro? É exatamente o que pretendemos responder a seguir. Mas, há uma questão primeira: faz algum sentido relevante a análise dessa passagem? Claro, pois fala da necessidade dos comentadores para o real, maior e melhor entendimento do romance – ou de qualquer outra obra de arte, e indo mais longe, para qualquer criação do pensamento humano, seja ela no campo artístico, científico ou filosófico - ou seja, Cervantes, na voz de Dom Quixote, está qualificando ainda mais o “desocupado leitor” da sua obra.

Se no prólogo da primeira parte o autor já nos advertia que para ler seu livro tínhamos de ser algo mais do que leitores, desocupados leitores, agora acrescenta: talvez seja necessária a intervenção de comentadores. Quer dizer, se o “desocupado” do prólogo tanto podia fazer referência a um leitor com tempo disponível e interessado apenas em se divertir com a história, como a um especialista disposto a ocupar seu valioso tempo numa leitura séria e a fundo do texto, agora (II, 3), com esse novo adjetivo (comentador), Cervantes inclui também um novo sujeito que, além de ser leitor (desocupado leitor, como os anteriores), também deve ser escritor. Pois é, o comentador é aquele que lê, entende, e explica a obra; cabe a ele escrever: isto é um galo. O artista pinta, o comentador interpreta; Cervantes escreve, o comentador escreve suas interpretações, por exemplo: nem galo nem cachimbo, muito pelo contrário²²².

²²² Título do ensaio inicialmente redigido em dezembro de 2005 e que deu origem a esta parte da tese (disponível na nossa página em Internet). Um ano depois foi feita uma versão em espanhol, com algumas mudanças, e

Então, vamos ao trabalho. Já que Dom Quixote cita um pintor e sua obra, nós também faremos o mesmo. Em 1926, o pintor belga René Magritte (1898-1967) pintou um quadro onde observamos um cachimbo e embaixo dele umas letras (grafismo) que dizem “Isto não é um cachimbo”. Se tivesse escrito “isto é um cachimbo” estaria a mentir - ele mesmo confessa²²³. Conclusão imediata: o desenho de um cachimbo não é um cachimbo; e a palavra cachimbo (ou grafismo) tampouco é um cachimbo. Já em 1966, Magritte pinta um outro quadro onde observamos, à esquerda em cima, um cachimbo cinza flutuando no ar com fundo cinzento e, à direita embaixo, um quadro (isso mesmo, um quadro menor dentro do quadro maior), com fundo preto (pelo qual também poderia tratar-se de um quadro negro) no qual há um cachimbo desenhado no meio e logo embaixo dele a frase: “Isto não é um cachimbo”. Conclusão imediata não há, e desconfiamos que tampouco fosse para ser imediata a conclusão da primeira obra. O que há é a proposta de um problema, um produto do pensamento artístico que levou tempo para ser criado e executado; e por sua natureza inovadora merece ser meditado, com calma. Esse deve ser um dos motivos que levou ao pensador francês Michel Foucault (1926-1984), em 1973, a escrever um livro com o título: “Isto não é um cachimbo”. Nesse pequeno, porém, interessante texto, Foucault faz sua leitura, interpretação e comentário da obra do pintor belga.

Ora, acreditamos que Magritte, não satisfeito com a repercussão do primeiro quadro (1926), quarenta anos depois decide fazer um outro onde esteja mais evidente a não banalidade da sua obra. Sem dúvida o conseguiu, e o livro de Foucault é prova disso. O pensador francês, no capítulo V, nos fala da diferença entre similar e semelhante, para depois fazer as leituras que considera possíveis com relação ao quadro de Magritte. Fazendo um agenciamento com Foucault, chegamos às seguintes definições.

apresentada no VI Congreso Interneccional “Letras del Siglo de Oro”, em Santa Fe, Argentina, com o título: “El concepto de Similitud para entender el *Quijote*”, Reyes Celedón.

²²³ Citado por Marcel Paquet, *Magritte*, p.9.

1.- Como semelhante (ou semelhança) entendemos: quando uma coisa (objeto ou pessoa) é conforme a outra (objeto ou pessoa), ou seja, uma possui a forma da outra; uma coisa que seja de natureza diferente ao original, cópia falsa de um modelo verdadeiro. Por exemplo: os seres humanos somos semelhantes a Deus, temos a mesma forma, supostamente, do criador, mas, não passamos de cópias de um modelo original que é de uma outra natureza (nós somos de carne e osso, Deus é espiritual); o quadro de Michelangelo que tenho na parede da minha sala é semelhante à “criação do homem” que está no teto da Capela Sistina, têm a mesma forma, mas, são de natureza diferente (um foi feito a mão, o outro é uma fotografia daquele), o italiano é original, o meu não passa de uma cópia, um é verdadeiro, o outro falso; o cachimbo de 1926 é semelhante a um cachimbo real, mas, não é cachimbo, não podemos utilizá-lo para fumar. Falar em semelhança é afirmar uma negativa, uma desqualificação, uma inferioridade, uma falsidade, uma imitação, uma falsificação inútil, é reconhecer que entre o original e a cópia há uma diferença intransponível, uma diferença de natureza. Esse é o problema da mimesis entendida como “cópia” ou simples “imitação”, diz: a ficção pode até tentar, mas, nunca conseguirá ser uma “cópia” fiel da realidade, uma “imitação” à altura do seu modelo real, uma representação exata da vida. Ou seja, a mimesis, entendida desta forma, acabaria por desqualificar a arte, da mesma forma que o fez Platão (que acusa e desqualifica a mimesis e a arte)²²⁴.

2.- Como similar (ou similaridade), contudo, entendemos: quando temos duas ou mais coisas (objetos ou pessoas) da mesma natureza, formando parte de uma mesma série. Por exemplo: os humanos somos similares entre nós; as fotografias são similares entre elas; os cachimbos de 1966 são similares entre si, todos dois são falsos, cópias, representação, simulacros, mas, também são originais. Falar em similar é afirmar e confirmar uma

²²⁴ O que se entende por *mimesis* varia de autor para autor (certamente Aristóteles não iria concordar com a visão que está sendo apresentada aqui); inclusive há estudiosos que confundem as visões dos clássicos (Platão e principalmente Aristóteles), geralmente por não terem lido os originais (em grego). Em 1.10 retomaremos a questão da *mimesis* em Aristóteles com um olhar mais específico e filosófico.

positividade, uma qualidade, uma igualdade, uma potencialidade recíproca entre os objetos da série (mesmo que estes objetos sejam simulacros). Na similaridade todos são o que são, pura potencialidade (mesmo que seja a potência do falso). É o que faz Nietzsche ao reverter o platonismo e afirmar este mundo como verdadeiro (o mundo do erro, do imperfeito, do pecado, da mácula, da mancha, da Mancha, da (M)mancha).

Metaforicamente, a semelhança é uma ditadura, já a similaridade uma democracia (sem direito a corrupção). E, o que tudo isso tem a ver com a comparação de Dom Quixote? Bem, o fato é que o galo de Orbaneja, parecendo ou não com um galo real, não é um galo, é uma representação pictórica; e mesmo se alguém escrever ao pé do quadro “isto é um galo”, continua não sendo galo, apenas uma representação pictórica. Não sabemos se Magritte leu o *Quixote*, mas, sem dúvida, ele nos ajudou em muito a entender as palavras de Dom Quixote. Quando o pintor belga escreve “isto não é um cachimbo” logo abaixo do desenho do cachimbo, o que está denunciando é a natureza pictórica, tanto do cachimbo quanto do grafismo; indiretamente nos está avisando: há uma diferença de natureza entre meu cachimbo desenhado e um suposto cachimbo real que tenha servido de modelo (um é semelhante ao outro). E, por mais que seu cachimbo seja semelhante a um cachimbo real, ele não é um cachimbo.

Contudo, Magritte vai mais longe. Além de denunciar, ele quer afirmar, quer confirmar a potência da sua obra, a potência da obra de arte, a potência do simulacro e do falso. Por isso cria uma série de cachimbos, e deste modo consegue ressaltar a força da similaridade. Não interessa se seu cachimbo é ou não semelhante a um modelo, o que realmente tem valor é o fato de seus cachimbos serem todos similares; sua obra é uma criação e tem valor por ela mesma e não por pretender parecer, mais ou menos, com um modelo. Seus cachimbos são reais enquanto se afirmem como aquilo que eles são: uma obra de arte. O que

está em questão é a força da obra de arte. A criação artística tem mais valor (ou valor positivo) quando consegue se libertar da ditadura da semelhança e passa a proclamar sua própria natureza; e isso se consegue através da similaridade.

Então, o que Dom Quixote está denunciando, ironicamente, é que sua história será melhor compreendida se reconhecida como similar a outras histórias (cavalaria, bizantina, picaresca, pastoril) e não como semelhante à vida real. E por que digo ironicamente? Porque Dom Quixote acusa o narrador da sua história de ser um falador ignorante, mas, o autor real da obra é Cervantes e Dom Quixote não passa de uma personagem por ele criada. O cavaleiro, ou melhor, Cervantes é irônico ao atribuir-se a culpa pelo leitor não compreender a história, como se tudo fosse responsabilidade da incompetência do autor em não saber narrar adequadamente as peripécias do valente Dom Quixote. No entanto, bem sabemos que não há problema nenhum com o autor (muito pelo contrário), e que o problema de entendimento e compreensão da obra é de responsabilidade do leitor, daquele desocupado leitor, ilustre ou plebeu: cabe a ele ver a similaridade do *Quixote* com os outros romances, enquanto obra ficcional, em vez de procurar, indevidamente, a semelhança com a vida real.

Trabalhando com a semelhança poderíamos dizer que, assim como o segundo cachimbo de Magritte, aquele de 1966 que está no quadro dentro do quadro, Dom Quixote não é a coisa em si, é a representação da representação. Dom Quixote seria então a representação em segunda ordem²²⁵ (a cópia da cópia, diria Platão, e como tal não teria valor ontológico). Nosso Cavaleiro seria uma representação dos outros cavaleiros medievais, que por sua vez, não passavam de representação (assim como o cachimbo do quadro menor é representação do cachimbo maior, que por sua vez também é uma representação). Porém, para descobrirmos o verdadeiro valor de Dom Quixote devemos vê-lo como similar aos outros

²²⁵ No próximo capítulo há uma explicação mais detalhada do que venha a ser esta noção de “segunda ordem”, que tanto pode ser usada com relação a uma representação quanto com uma invenção de personagem.

cavaleiros (não como cópia, não como representação inspirada num modelo real, no máximo, como cópia de um modelo de ação imaginária ou possível, que é a proposta de Aristóteles na *Poética*). Dom Quixote é um cavaleiro, assim como qualquer outro cavaleiro de romance de cavalaria; Dom Quixote é personagem, assim como qualquer outra personagem do mundo ficcional, seu valor está nele, assim como seu progenitor é ele mesmo; não vem de, nem vai a; só tem afirmação, só presente, só aventuras.

Além disso, podemos observar, por exemplo, que Dom Quixote vê similaridade também entre ele e seu escudeiro. E por ver em Sancho um similar pode passar o dia todo conversando de igual para igual com ele²²⁶; pois Dom Quixote, em vez de afirmar a hierarquia entre cavaleiro e escudeiro, em vez de marcar a desigualdade entre eles, em vez de desqualificar seu companheiro, nosso Cavaleiro prefere confirmar a similaridade que há neles (com algumas diferenças, mas, de grau não de natureza), como se fossem professor e aluno (estando ambos nessa mesma aventura como andarilhos, dispostos a aprender com suas discussões e peripécias)²²⁷. E, será que Dom Quixote também vê a Dulcinea como similar? Bom, isso fica para um outro capítulo, por merecer uma atenção toda especial.

Por outro lado, Cervantes não é só irônico ao desqualificar o narrador da história de Dom Quixote. De fato, tudo se passa como se o narrador fosse mesmo um falador ignorante. Mas, ignorante por quê? Porque vê semelhança onde deveria ver similaridade, ou melhor, procura semelhança onde realmente não há nem poderia haver a não ser similaridade (trata-se de uma obra de arte, de um romance, não é uma história real); quer desqualificar a “mancha” por não ser galo, quer negar “La Mancha” porque não é Espanha, chama de louco nosso herói

²²⁶ Conversas como a do conde Lucanor e seu conselheiro Patronio. Don Juan Manuel, *El Conde Lucanor*.

²²⁷ Não é só Dom Quixote que ensina a Sancho, este último também tem o que ensinar ao Cavaleiro, mesmo “sem ter sido criado na Corte nem estudado em Salamanca” (II, 19). Por exemplo, em (I, 25) quando Sancho utiliza uma expressão cristã em latim no meio da sua resposta: “Quien infierno ha *nula es retencio*”, que Dom Quixote não conhece. A expressão correta é: *Quia in inferno, nulla est redemptio* – pois no inferno não há salvação.

por não ser covarde como outros (covarde como aqueles marinheiros amedrontados do general Pompeu que se recusavam a viajar durante a guerra)²²⁸.

À guisa de exemplo, e para sermos mais precisos, propomos analisarmos uma das passagens, aventuras, mais conhecidas do nosso Cavaleiro, uma vez mais: o combate contra os gigantes (I, 8).

É simples. Dom Quixote vê trinta ou mais desaforados gigantes; o Cavaleiro vê qualquer coisa similar ao que Amadis ou qualquer outra personagem de romance de cavalaria teria visto: gigantes e aventura. Já o narrador descreve um campo com trinta ou quarenta moinhos de vento. Ele tem como modelo o mundo real, então tudo o que se passa no *Quixote* tem de ser semelhante ao mundo real. Se fosse real, haveria, nos campos de La Mancha (região de Espanha), moinhos de vento e não gigantes (pois estes pertencem ao mundo da cavalaria) e para o narrador as coisas têm de ser como na realidade e não como num romance de cavalaria; e mais, conclui que Dom Quixote é um louco (ou está louco, já que no final da história voltaria a recuperar o juízo), por tomar a realidade como se de romance se tratasse. Há ainda a versão, ou visão, de Sancho Pança, que adverte ao seu cavaleiro a presença de Moinhos de vento e não de gigantes; mas, essa é outra história, como já disse Dom Quixote e também Unamuno: o medo e só o medo faz ver a Sancho, e nos faz ver a nós simples mortais, moinhos de vento onde há desaforados gigantes que semeiam o mal pela terra.

Ora, não se trata de loucura, ninguém está louco. A diferença está na suposta ignorância do narrador que não entende que um romance de cavalaria deve ser similar a um romance de cavalaria. Dom Quixote está certíssimo ao ver gigantes e aventura na (M)mancha metafórica; o narrador está enganado, confunde uma obra de arte com a realidade, ainda está preso à representação, à mimesis representativa. Há de se lembrar que o narrador é mais uma

²²⁸ O general romano Pompeu (106-48 a.C.) disse a seus marinheiros a famosa frase: “*Navigare necesse est; vivere non est necesse*”.

mente, que faz que se tome uma coisa por outra, que se interprete erroneamente um fato ou uma sensação; em psiquiatria, percepção deformada de objeto. Se lermos novamente o *Quixote*, só que desta vez substituindo a suposta loucura do cavaleiro por ilusão, ou seja, como um aspecto pontual e não durativo, constataremos que esta nova leitura/interpretação é mais coerente e próxima do entendimento (ou percepção) dos valores sociais contemporâneos. A loucura tem a sua história e seu lugar na escala dos valores sociais, Foucault já nos chamou a atenção para isso. Os supostos enganos cometidos pelo cavaleiro andante estão, hoje, mais próximos do que chamamos de ilusão do que da loucura (entendida como insanidade).

Mas, não é nesse assunto que pretendemos nos deter no momento. Queremos resgatar a idéia de ilusão, que como foi exposto, é atual, porém não recente, para relacioná-la com a mentira, o sonho e a literatura. Entenda-se aqui por mentira um relato mentiroso, daqueles que são contados pelo filho que não foi à escola, ou pelo marido que chegou tarde em casa, ou pela esposa que foi ao dentista. Conta-se uma história verossímil, onde quase tudo é real e aconteceu de fato, só que não necessariamente nessa ordem ou então não foi vivida pelo sujeito que a narra (é claro que na maioria desses casos conta-se com a boa vontade do ouvinte de querer ser enganado, ou preferir não saber do primeiro engano). Há de se destacar aqui o efeito criado no receptor, a ilusão de a história ser verdadeira. Coisa similar acontece com o sonho. Quando sonhamos, tudo se passa como se real fosse. Por mais absurdo que sejam os acontecimentos, estamos convencidos de que são reais. Do mesmo modo que na mentira, o sonho cria na pessoa a ilusão de que a história é verdadeira.

Agora, na literatura, na ficção literária, realista ou não, é narrada uma história, que, para ser bem entendida e para que ela alcance os efeitos desejados (por exemplo, uma comédia fazer rir), é fundamental que o leitor (ou ouvinte, caso alguém esteja lendo para outros, como era comum na época de Cervantes) acredite na trama, que pense que é real

(mesmo que aparentemente pareça impossível). Também neste caso conta-se com a boa vontade do leitor/ouvinte de querer ser enganado (faz parte do jogo, senão não tem graça). No relato literário, assim como no relato mentiroso, espera-se criar no receptor a ilusão de que a história é verdadeira. A ficção verossímil, sabendo disso, abusa das referências ao real, para assim não deixar o receptor desconfiar da sua ilusão.

Constatamos que a mentira é mais do que a verdade; a mentira se aproveita da verdade e a ultrapassa. O sonho, da mesma forma, tem essa qualidade de ultrapassar a verdade (o real) e nos convence de absurdos maiores do que a mentira. Com a literatura não é diferente, ela nos persuade, aproveitando-se do mundo real, incorporando-o e ultrapassando-o, e desse modo nos engana. A ficção verossímil está para a mentira, assim como a ficção fantástica está para o sonho. Uma obra verossímil é uma grande mentira ou uma série delas (como aquela de Cervantes que nos induz a pensar que o Cavaleiro está louco); na obra fantástica (que vem de *phantastikós*, *phantasia* e significa imaginação ou fruto dela) tudo se passa como se fosse um sonho, às vezes como um pesadelo. Interessante notar que um relato considerado fantástico pode-se tornar rapidamente num relato verossímil; é só introduzir uma personagem que, nesse preciso momento, acorda agitado; o leitor então conclui: tudo não passou de um sonho, o sonho é fantástico, mas, sonhar é possível. Ou seja, o fantástico também pode estar numa narrativa verossímil, assim como a mentira. Aliás, no *Quixote* encontramos os dois: sonho e mentira a serviço do relato verossímil.

O primeiro e grande mentiroso do clássico espanhol não é o escudeiro nem o historiador árabe, é dom Miguel de Cervantes Saavedra, que tem a petulância, a audácia, de nos mentir logo no início. Evidente que essa mentira, como todas as outras que encontramos na história, faz parte do relato ficcional; e, com ela Cervantes passa a fazer parte da ficção, ele também passa a ser mais uma personagem (como os vários narradores e o desocupado leitor,

nós). Para o autor tudo é ficção e está a serviço dela (inclusive ele mesmo e sua biografia: “o capitão cativo”, por exemplo). Voltando à primeira mentira, não estou falando de “um lugar da Mancha” (início do primeiro capítulo), nem no, talvez irônico, “desocupado leitor” (início do Prólogo), refiro-me ao título, isso mesmo, o título da obra: O engenhoso fidalgo Dom Quixote da Mancha. Pois é, Dom Quixote da Mancha ou mancha ou mácula ou de onde quer que seja²³¹, não é fidalgo (filho de algo, nobre), a não ser que se entenda no sentido de generosidade, aí sim, Dom Quixote é fidalgo, é generoso; um gesto “fidalgos” é um gesto nobre, generoso. Mas, no sentido de nobreza, da classe dos nobres, da classe dos fidalgos, não, isso Dom Quixote não é. Dom Quixote é um cavaleiro andante. Fidalgos podem ser os outros: Quijada, Quesada, Quijana, e, como muitos pensam, talvez Alonso Quijano o Bom (se é nobre, é bom). Talvez por isso Cervantes mudou o título da segunda parte para o “Engenhoso Cavaleiro” (*Segunda parte del ingenioso cavallero don Quijote de la Mancha*); para que não confundissem seu Valente Cavaleiro com o fidalgo de Avellaneda (*Segundo tomo del Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, que contiene su tercera salida y es la quinta parte de sus aventuras*), nem mesmo com o “Engenhoso Fidalgo”, leitor de tantos livros de cavalaria.

Sancho Pança, o nem tão fiel escudeiro, também mente, sem o menor pudor, principalmente quando se refere a Dulcinea do Toboso²³². Contudo, há uma mentira explícita, no capítulo 41 da segunda parte, na viagem no Clavilinho, Sancho afirma ter visto o que não viu e todos sabem que não viu. Sancho narra à duquesa a sua viagem sobre Clavilinho, na qual, ao afastar um pouco o lenço que lhe cobria os olhos, ele, supostamente, teria visto que estava a um palmo e meio do céu e também teria visto toda a terra e todos os homens. Os que

²³¹ “Así que, Sancho, deja ese caballo, o asno, o lo que tú quisieras que sea”, Dom Quixote falando com seu escudeiro em (I, 25), após o episódio do “baciélmo”. Há momentos em que é primordial a utilização da palavra correta para designar uma coisa, em outros pouco importa. Chamar o animal que carrega a Sancho de cavalo, asno, ou outro nome, não faz diferença, Sancho continua sendo Sancho e o animal um animal. Agora chamar o cavaleiro de fidalgo, isso não dá; assim como não dá para chamar a bacia de barbeiro ou elmo de Mambrino de “baciélmo”, isso não dá.

²³² Como veremos no capítulo 4 e em 5.2.

ouvem sabem que Sancho mente, pois se trata de uma brincadeira que fizeram com o escudeiro e seu senhor, e, naquela situação, eles não voaram coisíssima nenhuma e mal se afastaram do chão. Surpreende a sinceridade de Dom Quixote que narra exatamente o que ele sentiu, que é coerente com o sucedido na realidade da ficção, e conclui que “ou Sancho mente, ou Sancho sonha”.²³³ Dom Quixote sabe que “ou Sancho mente ou Sancho sonha”, são as únicas possibilidades coerentes com uma obra que se pretende verossímil. Isso, ele sabe muito bem; apesar de o cavaleiro não mentir, sabe que a mentira é possível; do mesmo modo, sabe que os sonhos justificam o injustificado da realidade; ele mesmo já passou por dois sonhos, ou melhor, por duas aventuras fantásticas que são explicadas pelo sonho: a cova de Montesinos (II, 22), e, a descomunal batalha contra os odres de vinho, suposto gigante (I, 35).

Pode-se afirmar que o inverossímil passa a ser considerado verossímil se entendido como uma mentira ou um sonho: a mentira e o sonho causadores de ilusões nas personagens. Isto explicaria vários acontecimentos “fantásticos” narrados no *Quixote*. A outra explicação seria a ilusão, pura e simplesmente. Dom Quixote teria a ilusão de ver gigantes, a ilusão de ver Castelos, a ilusão de ver lindas donzelas, etc. Ou, quem sabe, é Sancho (ou até mesmo o narrador) que tem a ilusão de ver moinhos de vento, a ilusão de ver vendas, a ilusão de ver rudes camponesas, etc. Porém, ninguém tem a ilusão, nem muito menos a certeza, de ver um “baciélmo”, isso nada mais é do que jogo de palavras. Agora, até que ponto a explicação é uma explicação de fato ou não passa de uma ilusão criada no leitor, é um assunto para ser discutido com calma.

A ficção trabalha com o “como se”: tudo se passa “como se” fosse real. Só que esse “como se” não remete àquilo que é dito ou escrito e sim ao que deve ser imaginado. A ficção trabalha com a imaginação, com a fantasia, com a ilusão. A relevância do relato ficcional não

²³³ “pero que pasásemos de allí no lo puedo creer, pues, estando la región del fuego entre el cielo de la luna y la última región del aire, no podíamos llegar al cielo donde están las siete cabrillas que Sancho dice, sin abrasarnos; y, pues no nos asuramos, o Sancho miente o Sancho sueña.” (II, 41).

está naquilo que é dito e sim na ilusão que cria no receptor (leitor ou ouvinte). No *Quixote* tudo se passa “como se” o fidalgo e o cavaleiro fossem a mesma personagem (para muitos, para mim não); “como se” os gigantes fossem moinhos de vento; “como se” os moinhos de vento fossem gigantes; “como se” a venda fosse castelo; “como se” o castelo fosse venda; “como se” a camponesa fosse a mais linda do Toboso; “como se” a mais linda do Toboso fosse uma camponesa; “como se” Dom Quixote fosse um louco; “como se” o louco fosse Dom Quixote. A magia da ficção está na ilusão criada pelo “como se” alguma coisa, “como se” outra, “como se” as duas ao mesmo tempo, “como se” várias coisas e todas ao mesmo tempo – é o caso do *Quixote*. Como já foi dito, a intencional multiplicidade, a ambigüidade e até o silêncio, são recursos utilizados por Cervantes para criar múltiplas leituras possíveis, todas elas verossímeis e legítimas²³⁴.

Quando se perde a máscara do “como se” acaba a magia, o relato ficcional se transforma numa outra coisa: registro histórico, documento burocrático, alegoria didática, pseudoficção. É o que acontece na suposta morte de Dom Quixote: a personagem deixa de ser vista “como se” fosse um cavaleiro andante. Não há mais o que fazer: Dom Quixote morre. Acabou a magia, acabaram as aventuras, acabou o faz de conta que tanto nos deleitou. Acabou o *Quixote*.

A recusa das personagens, a esta altura todas quixotizadas, em admitir a cura/morte do Cavaleiro, representa a nossa recusa, há bastante tempo quixotizados, em admitir o final do romance, em permitir a dispensa do “como se”, do faz de conta. Me engane que eu gosto! Gritamos em coro todos nós, personagens manchegos. Quero mais mentiras, desejo mais sonhos, enganar, burlas e enredos. Preciso da ilusão, necessito da ficção. Assim como o sonho, a ficção está condenada a acabar com o despertar da ilusão. Contudo, enquanto houver

²³⁴ Nas palavras de Luiz Costa Lima: com o “como se” o mundo se desdobra em outros mundos. “Mimesis e história em Auerbach”.

explicação continuará a ilusão. Como na metáfora de Costa Lima: a ficção literária é uma rua de duplo sentido, um intenso e constante movimento, sem ponto de parada; não se pode afirmar: eis o sentido último da obra, (o eterno retorno?), pois não há uma semântica última; depende em que direção sopram os ventos da história; “quando muda o vento, a obra parece dizer outras coisas daquelas que nela costumávamos perceber”.²³⁵ Não há imago em Literatura, não há uma forma definitiva na ficção literária, o movimento é constante. Se o *Quixote* acabou, então nos resta continuar com as possíveis explicações para mantermos a ilusão manchega. A mancheias, dai-me então explicações, comentários, críticas e interpretações, a mancheias; e, por que não, reescrituras.

A força da ficção verossímil está em aceitar todos os mundos possíveis; quanto mais possíveis são aceitos, maior a multiplicidade, menor a previsibilidade, mais interessante e rico o texto. Toda interpretação é uma refração caleidoscópica, e como tal, é sempre diferente a todas as outras possíveis e infinitas refrações. A ficção é esse velar e desvelar constante, nunca teremos uma interpretação final. A ilusão continua.

Se escrevermos “este é um moinho de vento” ou “este é um engenhoso fidalgo”, estaremos mentindo, estaremos fazendo o jogo da literatura, da ficção, da pura imaginação.

3.8 Esclarecimentos sobre Verossimilhança e Mimesis.

O objeto imaginário existe enquanto tal, ou seja, como imaginado; mas, esta forma de existir é diferente ao existir de um objeto apreendido como real²³⁶. Exemplo: a Mancha do *Quixote* existe enquanto imaginada; mas, é diferente da outra Mancha, região da Espanha, que

²³⁵ Idem. Ibidem.

²³⁶ Cf. Sartre, *L'Imaginaire*, p.229; citado por REISZ, *Teoria y análisis del texto literário*, p.108.

existe como real, a qual pode se visitar e apreciar²³⁷. Dado isto, pode-se afirmar que na Mancha, região da Espanha, podem existir moinhos de ventos reais; enquanto que na Mancha do *Quixote* podem existir tanto moinhos imaginados quanto gigantes desaforados, também imaginados. Toda existência imaginada é diferente de uma existência real, aliás, são antônimos; de onde se segue que todo ser imaginado não é real, e como tal pode ser classificado como irreal²³⁸. Agora, dentro do campo real, não existe uma escala de realidade. Não faz sentido afirmar que um ser real seja mais real ou menos real do que outro. Todos os objetos reais são igualmente reais. Do mesmo modo, dentro do campo da imaginação, não há uma hierarquia de imaginário. Todos os objetos de existência imaginária são igualmente imaginados; que é o mesmo de dizer que todos os objetos irreais são igualmente irreais.

Assim, no *Quixote*, fruto da imaginação, muito provavelmente, de Cervantes, é tão irreal o fidalgo Quijada, Quesada o Quijana, quanto o anacrônico cavaleiro Dom Quixote da Mancha (Mancha ou mancha esta também imaginada) ou seu fiel escudeiro Sancho Pança. Ao mesmo tempo em que, tanto existem (como imaginados) os moinhos de vento vistos por Sancho, quanto os gigantes vistos pelo Cavaleiro.

Esses fatos são irrefutáveis. Não cabe se perguntar sobre a existência ou não dos moinhos ou dos gigantes; este é, como se diz em filosofia, um falso problema. O que pode e deve (numa tese de doutorado ao menos) ser problematizado é: o que faz com que o desocupado leitor acredite num e não em outro, que valorize a palavra de um (mesmo que seja um evidente mentiroso, como é o caso do historiador arábico, um dos narradores da história,

²³⁷ Não estamos aqui afirmando que a Mancha do *Quixote* só faça referência à Mancha região da Espanha. É claro que o escritor espanhol poderia estar pensando também na “mancha” no sentido metafórico, mas, isso não invalida nosso exemplo, pois, mesmo no sentido metafórico, existe uma mancha real e uma mancha imaginada.

²³⁸ Real, do latim “realis” e este de “res” (coisa), que existe de fato; verdadeiro; em filosofia, dizer que *x* é real é dizer que não é somente aparente, ou ilusório, ou não é apenas possível. Irreal é aquilo que não é real, imaginário. Cf. Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofia*, “irreal” pp. 1909-1910, “real” pp. 3014-3017.

ou do simples e iletrado escudeiro) e não a do outro (mesmo que seja a personagem principal)?

A resposta talvez seja: a competência do autor. É ele quem apresenta sua história imaginada (irreal) como se real fosse e nessa proposta o leitor acredita. É ele (autor) quem inventa ou descobre as metáforas que o leitor (espectador) há de desvendar ou não. Entretanto, não se deve chamar a esse tipo de narrativa de “realismo”. O *Quixote* não é “realista”. Cervantes está inventando uma nova forma de narrar que se diz “realista”, porém esse dizer faz parte da ficção, conseqüentemente, não real. Talvez se possa falar em “realismo cômico”, como sugere Martínez Bonati²³⁹. O mais próximo a um “realismo” está no mundo doméstico do Cavaleiro ou no cotidiano do Fidalgo; está, principalmente, no primeiro capítulo, em frases como por exemplo: “num lugar da Mancha”²⁴⁰. Cervantes ironiza a realidade, e, muitas vezes ultrapassa os limites do verossímil, como por exemplo, nas descrições exageradas da festa das bodas de Camacho: carneiros inteiros, um sem número de lebres e galinhas, pássaros infinitos, os queijos em forma de tijolos formavam uma muralha, comida suficiente para sustentar um exército:

“A primeira coisa que Sancho viu foi uma vitela inteira, metida num espeto que era um tronco de árvore, e no fogo onde se havia de assar ardia um monte de lenha, e seis olhas que estavam à roda da fogueira não se tinham feito na panela comum das outras olhas, mas em seis tinas, que em cada uma cabia uma imensidade de carne; por isso, também dentro delas havia carneiros inteiros, que nem se viam, exatamente como se fossem uns borrachos; as lebres esfoladas e as galinhas depenadas que estavam suspensas das árvores, para irem para o caldo, não tinham conta; as aves e caça de vários gêneros eram infinitas, penduradas também das árvores, para esfriar. Contou Sancho mais de sessenta odres, de mais de duas arrobas cada um e todos cheios, como depois se viu, de vinhos generosos; havia rumas de pão alvíssimo, como costuma haver montes de trigo nas eiras; os queijos, postos como ladrilhos empilhados, formavam uma muralha, e duas caldeiras de azeite, maiores que as de uma tinturaria, serviam para frigar coisas de massa, que com duas valentes pás se tiravam para fora e iam para dentro de outra caldeira de mel preparado, que ficava próxima. Os cozinheiros e cozinheiras passavam de

²³⁹ O *Quixote* “no es cabal y sostenidamente “realista”, y no porque falle en ello, sino porque su designio de forma es otro... una nueva región de la imaginación literaria, una verosimilitud adulterada e irónica, que llamaremos, pese a la problematicidad de los términos, “realismo cómico””; “no siempre la verosimilitud –y mucho menos el realismo– es el principio que controla la escritura cervantina”, Martínez Bonati, *El Quijote y la poética de la novela*, pp. 34 e 75.

²⁴⁰ “Cervantes *insinúa* que el mundo básico de su novela es realista e introduce para ello sin demora los signos de la cotidianidad: “en un lugar de la Mancha”, “no hace tiempo vivía”, etc.”; e, “La acumulación de detalles del capítulo primero de la Primera Parte, es única entre todos los capítulos de ambas partes. Sin embargo, el horizonte de la realidad queda activado así para el resto de la obra.” Idem. *Ibidem*. pp. 167 e 173.

cinquenta, todos aseados, diligentes e satisfeitos. No dilatado ventre da vitela estavam doze pequenos leitões que, cozidos por cima, serviam para lhe dar sabor e fazê-la tenra; as várias especiarias parecia que se não tinham comprado aos arráteis, mas às arrobas, e estavam francas numa grande arca. Finalmente, o aparato da boda era rústico, mas tão abundante, que podia sustentar um exército”²⁴¹.

Como pode ser observado, nessa e em outras inúmeras passagens, mais do que mostrar, representar ou mesmo copiar a realidade, o *Quixote* faz uma “alegoria de realismo”²⁴², ri da realidade, brinca com ela, mostra o mundo como se fosse um jogo, pois, segundo Auerbach, Cervantes “achou a ordem da realidade no jogo”²⁴³. Além do mais, em tempos de Cervantes, não se falava em “realismo”, mas, sim em “verossimilhança”, substantivo que vem do adjetivo “verossímil”.

Contudo, há um detalhe que deve ser levado em consideração, como bem nos lembra o professor Félix Martínez Bonati²⁴⁴: Aristóteles, em sua *Poética*, fala de “*eikós*”, palavra grega que aplicada a um acontecimento imaginado, quer dizer “provável”. Todavia, os humanistas renascentistas a traduziram por “*verisimilis*” (de *veris*, verdadeiro, e *similis*, semelhante), voz latina que deu origem a palavra “verissímil” em português do Brasil e, posteriormente, a “verossímil”. Interessante é a precisão de “*eikós*” aplicada a um “acontecimento imaginado”, uma vez que o que é “provável” na poética, não é, necessariamente, na vida real. Para

²⁴¹ “Lo primero que se le ofreció a la vista de Sancho fue, espetado en un asador de un olmo entero, un entero novillo; y en el fuego donde se había de asar ardía un mediano monte de leña, y seis ollas que alrededor de la hoguera estaban no se habían hecho en la común turquesa de las demás ollas, porque eran seis medias tinajas, que cada una cabía un rastro de carne: así embebían y encerraban en sí carneros enteros, sin echarse de ver, como si fueran palominos; las liebres ya sin pellejo y las gallinas sin pluma que estaban colgadas por los árboles para sepultarlas en las ollas no tenían número; los pájaros y caza de diversos géneros eran infinitos, colgados de los árboles para que el aire los enfriase.

Contó Sancho más de sesenta zaques de más de a dos arrobas cada uno, y todos llenos, según después pareció, de generosos vinos; así había rimeros de pan blanquísimo, como los suele haber de montones de trigo en las eras; los quesos, puestos como ladrillos enrejados, formaban una muralla, y dos calderas de aceite, mayores que las de un tinte, servían de freír cosas de masa, que con dos valientes palas las sacaban fritas y las zabullían en otra caldera de preparada miel que allí junto estaba.

Los cocineros y cocineras pasaban de cincuenta: todos limpios, todos diligentes y todos contentos. En el dilatado vientre del novillo estaban doce tiernos y pequeños lechones, que, cosidos por encima, servían de darle sabor y enternecerle. Las especias de diversas suertes no parecía haberlas comprado por libras, sino por arrobas, y todas estaban de manifiesto en una grande arca. Finalmente, el aparato de la boda era rústico, pero tan abundante que podía sustentar a un ejército.” (II, 20).

²⁴² Cf. Idem. Ibidem. pp. 185 e 201.

²⁴³ “O tema do fidalgo doido, que quer fazer renascer a cavalaria andante, deu a Cervantes a possibilidade de mostrar o mundo como um jogo, com aquela neutralidade múltipla... ele achou a ordem da realidade no jogo”, Auerbach, *Mimesis*, p.319.

²⁴⁴ Idem. Ibidem. nota 9 do capítulo V, p.299.

Aristóteles o “provável” não depende única e exclusivamente dos “fatos”, pois na ficção (ou imaginário) é o espectador (hoje leitor) quem decide o que é “provável”. Assim, para um espectador grego da época clássica era perfeitamente “provável” a intervenção dos deuses nos desdobramento das façanhas do herói – a obra homérica é um bom exemplo disso -. Isso também explicaria por que o Estagirita admite, em certos casos, o impossível verossímil ao possível inverossímil.²⁴⁵ Quando se fala de “impossível” faz-se referência ao mundo real (a fatos); mas, quando Aristóteles fala de “*eikós*” (verossímil ou provável) refere-se à ficção, a um mundo imaginário, ou melhor, ao que o espectador admite como provável. Ou seja, admite-se um sucesso, mesmo que impossível na vida real, caso este seja verossímil (provável) na ficção (no espectador ou leitor). Já, na segunda parte da sentença, quando se fala de “possível”, tanto faz, pode ser o mundo real ou dramático; e ao utilizar o adjetivo “inverossímil”, mais uma vez o Filósofo faz menção ao mundo imaginário e à crença do espectador (neste caso, não acredita que seja provável). Ou seja, não é recomendável ou apropriado narrar uma situação, mesmo que seja possível de acontecer, se esta é inverossímil, o espectador não vai acreditar nela, por considerá-la improvável.

Todorov entendeu muito bem Aristóteles e o significado que o estagirista dá a verossímil, por isso pode afirmar que o verossímil é uma categoria relacionada à coerência interna do gênero. Chega a dar o exemplo: no interior do gênero fantástico, é verossímil que se produzam reações “fantásticas”²⁴⁶. Certamente, se estivesse falando do *Quixote* diria que é

²⁴⁵ Na tradução para o espanhol feita por Salvador Mas da *Poética*, lemos: “Se debe preferir lo imposible probable a lo posible increíble” (XXIV, 1460a); e na nota explicativa 220, o tradutor diz: “Aristóteles plantea la alternativa entre lo increíble dramáticamente, pero que puede ser posible en la realidad, y lo probable dramáticamente, pero que realmente es imposible”. A tradução está em harmonia com nossa interpretação, porém a nota explicativa está confusa, uma vez que troca a ordem do enunciado. Já Baby Abrão, que faz a tradução ao português, verte essa mesma passagem assim: “Deve-se dar preferência, quando admissível, ao impossível, quando diante de uma possibilidade que não convença”. Nas duas traduções verifica-se o uso da palavra “possível”, e seus derivados, e não mais de “verossímil”.

²⁴⁶ “Lo verosímil no se opone entonces en ningún sentido a lo fantástico: el primero es una categoría que apunta a la coherencia interna, a la sumisión al género, el lector se refiere a la percepción ambigua del lector y del personaje. en el interior del género fantástico, es verosímil que se produzcan reacciones ‘fantásticas’”. Tzvetan Todorov, *Introducción a la Literatura fantástica*, p. 46.

verossímil que o Cavaleiro encontre e lute contra gigantes. Mas, como a obra de Cervantes é ambígua, também é verossímil que Sancho veja moinhos de vento onde Dom Quixote vê inimigos a serem combatidos.

Mas, voltando um pouco para esclarecermos o que venha a ser a Literatura como mimesis. Mimetizar (*miméisthai*) no vocabulário filosófico e teórico-literário: designa uma ação cuja função é evocar outra ação com a qual guarda uma relação de analogia. Para Aristóteles é a função específica do artista (o poeta que imagina e registra um discurso que não é o seu, mas, um discurso que não é ideal – proposta contrária à que Platão expõe na *República*, livro X – é um discurso como outro qualquer, com as mesmas características, a mesma forma, de um discurso conhecido). Um entendimento comum, no entanto parcial, da teoria aristotélica considera a mimesis como o processo de atualização da forma de um objeto, porém em outro meio, esquecendo da metáfora.²⁴⁷ Se o artista tivesse que estar preso à forma (seja ela humana, animal, vegetal, da natureza ou qualquer outro objeto real), mais do que um poeta (*poietés*, aquele que faz) seria um escravo da forma, sem fazer nada de original, ou seja, sem criar algo novo; o artista como simples reproduzidor, um copista. Entretanto, o que o filósofo fundador do Liceu (*Lúkeion*) entende por “modelo de ação” não é necessariamente de uma ação real (se for forma, não é forçosamente uma forma real), pode ser, e muitas vezes é, uma ação (ou uma forma) possível. O poeta conta, em sua obra, não o que aconteceu e sim as coisas que poderiam vir a acontecer, que sejam possíveis tanto da perspectiva da possibilidade como da necessidade²⁴⁸ – levando em conta que, como já foi lembrado, em certas ocasiões, é preferível o impossível, mas, admissível (provável) a uma possibilidade que não convença. O

²⁴⁷ Cf. REISZ, *Teoria y análisis del texto literário*, p.68.

²⁴⁸ “no es tarea del poeta el decir lo que ha sucedido, sino aquello que podría suceder, esto es, lo posible según la probabilidad o la necesidad”, *Poética*, IX, 1451a.

filho ilustre de Estagira deixa claro o papel criador que cabe ao artista quando afirma: o poeta deve ser mais criador do que metrificador²⁴⁹.

Desta maneira Aristóteles abre passagem para o uso e o abuso da metáfora (que nada mais é do que uma relação de semelhança, só que subentendida, não é explícita). Metaforizar (de *metaphorá*), que é o papel do poeta, é perceber e expressar uma semelhança²⁵⁰. Já interpretar uma metáfora, que é o papel do apreciador, ou do espectador (no caso da literatura, do leitor, no caso do *Quixote*, do desocupado leitor), supõe superar a confusão inicial para tentar descobrir a semelhança observada pelo autor²⁵¹. Ou seja, desde os primórdios da arte poética, supõe-se o papel ativo do leitor; não seria esta uma invenção de Cervantes, por mais que o escritor espanhol a tenha levado a sua mais alta potência.

A arte como mimesis, como cópia de uma existência real, possível ou provável (que não deixa de ser imaginada), gera uma nova existência, existência imaginada. Entretanto, disto não se exclui a possibilidade de termos uma arte como mimesis de uma mimesis, cópia de uma existência imaginada, gerando assim uma outra existência também imaginada – existência de segunda ordem, poderíamos chamá-la²⁵². Ora, dizer que uma definição não exclui outra não quer dizer que sejam iguais. A mimesis da mimesis não trabalha mais com a semelhança, pois, não está utilizando um outro meio; se original e cópia pertencem ao mesmo meio (e disto decorre que não podem mais ser classificados como original e cópia) passamos a ter uma relação de similitude (e, não mais de semelhança, como vimos em 3.6).

Aonde queremos chegar com estas divagações? Primeiro, que o termo verossímil (e seus desdobramentos) não é apropriado para entendermos corretamente a *Poética* de

²⁴⁹ “el poeta debe ser más un hacedor de tramas que de versos”, *Poética*, IX, 1451b.

²⁵⁰ “lo más importante de todo es la destreza en el uso de la metáfora. En efecto, esta destreza es lo único que no puede aprenderse de otro y es una señal de talento natural, pues construir buenas metáforas es percibir las semejanzas.”, *Poética*, XXII, 1459a. Cf. *Retórica*, L III, cap. 11, 1412a 11-15 e cap. 2, 1405a 8-10.

²⁵¹ Cf. *Retórica*, L III, cap. 10, 1410b 10-27 e cap. 11, 1412a 19-26.

²⁵² Da mesma maneira que em 3.6 falamos de uma “representação de segunda ordem”. Para mais detalhes sobre esta noção remetemos ao próximo capítulo (4.1).

Aristóteles. Segundo, que mimesis e similitude, enquanto conceitos, estão interligados. Terceiro, queremos que fique claro que nossa leitura do *Quixote*, utilizando o aparato conceitual de mimesis e similitude, como os definimos antes, está de acordo com a *Poética* de Aristóteles; que a nossa maneira de ler o *Quixote*, por mais moderna (ou pós-moderna) que pareça, na verdade é clássica, como clássico também é o *Quixote* de Cervantes.

4 ALDONZA E DULCINEA, AFINIDADES FEMININAS

O presente capítulo tem por objetivo apresentar um estudo sobre a origem e significados dos nomes da senhora do Toboso (Aldonza e Dulcinea). Para este fim, recuperamos alguns livros que circulavam na Espanha de Cervantes: *Retrato de La lozana andaluza*, *Libro de Buen amor*, *Tesoro de la lengua castellana o española*. Também analisamos a novela intercalada *O Curioso Impertinente* e o entremez *El viejo celoso*, ambas de autoria de Cervantes. A idéia principal é apresentar uma interpretação possível das características e hábitos de Aldonza Lorenzo, que seriam opostos aos ideais pretendidos por Dom Quixote para a senhora dos seus pensamentos.

4.1 Da relação dos nomes Aldonza-Dulcinea.

A obra prima de Francisco Delicado, *Retrato de La lozana andaluza*,²⁵³ relata a história de Lozana, uma mulher que quando jovem levava o nome de Aldonza, como ela mesma revela para sua tia: “Lozana.- ¿Yo, señora? Pues más parezco a mi abuela que a mi señora madre, y por amor de mi abuela me llamaron a mí Aldonza, y si esta mi abuela vivía, sabía yo más que no sé” (Mamotreto II). E confirma-o, um pouco mais na frente, para Diomedes: “Lozana.- Señor, sea vuestra merced de quien mal lo quiere. Yo me llamo Aldonza, a servicio y mandado de nuestra merced.” (Mamotreto III).

Interessante é o significado deste nome: Lozana de “lozanía” (em português, louçania: que tem vigor, aspeto saudável). Lozano e lozana (adjetivos que têm suas origens no latim

²⁵³ A edição da obra de Delicado que se toma como referência é a que está disponível na Biblioteca Virtual Cervantes. Por esta razão não se cita o número da página, mas o Mamotreto (que são 66 no total). No original, *La Lozana Andaluza* está dividida em “Mamotretos” que pode ser traduzido por “capítulos”. Após o final da obra, vem uma série de pequenos textos com os títulos: Apología, Explicación, Epílogo, Carta, Epístola, e Disgrección (nessa ordem).

lautianus), em português, Loução e louçã. Por causa de sua fisionomia louçã, a personagem de Delicado passou a ser chamada de Lozana:

“Y viendo que esta lozanía era de su natural, quedoles en fábula que ya no entendían por su nombre Aldonza, salvo la Lozana... Mas ya Diomedes le había rogado que fuese su nombre Lozana, pues que Dios se lo había puesto en su formación, que mucho más le convenía que no Aldonza, que aquel nombre, Lozana, sería su ventura para el tiempo por venir.” (Mamotreto IV).

Oportuno lembrarmos neste momento do famoso livro da Arcipreste de Hita, *Libro de Buen amor*, em especial quando se dão os conselhos para escolher uma mulher para amar e que nos ame:²⁵⁴

Si quisieres amar dueñas o otra qualquier muger, muchas cosas habrás primero de aprender; para que ella te quiera en su amor querer, sabe primeramente la muger escoger.		430
<u>Cata</u> muger hermosa, donosa, et loçana, mirar.	<i>Catar. Ver,</i>	431
que non sea mucho luenga, otrosí nin enana; si podieres, non quieras amar muger villana que de amor non sabe, es como <u>bausana</u> .	<i>Bausán, na. Tonto, simple, bobo.</i>	432
Busca muger de talla, de cabeça pequena, cabellos amarillos, non sean de <u>alheña</u> , las cejas apartadas, luengas, altas en peña, ancheta de caderas: ésta es talla de dueña.	<i>Alhenno, ño. Yerba venenosa.</i>	
Ojos grandes, hermosos, pintados, relusçientes, et de luengas pestañas bien claras e reyentes,		433
las orejas pequenas, delgadas, <u>para ál mientes</u> , reflexionar.	<i>Parar mientes. Considerar,</i>	
si ha el cuello alto, <u>atal</u> quieren las gentes.	<i>Atal. Tal.</i>	
La narís afilada, los dientes menudillos, <u>egoales</u> , e bien blancos, un poco apretadillos,	<i>Egoal. Igual.</i>	434
las <u>ensivas</u> bermejas, los dientes agudillos, los <u>labros</u> de la boca vermejos, angostillos.	<i>Ensiva. Encía.</i>	
La su boca pequena así de buena guisa, la su fas sea blanca, sin pelos, clara, e lisa, <u>puña</u> de aver muger, que la veas de prisa que la talla del cuerpo te dirá esto a guisa.	<i>Labro. Labio.</i>	435
	<i>Puñar. Trabajar, porfiar.</i>	

Estes versos, em espanhol do século XIV, parecem um guia ou conselheiro sentimental, mas são bem práticos e objetivos, na medida do possível. Que não se engane

²⁵⁴ Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de Buen amor*, “Aquí fabla de la respuesta que don Amor dio al arçipreste”, versos 430-435.

ninguém, o primeiro a fazer é saber escolher; isso significa, procurar uma mulher “fermosa, donosa, et loçana”. “Fermosa” significa formosa, muito bonita; “donosa” vem do latim *donosus*, em espanhol “donaire” e “gracia”, expressa elegância e graça; “loçana”, em espanhol moderno “lozana”, como vimos, quer dizer louçã. Como é fácil verificar, todas são qualidades físicas. Depois vem os detalhes, também todos físicos: estatura, tamanho da cabeça, cor dos cabelos, forma das sobrancelhas, olhos e cílios, dimensões das orelhas e pescoço, características do nariz e dos dentes (todos iguais), cor da gengiva e dos lábios, todos numa boca pequena e numa face branca.

Pode-se interpretar que, quando Diomedes pede a Lozana que conserve esse nome e esqueça o de nascimento (Aldonza), é conveniente e mais apropriado que uma pessoa leve como nome um que traduza sua natureza, aquelas qualidades físicas que Deus lhe dera. Como veremos mais na frente, esse também parece ser o raciocínio de Dom Quixote no momento de dar nomes significativos “a suas coisas”, na verdade: o de seu cavalo, o seu próprio e o de sua amada. Tendo uma mulher o nome de Lozana, talvez seja mais fácil encontrar um homem que seu amor escolha. Sendo deste modo, a escolha do nome passa a ser uma questão de praticidade.

Contudo, assim como a personagem principal do *Quixote*, a do *Retrato de La lozana andaluza* tem vários nomes, exatamente três (ou quatro, se considerarmos a variação de Aldonza para o árabe, Alaroza): os dois primeiros já conhecemos; o terceiro é Vellida. Na Apologia, que está no final do *Retrato*, o autor fala sobre os vários nomes da personagem: “se fue a vivir a la ínsula de Lípari, y allí se mudó el nombre, y se llamó la Vellida, de manera que gozó tres nombres: en España, Aldonza, y en Roma, La Lozana y en Lípari, la Vellida.” (Apología)²⁵⁵.

²⁵⁵ Interessante lembrar neste momento que para os gregos do período clássico o número três tinha um significado mágico, divino. Três eram as estações do ano (inverno, primavera e verão), Três as esferas do

Após a Apologia e antes do Epílogo, está a Explicação onde o autor justifica o motivo que o levou a chamar sua personagem mais vezes por Lozana do que pelos outros nomes:

“Ítem, ¿por qué más la llamé Lozana que otro nombre? Porque Lozana es nombre más común y comprehende su nombre primero, Aldonza o Alaroza en lengua arábica, y Vellida lo mismo, de manera que Lozana significa lo que cada un nombre de estos otros significan. Así que Vellida y Alaroza y Aldonza particularmente demuestran cosa garrida o hermosa, y Lozana generalmente lozanía, hermosura, lindeza, fresqueza y belleza.” (Explicación).

Ou seja, os nomes Aldonza, Alaroza e Vellida fazem referência a uma pessoa elegante ou formosa, ao passo que Lozana, pelo que nos explica o texto, faz alusão a uma mulher não só formosa como também linda, bela, fresca (de frescor: no sentido de vigor e vivacidade) e, claro, louçania (que de certa forma engloba todos esses substantivos tão positivos). Nota-se uma preocupação por parte do autor em que os vários nomes da mesma personagem tenham uma relação. Pelo exposto aqui, essa relação se dá nos significados. Pode-se dizer que todos esses nomes são “significativos”, usando o vocabulário do famoso Cavaleiro (I, 1).²⁵⁶ Não é nenhum delírio pensar que Cervantes tenha-se inspirado em *La Lozana Andaluza* para dar nomes diferentes a sua heroína, e, ao mesmo tempo, significativos, não só nos nomes, como também nos atos, como será explicitado mais na frente. Não deve ser apenas coincidência que o nome anterior das personagens dos dois livros seja o mesmo: Aldonza.

Para entendermos o significado do nome de Aldonza Lorenzo tivemos que voltar até o texto de Delicado e sua Aldonza; agora para compreendermos o sentido de Dulcinea veremos o próprio texto de Cervantes e o de um dicionário da época. Mas, antes de falarmos do nome da “sin par Dulcinea del Toboso”, faz-se necessário dar alguns esclarecimentos. Dulcinea, como todos os leitores cervantinos muito bem sabem, é uma invenção de uma personagem,

Universo (celestial, terrenal e subterrânea), três as fases da lua (nova, crescente e cheia). E por falar em lua, ou melhor, em Selene (em se tratando da mitologia grega), esta também tinha três nomes (Ártemis, Selene e Hécate). Será que há alguma relação com a Lozana de Delicado?

²⁵⁶ “al fin le vino a llamar *Rocinante*: nombre, a su parecer, alto, sonoro y significativo de lo que había sido cuando fue rocín, antes de lo que ahora era, que era antes y primero de todos los rocines del mundo.” (I, 1). E nas últimas linhas do mesmo primeiro capítulo lê-se: “vino a llamarla *Dulcinea del Toboso*, porque era natural del Toboso; nombre, a su parecer, músico y peregrino y significativo, como todos los demás que a él y a sus cosas había puesto.”.

pelo qual pode ser chamada de invenção de segunda ordem. Esta afirmação não surpreende ninguém, uma vez que a personagem principal de *El ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha*, também é uma invenção de segunda ordem. Pode ser que a denominação “invenção de segunda ordem” não seja tão comum, por isso explica-se a seguir.

Dom Quixote nasce da imaginação (não por poucos chamada de loucura) daquele fidalgo do primeiro capítulo do *Quixote*. Se bem o nome do fidalgo é incerto (Quijada, Quesada, Quijana)²⁵⁷, assim como o nome daquele lugar da Mancha, isso não impede que o nome da sua invenção seja conhecido por todos sem nenhuma dúvida. O fidalgo é uma invenção direta do autor da obra, por isso pode receber a denominação: invenção de primeira ordem. Já Dom Quixote, pelo que é narrado nesse primeiro capítulo, é uma invenção da invenção de primeira ordem, com o qual recebe a denominação: invenção de segunda ordem.

Coisa similar acontece com Dulcinea. O narrado comenta, no final do mesmo primeiro capítulo, que em Toboso, outro desses lugares da Mancha, havia uma lavradeira de nome Aldonza Lorenzo; a esta ele (“él” no original, que no texto não fica claro se se trata do fidalgo ou de Dom Quixote) veio chamá-la de Dulcinea do Toboso:

“Y fue, a lo que se cree, que en un lugar cerca del suyo había una moza labradora de muy buen parecer, de quien él un tiempo anduvo enamorado, aunque, según se entiende, ella jamás lo supo, ni le dio cata dello. Llamábase Aldonza Lorenzo, y a ésta le pareció ser bien darle título de señora de sus pensamientos; y, buscándole nombre que no desdijese mucho del suyo, y que tirase y se encaminase al de princesa y gran señora, vino a llamarla *Dulcinea del Toboso*, porque era natural del Toboso; nombre, a su parecer, músico y peregrino y significativo, como todos los demás que a él y a sus cosas había puesto.” (I, 1)²⁵⁸.

²⁵⁷ “Quieren decir que tenía el sobrenombre de Quijada o Quesada, que en esto hay alguna diferencia en los autores que deste caso escriben; aunque, por conjeturas verosímiles, se deja entender que se llamaba Quijana... tomaron ocasión los autores desta tan verdadera historia que, sin duda, se debía de llamar Quijada, y no Quesada, como otros quisieron decir” (I, 1). Na edição de Florencio Sevilla Arroyo em vez de “Quijana” aparece “Quejana”, porém, esta diferença não afeta o raciocínio aqui apresentado.

²⁵⁸ “Foi o caso, conforme se crê, que, num lugar perto do seu, havia certa moça lavradora de muito bom parecer, de quem ele em tempos andara enamorado, ainda que (segundo se entende) ela nunca o soube, nem de tal desconfiou. Chamava-se Aldonça Lourenço; a esta é que a ele pareceu bem dar o título de senhora dos seus pensamentos; e buscando-lhe nome que não desdissesse muito do que ela tinha, e ao mesmo tempo desse seus ares de princesa e grã-senhora, veio a chamá-la Dulcinéia del Toboso, por ser Toboso a aldeia da sua naturalidade; nome este (em seu entender) músico, peregrino, e significativo, como todos os mais que a si e às suas coisas já havia posto.”. Damos preferência à tradução dos irmãos Visconde, por ser a mais antiga e a mais divulgada. Quando a citação for de outros tradutores o mencionaremos.

Ou seja, a lavradeira é invenção direta do autor, em quanto que, Dulcinea é a invenção de uma personagem (Dom Quixote), invenção da invenção do autor, pelo qual a podemos denominar: invenção de segunda ordem. Claro que, para um leitor mais rigoroso, poderia tratar-se de uma “invenção de terceira ordem”, se se entende que foi Dom Quixote seu autor.²⁵⁹ Deste modo teríamos: o fidalgo e a lavradeira como invenção de primeira ordem; Dom Quixote como invenção de segunda ordem; e, Dulcinea do Toboso como invenção de terceira ordem (junto com Rocinante outra invenção do Cavaleiro). Este é um assunto delicado e complexo, pois não se sabe ao certo qual é o momento limítrofe em que o Fidalgo deixa de ser fidalgo e passa a ser cavaleiro. Como afirma Félix Martínez Bonati, num estudo sobre o primeiro capítulo do *Quixote*,²⁶⁰ já no segundo parágrafo do romance, Cervantes nos relata o processo de transformação e enlouquecimento da personagem principal,²⁶¹ com tudo, nada se diz a respeito do tempo que durou essa transformação.²⁶² Sabe-se que Dom Quixote só “salió al campo” (I, 2), após, no mínimo, vários dias:

“Y lo primero que hizo fue limpiar unas armas...”; “Fue luego a ver su rocín... Cuatro días se le pasaron en imaginar qué nombre le pondría...”; “Puesto nombre, y tan a su gusto, a su caballo, quiso ponersele a sí mismo, y en este pensamiento duró otros ocho días, y al cabo se vino a llamar *don Quijote*.” (I, 1).

Mesmo assim, lembremos que só no terceiro capítulo, quando o já peripatético²⁶³ cavaleiro tinha passado um dia inteiro andando pelos campos da Mancha e ter pernoitado numa venda ou Castilho (há controvérsia), ele é armado cavaleiro (supostamente).

²⁵⁹ Nas palavras de Martínez Bonati, ela é uma semi-ficção: “es, dentro de la ficción, una semificción: réplica, imaginariamente transmutada, de un personaje... no es sujeto auténtico de pasaje escénico alguno, aunque sí de tres narraciones mentirosas o auto engañadas”. Martínez Bonati, *El “Quijote” y la poética de la novela*, p.116.

²⁶⁰ Martínez Bonati, “El Quijote y el debate hermenéutico”. Conferência lida no Congresso Internacional da “Asociación Siglo de Oro”, em Valladolid, no ano de 1992; publicada em *Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, vol. I, eds. M. García Martín *et al.* Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1993, pp. 117-129. Posteriormente foi acrescentada, como Apêndice, ao seu livro: *El “Quijote” y la poética de la Novela*. pp. 245-260.

²⁶¹ “desde el segundo párrafo hemos salido de lo que no cambia, y estamos ya ante un proceso único de transformación, el del apasionarse don Quijote por los libros de caballería y su paulatino enloquecer”. *Idem* *Ibidem*, p.251.

²⁶² A questão do tempo no *Quixote* é complexa. Se por um lado ele demora dias em fazer uma coisa tão simples como é escolher um nome, por outro, todas suas andanças e peripécias transcorrem durante um único e interminável verão. E, como se não bastasse, há alguns anacronismos.

²⁶³ Do grego peripatetikós, “que gosta de passear”; em português, “que ensina passeando”.

Curioso notar que no primeiro capítulo o narrador só chama a personagem principal de fidalgo (“hidalgo”) por três vezes: duas no primeiro parágrafo e mais uma na primeira linha do parágrafo seguinte: “En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo”; “Frisaba la edad de nuestro hidalgo con los cincuenta años”; “Es, pues, de saber que este sobredicho hidalgo” (I, 1). Depois disso, só no quinto capítulo, quando o cavaleiro encontra um vizinho seu, Pedro Alonso, este o reconhece e o chama de fidalgo: “honrado hidalgo del señor Quijana” (I, 5). O narrador também comenta quando o vizinho chama ao Cavaleiro de “Señor Quijana”: “que así se debía de llamar cuando él tenía juicio y no había pasado de hidalgo sosegado a caballero andante” (I, 5).

Voltando ao primeiro capítulo, no terceiro parágrafo, o narrador se refere à personagem principal como cavaleiro: “Con estas razones perdía el pobre caballero el juicio”. Repare no tempo verbal: “perdía” (pretérito imperfeito). Ou seja, ainda tinha um pouco de juízo; somente, no quinto parágrafo, que o perde completamente: “En efeto, rematado ya su juicio, vino a dar en el más estraño pensamiento que jamás dio loco en el mundo”. Apenas nesse ponto que resolve transformar-se em cavaleiro, como o indica a continuação da última frase citada: “y fue que le pareció conveniente y necesario, así para el aumento de su honra como para el servicio de su república, hacerse caballero andante” (I, 1). Mas, atenção, ainda não se autodenomina de Dom Quixote; esse batismo unicamente acontece no sétimo parágrafo,²⁶⁴ e mesmo assim, não antes de dar-lhe um nome “alto, sonoro y significativo” a seu cavalo ou rocim.

²⁶⁴ Seguimos a edição de Francisco Rico; a de Florencio Sevilla Arroyo, em vez de dez, tem onze parágrafos no primeiro capítulo. A diferença está em que este último divide o quinto parágrafo em dois. Assim, para F. S. Arroyo o sexto parágrafo começa com: “Y lo primero que hizo fue limpiar unas armas que habían sido de sus bisabuelos”. Desta forma o que é o sétimo parágrafo para Rico, é o oitavo para Arroyo.

Interessante trazer à tona a tese de Ángel Sánchez Rivero, segundo a qual, Cervantes só inventaria a sua verdadeira personagem principal no sétimo capítulo;²⁶⁵ pois, o Cavaleiro não é apenas Dom Quixote, senão a união indissolúvel de Dom Quixote e seu Escudeiro; o que só acontece pouco antes da segunda saída: “Con estas promesas y otras tales, Sancho Panza, que así se llamaba el labrador, dejó su mujer y hijos y asentó por escudero de su vecino” (I, 7).

Então, a partir de qual momento podemos começar a falar com certeza do *noble, valiente, honrado, famoso, andante, valeroso, enamorado y buen caballero don Quijote de la Mancha* e não mais de um velho, solitário e inútil fidalgo? A verdade é que não dispomos de uma resposta definitiva para essa dúvida. Já pensamos em chamar a personagem principal do primeiro capítulo apenas pela primeira letra: Q. Visto que esta é a inicial de todos os possíveis nomes, tanto do fidalgo como do cavaleiro (pelo menos no capítulo aqui referido)²⁶⁶. Porém, o relevante neste momento é que tanto Dom Quixote quanto Dulcineia del Toboso são invenções de uma personagem, ou, talvez devamos dizer, imaginações de uma personagem. No momento, como estamos preocupados com o significado do nome, pararemos por aqui; mais adiante veremos que há várias Dulcineias (inventadas ou imaginadas por outras personagens).

Essa história de que as damas vêm em primeiro lugar não é levada em conta na hora de dar novos nomes para as novas personagens (ou máscaras). É somente no último parágrafo do primeiro capítulo que se fala por primeira vez tanto de Aldonza Lorenzo (“Llamábase

²⁶⁵ “Allí nació el verdadero don Quijote, porque allí nació Sancho”, Sánchez Rivero, “Las ventas del Quijote”, p.19; e também: “puede afirmarse que Cervantes, al principiar a escribir el *Quijote*, no ya ignoraba la trayectoria concreta de las aventuras, sino que aún no había inventado su verdadero personaje, por la sencilla razón que este personaje no es don Quijote sólo, sino la unidad irrevocable de don Quijote y Sancho”, Idem, “Contestación”, p.293.

²⁶⁶ Sobre o equívoco de chamar ao fidalgo do primeiro capítulo da primeira parte pelo nome de Alonso Quijano (que só aparece no último capítulo da obra), remetemos ao nosso trabalho “¿Quién es Alonso Quijano?”, apresentado no VIII Congreso Argentino de Hispanistas, em maio de 2007, e incluído nos nossos *Ensaïos*. Reyes Celedon.

Aldonza Lorenzo”) quanto de Dulcinea do Toboso (“vino a llamarla *Dulcinea del Toboso*”), parágrafo já citado na página anterior.

Verifica-se que há uma preocupação, por parte da personagem principal, em mudar o nome de Aldonza, mas também que a nova designação não se afaste muito do original, “e ao mesmo tempo desse seus ares de princesa e grã-senhora”, segundo a tradução dos Viscondes. Deste modo, decide chamá-la de Dulcinea. Ou seja, esse segundo nome tem relação com o primeiro, que, certamente, deve ser mais apropriado para uma princesa. O que há de errado com o nome Aldonza, que não seja digno de uma princesa, será visto logo a seguir, quando esclarecermos os hábitos da cortesã Lozana, personagem de Francisco Delicado.

Esquecendo um pouco as relações do nome Aldonza com o de *La Lozana Andaluza* e aproximando-nos do significado dado pelo *Tesoro de Covarrubias*,²⁶⁷ comprovamos que Aldonza, vem de “al donça”, e significa doce (*dulce*), mantendo o artigo árabe “al” –como tantas outras palavras de origem árabe: alambique, alborozo, alcahuete, alcázar, alfaquí, alfayate, etc.- e vale tanto quanto, assim como acontece com Dulcinea, que também tem sua origem em “dulce”, porém do latim “dulcis”. Assim, teríamos os dois nomes com o mesmo significado (doce), no entanto de origem lingüística diferente (um do árabe e o outro do latim). Sem dúvidas, para o enamorado cavaleiro, a quase-princesa era um “doce”.

Para evitar confusões, preferimos chamar tanto à lavradeira quanto à senhora dos pensamentos do Cavaleiro, pelos seus nomes em espanhol, ao contrário do que fazem os irmãos Viscondes (como são atualmente conhecidos), tradutores da versão mais conhecida em Português. Abre-se um parêntese para manifestar que, por conjecturas verossímeis se deixe

²⁶⁷ Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*. pp. 79-80. “Aldonça: nombre en españa antiguo y ordinario. Al: artículo árabe. Donça: de dulce. Aldonzas que valen tanto como dulces”. E p. 488. “Dulçar: dulcura derivado de dulce. Endulcir la vida es quitarle algo de aquel rigor (asperesa)”.

entender que os tradutores acima citados se chamavam: Francisco Lopes de Azevedo, Conde de Azevedo; e, Antônio Feliciano de Castilho, Visconde de Castilho.²⁶⁸

Agora, algumas palavras sobre o segundo nome, Lorenzo. A explicação mais óbvia e que salta à vista, contudo não a mais interessante, é a tradição de dar aos filhos os nomes dos pais. Deste modo, se os pais da lavradeira se chamavam respectivamente Lorenzo Corchuelo e Aldonza Nogales²⁶⁹, nada mais evidente do que a filha chamar-se Aldonza Lorenzo, ou, talvez, Aldonza Lorenza, uma vez que, na época, era habitual a declinação dos nomes próprios pelo gênero. Ainda assim, quis Cervantes (quem sabe se não foi a pedido do próprio Lorenzo Corchuelo) que a lavradeira mantivesse o nome do pai sem variação. Porventura, para que não fosse confundida com aquela outra Lorenza, também personagem cervantina. Em 1615, mesmo ano da segunda parte do *Quixote*, um ano antes da morte do autor, publica Cervantes *Ocho entremeses nuevos, nunca representados para que el lector “vea despácio lo que pasa apriesa y se disimula o no se entiende cuando lo representan”*.

Um entremez, como é denominado em português, é uma peça teatral de apenas um ato, cômica e burlesca, com a atuação de personagens populares. Entre esses oito *Entremeses* encontramos *El viejo celoso*, que trata o tema amoroso matrimonial²⁷⁰. Um casal com grande diferença de idade: o marido, Cañizales, um velho septuagenário e ciumento; e a jovem esposa de apenas quinze anos, Lorenza. O desconfiado marido mantinha a jovem esposa trancada literalmente a sete chaves: “Siete puertas hay antes que se llegue a mi aposento, fuera de la puerta de la calle, y todas se cierran con llave”²⁷¹. Não obstante, nada disso foi

²⁶⁸ Coube, ao que tudo indica, ao Conde de Azevedo a maior parte da tradução, visto que o Visconde de Castilho morrera antes de terminar de traduzir a parte que lhe correspondia. Cf. versão digital, páginas 1 e 6, disponível em Internet: www.dominiopublico.gov.br

²⁶⁹ “tal es el recato y encerramiento con que sus padres, Lorenzo Corchuelo, y su madre, Aldonza Nogales, la han criado” (I, 25). “Corchuelo” é o diminutivo de “corcho” (rolha, cortiça)

²⁷⁰ Há outros três entremeses que também tratam do mesmo assunto: *El juez de los divorcios*, *El rufián viudo* e *La cueva de Salamanca*.

²⁷¹ *Entremés del Viejo Celoso*, p.386. Usamos como referência a edição de José María Fernández que faz parte das *Obras Selectas*.

eficaz obstáculo para o adultério. A jovem “primeriza”, como se autodenomina Lorenza, acaba aceitando que a alcoviteira Hortigosa, sua vizinha, lhe proporcionasse um galã²⁷². O mais engraçado é que tudo acontece estando o dono de casa presente, todavia, graças a um ardil da vizinha, o velho nada vê.

4.2 O mistério de Aldonza Lorenzo.

A pergunta que cabe responder neste momento é: quem é Aldonza Lorenzo. O narrador fala de uma lavradeira (I, 1); Sancho Pança de uma cortesã (I, 25). Há, como ficará evidente a seguir, uma relação entre a novela do *Curioso Impertinente* e o episódio da carta a Dulcinea que, de certa forma, ajuda a responder a pergunta. Hoje se sabe que esta maneira de perguntar, pela essência, é herança dos gregos (o que é, equivale ao *τι εστίν* dos gregos). Porém, isso não significa que a resposta também deva ser dada à maneira dos gregos. Como poderá ser constatado a seguir, a resposta está mais próxima da filosofia francesa contemporânea do que da grega clássica de Platão.

A seguir, num primeiro momento, tenta-se dar sentido, pertinente, à pequena novela, não por poucos, classificada como impertinente, talvez pelo título dado por Cervantes: *O Curioso Impertinente*. E, paralelamente, desvendar o mistério de Aldonza Lorenzo. Inspirados no conto de Fernando Savater, *Habla Dulcinea*, e levando em conta o fato de o *Quixote* “haver sido seu autor arábigo, sendo mui próprio dos daquela nação ser mentirosos” (I, 9), faremos uma possível interpretação do que teria acontecido no encontro entre Sancho Pança e Aldonza Lorenzo, semelhante ao que Flores fez ao imaginar *Una posible protofábula*,²⁷³ vendo na novela *O Curioso Impertinente* a chave que nos abre as portas para nossa inspiração/interpretação, e apoiando-nos em diversas passagens do *Quixote* tais como: o

²⁷² “Mire, señora Hortigosa, tráyanosle galán, limpio, desenvuelto, un poco atrevido, y, sobre todo, mozo” p.386.

dinheiro achado numa mala em Serra Morena, do qual não sabemos ao certo em que foi gasto (I, 23); o apego exagerado de Sancho aos apetites; que Sancho mente, episódio de Clavileno (II, 41); que o mesmo autor arábigo, Cide Hamete Benengeli, pede que “se lhe dêem louvores, não pelo que escreve, mas pelo que deixa de escrever” (II, 44); em que o próprio Dom Quixote profetiza “assim acontecerá com minha história, que precisará talvez de comentário para se entender” (II, 3); que, um pouco mais na frente (no mesmo capítulo), Sancho desconversa e vai embora quando Sansão Carrasco lhe pede explicações pelos cem escudos que encontrou em Serra Morena; e, principalmente, nas palavras do Cavaleiro e do seu escudeiro (I, 25), em que ajudam a confirmar e dar coerência ao nosso ponto de vista, ou talvez seja mais apropriado dizer: o ponto de vista de Sancho Pança.

As histórias intercaladas ao relato principal do *Quixote* são várias. Todas elas guardam uma certa relação de coerência e até de participação, de um ou mais personagens, com relação à ação maior. Contudo, há uma em particular que se distancia, aparentemente, ainda mais da trama e acaba incitando a divergência entre os estudiosos. Trata-se de *O Curioso Impertinente*, história que se desenrola nos capítulos 33 (*onde se conta a novela do curioso impertinente*), 34 (*em que prossegue a novela do curioso impertinente*) e 35 (*em que se trata da grande e descomunal batalha que teve Dom Quixote com uns odres de vinho tinto, e se dá fim à novela do curioso impertinente*) da primeira parte do *Quixote*.²⁷⁴

A primeira vista, *O Curioso Impertinente* é uma história a parte, na qual não participa nenhum dos personagens do romance principal, nem teria relação alguma com a trama; trata-se de uma história que é lida e sequer Dom Quixote está presente, ele dorme, não participa em

²⁷³ Flores, “Una posible profábula a *El curioso impertinente* de Cervantes”.

²⁷⁴ Um esclarecimento: em espanhol da época de Cervantes, “novela” era um “relato curto”, segundo modelo de Boccaccio e a narrativa italiana; só no século XIX que surgiu a acepção moderna de “relato extenso”; em português, é mais freqüente usar “romance” para o segundo caso; já em espanhol, “romance” é uma composição poética formada, geralmente, por versos octossílabos, dos quais os pares têm rima assonante.

nada (aparentemente). Assim como acontece com “os livros plúmbeos” na vida real²⁷⁵, assim como acontece com o próprio *Quixote* na realidade da ficção²⁷⁶, o cura acha, por acaso, “coisas em oito cadernos manuscritos, tendo no princípio um título grande, que dizia: *Novela do curioso impertinente*” (I, 32). O cura gostou do título e decidiu ler a novela toda, em voz alta para que todos os presentes acompanhassem.

“Em Florença, rica e famosa cidade de Itália, na província que chamam Toscana, viviam Anselmo e Lotário” (I, 33). Assim começa a novela. Que diferença, se comparada ao início do *Quixote*, tão incerto. A história segue a tradição novelística italiana (não é por acaso que se passa em Florença, terra de Boccaccio), mas o desenlace não é nada tradicional, acaba sendo totalmente invertido²⁷⁷. Na tradição da novelística curta italiana encontramos geralmente um marido velho e ciumento, ao seu lado uma mulher jovem, bonita e sagaz; um casamento, geralmente, por conveniência, não poucas vezes à força, onde aparece um terceiro que liberta a mulher. No *Curioso Impertinente* temos dois jovens amigos, um deles, Anselmo, casa-se com uma mulher, Camila, que aos olhos de todos é a esposa perfeita. Trata-se de um casamento por amor, onde prevalece a harmonia. O amigo Lotário não se afasta e passa a ser amigo do casal, compartilhando a felicidade destes. Como afirma Gustavo Bernardo²⁷⁸ “aparentemente, começa-se pelo final, isto é, pelo felizes para sempre”.

²⁷⁵ A aparição dos chamados *Livros plúmbeos do Sacromonte* (plúmbeos por terem sido achados dentro de uma caixa de chumbo, *plomo* em espanhol), em 18 de março de 1588, causou uma verdadeira sensação na Espanha naquela época. Foram encontrados, por acaso, por pedreiros mouriscos que trabalhavam na derrubada da “Torre Vieja” (mirante de uma antiga mesquita de Granada). Mais tarde, no Monte Valparaiso (que a partir de então passou a se chamar de Sacromonte), acharam-se, em escavações, vinte e dois livros em folhas redondas de chumbo. Os escritos pretendiam ser um evangelho do apóstolo Santiago el Zebedeo, traduzido ao árabe pelo seu discípulo Tesifón; lia-se neles elogios ao povo árabe e a sua língua. Na verdade, não passavam de falsificações na tentativa de evitar a expulsão dos mouriscos da península ibérica. Para mais detalhes consultar Case, “Cide Hamete Benengeli y los libros plúmbeos”.

²⁷⁶ *Quixote* (I, 9) “Estando yo un día en el Alcaná de Toledo, llegó un muchacho a vender unos cartapacios y papeles viejos a un sedero”. Esses papéis velhos de que se fala são (ou seriam) a versão árabe do famoso *Quixote*.

²⁷⁷ Cf. Neuschäfer, “El Curioso Impertinente y el sentido del *Quijote*”, p.104 e 106. Nesta última o autor desenvolve melhor as diferenças entre as “novelitas cortas” de Boccaccio e Cervantes.

²⁷⁸ Gustavo Bernardo, “A curiosidade impertinente como paradigma da *Hybris* Política”, p.28. Agradeço a Gustavo Bernardo (não só por esse texto de 2005, como também pelo livro de 2006), com quem tive a

Mas, o equilíbrio dura pouco. Anselmo mesmo abençoado com tanto amor (da sua esposa), amizade (do seu amigo) e riqueza (dos seus pais), depara-se com uma incerteza: sua mulher é de fato tão boa e tão perfeita como ele imagina? “Tamanhas ditas, que seriam para o geral dos homens o cúmulo da felicidade”, são para Anselmo motivo de desconfiança. Ele mesmo confessa ao seu amigo estar possuído por uma “loucura”; certamente, uma loucura similar á qual se refere Dom Quixote (I, 25), loucura de cavaleiro enamorado. Parece ser um homem altamente racional, consegue refletir sobre a “loucura” que é não sentir ciúmes de sua amada (loucura racional como a de Dom Quixote que nunca inibe sua coerência lógica). Por não sentir ciúmes, mas desconfiar das virtudes de Camila, acredita que estas (as virtudes ou a esposa) devam ser postas a prova para verificar seu verdadeiro valor (por esta nem Platão esperava, muito menos Ménon). Por isso encomenda a Lotário, em nome da sua grande amizade, que “prove” Camila, para saber se realmente é “mulher honesta, honrada, recolhida e desinteressada”.

Lótário, homem “virtuoso e prudente”, não concorda em participar das loucuras de Anselmo, mas este ameaça ter que chamar um estranho para tentar seduzir a sua mulher. Só até aqui chegam as semelhanças das loucuras: uma coisa é ser um cavaleiro enamorado, outra, um marido insensato. Sendo o sedutor seu maior amigo, ele confia que não o enganará e saberá parar na hora oportuna, isto é, antes que se concretize a traição (se chegar a tanto). Para evitar mal pior, Lotário concorda em ajudar o amigo (isso é ajudar um amigo?). Anselmo, então, inventa viagens para deixar o campo livre para que Lotário dê início às seduções. O Amigo finge estar efetuando o plano absurdo de Anselmo. Más, o desconfiado marido logo percebe, e Lótário não tem outra saída senão começar de fato a assediá-la. O constrangido sedutor, num princípio, executa o plano de mal grado; logo, ao constatar a posição firme e leal de Camila, começa a sentir simpatia pela mulher do amigo, atraído

exatamente pelas virtudes dessa; finalmente, acaba se apaixonando por mulher tão honesta, honrada, recolhida e desinteressada²⁷⁹ – ninguém é de ferro, nem mesmo o melhor amigo ou “fiel escudeiro”-.

Camila, “exemplo e coroa de todas as belas mulheres”, por sua vez, não dá a menor chance àquele falso sedutor, e mais, escreve ao marido pedindo-lhe que regresse logo a casa²⁸⁰. A ausência prolongada do marido e o não atendimento aos pedidos de auxílio acabam ajudando ao sucesso da investida do, já sincero, sedutor – ninguém é de ferro, nem mesmo a mais virtuosa esposa ou “senhora dos seus pensamentos” (deixando de fora aqui à sem par Penélope) -.

A bela e ideal harmonia do início da história (que parece ser o final) transforma-se em indecoroso e mundano simulacro (quem de fato introduziu o “fingimento” na história foi Anselmo ao obrigar seu amigo a enganar Camila; agora são Camila e Lotário que enganam o curioso marido)²⁸¹. Antes, Lotário fingia ser um sedutor; agora, finge fingir ser um sedutor. De amigo fiel ao mais deplorável traidor. Por sua vez, Anselmo que fingia dar oportunidade, passa, sem o saber, a dar oportunidade de fato (metaforicamente, é evidente, já que estamos numa narrativa ficcional onde somente a linguagem é de fato). E Camila se antes era um exemplo de esposa virtuosa, agora é modelo da mais perfeita e simulada perfídia. Tudo vira simulacro, todos fingem, todos traem e são traídos. Lotário trai o amigo após se sentir traído por este, que o obrigou a entrar no jogo do fingimento. Anselmo trai a confiança da esposa e a amizade de Lotário, ao subestimar o papel destes na relação até então harmoniosa, e é traído por ambos. Camila é traída pelo abandono, desconfiança e loucura do marido, e acaba traindo

primeiro semestre de 2005.

²⁷⁹ Gustavo Bernardo comenta: “de tanto fingir que a queria, começa a desejá-la de verdade”, Idem Ibidem, p.29.

²⁸⁰ “Así suele decirse que parece mal el ejército sin su general y el castillo sin su castellano, digo yo que parece muy peor la mujer casada y moza sin su marido, cuando justísimas ocasiones no lo impiden.” Início da carta que Camila lhe envia a seu afastado marido (I, 34).

²⁸¹ “a paixão simulada dá lugar à paixão real que por sua vez deveria ser simulada, como se real não fosse” Gustavo Bernardo, Ibidem, p.35.

não só o marido, mas também, seus princípios morais. Podemos concluir, usando o vocabulário da moura Zoraida (ou cristã Maria): “son todos marfuces”²⁸².

Contudo, a história não acaba aqui. Lotário informa ao amigo, mentindo, que Camila é a mais correta e fiel mulher por ele conhecida e por isso não há motivos para desconfianças. Anselmo, achando-se o mais afortunado homem da terra, deixa a mulher à vontade (sem o saber) para que ela mantenha o romance com seu amante. Contudo, o mau exemplo rende frutos. Leonela, criada e donzela que mora no castelo (não confundir com venda ou taberna), arruma um amante, que passa a visitá-la todas as noites às escondidas. Neste momento, começa o desenlace trágico da história (se bem que já se passaram alguns meses de simulada paixão e paixão simulada). Anselmo descobre a traição, “inteiramente pertinente à sua impertinente curiosidade”, como bem a define Gustavo Bernardo²⁸³.

Começa o capítulo 35 (*onde se dá fim à novela do Curioso impertinente*). Mas, antes há uma interrupção da leitura por parte do cura, pois, aparece Sancho aos berros pedido ajuda para seu senhor que travava intensa luta contra um gigante (inimigo da Senhora Princesa Micomicona). Pelo que se narra, tudo não passava de um sonho de Dom Quixote que, ainda dormindo e de olhos fechados, se levanta e começa a dar golpes de espada, não contra o gigante onírico, mas sim contra odres de vinho, do dono da taverna onde dormia. O vinho, que parecia sangue (ou o sangue que se transformou em vinho), assustou ainda mais ao medroso Sancho e irritou profundamente ao taberneiro que começou a lutar deveras contra o corajoso Cavaleiro. O Cura e outros hóspedes deram fim a confusão. Dom Quixote voltou a dormir e o cura, após acalmar Sancho e o taberneiro, a ler o final da história.

Ora, nada mais se fala a respeito dos sonhos do Cavaleiro e muito menos do vinho. Duas constatações no mínimo curiosas: Dom Quixote encontrará a sua amada justamente num

²⁸² Do árabe “marfuz”, traidor. Zoraida, numa das suas cartas ao Cautivo, diz: “no te fíes de ningún moro, porque son todos *marfuces*” (I, 40).

sonho (II, 23); Dom Quixote, enquanto cavaleiro andante, nunca aparece bebendo vinho.²⁸⁴ Sabemos que o Cavaleiro comia pouco, mas por que não beber vinho? Ou, por que não aparece bebendo vinho? Interessante o fato que na época de Cervantes existia o provérbio: “con pan y vino se anda el camino”²⁸⁵ (com pão e vinho se avança pelo caminho). Ora, logo o mais famoso dos andarilhos não leva em conta a sentença popular? Talvez seja exatamente por isso, por ser uma sentença popular; seria uma atitude mais próxima das características do Escudeiro do que do Cavaleiro; mesmo assim, o memorioso Sancho parece não lembrar desse refrão, logo ele que sabe mais refrões que um livro²⁸⁶. Ou será por outro motivo?

Abrindo um parêntese maior, que consideramos pertinente, uma vez que a referência a seguir não foi encontrada no corpus estudado e é significativa, gostaríamos de lembrar da gestação de Dioniso (deus do vinho e da embriaguez para os gregos). Conta a lenda que ao morrer Sêlene (mãe de Dioniso) e estando o embrião ainda por se desenvolver no ventre materno, para salvar seu filho, Zeus retirou-o e enxertou-o em sua própria coxa. Levando em conta esse mito, o nome do Cavaleiro ganha um sentido mais nobre (ou até divino). Quijote, em espanhol, designa a peça da armadura que cobre e protege a coxa²⁸⁷. Deste modo, Dom Quixote (ou don Quijote) seria o protetor do deus Dioniso, e, explicaria o motivo pelo qual o

²⁸³ Idem Ibidem, p.35.

²⁸⁴ No segundo capítulo, antes de ser armado cavaleiro, na venda, lhe dão de comer e beber ao nosso estimado andarilho. Digo lhe dão, pois é com a ajuda de uma senhora que ali estava e a do dono da venda que Dom Quixote consegue comer um pouco de um mal preparado bacalhau com pão duvidoso e beber do nobre fermentado. Esse é o único momento, em toda a obra, em que nosso herói aparece ingerindo vinho. No original: “Pusiéronle la mesa a la puerta de la venta, por el fresco, y trújole el huésped una porción del mal remojado y peor cocido bacallao, y un pan tan negro y mugriento como sus armas; pero era materia de grande risa verle comer, porque, como tenía puesta la celada y alzada la visera, no podía poner nada en la boca con sus manos si otro no se lo daba y ponía; y así, una de aquellas señoras servía deste menester. Mas, al darle de beber, no fue posible, ni lo fuera si el ventero no horadara una caña, y, puesto el un cabo en la boca, por el otro le iba echando el vino; y todo esto lo recibía en paciencia, a trueco de no romper las cintas de la celada.” (I, 2).

²⁸⁵ Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*. Verbete “Pan”.

²⁸⁶ “-Eso Dios lo puede remediar -respondió Sancho-, porque sé más refranes que un libro, y viéñenseme tantos juntos a la boca cuando hablo, que riñen por salir unos con otros, pero la lengua va arrojando los primeros que encuentra, aunque no vengan a pelo. Mas yo tendré cuenta de aquí adelante de decir los que convengan a la gravedad de mi cargo, que en casa llena presto se guisa la cena, y quien destaja no baraja, y a buen salvo está el que repica, y el dar y el tener seso ha menester.” (II, 43).

²⁸⁷ Francisco Rico, em nota a sua edição do *Quixote* comenta: “El nombre del protagonista es el de una pieza de la armadura, el *quijote* (nunca mencionado en la novela), que cubría el muslo”, nota 60 do primeiro capítulo, p. 32.

Cavaleiro não bebe vinho, a sua missão é mais ilustre, cabe a ele defendê-lo. Uma vez mais a ironia cervantina aparece para nos divertir, Dom Quixote, em vez de proteger e defender o vinho, arremete contra ele em descomunal batalha pensando que se tratava de mais um gigante a ser vencido.

Mas, como diria o Narrador do *Quixote*: deixemo-lo, que não faltará quem o socorra, ou senão que sofra calado quem se atreve a mais do que as suas forças lhe permitem, e voltemos a ver o que foi.²⁸⁸

Continuando com a novela. Numa noite, Anselmo vê o amante de Leonela saindo do quarto da donzela; ao tentar matá-lo, ela o impede prometendo revelar coisas de maior importância na manhã seguinte. Anselmo relata o sucedido a Camila, a qual fica apavorada ao imaginar que sua criada poderia confessar toda a verdade. A infiel esposa, às escondidas como já era de costume na sua simulada vida, junta todas suas jóias e vai ter com o até então dissimulado amante. Conta-lhe o acontecido, com o qual ele também se apavora. Decidem fugir cada um para um canto. Na manhã seguinte, Anselmo percebendo a fuga dos dois compreende a grande e dupla traição. Abandonado e traído pela mulher e pelo amigo, cavalga para a morte, deixando como testamento uma carta inconclusa onde perdoa a mulher, em vez de pedi-lhe perdão – mesmo que não seja o culpado da traição, no mínimo é responsável -. Pouco tempo depois, morre Camila num convento e Lotário, no campo de batalha.

Toda essa história é narrada na narração. Ou seja, é uma ficção dentro da ficção; similar ao quadro do pintor belga René Magritte, aquele dos dois cachimbos de 1966, o quadro dentro de outro quadro: *Os dois mistérios*. Surge, neste momento, a questão: será que no *Quixote* (ficção maior) se repetem o engano, fingimento e traição de *O curioso impertinente* (ficção menor)? Será que podemos chamar o clássico Cervantino de “Os dois

²⁸⁸ “Pero dejémosle aquí, que no faltará quien le socorra, o si no, sufra y calle el que se atreve a más de a lo que sus fuerzas le prometen, y volvámonos atrás cincuenta pasos, a ver qué fue” (I, 44).

mistérios”? Num primeiro momento, não se encontra resposta no texto, pois o narrador do *Quixote* fica em silêncio com relação a esta questão. Mas, como já se sabe que o silêncio faz parte da estratégia de narração, vale a pena dar atenção a esse, talvez intencional, silêncio. Lembremos que na música o silêncio é tão relevante quanto o som; a justa e harmoniosa combinação de ambos faz possível a expressão musical; e o silêncio repentino faz ressaltar o som. Já em literatura, mais especificamente na ficção, o silêncio é saber.

Aliás, o que se sabe ou o que se pode saber há intrigado e incitado à filosofia desde seus primórdios. Sócrates afirmara só saber que nada sabia. O que a primeira vista parecia e ainda parece contraditório, se revelou e ainda se revela, para o olhar atento de um desocupado leitor, uma lição de humildade: primeiro devo reconhecer minha ignorância para, num segundo momento, almejar o saber que ainda não tenho. O não saber que nos conduz até o saber. Na ficção há uma diferença, tanto sei o que sei como o que não sei.

Sei que não sei o nome do tal “lugar de la Mancha”

Sei que não sei o nome do tal “mozo de campo y plaza”

Sei que não sei o nome da quarentona “ama”

Sei que não sei o nome da jovem “sobrina”

Sei que não sei o nome do polifônico “hidalgo”.

Se bem que nesta declaração, que é quase um poema, me refiro única e exclusivamente a *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, poder-se-ia falar, de uma maneira mais ampla, de qualquer texto ficcional, ou melhor, da ficção, em contraponto à realidade (ou à história).

Dado isto, o que faz do meu “não saber” um saber, e não uma ignorância, é o silêncio de Cervantes, silêncio que só não é mais enigmático do que o silêncio de Dulcinea ou Aldonza ou como queiram ou possam chamá-la. Esclareço. Em se tratando de um romance, ao

lê-lo, sabemos tudo, pois não há nada mais para além do que está escrito. Se no mundo real, saber é quase sinónimo de ignorância, pois praticamente não sabemos nada; na ficção, o saber é pleno. Sabemos tudo o que se relata, assim como também sabemos tudo o que se silencia. Pode-se dizer: o silêncio de Cervantes corresponde ao saber que nada se sabe de Sócrates. Isto é: ao tratarmos do silêncio cervantino estamos, de certa forma, filosofando. O silêncio do texto como revelador do saber.

Quem melhor simboliza o silêncio no *Quixote* é, sem dúvida, Dulcinea do Toboso. Ao contrário de muitas mulheres que parecem sofrer de verbomania, loquacidade patológica, a sem par Dulcinea nada fala. Sabemos que o enamorado Cavaleiro nunca encontrou a sua amada, nunca falou com ela (a não ser na cova de Montesinos, mas isso aconteceu numa outra instância, supostamente durante um sonho). E Sancho? O que teria acontecido no encontro de Sancho com Dulcinea? Ou melhor, o que teria acontecido no encontro de Sancho Pança com Aldonza Lorenzo? As palavras de Cervantes (ou de quem quer que seja o autor do relato) não são muito reveladoras. E o pouco que sabemos é da boca de Sancho que, pelas características que conhecemos, não é pessoa que tenha como qualidades a precisão, clareza e exatidão na narração dos acontecimentos. Por exemplo, no episódio de Clavileno (II, 41) mente com descarado: Sancho narra à duquesa a sua viagem sobre Clavileno, na qual, ao afastar um pouco o lenço que lhe cobria os olhos, ele pôde ver que estava a um palmo e meio do céu e também pôde ver toda a terra e todos os homens²⁸⁹. Todos os que ouvem sabem que Sancho mente, pois se trata de uma brincadeira que fizeram com o escudeiro e seu senhor, eles não voaram coisíssima nenhuma e mal se afastaram do chão (estavam a um palmo e meio da terra não do céu). Surpreende a sinceridade de Dom Quixote que narra exatamente o que ele sentiu, que é

²⁸⁹ Sancho: “-Yo, señora, sentí que íbamos, según mi señor me dijo, volando por la región del fuego, y quise descubrirme un poco los ojos, pero mi amo, a quien pedí licencia para descubrirme, no la consintió; mas yo, que tengo no sé qué briznas de curioso y de desear saber lo que se me estorba y impide, bonitamente y sin que nadie lo viese, por junto a las narices aparté tanto cuanto el pañizuelo que me tapaba los ojos, y por allí miré hacia la tierra, y parecióme que toda ella no era mayor que un grano de mostaza, y los hombres que andaban sobre ella, poco mayores que avellanas; porque se vea cuán altos debíamos de ir entonces.” (II, 41).

coerente com a descrição do narrador, apesar das clássicas discordâncias de pontos de vista entre os dois, e conclui: ou Sancho mente, ou Sancho sonha.²⁹⁰ Como, bem sabemos, quem sonha é o enamorado Cavaleiro, então, Sancho mente.

Há outros indícios os quais nos forçam a duvidar (no bom sentido da palavra, naquele que nos faz querer saber mais e não querer saber demais). No capítulo 23 da primeira parte, quando Dom Quixote e Sancho chegam a Serra Morena (lugar onde, pouco depois, o Cavaleiro da Triste Figura vai redigir a famosa carta a Dulcinea do Toboso), acham numa mala alguns pertences e dinheiro,²⁹¹ dos quais nunca mais se ouve falar. Se bem que dois capítulos à frente, o enamorado Cavaleiro paga ao contado para que o escudeiro leve a carta até Dulcinea, remuneração que Dom Quixote fez questão de deixar constância por escrito: “pagar por outros tantos aqui recebidos ao contado”.²⁹² É viável supor que o então Cavaleiro da Triste Figura pagou com o dinheiro achado pouco antes. Assim como é provável que Sancho os tenha gasto na primeira oportunidade, e mais, em satisfazer seu enorme apetite carnal. Como dizemos nada se fala do caso, mas sabemos que em Serra Morena não havia nenhum lugar onde o escudeiro pudesse gastar os escudos de ouro. A próxima parada foi Toboso, aonde vai à procura de Dulcinea para entregar-lhe a carta do Cavaleiro da Triste Figura (é com esse nome que o enamorado assina a missiva) - carta que não poderia ser entregue já que o escudeiro a esquecera de levar -. Sancho, tão esquecido assim, bem poderia

²⁹⁰ “A lo que don Quijote respondió: -Como todas estas cosas y estos tales sucesos van fuera del orden natural, no es mucho que Sancho diga lo que dice. De mí sé decir que ni me descubrí por alto ni por bajo, ni vi el cielo ni la tierra, ni la mar ni las arenas. Bien es verdad que sentí que pasaba por la región del aire, y aun que tocaba a la del fuego; pero que pasásemos de allí no lo puedo creer, pues, estando la región del fuego entre el cielo de la luna y la última región del aire, no podíamos llegar al cielo donde están las siete cabrillas que Sancho dice, sin abrasarnos; y, pues no nos asuramos, o Sancho miente o Sancho sueña.” (II, 41)

²⁹¹ “En esto, alzó los ojos y vio que su amo estaba parado, procurando con la punta del lanzón alzar no sé qué bulto que estaba caído en el suelo, por lo cual se dio prisa a llegar a ayudarlo si fuese menester; y cuando llegó fue a tiempo que alzaba con la punta del lanzón un cojín y una maleta asida a él, medio podridos, o podridos del todo, y deshechos; mas, pesaba tanto, que fue necesario que Sancho se apease a tomarlos, y mandóle su amo que viese lo que en la maleta venía... en ella había, que eran cuatro camisas de delgada holanda y otras cosas de lienzo, no menos curiosas que limpias, y en un pañizuelo halló un buen montoncillo de escudos de oro”. (I, 21).

²⁹² “Mandaré vuestra merced, por esta primera de pollinos, señora sobrina, dar a Sancho Panza, mi escudero, tres de los cinco que dejé en casa y están a cargo de vuestra merced. Los cuales tres pollinos se los mando librar y

ter esquecido também que a moça do Toboso era a senhora do Cavaleiro. Sabendo que o escudeiro é um incontrolável guloso, não é nenhum delírio supor que tenha gasto o dinheiro em comida. Mas, o quê (ou quem) terá comido?

Desta vez parece ser Sancho quem intencionalmente “de cujo paradeiro não quer lembrar-se”. Para surpresa dele, na segunda parte da obra, aparece um tal de Sansão Carrasco, bacharel, que dá notícias da publicação das façanhas de Dom Quixote e Sancho (II, 3). Como é natural, os dois protagonistas (agora conscientes da dupla natureza: pessoa/personagem para eles, personagem/personagem-de-personagem para o leitor) ficam curiosos por saber dos detalhes que são narrados na história. O Bacharel responde a algumas perguntas dos protagonistas, mas, também ele tem algumas curiosidades que deseja esclarecer. Aliás, não só ele, todos os que leram a história não compreenderam por que o autor intercalou “uma novela intitulada *O curioso impertinente*, não por ser má, ou mal arrazoada, mas por não estar ali no seu lugar, nem ter que ver com a história de Vossa Mercê, o Senhor Dom Quixote”.²⁹³ Outro Miguel, não de Cervantes, mas de Unamuno, também considera que a pequena novela não tem a ver com a história do cavaleiro andante, por este motivo, no seu livro, ao se referir aos capítulos 33 e 34, se limita a afirmar que ela, a novela, é inteiramente “impertinente” e, sem gastar mais tinta, segue em frente²⁹⁴. Só que devemos lembrar que Unamuno está preocupado, única e exclusivamente, com “a vida” da dupla, por isso deixa de fora a história do *Curioso*, pois nela não participam Cavaleiro e Escudeiro. Além do que, o livro *Vida de Don Quijote y Sancho* é uma reescritura do clássico cervantino.

pagar por otros tantos aquí recibidos de contado, que consta, y con su carta de pago serán bien dados. Fecha en las entrañas de Sierra Morena, a veinte y dos de agosto deste presente año.” (I, 25).

²⁹³ “Una de las tachas que ponen a la tal historia -dijo el bachiller- es que su autor puso en ella una novela intitulada *El curioso impertinente*; no por mala ni por mal razonada, sino por no ser de aquel lugar, ni tiene que ver con la historia de su merced del señor don Quijote.” (II, 3).

²⁹⁴ Unamuno, *Vida de Don Quijote y Sancho*, p.120. “Estos dos capítulos se ocupan con la novela de *El curioso impertinente*, novela por entero impertinente a la acción de la historia”.

Fazemos um parêntese para dizer que nós não acreditamos que a novela do *Curioso impertinente* esteja fora de lugar nem que seja impertinente. Está muito bem localizada, logo após os acontecimentos de Serra Morena e da ida de Sancho a Toboso; e ela tem muito a ver com a história de Sancho e Dom Quixote, pois explicaria o papel passivo do enamorado Cavaleiro e o que teria acontecido, naquela noite no Toboso, entre Sancho e Aldonza Lorenzo, afora de justificar o desaparecimento dos escudos de ouro (ou, pelo menos, parte destes). Evidente que há outras interpretações que vêm a pertinência do *Curioso* por outros pontos de vista: como a unidade aristotélica da ação, defendida por Martínez Bonati e a visão psicanalista de Armas Wilson.²⁹⁵

Voltando às curiosidades do bacharel, este chama a atenção para o fato do esquecimento, por parte de Sancho, ao mencionar o que acontecera com os “cem escudos”.²⁹⁶ Estranha esta exatidão da quantia do dinheiro, já que na Primeira Parte, que nós conhecemos, só se fala de “un buen montoncillo de escudos de oro” (I, 23) – será que Sansão Carrasco leu outra versão? Talvez a original em árabe? -. Apesar de Sansão Carrasco dizer que este é um dos pontos relevantes que silencia a obra, Sancho desconversa e vai embora. Como se necessitasse de tempo para inventar uma boa desculpa, alega sentir fome e acrescenta que em casa sua mulher o espera; promete que ao voltar contará a respeito dos cem escudos.²⁹⁷

Sancho vai embora, retornando só no capítulo seguinte para esclarecer as dúvidas (ou aumentar, ainda mais, as desconfianças). Sobre o seu jumento diz que o historiador se enganou ou o impressor errou. Já sobre o dinheiro diz: “gastei-os em prol da minha pessoa... e

²⁹⁵ Félix Martínez Bonati, *El “Quijote” y la poética de la novela*, pp. 211-222. Diana de Armas Wilson, “«Passing the Love of Women»: The Intertextuality of *El curioso impertinente*”.

²⁹⁶ “También dicen que se le olvidó poner lo que Sancho hizo de aquellos cien escudos que halló en la maleta en Sierra Morena, que nunca más los nombra, y hay muchos que desean saber qué hizo dellos, o en qué los gastó, que es uno de los puntos sustanciales que faltan en la obra” (II, 3).

²⁹⁷ “Sancho respondió: -Yo, señor Sansón, no estoy ahora para ponerme en cuentas ni cuentos; que me ha tomado un desmayo de estómago, que si no le reparo con dos tragos de lo añejo, me pondrá en la espina de Santa Lucía. En casa lo tengo, mi oísló me aguarda; en acabando de comer, daré la vuelta, y satisfaré a vuestra merced y a todo el mundo de lo que preguntar quisieren, así de la pérdida del jumento como del gasto de los cien escudos.” (II, 3).

ninguém tem nada com o eu ter trazido ou não ter trazido, ter gasto ou não ter gasto... cada qual é como Deus o fez, e muitas vezes ainda pior”.²⁹⁸ Ora, todos nós gostamos do simpático Escudeiro, mas devemos admitir que resposta tão “grossa” nada tem a ver com sua ingenuidade nem simplicidade. Ele quer esquecer esse fato e não quer que ninguém fique sabendo em que ele gastou o dinheiro. Certamente gastou-o em seu proveito, como ele mesmo admite; e sendo pior do que Deus o fez, isto é, ainda mais descontrolado na hora de saciar os seus instintos mundanos, é possível que tenha cometido uma séria falta, um pecado imperdoável - típico de um habitante da “mancha”, aquela “mancha” “lugar do pecado”²⁹⁹, da burla, da degradação, da traição” (como interpretamos em 2.3) -.

É para desconfiar que Sancho tenha gasto os escudos de ouro com uma mulher, como aquela Aldonza Lorenzo, do conto de Savater, que atende rapidamente às súplicas amorosas, que acede às caricias e concede de bom grado o que todo homem quer³⁰⁰. O conto, de 1979, do escritor espanhol Fernando Savater, dá voz à personagem do *Quixote* que nada diz no decorrer das duas partes do clássico. Dulcinea, ou melhor, Aldonza Lorenzo se apresenta, não como donzela, nem fina, nem formosa, mas como uma mulher simples que pode distrair (*solazar*), e muito, a qualquer homem simples; moça trabalhadora e útil na casa e no campo (assim como o “*mozo de campo y plaza*” do primeiro capítulo do *Quixote*)³⁰¹. Prossegue

²⁹⁸ “Respondió Sancho: -Yo los gasté en pro de mi persona y de la de mi mujer, y de mis hijos, y ellos han sido causa de que mi mujer lleve en paciencia los caminos y carreras que he andado sirviendo a mi señor don Quijote; que si, al cabo de tanto tiempo, volviera sin blanca y sin el jumento a mi casa, negra ventura me esperaba; y si hay más que saber de mí, aquí estoy, que responderé al mesmo rey en presona, y nadie tiene para qué meterse en si truje o no truje, si gasté o no gasté; que si los palos que me dieron en estos viajes se hubieran de pagar a dinero, aunque no se tasarán sino a cuatro maravedís cada uno, en otros cien escudos no había para pagarme la mitad; y cada uno meta la mano en su pecho, y no se ponga a juzgar lo blanco por negro y lo negro por blanco; que cada uno es como Dios le hizo, y aun peor muchas veces.” (II, 4)

²⁹⁹ Cf. Pallol, cap.XXXIII.

³⁰⁰ “Ni soy ni quiero ser más que Aldonza Lorenzo, hija de un modesto labrador del Toboso, moza trabajadora y útil en la casa y en el campo, a lo que no hace falta requebrar demasiado galanamente para conseguir que atienda las súplicas amorosas, ni prometer lo que no se ha de cumplir para que acceda a las caricias, ni hay que robar por la fuerza lo que ella concede de muy buen grado”. Fragmento do conto *Habla Dulcinea* de Fernando Savater.

³⁰¹ Certamente Savater concorda com a interpretação feita por José Ramón Fernández de Cano y Martín: o moço cuidava tanto da lavoura quanto das mulheres da casa, a ama e a sobrinha de Dom Quixote. Nas palavras de Fernández em “La destrucción del personaje en la obra cervantina: Andanzas y desventura del malogrado mozo de campo y plaza”:

relatando o encontro com um “homem simples”, um tal Sancho Pança, quem lhe conta sobre um cavaleiro que a elegeu como “dama dos seus pensamentos” e a chama de Dulcinea; e que, apesar de declarar-se enamorado desta, não pretendia pedi-la em casamento. A lavradeira classifica de descabidas as intenções do cavaleiro em vir beijar-lhe os pés, mesmo com a insistência de Sancho. Aos poucos, os dois lavradores foram deixando de lado as idéias do cavaleiro para falarem mais a respeito das aventuras do escudeiro, ou melhor, do lavrador. Sendo ela mulher tão dada e ele, Sancho, mesmo casado, homem que não desperdiça as boas ocasiões³⁰², se renderam às mútuas brincadeiras, por bastante tempo (*erunt duo in carne uma*, por mais profano que seja; ou como diz o poeta: “amontonado en tu arena guardo amor, juegos y penas”³⁰³). A final de contas, nem Sancho é Actéon nem Aldonza, Ártemis (ou Diana)³⁰⁴ e como diz o provérbio, que Sancho bem conhece: morra Marta, morra farta³⁰⁵. Quando terminaram, Sancho lembrou-se do seu senhor e ela, mulher tão generosa, sugeriu que se quisesse poderia trazê-lo que ela estava disposta a lhe dar os mesmos presentes que dera ao escudeiro. Sancho não quis nem ouvir falar e foi embora rapidamente, disposto a dizer a seu amo que não a tinha encontrado, ou qualquer outra mentira. Para Aldonza, o Escudeiro

“Y aunque soy consciente de que los frutos de mi trabajo no se ven a simple vista, voy a decir de una vez por todas -con perdón, eso sí, de las señoras- que lo que aquí está pasando es que el mozo se acuesta (alternativamente, en *ménage à trois*, o según les venga en gana) con el ama y con la sobrina... La virtuosa ambivalencia del mozo de campo y plaza no se reduce al ámbito laboral: en el sexual, y ante la presumible incapacidad de Alonso Quijano, vale para satisfacer la concupiscencia de dos mujeres tan distintas como una señorita veinteañera y una criada cuarentona. O, dicho con la elegante malicia de Cervantes, sirve tanto para «ensillar el rocín» como para «tomar la podadera».” pp. 100-101.

³⁰² Em (I, 17) Sancho lamenta-se por não ter as chances amorosas que seu senhor tem. Baras Escolá diz que “Mientras que Don Quijote es incapaz de aprovechar las oportunidades, su escudero lamenta que a él no se le presenten”, com relação ao acontecimentos do mesmo capítulo, “Una lectura erótica del Quijote”, p.87. Certamente Sancho não iria deixar passar a oportunidade que a ocasião lhe dava, alguns poucos capítulos na frente, quando encontra Aldonza Lorenzo.

³⁰³ Joan Manuel Serrat, “Mediterráneo”.

³⁰⁴ Num dos finais trágicos do mito de Ártemis (deusa virgem indomável, cruel e rancorosa) conta-se que, estando Actéon descansando numa rocha na margem de um rio, em Orcomenes, viu a divindade tomando banho nua, esta não consentindo que alguém a visse nesse estado e que ainda pudesse contar o episódio para os outros, decide transformar o filho de Aristeo em cervo jogando-lhe água na cara. Segundo outra versão, Actéon teria tentado violentar à deusa. Cf. Brandão, *Mitologia Grega II*, pp. 66-67 e vol. *III*, pp. 58-59; 354-355.

³⁰⁵ O provérbio significa que há de aproveitar a oportunidade sem se preocupar com o futuro, Sancho o menciona na Segunda Parte: “-Desa manera -dijo Sancho, sin dejar de mascar apriesa- no aprobará vuestra merced aquel refrán que dicen: "muera Marta, y muera harta". Yo, a lo menos, no pienso matarme a mí mismo; antes pienso hacer como el zapatero, que tira el cuero con los dientes hasta que le hace llegar donde él quiere; yo tiraré mi vida comiendo hasta que llegue al fin que le tiene determinado el cielo”, (II, 59).

sentia vergonha por haver traído a confiança do seu senhor ou ciúmes por ter de compartilhar com o Cavaleiro as carícias dela. Poderia ser da gentil moça do Tobosa o verso do poeta: “y te acercas y te vas después de besar mi aldea”³⁰⁶. E foi assim que o Desamorado Escudeiro partiu de toboso, pois ele bem sabia que era o escudeiro andante do invito Dom Quixote da Mancha, flor, nata e espuma da andantesca escudeirice, e seu lugar era ao lado do Enamorado Cavaleiro³⁰⁷. Mais de um cristão há de lembrar das palavras de Pedro a Jesus quando, no Jardim das Oliveiras, jurou-lhe fidelidade: *etiamsi omnes, ego non*.³⁰⁸

É muito provável que Fernando Savater tenha se inspirado em algumas passagens do *Quixote* para escrever seu conto, pois, o silêncio de Cervantes não é tão dogmático. Em Serra Morena, antes que o Cavaleiro da Triste Figura escreva sua carta à senhora dos seus pensamentos e peça-lhe ao escudeiro que a entregue em mãos, os dois companheiros de aventuras conversam: Dom Quixote, cavaleiro, fala da sua senhora Dulcinea do Toboso, princesa; Sancho, lavrador, de Aldonza Lorenzo, lavradeira ou mais do que isso.

O até então fiel escudeiro nos revela sua opinião sobre Aldonza Lorenzo: “Y lo mejor que tiene es que no es nada melindrosa, porque tiene mucho de cortesana: con todos se burla y de todo hace mueca y donaire” (I, 25). Ou seja, o melhor de Aldonza Lorenzo é, segundo ou para Sancho, ser cortesã. Essa frase, tão relevante à presente pesquisa, faz-se necessário citá-la no original, uma vez que, nenhuma das traduções (ou traições) ao português mantém todo o sentido dado pelas palavras de Sancho, que vão para além de chamar a lavradeira de cortesã³⁰⁹. Vejamos as traduções disponíveis:

³⁰⁶ Idem Ibidem.

³⁰⁷ É Avellaneda que chama seu herói de “Desenamorado Caballero”, pensava que Dom Quixote era fidalgo; como é também do mesmo autor a suposta afirmação do escudeiro: “Yo soy Sancho Panza, escudero andante del invicto don Quijote de la Mancha, flor, nata y espuma de la andantesca escudería”. Avellaneda, cap.XXIII, fol. 160r [170r].

³⁰⁸ Ainda que todos, eu não. (Mt. XXVI, 35).

³⁰⁹ John J. Allen num dos seus ensaios sobre o Quixote nos adverte deste problema com as traduções, muitas vezes se perde a sutileza da ambigüidade explorada por Cervantes: “Mucho del encanto de *Don Quijote* reside en el manejo sutil de los múltiples registros del idioma español de su época, y gran parte del humor de la obra surge

Viscondes de Castilho e Azevedo: “e o melhor que tem é que não tem nada de nicas, porque é muito levantada, com todos caçoa e de tudo faz galhofa”;

Carlos Nougué e José Luis Sánchez: "E o melhor dela é que não é nada melindrosa, porque tem muito de cortesã: com todos brinca e de tudo faz careta e gracejo";

Sérgio Molina: "E o melhor dela é que não é nada melindrosa, porque tem muito de cortesã: com todos brinca e de tudo faz troça e graça";

Almir de Andrade e Milton Amado: "O melhor que tem é que não é nada melindrosa, parecendo uma cortesã: brinca com todos e para todos faz careta e graças".

Mas, vejamos o que o escudeiro quer expressar com o substantivo feminino cortesã, uma vez que este vocábulo possui mais de um significado: “cortesana”, do italiano *cortegiano* (Corte: do latim *cohors*)? No *Tesoro de Covarrubias* encontramos a definição de “cortesana”: prostituta; no *Diccionario Cervantino*: “mujer pública” (mulher pública). Na conceituada edição de Francisco Rico,³¹⁰ uma nota onde esclarece o significado do termo, prostituta: “[87] *cortesana* puede tener tanto el valor renacentista de ‘mujer cortés’ (mulher cortês) como significar ‘prostituta’”. E prossegue: “La justificación de Sancho continúa la dilogía: *burlar con alguien* es, también, ‘tener trato amoroso’ (ter relacionamento amoroso, sexual); e, ‘con todos bromea’: ‘con todos tiene trato sexual’³¹¹” (com todo mundo faz sexo), ou seja, a tradução ao português “brinca” ou “caçoa” perde esse sentido “erótico” que reforça o sentido vulgar de “cortesana” (prostituta, que faz sexo com qualquer um), deixando de lado a outra asserção, que na verdade é um adjetivo (mulher cortês).

quando Cervantes juega con ambigüedades o con choques y mezclas de niveles estilísticos, elementos que desaparecen o palidecen mucho en las traducciones.”, Allen, “Risas y Sonrisas: El Duradero Encanto Del *Quijote*”, p. 89.

³¹⁰ Edição em linha do Centro Virtual Cervantes.

³¹¹ Como esclarece a nota 55 da edição do IV centenário, p.242.

Na edição de Andrés Amorós, encontramos uma nota ao lado da linha 413, desse capítulo 25, onde lemos: “Cortesana: elogio ambiguo, pues tiene dos significados: ‘cristiana’ y ‘prostituta refinada’”. Ou seja, cortesana, ou cortesã, tanto podia fazer referência a uma mulher cristã quanto a uma prostituta elegante. Contudo, não é só isso, há uma outra passagem, segundo o mesmo Andrés Amorós, onde se utiliza “cortesana” com um outro duplo sentido:

“Paróse colorada con las razones de Sancho Dorotea, porque era verdad que su esposo don Fernando, alguna vez, a hurto de otros ojos, había cogido con los labios parte del premio que merecían sus deseos (lo cual había visto Sancho, y pareciéndole que aquella desenvoltura más era de dama cortesana que de reina de tan gran reino), y no pudo ni quiso responder palabra a Sancho, sino dejóle proseguir en su plática, y él fue diciendo:” (I, 46)³¹².

Andrés Amorós, na nota das linhas 133-134 do capítulo 46, aclara: “*cortesana*: juego con el doble sentido de la palabra: ‘dama de la Corte’ y ‘prostituta’”. Francisco Rico³¹³ diz que “dama cortesã” tanto pode ser “rameira” (“ramera” no original) quanto “dama da corte”. Inclusive, Dom Quixote também conhecia o significado de meretriz para “cortesana”, tanto que, na segunda parte, quando fala de um famoso poeta que provavelmente seja Vicente Espinel, autor de uma *Sátira contra las damas de Sevilla*, diz:

“-Eso me parece, Sancho -dijo don Quijote-, a lo que sucedió a un famoso poeta destes tiempos, el cual, habiendo hecho una maliciosa sátira contra todas las damas cortesananas, no puso ni nombró en ella a una dama que se podía dudar si lo era o no; la cual, viendo que no estaba en la lista de las demás, se quejó al poeta, diciéndole que qué había visto en ella para no ponerla en el número de las otras, y que alargase la sátira, y la pusiese en el ensanche; si no, que mirase para lo que había nacido. Hízolo así el poeta, y púsola cual no digan dueñas, y ella quedó satisfecha, por verse con fama, aunque infame” (II, 8)³¹⁴.

³¹² Os tradutores preferiram chamá-la de “loureira”, que é sinônimo de meretriz. “Fez-se Dorotéia muito corada, porque era verdade que seu esposo D. Fernando algumas vezes colhera furtivamente nos seus lábios parte do prêmio que os seus desejos mereciam, o que fora visto por Sancho, parecendo-lhe a ele que semelhante desenvoltura era mais de loureira que de rainha de tão grande reino. Não quis ou não pôde Dorotéia responder palavra a Sancho, mas deixou-o prosseguir na sua prática, e ele foi dizendo:”.

³¹³ Edição do IV centenário, nota 25, p.477.

³¹⁴ Nesta parte, uma vez mais, os tradutores escolheram “loureira”: “- Isso se assemelha, Sancho - tornou D. Quixote - ao que sucedeu a um famoso poeta do nosso tempo, o qual, tendo feito uma maliciosa sátira contra todas as damas loureiras, nem incluiu nem nomeou uma, de quem se podia duvidar se o era ou não, a qual, vendo que não estava na lista das damas, se queixou ao poeta, perguntando-lhe que motivo tivera para a não meter entre as outras, acrescentando que ampliasse a sátira, e a introduzisse, senão que tivesse tento em si. Obedeceu o poeta, e pô-la pelas ruas da amargura, e ela ficou satisfeita por se ver afamada e infamada”.

Andrés Amorós põe uma nota na linha 112 desse oitavo capítulo onde explica: “*damas cortesanas*: prostitutas”. Para Francisco Rico trata-se de “prostitutas de categoría”.³¹⁵ Ora, nesta última passagem não há duplo sentido, é o próprio Cavaleiro que utiliza “cortesana” como sinônimo de meretriz.

Verifica-se que na época, mesmo a palavra “puta” pode ter dois significados, não só diferentes como opostos: um de elogio, o outro de ofensa. Porém, no relato fica claro o significado que se está atribuindo a “puta”. Em (II, 13), por exemplo, “Donde se prosigue la aventura del Caballero del Bosque, con el discreto, nuevo y suave coloquio que pasó entre los dos escuderos”, o escudeiro do cavaleiro do Bosque se refere à filha de Sancho: “¡Oh hideputa, puta, y qué rejoy debe de tener la bellaca!”. Sancho mal interpreta as palavras do outro escudeiro e esclarece: “Ni ella es puta, ni lo fue su madre, ni lo será ninguna de las dos, Dios quiriendo, mientras yo viviere”. Então o escudeiro do Bosque explica os dois possíveis usos para o vocábulo em questão:

“¡Oh, qué mal se le entiende a vuesa merced -replicó el del Bosque- de achaque de alabanzas, señor escudero! ¿Cómo y no sabe que cuando algún caballero da una buena lanzada al toro en la plaza, o cuando alguna persona hace alguna cosa bien hecha, suele decir el vulgo: «¡Oh hideputa, puto, y qué bien que lo ha hecho!» Y aquello que parece vituperio, en aquel término, es alabanza notable; y renegad vos, señor, de los hijos o hijas que no hacen obras que merezcan se les den a sus padres loores semejantes” (II, 13)³¹⁶.

No mesmo capítulo, um pouco mais na frente, Sancho utiliza a palavra “hideputa” e reconhece: “confieso que conozco que no es deshonra llamar hijo de puta a nadie, cuando cae debajo del entendimiento de alabarle”. Pois bem, o escudeiro do nosso Cavaleiro enamorado pode não ter sido criado na Corte nem ter estudado em Salamanca, mas, sem dúvida, conhece muito bem os significados de palavras tão vulgares e correntes na sua época como “puta” e “cortesana”. É significativo que Sancho reconheça como a melhor qualidade de Aldonza

³¹⁵ Edição do IV centenário, nota 18, p.604

³¹⁶ “grande patife” é a tradução dada pelos irmãos Viscondes. Fica claro o porquê citamos a versão original no corpo do texto e a tradução em nota. “- Oh! como Vossa Mercê entende pouco de louvores, senhor escudeiro! Pois não sabe Vossa Mercê que quando um cavaleiro mete uma boa farpa num touro na praça, ou quando alguém

Lorenzo a de ser “cortesana”, justamente momentos antes que o Cavaleiro da Triste Figura escreva a única carta destinada à silenciosa Dulcinea do Toboso e que o próprio Sancho Pança a tenha que levar até sua destinatária: Aldonza Lorenzo, segundo este último.

Quando falamos dos nomes da personagem de Francisco Delicado, ficou evidente a relação entre os vários nomes: Lozana, Aldonza, Alaroza e Vellida. Contudo, ficamos de explicar que essa relação não era apenas nos significados dos nomes. Mencionamos, mas não justificamos os atos. Pode-se supor que, afora da questão dos nomes, Cervantes teria escolhido o nome de Aldonza com relação aos atos pouco lícitos da personagem: a Lozana de Delicado é uma cortesã ou prostituta. No próprio texto está explícito em vários momentos, por exemplo, no Mamotreto XXXII: “Allá va la puta Lozana; ella nos dará que hacer hoy. ¿Veis, no lo digo yo? Monseñor quiere cabalgar” e “LOZANA.- ¿Y qué, señor? Por mi vida que soy yo toda vuestra, y os haré cabalgar de balde putas honestas”. Na época, “cabalgar” ou “cavalgar” (como aparece no dicionário de Covarrubias) fazia referência ao ato sexual e a prostituição³¹⁷. Porém, neste momento, o mais relevante é verificar que também em *La Lozana Andaluza* se usam os vocábulos “cortesana” e “puta” como sinônimos. Como, por exemplo, no diálogo entre Losana e o “Valijero de Su Señoría” (de valija, valise em português):

“VALIJERO.- Señora, en esta tierra no se habla de amancebadas ni de abarraganadas; aquí son cortesanas ricas y pobres.

LOZANA.- ¿Qué quiere decir cortesanas ricas y pobres? ¿Putas del partido o mundarias?

VALIJERO.- Todas son putas; esa diferencia no os sabré decir, salvo que hay putas de natura y putas usadas, de puerta herrada, y putas de celosía, y putas de empanada.” (Mamotreto XX).

Ou no início do capítulo seguinte, quando Lozana pergunta ao mesmo Valijero: “Decime, señor, esas putas o cortesanas o como las llamáis, ¿son todas de esta

faz alguma coisa bem feita, costuma dizer o vulgo: oh! grande patife, como ele faz aquilo! O que parece vitupério nos termos é notável louvor, e renegue Vossa Mercê de quem não merecer semelhantes elogios!”.

³¹⁷ “Cavalgar... o de la raiz cabb, meledicere quasi maledicta, por ser las tales aborrecidas de los buenos, y desta raís sale el nombre cuba, que entre otras significaciones vale a casa de las mugeres lupanar”. Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana*, verbete Cavalgar. Até hoje lupanar é sinônimo de prostíbulo tanto em espanhol como em português.

tierra?” (Mamotreto XXI).³¹⁸ Fica claro que, na época, usavam-se como sinônimos os dois termos, e tanto Cervantes quanto Sancho sabiam muito bem o que estavam dizendo (ou escrevendo) ao chamar a Aldonza Lorenzo de “cortesana”.

Pois bem, retomando a questão, qual seria a relação deste suposto episódio (a entrega da carta a Dulcinea ou se preferir, o encontro entre Sancho Pança e Aldonza Lorenzo) e a novela intercalada *O curioso impertinente*? Há várias explicações e interpretações que defendem a pertinência da novela, porém, nenhuma, que tenhamos conhecimento, faz a relação com o episódio da carta a Dulcinea, muito menos supõe a traição do fiel escudeiro. Se lembrarmos da pergunta de Sansão Carrasco, o que se questiona, desde o aparecimento da primeira parte do *Quixote* (1605), não é só a pertinência ou não da novela, mas também do lugar onde foi colocada³¹⁹. Como dissemos acima, a novela está muito bem localizada, logo após da ida de Sancho a Toboso, e teria por função, entre outras, revelar a traição de Sancho, ao se tornar amante de Aldonza Lorenzo, nem que seja por uma noite.

Assim como acontece em *O curioso impertinente*, o senhor, aqui Dom Quixote, ali Anselmo, é um idealista que acredita num amor puro e celestial, e a fidelidade (tanto do amigo como da amada, como também aos ideais ou causa) vira obsessão. O que unifica a novela com as aventuras do Cavaleiro seria, segundo Gustavo Bernardo, a Monomanía, “a obsessão com a fidelidade, tanto faz se a uma causa ou a uma pessoa única, liga as duas

³¹⁸ É impressionante a resposta, há prostitutas de todas as nações, mais de sessenta: “VALIJERO.- Señora, no; hay de todas las naciones: hay españolas castellanas, vizcaínas, montañesas, galicianas, asturianas, toledanas, andaluzas, granadinas, portuguesas, navarras, catalanas y valencianas, aragonesas, mallorquinas, sardas, corzas, cecilianas, napolitanas, brucesas, pullesas, calabresas, romanescas, aquilanas, senesas, florentinas, pisanas, luquesas, boloñesas, venecianas, milanesas, lombardas, ferraresas, modonesas, brecianas, mantuanas, raveñanas, pesauranas, urbinesas, paduanas, veronesas, vicentinas, perusinas, novaresas, cremonesas, alejandrinas, vercelesas, bergamascas, trevisanas, piedemontesas, savoyanas, provenzanas, bretonas, gasconas, francesas, borgoñonas, inglesas, flamencas, tudescas, esclavonas y albanesas, candiotas, bohemias, húngaras, polacas, tramontanas y griegas.” (Mamotreto XXI).

³¹⁹ No original: “por no ser de aquel lugar, ni tener que ver con la historia...” (II, 3). Não vamos imaginar que ao questionar o lugar o bacharel esteja se referindo ao lugar onde se passa a história, isto é, Florença (na Itália) e censurá-la por não ser de La Mancha (Espanha); “aquele lugar” faria referência ao lugar onde foi introduzida na história principal, que não estaria em harmonia com os sucessos narrados e acontecidos com o nobre Cavaleiro.

tramas”³²⁰. E as características que Foucault identifica no Cavaleiro também podem ser atribuídas ao curioso marido: “Toma as coisas pelo que não são e as pessoas umas pelas outras; ignora seus amigos, reconhece os estranhos; crê desmascarar e impõe uma máscara. Inverte todos os valores e todas as proporções, porque acredita, a cada instante, decifrar signos”³²¹.

Anselmo, por não confiar na mulher nem desconfiar do amigo, acabou sendo traído pelos dois. Há outros que são traídos por não desconfiarem nem da mulher nem do amigo, esquecem que “a alma é prisioneira do corpo”, como bem nos ensinou Platão e reforçou o Cristianismo. As forças humanas são infinitamente fracas e imperfeitas se comparadas com as divinas. Anselmo, assim como Dom Quixote, peca ao pensar que as virtudes humanas devam ser iguais às divinas³²². E, “a quem procura o impossível, é justo que o possível lhe seja negado” (I, 33). Até encontramos semelhanças entre as mortes do curioso marido e de Alonso Quijano; ambos morreram melancólicos sobre uma cama; o primeiro nem conseguiu terminar sua última carta de perdão, o outro, com a ajuda dos amigos, ao menos consegue redigir seu testamento.

Entretanto, há diferenças. Comenta o cura, ao termino da leitura do *Curioso impertinente*: se este caso se desse entre um namorado e sua amante³²³, ainda poderia admitir-se, mas entre marido e mulher é coisa impossível de acreditar. Como querendo justificar que o galã possa sim acreditar cegamente na fidelidade do amigo (ou escudeiro); e que este o trairia com a sua dama. Vemos isso como uma dica que fortalece nossa interpretação; a mulher poderia ter um caso com o melhor amigo do seu namorado, mas não se for casada; como nem passa pela cabeça de Dom Quixote contrair casamento com “a senhora dos seus

³²⁰ Gustavo Bernardo, *Ibidem*, p.37.

³²¹ Foucault, *As palavras e as coisas*, p.64.

³²² Esta é a interpretação central de Neuschäfer em “El Curioso Impertinente y el sentido del *Quijote*”.

³²³ No original: entre un galán y una dama. (I, 35) último parágrafo do capítulo.

pensamentos”, poderíamos admitir, e talvez o cura, a traição entre o “fiel” escudeiro e a cortesã Aldonza Lorenzo.

É pertinente, neste momento, lembrarmos de que há um conto, escrito algumas décadas após o *Quixote*, que narra a história de uma recatada esposa que no final se revela uma prostituta de luxo; ou seja, uma cortesã. “La mojigata” do Marquês de Sade. “Mojigata” significa falsa beata, traidora ou traiçoeira como uma gata. Para o escritor e libertino francês deve ser a falta de curiosidade uma impertinência e as mulheres pouco dignas da nossa confiança. Interessante o fato textual de que é o próprio marido da fingida beata que leva o amigo até a casa de tolerância onde a pudica trabalha às escondidas da sociedade.

Toda essa divagação das últimas páginas para pôr em evidência os supostos atos ilícitos de Aldonza Lorenzo, que como sua xará, Aldonza ou Lozana, teria sido conhecida como cortesã –que é exatamente, como vimos, o que revela Sancho Pança em (I, 25): “porque tiene mucho de cortesana”-. Sendo assim, o Cavaleiro teria optado por mudar o nome da sua amada, a despeito do conselho -“Cata muger fermosa, donosa, et lozana”-,³²⁴ de Aldonza para Dulcinea para que ninguém lembre da Lozana de Delicado e, como ele mesmo diz, não deixa de ser um nome significativo; ou seja, tem o mesmo significado “doce”, só que mais cristão, uma vez que Dulcinea vem do latim *dulcis*, língua oficial do cristianismo, enquanto que Aldonza vem de Alaroza nome árabe (como nos diz Francisco Delicado na sua Explicação).³²⁵

Contudo, voltando e interpretando um pouco mais a história da curiosidade: se Anselmo tem a sua “loucura”, que ele mesmo reconhece, qual é a loucura de Dom Quixote? A nossa, a de todos (só que nós não a reconhecemos). Leu muito e acredita naquilo que leu.

³²⁴ Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de Buen amor*, “Aquí fabla de la respuesta que don Amor dio al arcipreste”, verso 431.

³²⁵ Delicado, *Retrato de la lozana Andaluza*, Explicación: “Porque Lozana es nombre más común y comprehende su nombre primero, Aldonza o Alaroza en lengua arábica”.

Abandona sua biblioteca e decide viver à maneira dos livros; procura a literatura no mundo. Ou seja, temos uma literatura que imita o mundo como imitação da literatura³²⁶. Assim como nós, que hoje não necessariamente lemos (mesmo que seja a Bíblia ou livros científicos), vemos na tv, ouvimos no rádio, seja lá qual for a fonte, acreditamos ou duvidamos. Nós, como Anselmo e Dom Quixote, introduzimos na vida prática (empírica) essas nossas certezas e dúvidas. Estranha sensação essa de nos identificarmos com a loucura de Dom Quixote e a de Anselmo. De repente, a curiosidade impertinente de Anselmo é similar à do Cavaleiro, e também, é similar à nossa, à de todos nós. Ou seja, impertinente ou não, impossível de acreditar ou possível de ser admitida (que é o comentário do cura), a curiosidade vira real porque está em nós.³²⁷

A crença e a dúvida fazem parte de todos nós. A crença é a que nos faz ir adiante, a dúvida é a que nos faz tomar novos caminhos. Sem elas não há vida humana; só com a crença nossa vida fica sem graça; só com a dúvida a vida vira um caos; o exagero das duas nos leva à morte (como levou a Anselmo e a Alonso Quijano, ou Dom Quixote, como insistiam em chamá-lo os amigos). Nesse sentido, as crenças e dúvidas de Anselmo podem até ser impertinentes, mas a novela não. É a “verossimilhança” da narrativa de Cervantes que faz da sua novela *O curioso impertinente* extremamente pertinente.

Nós, como deve ter ficado claro, valorizamos o potencial de múltiplas leituras que o *Quixote* comporta. E mais do que isso, valorizamos a possibilidade que o *Quixote* nos dá de podermos criar possíveis alianças e interpretações *ad libitum*, como se diz em música³²⁸.

³²⁶ Tudo o que as personagens do *Quixote* fazem não passa de um reflexo, e cada um deles é um duplo, e o texto que relata suas ações não é um livro, senão uma referência a outros livros. Cf. Blanchot, *De Kafka a Kafka*, p.241 e 242.

³²⁷ Há algum marido que garanta a fidelidade de sua esposa?

³²⁸ *ad libitum*: expressão latina que significa: à vontade. No vocabulário da música: indica que o trecho assinalado pode ser executado com movimento à escolha do intérprete.

Cervantes, com suas indeterminações e seus silêncios, nos presenteia com uma obra que é capaz de incentivar novas criações (como a nossa) e nos dá uma aula de vida³²⁹.

³²⁹ Unamuno já nos advertia sobre *Vida de Don Quijote y Sancho*: “Escribí aquel libro para repensar el Quijote contra cervantistas y eruditos, para hacer obra de vida de lo que era y sigue siendo para los más letra muerta. ¿Qué me importa lo que Cervantes quiso o no quiso poner allí y lo que realmente puso? Lo vivo es lo que yo allí descubro, pusiéralo o no Cervantes, lo que yo allí pongo y sobrepongo y sotopongo, y lo que ponemos allí todos. Quise allí rastrear nuestra filosofía.” *Del sentimiento trágico de la vida*, p.256

5 AS VÁRIAS DULCINEAS

Já falamos do mistério de Aldonza Lorenzo, vamos nos dedicar agora à sem par Dulcinea do Toboso, por muitos considerada mais uma personagem do *Quixote*, por nós julgada como uma espécie de fantasma (no sentido de falsa aparência e não de visão apavorante nem de alma penada) ou simplesmente uma máscara sem mascarado (pessoa com máscara).

Se no *Quixote* há personagens com vários nomes (por exemplo, o herói), também há várias personagens (ou máscaras) para um mesmo nome: Dulcinea do Toboso. Esta equívoca figura dramática, como já foi dito antes, é uma invenção de segunda ordem (assim como o próprio Dom Quixote). A diferença básica está em que o protagonista tem um “corpo” (mesmo que desajeitado), mas a tritagonista (já que Sancho Pança seria o deuteragonista) teria vários ou nenhum³³⁰. Explica-se essa aparente contradição. Dulcinea teria o corpo da aldeã Aldonza Lorenzo (segundo o Cavaleiro), ou de uma incógnita lavradeira montada numa burrica (para o dissimulado Escudeiro), ou, mesmo, de um pajem (segundo a burlesca Duquesa). No entanto, esta possibilidade de múltiplos corpos só acontece porque, na verdade (do texto), esta principal senhora ou vulgar cortesã não possui corpo nenhum. Como o Maravedi (moeda sem corpo nem forma), Dulcinea não possui um corpo próprio que a defina; este nome apenas designa um valor simbólico da imagem cunhada no pensamento, sonho ou burla de algumas personagens.

Maravedi que em espanhol (*Maravedí*) possui três possíveis plurais (*maravedies*, *maravedís*, *maravedises*) era uma moeda de referência na Espanha de Cervantes. Seu nome vem do árabe “muravité” (relativo aos almorávidas: de uma antiga dinastia muçulmana, de

³³⁰ Como é sabido, o protagonista é a personagem principal numa obra de ficção. Essa denominação vem do grego “prôtos” (primeiro) e “agonistés” (ator). Já deuteragonista é o segundo ator da tragédia grega (introduzido por Ésquilo); “deúteros” significa segundo. E tritagonista é quem representava o terceiro papel na obra dramática.

origem berbere, que dominou o norte da África e a maior parte da península Ibérica, durante o século XI e parte do XII). A monarquia espanhola cunhou, durante os séculos XVI e XVII, moedas em vários metais (cobre, prata e ouro) e de diversos valores. A unidade de valor era o Maravedí, porém, esta era uma moeda sem corpo nem forma; durante esse período não circulava a moeda que designasse a unidade. As moedas de cobre podiam valer meio, dois ou oito maravedis; as de prata (o Real), trinta e quatro maravedis; e as de ouro, trezentos e cinqüenta maravedis (o Escudo) ou trezentos setenta e cinco maravedis (o Ducado)³³¹. Como fica claro, todas essas moedas faziam referência ao Maravedí, contudo, o Maravedí em si, a moeda física, não existia.

Coisa similar acontece com Dulcinea do Toboso. Ninguém duvida que ela exista como personagem da obra, no entanto, não possui um corpo próprio, apesar de ter seu altíssimo valor (muito mais do que o Escudo ou Ducado). Por este motivo, e a necessidade de indicá-la, cada um dos seus idealizadores atribui-lhe um corpo diferente (na falta de um, serve qualquer um, o primeiro que aparecer).

³³¹ Reproduzo parte do trabalho, que me inspirou a fazer a comparação entre o maravedí e a Dulcinea do Toboso, apresentado pelo professor Gustavo Waitoller da Universidad de Buenos Aires, a quem agradeço pela colaboração: “La monarquía española acuñó a lo largo de este siglo moneda de vellón –cobre más algunos granos de plata–, plata y oro. La unidad de cuenta era el maravedí, una moneda sin cuerpo ni forma en sí misma porque en los siglos XVI y XVII no circula la moneda que designe la unidad. Las monedas de cobre eran la blanca –medio maravedí–, el ochavo –dos maravedíes– y el cuarto –ocho maravedíes–. La moneda de plata era el real –treinta y cuatro maravedíes– y se acuñaba de a medio, uno, dos, cuatro, seis y ocho. El reinado de Felipe II fue el apogeo de la acuñación de este metal. Las monedas de oro, por su parte, eran de dos valores. El escudo, con un peso de 3,38 gramos de oro de 22 quilates, se acuñó bajo el reinado de Carlos I a partir de 1537. Su valor era de trescientos cincuenta maravedíes. El ducado, se acuñó entre 1497 y 1537, pesaba 3,52 gramos de oro de máxima pureza –23 $\frac{3}{4}$ quilates– y tenía un valor de trescientos setenta y cinco maravedíes. Sus caras mostraban las armas reales en un lado, y en el otro, los rostros de los Reyes Católicos, Isabel y Fernando, enfrentados y mirándose. En el caso de los doblones había que duplicar las cantidades. El oro fue el metal preferido para la acuñación durante los reinados de los reyes católicos hasta Carlos I. Ahora, siendo privilegio exclusivo del rey la emisión de moneda, habría que entender que en su circulación se produce un doble valor. El primero, es el legal que le da el precio; el segundo, más importante a nuestro juicio para el análisis, es el valor simbólico tanto del metal como de la imagen que se imprime. Paralelamente, la construcción de la imagen se problematiza en el texto y paratextos de las *Ejemplares*. Durante el prólogo de la novela, el autor declarará que, cual moneda de un maravedí, ha quedado “en blanco y sin figura” y que sus novelas “no tienen pies, ni cabeza, ni entrañas” (LG: 51), en otras palabras, carecen de cuerpo. Por lo expuesto, entendemos que la forma acuñada esconde una ideología que debe ser leída; el vacío, también.”. Gustavo A. Waitoller, “La Gitanilla, Poética Del Rex Sacerdos”.

Fez-se essa comparação com o intuito de mostrar que essa idéia de ter-se um referente sem corpo é mais uma das dobras do Barroco espanhol, que, sem dúvida, Cervantes conhecia e da qual se apropriou para dar-lhe conotações literárias. Se a Espanha que, naquele tempo, era um império, conseqüentemente muito rica, e isso também se media pela sua riqueza econômica, se vale de uma moeda sem corpo nem forma para mensurar o valor de todas as outras (sejam de cobre, prata ou ouro), por que Dom Quixote, o maior herói daquele império, não podia ter como referente da mais alta formosura a uma princesa sem corpo nem forma? Evidente que ainda há a leitura que interpreta a beleza da amada tão sublime e celestial que não pode ser representada neste mundo material. Contudo, como já se sabe, o *Quixote* sempre poderá ter múltiplas leituras possíveis, prováveis e, conseqüentemente, válidas.

Coincidência ou não, Dulcinea (ou melhor, Aldonza) e o Maravedi têm em seus nomes origens árabes. E se o Maravedi tem em espanhol três possíveis plurais, Aldonza (a personagem de Delicado) também tem três nomes (na España, Aldonza, em Roma, Lozana e em Lípari, Vellida); já Dulcinea (de Cervantes, claro) tem três inventores (Dom Quixote, Sancho e a Duquesa). É viável pensar que Delicado e Cervantes tenham optado por dar nomes de origem árabe a suas personagens pelos costumes (ou profissão) que elas praticavam, atividades estas mal vistas pela Igreja cristã (cuja língua oficial era o Latim). Assim como a moeda referência da economia Espanhola, que por sua inerência (cobiça, avidez e cupidez) não merecia levar um nome cristão nem ter sua imagem ou efígie, de pecado, cunhada na cara de uma moeda de nobre metal, as personagens dos dois autores espanhóis são designadas por nomes na “outra língua”, e mesmo Dulcinea, que recebe um nome cristão, não tem a sua efígie cunhada num nobre corpo (restando-lhe somente o de uma mulher pública ou uma vulgar lavradeira ou, ainda, de um pajem – que pode ser considerado com mais sorte social do que as outras, porém, é homem -).

Dulcinea: sem corpo, como o pecado; sem forma, como a mancha. Dulcinea a multiplicidade; como o Maravedi, multiplica-se. Por ele ou por ela, quem não o tem ou não a tem, faz qualquer coisa: inventa, mente, sonha, engana, recia, enlouquece, morre.

A seguir apresentamos as quatro Dulcineas: a primeira, inventada por Dom Quixote; a segunda, sonhada pelo Cavaleiro; a terceira, que não passa de uma burlesca mentira de Sancho; e, por último, a quarta que é uma grande burla arquitetada pela anônima Duquesa.

5.1 A Dulcinea Inventada por Dom Quixote.

Se o sábio historiador Cide Hamete Benengeli só nos tivesse revelado o *Quixote* de 1605 não haveria dúvidas: a senhora do cativo Cavaleiro seria a sem par Dulcinea do Toboso inventada pelo mais famoso filho da Mancha, que por outro nome atende a Cavaleiro da Triste Figura³³².

“Assim, limpas as suas armas, feita do morrião celada, posto o nome ao rocim, e confirmando-se a si próprio, julgou-se inteirado de que nada mais lhe faltava, senão buscar uma dama de quem se enamorar; que andante cavaleiro sem amores era árvore sem folhas nem frutos, e corpo sem alma”³³³.

No capítulo anterior, mais especificamente em 4.1, falamos da invenção de Dulcinea do Toboso por parte do Protagonista. Coerente com os livros de cavalaria, Dom Quixote não é unicamente andante, também, enamorado; precisa de uma dama a quem oferecer as vitórias conquistadas pelo valor do seu forte braço. A história é bem conhecida: dom Quixote decide que sua senhora será uma suposta princesa, segundo o narrador, uma lavradeira de um lugar perto do seu (ou céu); dá-lhe o título de senhora dos seus pensamentos (não do seu corpo); e a

³³² “don Quijote preguntó a Sancho que qué le había movido a llamarle el Caballero de la Triste Figura, más entonces que nunca.

-Yo se lo diré -respondió Sancho-: porque le he estado mirando un rato a la luz de aquella hacha que lleva aquel malandante, y verdaderamente tiene vuestra merced la más mala figura, de poco acá, que jamás he visto; y débelo de haber causado, o ya el cansancio deste combate, o ya la falta de las muelas y dientes.” (I, 19).

³³³ “Limpas, pues, sus armas, hecho del morrión celada, puesto nombre a su rocín y confirmándose a sí mismo, se dio a entender que no le faltaba otra cosa sino buscar una dama de quien enamorarse; porque el caballero andante sin amores era árbol sin hojas y sin fruto y cuerpo sin alma.” (I, 1).

designa pelo nome (digno de princesa e grã-senhora) que todos nós bem conhecemos: Dulcinea do Toboso (nome músico, peregrino e significativo)³³⁴.

Uma vez tendo dama, “se lançou ao campo, com grandíssimo contentamento e alvoroço, de ver com que felicidade dava princípio ao seu bom desejo”: “os agravos que pensava desfazer, sem-razões que endireitar, injustiças que reprimir, abusos que melhorar e dívidas que satisfazer”³³⁵. E assim, antes mesmo de começar com suas peripécias, ia andando pelos campos da Mancha dizendo ao vento, como um autêntico enamorado:

“-Ó Princesa Dulcinéia, senhora deste cativo coração, muito agravo me fizestes em despedir-me e vedar-me com tão cruel rigor que aparecesse na vossa presença. Apraza-vos, senhora, lembrar-vos deste coração tão rendidamente vosso, que tantas mágoas padece por amor de vós. E como estes ia tecendo outros disparates, todos pelo teor dos que havia aprendido nos seus livros, imitando, conforme podia, o próprio falar deles; e com isto caminhava tão vagaroso, e o sol caía tão rijo, que de todo lhe derreteria os miolos se alguns tivera”³³⁶.

Estando o enamorado Cavaleiro sozinho em Serra Morena (Sancho tinha ido a Toboso), chega a afirmar que sua Senhora é virgem, motivo pelo qual não precisa ter ciúme dela, como teve Roldão o furioso³³⁷. Em outra ocasião, quando Dom João pergunta a Dom Quixote se tem novidades da sua Amada, se estava casada ou grávida, o Cavaleiro insiste em

³³⁴ “Y fue, a lo que se cree, que en un lugar cerca del suyo había una moza labradora de muy buen parecer, de quien él un tiempo anduvo enamorado, aunque, según se entiende, ella jamás lo supo, ni le dio cata dello. Llamábase Aldonza Lorenzo, y a ésta le pareció ser bien darle título de señora de sus pensamientos; y, buscándole nombre que no desdijese mucho del suyo, y que tirase y se encaminase al de princesa y gran señora, vino a llamarla *Dulcinea del Toboso*, porque era natural del Toboso; nombre, a su parecer, músico y peregrino y significativo, como todos los demás que a él y a sus cosas había puesto.” (I, 1).

³³⁵ “Hechas, pues, estas prevenciones, no quiso aguardar más tiempo a poner en efeto su pensamiento, apretándole a ello la falta que él pensaba que hacía en el mundo su tardanza, según eran los agravios que pensaba deshacer,

tuertos que enderezar, sinrazones que emendar, y abusos que mejorar y deudas que satisfacer. Y así, sin dar parte a persona alguna de su intención, y sin que nadie le viese, una mañana, antes del día, que era uno de los calurosos del mes de julio, se armó de todas sus armas, subió sobre Rocinante, puesta su mal compuesta celada, embrazó su adarga, tomó su lanza, y, por la puerta falsa de un corral, salió al campo con grandísimo contento y alborozo de ver con cuánta facilidad había dado principio a su buen deseo.” (I, 2).

³³⁶ “Luego volvía diciendo, como si verdaderamente fuera enamorado: -¡Oh princesa Dulcinea, señora deste cautivo corazón!, mucho agravo me habedes fecho en despedirme y reprocharme con el riguroso afincamiento de mandarme no parecer ante la vuestra fermosura. Plégaos, señora, de membraros deste vuestro sujeto corazón, que tantas cuitas por vuestro amor padece.

Con éstos iba ensartando otros disparates, todos al modo de los que sus libros le habían enseñado, imitando en cuanto podía su lenguaje. Con esto, caminaba tan despacio, y el sol entraba tan apriesa y con tanto ardor, que fuera bastante a derretirle los sesos, si algunos tuviera.” (I, 2).

³³⁷ “Porque mi Dulcinea del Toboso osaré yo jurar que no ha visto en todos los días de su vida moro alguno, así como él es, en su mismo traje, y que se está hoy como la madre que la parió; y haríale agravio manifiesto si, imaginando otra cosa della, me volviese loco de aquel género de locura de Roldán el furioso.” (I, 26).

que está “donzela”, ou seja, virgem e solteira³³⁸. Curiosa essa afirmação, pois, por exemplo, Oriana teve relações com Amadis antes de contrair casamento com o cavaleiro, a virgindade não era necessária para a dama de um cavaleiro.

No episódio da pastora Marcela, antes do enterro de Grisóstomo, Dom Quixote satisfaz a curiosidade de Vivaldo. O enamorado Cavaleiro faz uma descrição minuciosa da sua imaginada Amada:

“Só posso dizer, em resposta ao que tão respeitosa se me pede, que o seu nome é Dulcinéia, sua pátria Toboso, um lugar da Mancha; a sua qualidade há-de ser, pelo menos, Princesa, pois é Rainha e senhora minha; sua formosura sobre-humana, pois nela se realizam todos os impossíveis e quiméricos atributos de formosura, que os poetas dão às suas damas; seus cabelos são ouro; a sua testa campos elísios; suas sobranceiras arcos celestes; seus olhos sóis; suas faces rosas; seus lábios corais; pérolas os seus dentes; alabastro o seu colo; mármore o seu peito; marfim as suas mãos; sua brancura neve; e as partes que à vista humana traz encobertas a honestidade são tais (segundo eu conjecturo) que só a discreta consideração pode encarecê-las, sem poder compará-las”³³⁹.

Eis a Dulcinea inventada por Dom Quixote: apenas um nome, um disparate, uma exageração. A Dulcinea do *Quixote* de 1605 é uma espécie de reminiscência dos livros de cavalaria. Se para Platão a reminiscência é de outras vidas, para um cavaleiro (que só ganha vida nos livros de cavalaria) só pode ser dos Amadis, Palmeirim, Cavaleiro do Febo, etc. Aliás, o próprio Enamorado confessa que seu amor tem sido sempre platônico, por exemplo, quando lhe pede a Sancho que leve a famosa carta a Dulcinea:

“E o ir a coisa escrita por mão de outrem pouco importa, porque, se bem me lembra, a Dulcinéia não sabe escrever nem ler, nem em toda a sua vida viu nunca letra nem carta minha, porque os meus amores e os dela têm sido sempre platônicos, sem se atreverem a mais que a um olhar honesto; e ainda isso tão de longe em longe, que me atverei a jurar-te com verdade que em doze anos (que tantos há que eu lhe quero mais que à luz destes olhos que a terra há-de comer) não a tenho visto quatro vezes; e até poderá

³³⁸ “En el discurso de la cena preguntó don Juan a don Quijote qué nuevas tenía de la señora Dulcinea del Toboso: si se había casado, si estaba parida o preñada, o si, estando en su entereza, se acordaba -guardando su honestidad y buen decoro- de los amorosos pensamientos del señor don Quijote. A lo que él respondió: -Dulcinea se está entera, y mis pensamientos, más firmes que nunca; las correspondencias, en su sequedad antigua; su hermosura, en la de una soez labradora transformada.” (II, 59).

³³⁹ “sólo sé decir, respondiendo a lo que con tanto comedimiento se me pide, que su nombre es Dulcinea; su patria, el Toboso, un lugar de la Mancha; su calidad, por lo menos, ha de ser de princesa, pues es reina y señora mía; su hermosura, sobrehumana, pues en ella se vienen a hacer verdaderos todos los imposibles y quiméricos atributos de belleza que los poetas dan a sus damas: que sus cabellos son oro, su frente campos elíseos, sus cejas arcos del cielo, sus ojos soles, sus mejillas rosas, sus labios corales, perlas sus dientes, alabastro su cuello, mármol su pecho, marfil sus manos, su brancura nieve, y las partes que a la vista humana encubrió la honestidad son tales, según yo pienso y entiendo, que sólo la discreta consideración puede encarecerlas, y no compararlas.” (I, 13).

ser que destas quatro vezes nem uma só ela em tal reparasse; tamanho é o recato e encerro com que seu pai Lourenço Corchuelo, e sua mãe Aldonça Nogales a criaram.”³⁴⁰.

Na Segunda Parte, Dom Quixote chega a reconhecer que está enamorado só porque todo cavaleiro andante tem de sê-lo e, mesmo assim, seu amor é platônico e não vicioso (ou seja, não é carnal)³⁴¹. Assim como na Filosofia Platônica a beleza dos corpos é o início da ascensão às Idéias e o verdadeiro fim é o Bem³⁴², a flor, nata e espuma da andante cavalaria está mais preocupado em fazer o bem a todos e o mal a ninguém³⁴³. Assim como o Sócrates do *Banquete*, nosso Cavaleiro não está interessado em aventuras eróticas (corporais), chegando ao cúmulo de fugir das mulheres, como foge o amendrontado Sancho de um javali ou Sócrates de Alciviades. Para Martínez Bonati, a invenção de Dulcinea é a saída que Dom Quixote encontra para proteger-se da aventura que mais teme (talvez a única)³⁴⁴.

Deste modo, a Dama do nosso anacrônico Cavaleiro não passa de um ideal, uma perfeição que só é possível encontrar nessas “outras vidas”, “outros mundos”, outros livros. Dulcinea é como um número para Platão, do qual é possível falar e é perfeitamente compreensível, porém não existe neste mundo, nesta vida, neste livro, nesta mancha. Por mais que procuremos, por exemplo, o número “um” jamais o encontraremos, como não encontraremos número nenhum. Por isso, ele a procura e nunca a encontra; ele a sente mas

³⁴⁰ “Y hará poco al caso que vaya de mano ajena, porque, a lo que yo me sé acordar, Dulcinea no sabe escribir ni leer, y en toda su vida ha visto letra mía ni carta mía, porque mis amores y los suyos han sido siempre platónicos, sin estenderse a más que a un honesto mirar. Y aun esto tan de cuando en cuando, que osaré jurar con verdad que en doce años que ha que la quiero más que a la lumbre destos ojos que han de comer la tierra, no la he visto cuatro veces; y aun podrá ser que destas cuatro veces no hubiese ella echado de ver la una que la miraba: tal es el recato y encerramiento con que sus padres, Lorenzo Corchuelo, y su madre, Aldonza Nogales, la han criado.” (I, 25).

³⁴¹ “yo soy enamorado, no más de porque es forzoso que los caballeros andantes lo sean; y, siéndolo, no soy de los enamorados viciosos, sino de los platónicos continentes. Mis intenciones siempre las enderezo a buenos fines, que son de hacer bien a todos y mal a ninguno; si el que esto entiende, si el que esto obra, si el que desto trata merece ser llamado bobo, díganlo vuestras grandezas, duque y duquesa excelentes.” (II, 32).

³⁴² Platão, *O Banquete*. Cf. Reyes Celedón, “Do Eros nos ensinamentos de Diotima de Mantinéia”.

³⁴³ “-¡Dios te gué y la Peña de Francia, junto con la Trinidad de Gaeta, flor, nata y espuma de los caballeros andantes! ¡Allá vas, valentón del mundo, corazón de acero, brazos de bronce! ¡Dios te gué, otra vez, y te vuelva libre, sano y sin cautela a la luz desta vida, que dejas por enterrarte en esta escuridad que buscas!” (II, 22).

³⁴⁴ “La invención de Dulcinea es, pues, la autoprotección del hidalgo ante la única aventura caballeresca que teme: la aventura erótica (pues el triunfo no es allí cosa de fuerza de voluntad)”. Martínez Bonati, *El ‘Quijote’ y la poética de la novela*, p.150.

não a vê; ele lhe fala e esta nunca o escuta; ele a cheira porém não a reconhece³⁴⁵; contudo, é impossível tocá-la, pois corpo não tem. Dom Quixote, então, a designa.

5.2 A Dulcinea de Sancho Pança.

Não vamos falar aqui da aldeã Aldonza Lourenzo (revelada pelos comentários de Sancho), isso já foi feito; bem como, já expusemos nossa tese sobre o encontro entre o casmurro Escudeiro e a mulher pública do Toboso (passagens correspondentes à Primeira Parte). Desta vez vamos refletir e intentar entender quem seja a Dulcinea do *Quixote* de 1615, a Dulcinea inventada (e não encantada como o sugere o título), desta vez, pelo, agora, inesperado astuto Escudeiro no décimo capítulo da Segunda Parte: Onde se conta a indústria que Sancho teve para encantar a senhora Dulcinea, e outros sucessos tão ridículos como verdadeiros³⁴⁶.

Se na Primeira Parte sempre que se fala em Dulcinea do Toboso todos os olhares voltam-se para a Dulcinea inventada pelo Cativo Cavaleiro, na Segunda Parte é diferente. Como veremos a seguir, é Sancho quem inventa uma Dulcinea Outra que será o foco das atenções apartir do décimo capítulo, tanto para as personagens quanto para o, agora, leitor ilustre ou plebeu. A moça do Toboso deixa de ser o sol da formosura e todo o céu junto (se é

³⁴⁵ Se bem que isso somente acontece na Segunda Parte: “Y has también de advertir, Sancho, que no se contentaron estos traidores de haber vuelto y transformado a mi Dulcinea, sino que la transformaron y volvieron en una figura tan baja y tan fea como la de aquella aldeana, y juntamente le quitaron lo que es tan suyo de las principales señoras, que es el buen olor, por andar siempre entre ámbares y entre flores. Porque te hago saber, Sancho, que cuando llegé a subir a Dulcinea sobre su hacanea, según tú dices, que a mí me pareció borrica, me dio un olor de ajos crudos, que me encalabrino y atosigó el alma.” (II, 10).

³⁴⁶ “Donde se cuenta la industria que Sancho tuvo para encantar a la señora Dulcinea, y de otros sucesos tan ridículos como verdaderos” (II, 10). Sobre o papel de Dulcinea, cuja definição neste capítulo (II, 10) vale para toda a Segunda parte, remetemos para: Close, “Don Quijote’s Love for Dulcinea: A Study of Cervantine Irony”; Herrero, “Dulcinea and her critics”, (existe outro trabalho deste mesmo autor, mas infelizmente não foi possível encontrá-lo, *Who Was Dulcinea?*, The Graduate School of Tulane University, Nueva Orleans, 1985); El Saffar, “Elogio de lo que queda por decir: reflexiones sobre las mujeres y su carencia en *Don Quijote*”, (além de texto *Beyond fiction. The Recovery of the Feminine in the Novels of Cervantes*, University of California Press, Berkeley, 1984, que tampouco foi possível consultá-lo); e Diego Vila, “Abismos aéreos para la Dulcinea celeste: una fábula de alcotanes, cebras y galopes enalmagrados”.

que em algum momento o foi) e se apresenta (ou melhor, Sancho a apresenta ou a designa) “carirredonda y chata” deixando todos nós (personagens e leitores) “suspensos y admirados”. O Escudeiro chega a imaginar que o atônito Enamorado pensará que se trata de algum mal encantador que tenha mudado a figura de sua Dama, só para fazer-lhe mal e dano³⁴⁷; mas isso fica no pensamento, em nenhum momento expressa esse sentimento a seu Amo. Contudo, ele não estava equivocado, o pasmado Andarilho imagina mesmo que essa Dulcinea Outra seja sua Dulcinea do Toboso só que encantada. Apartir desse momento passa-se a falar de Dulcinea encantada.

Na crítica, sempre que se fala da Dulcinea encantada vem logo à memória o relevante estudo de Erich Auerbach escrito especialmente para a tradução do seu livro na Espanha³⁴⁸. Esse trabalho marcou uma época onde a crítica estava mais preocupada na filológica do que na possibilidade de novas interpretações para os textos literários³⁴⁹. Ele mesmo confessa: “esforcei-me em interpretar o menos possível”³⁵⁰. Curioso é o deslize que comete ao chamar o protagonista de “Alonso Quijano *el bueno*”³⁵¹, uma vez que, segundo as próprias palavras dele ao criticar os românticos que consideram a loucura de Dom Quixote heróica e idealista: “é possível introduzi-lo através da interpretação, mas isso não está no texto”³⁵². Na comunicação apresentada no *VIII Congreso Argentino de Hispanistas*, “¿Quién es Alonso Quijano?”³⁵³, empenhei-me em mostrar que Alonso Quijano, que só aparece no último capítulo da obra, é uma nova máscara do protagonista, conseqüentemente, independente do Cavaleiro e do Fidalgo do primeiro capítulo (outras máscaras). Dizer que esse novo nome é o verdadeiro

³⁴⁷ “o quizá pensará, como yo imagino, que algún mal encantador de estos que él dice que le quieren mal la habrá mudado la figura, por hacerle mal y daño.” (II, 10).

³⁴⁸ Auerbach, “Dulcinéia Encantada” in *Mimesis*, pp. 299-320.

³⁴⁹ Também existe, com o mesmo título, *Dulcinea Encantada*, um romance da escritora e Doutora em Letras (Universidad Nacional Autónoma de México) Angelina Muñoz-Huberman. Trata-se de uma reescritura onde a protagonista chama-se Dulcinea e escreve romances mentais (na memória); se autodefine como sendo o processo mesmo da criação (p.92). Apesar do livro ser interessante, não tem relação com a nossa pesquisa.

³⁵⁰ Idem. Ibidem. p. 316.

³⁵¹ Idem. Ibidem. p. 312.

³⁵² Idem. Ibidem. p. 320.

nome oculto do Fidalgo, é uma interpretação, uma vez que essa informação não está no texto; como tampouco está no texto que Alonso Quijano seja fidalgo.

Auerbach comenta a respeito do encontro entre o Cavaleiro e as

“três feias e vulgares lavradoras. É um tiro no vazio. Dom Quixote não pode ser nem graciosamente aceito nem rejeitado; não há nada exceto uma divertida confusão sem sentido. Para achar nesta cena algo sério ou um sentido mais profundo, oculto, ela deveria ser violentada pela interpretação”³⁵⁴.

A questão é que há sim um outro sentido nessa passagem, nessas palavras; todavia, esse sentido não é nem mais profundo nem está oculto. Trata-se sim de uma interpretação, contudo, as informações estão no próprio texto, como será esclarecido a seguir. Se bem que, às vezes, como por exemplo na alegoria, o duplo sentido das palavras (ou frases ou provérbios) está explicitamente indicado na obra, sem depender da interpretação de um atento leitor, como o confirma Todorov³⁵⁵.

Sem desperdiçar tempo nem tinta, vejamos, então, o capítulo onde não acontece o famoso encantamento de Dulcinea (II, 10). Assim que Amo e Criado entraram na floresta que há perto do Toboso, Dom Quixote mandou a Sancho que voltasse à cidade para que falasse com Dulcinea e pedisse-lhe que se deixasse ver pelo seu cativo cavaleiro. Também pede-lhe que observe em detalhe as ações e movimentos para saber o que ela esconde no íntimo do seu coração. Uma vez que, segundo o Enamorado, as ações e movimentos exteriores são reflexo do que se sente na alma³⁵⁶. Para Diego Vila, esta segunda tentativa de encontrar à Dama do

³⁵³ Congresso realizado na cidade de Mendoza, Argentina, entre o 21 e 24 de maio de 2007. Texto disponível na minha página em Internet: <<http://geocities.com/profestebanpolanco/>>.

³⁵⁴ Auerbach, *Ibidem*. p. 308.

³⁵⁵ “En primero lugar, la alegoría implica la existencia de al menos dos sentidos para las mismas palabras; a veces nos dicen que el sentido primero debe desaparecer, otras que los dos deben estar presentes juntos. En segundo lugar, este doble sentido está indicado en la obra de manera *explícita*: no depende de la interpretación (arbitraria o no) de un lector cualquiera”, Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, pp. 64-65.

³⁵⁶ “que has de saber, Sancho, si no lo sabes, que entre los amantes, las acciones y movimientos exteriores que muestran, cuando de sus amores se trata, son certísimos correos que traen las nuevas de lo que allá en lo interior del alma pasa.” (II, 10).

Toboso tem um sentido metafísico, a procura por um ideal (de mulher e de amor, mas não de beleza)³⁵⁷.

Sancho concorda em ir rapidamente, mas, antes, como de costume, aproveita para dizer alguns provérbios:

-Yo iré y volveré presto -dijo Sancho-; y ensanche vuestra merced, señor mío, ese corazoncillo, que le debe de tener agora no mayor que una avellana, y considere que se suele decir que buen corazón quebranta mala ventura, y que donde no hay tocinos, no hay estacas; y también se dice: donde no piensa, salta la liebre. Dígolo porque si esta noche no hallamos los palacios o alcázares de mi señora, agora que es de día los pienso hallar, cuando menos los piense, y hallados, déjenme a mí con ella. (II, 10)³⁵⁸.

O Escudeiro adapta o provérbio “donde se cree que hay tocinos, no hay estacas”, quer dizer, “as aparências enganam”³⁵⁹. Talvez ele queira advertir o Cavaleiro a respeito da possibilidade da amada não ser o que ele imagina (um ideal de mulher e de amor). Logo em seguida diz, “Onde menos se espera, salta a lebre”, que, além de fazer referência à possibilidade do inesperado, Sancho refere-se a Dulcinea como sendo uma lebre, aquele mamífero lagomorfo. Contudo, o que ele destaca não são os seus dentes incisivos, mas sim a sua habilidade para saltar, habilidade esta que a diferencia dos coelhos, por exemplo, que saltam menos (por causa de diferenças físicas nas patas posteriores). É sabido que o verbo saltar, a semelhança de brincar e cavalgar, também tem o sentido erótico, o ato sexual, como na Cova de Montecinos quando vê a suposta Dulcinea “me mostró tres labradoras que por aquellos amenísimos campos iban saltando y brincando como cabras” (II, 23) ou, quando se descrevem as habilidades de Camacho, “corre como un gamo, salta más que una cabra..., y,

³⁵⁷ “Todo ello nos permite adelantar que, inequívocamente, la segunda embajada tiene concomitancias metafísicas. En la búsqueda de una supuesta dama en el Toboso, habla de las posibilidades del hallazgo de un ideal”. Diego Vila, “Abismos aéreos para la Dulcinea celeste: una fábula de alcotanes, cebras y galopes enalmagrados”, p. 92.

³⁵⁸ Usamos aqui e nas próximas ocasiões a tradução dos irmãos Viscondes:

“- Irei e presto volverei - disse Sancho - e deite às largas, meu senhor, esse coração, que o tem agora decerto mais pequeno que uma avelã; e considere que se costuma dizer que bom coração quebranta má ventura, e também se diz donde se não cuida salta a lebre: digo isto, porque se esta noite não achamos os paços ou alcázares da minha senhora, agora que é de dia espero encontrá-los quando menos o pense, e logo que os encontrar deixem-me com ela.”

³⁵⁹ Cf. Rico, na sua edição do *Quixote*, nota 7, p. 615.

sobre todo, juega una espada como el más pintado” (II, 19)³⁶⁰. Porém, nem sempre se pode afirmar com certeza que estas passagens queiram dizer o segundo sentido das palavras. Na obra de Delicado não há dúvida que o sentido principal seja o erótico; já no *Quixote*, as vezes, a segunda possibilidade de leitura está presente apenas como um ingrediente cômico – o leitor da época sabia do sentido erótico, e o fato de pensar nessa possibilidade de interpretação deixava o texto mais divertido -. No caso específico das passagens em que Sancho se refere à Dama do Toboso, acreditamos que o sentido que o Escudeiro quis dar foi mesmo o erótico. O final da citação dá o que pensar “y hallados, déjenme a mí con ella”. O que quer dizer Sancho com “deixem-me com ela”? O que pretende fazer com a Dama quando estiverem a sós?

Então, o Escudeiro vai em direção ao Toboso, mas, logo que sai da floresta pára, apeia-se e ali fica pensativo dialogando consigo. Sem saber o que fazer, num momento de rara consciência e astúcia, sabendo que não há nenhuma Dulcinea a ser encontrada no Toboso, decide, forçado pela situação, inventar uma Dulcinea Outra. Estamos num instante magistral, decisivo para a continuação dos passos do Cavaleiro. A partir deste ensejo, Dulcinea deixa de

³⁶⁰ Outro exemplo encontramos no início do *Retrato de la Lozana Andaluza*, de Delicado, quando se fala do passado da personagem, tempo em que ainda morava com sua mãe: “Aquí conversó con personas que la amaban por su hermosura y gracia; asimismo, saltando una pared sin licencia de su madre, se le derramó la primera sangre que del natural tenía.” Mamotreto I. Nessa mesma obra aparece outro ejemplo de como “espada” tinha inclusive um sentido erótico, o do orgao masculino:

“[PALAFRENERO.-] Señora Lozana, nosotros, como somos huérfanos y no tenemos agüelas, venimos con nuestros tencones en las manos a que nos ensalméis, y yo, huérfano, a que me beséis.

LOZANA.- Amigos, «este monte no es para asnos», comprá mulos. ¡Qué gentileza! Hacerme subir la calamita. ¡Si os viera hacer eso Rampín, el bravo, que es un diablo de la peña Camasia! ¿Pensáis que soy yo vuestra Ginebra, que se afeita ella misma por no dar un julio a quien la haría parecer moza?

PALAFRENERO.- Puta ella y vos también, ¡guay de ti, Jerusalén!

CAMARINO.- Señora Lozana, ensalmáneos estos encordios y veis aquí esta espada y estos estafiles: vendedlos vos para melecinas.

LOZANA.- Vení uno a uno, dejadme poner la mano.

CAMARINO.- ¡Ay, que estáis fría!

LOZANA.- Vos seréis abad, que sois medroso.

Vení vos. ¡Oh, qué tenéis de pelos en esta forma! Dios la bendiga; vería si tuviese cejas.

PALAFRENERO.- Señora Lozana, si tuviese tantos esclavos que vender, a vos daría el mejor.

LOZANA.- Andá, que vos seréis mercader codicioso.

Vení vos; esperá, meteré la mano.

SARACÍN.- Meté, señora, mas mirá que estoy derecho.” Mamotreto LXIV.

ser o ideal de beleza e passa a ser o seu oposto, a mais vulgar, feia e mundana lavradeira, a primeira que por aí perpassar. Ainda não está encantada, mas já é Outra; é a Dulcinea inventada, desta vez, pelo surpreendente Sancho Pança³⁶¹.

O companheiro de tantas andanças, peripécias e aventuras sabe (ou acredita) que seu amo e senhor está louco, que julga uma coisa por outra, moinhos de vento por gigantes, manadas de carneiros por exércitos, etc. Ora, pensa em voz alta o Escudeiro, não será difícil convencê-lo de que uma lavradeira qualquer seja a sua Dulcinea; e caso teime em não acreditar, insistirei até persuadi-lo.

“Siendo, pues, loco, como lo es, y de locura que las más veces toma unas cosas por otras, y juzga lo blanco por negro y lo negro por blanco, como se pareció cuando dijo que los molinos de viento eran gigantes, y las mulas de los religiosos dromedarios, y las manadas de carneros ejércitos de enemigos, y otras muchas cosas a este tono, no será muy difícil hacerle creer que una labradora, la primera que me topare por aquí, es la señora Dulcinea; y, cuando él no lo crea, juraré yo; y si él jurare, tornaré yo a jurar; y si porfiare, porfiaré yo más, y de manera que tengo de tener la mía siempre sobre el hito, venga lo que viniere.” (II, 10).

Assim que Sancho vê, não uma, mas, três lavradeiras vindo em sua direção a cavalo, foi logo ter com o Cavaleiro. Surpreso Dom Quixote pergunta:

“-¿Qué hay, Sancho amigo? ¿Podré señalar este día con piedra blanca, o con negra?
-Mejor será -respondió Sancho- que vuesa merced le señale con almagre, como rétulos de cátedras, porque le echen bien de ver los que le vieren.
-De ese modo -replicó don Quijote-, buenas nuevas traes.
-Tan buenas -respondió Sancho-, que no tiene más que hacer vuesa merced sino picar a Rocinante y salir a lo raso a ver a la señora Dulcinea del Toboso, que con otras dos doncellas suyas viene a ver a vuesa merced.” (II, 10)³⁶².

Segundo o costume romano se indicava com uma pedra branca um dia feliz e com uma negra quando era considerado azarado. Contudo, a ironia do Escudeiro é tal que recomenda que se utilize almagre (do árabe *al-mugra* que significa “terra vermelha”), aquele

³⁶¹ Nas palavras de Julio Rodríguez-Luis, na sua análise deste décimo capítulo: “El final del soliloquio redondea la nueva imagen de Sancho en la Segunda parte, la de un personaje consciente de sus propias motivaciones y del poder de su inteligencia, especialmente en cuanto a controlar a DQ.” Edição digital do CVC.

³⁶² “- Que há de novo, Sancho amigo? - perguntou-lhe D. Quixote assim que o viu - Poderei marcar este dia com pedra branca ou pedra negra?

- Será melhor - respondeu Sancho - que Vossa Mercê o marque com almagre, para se ver bem de longe.

- Então - redarguiu D. Quixote - trazes boas notícias.

- Tão boas - respondeu Sancho - que não tem Vossa Mercê mais que fazer que picar as esporas a Rocinante e sair à estrada para ver a senhora Dulcinéia del Toboso, que com duas amas suas vem ver Vossa Mercê.”

óxido de ferro de cor avermelhada que utilizavam os atores para pintarem seus rostos³⁶³. Para Auerbach, Sancho só engana o enamorado cavaleiro porque se vê sem saída, ou seja, por falta de opção³⁶⁴. O teórico não considera a ironia do Escudeiro, talvez não entendeu o significado burlesco e enganador do almagre. Diego Vila sim, com relação à passagem citada, o professor argentino comenta que se trata de um jogo irônico que oculta o propósito do plano e o significado do embuste concebido por Sancho³⁶⁵. “señale con almagre, como rétulos de cátedras” (indicar com almagre, como títulos de cátedra)³⁶⁶, essa comparação é omitida na tradução dos irmãos Viscondes, mas nós (incluindo Diego Vila) não a deixamos passar. Sancho quer designar com almagre sua vitória, a vitória do seu engano, uma vez que esse óxido serve para essas duas coisas: indicar a vitória (no caso dos catedráticos) e enganar (no caso dos atores).

Há, inclusive, um outro sentido para o avermelhado químico, o de indicar os condenados, encartados e infames, entre outros³⁶⁷. Nesse caso, o Escudeiro estaria condenando o Cavaleiro à insuportável tortura de aceitar uma Dulcinea Outra (feia e vulgar); e com a mesma pincelada acabaria encantando, sem o saber de início, a senhora do Toboso³⁶⁸. O que Sancho não imaginava de maneira nenhuma era que ele mesmo também seria pincelado e marcado pelo vergonhoso mineral cor de sangue. A mão que sentenciará e condena o burlesco Escudeiro será a da não menos burlesca Duquesa (poeticamente representada “com

³⁶³ Para Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana*, verbete “almagre”: “El nombre almagre es Arabigo y en su terminacion se dize magretun, del verbo garre, que significa engañar o teñir de otra color disfraçando la natural, y aisi al color postizo llama el latino sucus y porque antiguamente los que representaban se tenían la cara con el almagre o bermellón, le dieron los árabes este nombre del que engaña”.

³⁶⁴ “só o engana porque não encontra outra saída”, Auerbach, *Mimesis*, p. 310.

³⁶⁵ “Cuando la farsa del engaño ya ha sido palmficada, Sancho anuncia exultante..., juego irónico que esconde tanto el designio del plan cuanto, a la larga, la verdadera significación del engaño”, Vila, “Abismos aéreos para la Dulcinea celeste”, p. 93.

³⁶⁶ “ ‘rótulo o título de cátedra’; el nombre del ganador de una oposición a cátedra se pintaba en las paredes de la facultad con almagre, ‘pintura arcillosa de color rojizo’, junto al monograma de la palabra *víctor*, ‘vencedor’.” Rico, na sua edição do *Quixote*, nota 26, pp. 617-618.

³⁶⁷ Cf. Covarrubias, *Ibidem*, verbete “almagre”: “Enalmagrados llaman los señalados por mal, como los encartados, los dotados de infamia”.

voz um pouco sonolenta e língua não muito desperta” do mago Merlin)³⁶⁹. Porém, por ironia cervantina, as mãos que executaram a pena deverão ser as do próprio condenado – para desencantar a Dulcinea, Sancho terá que dar três mil e trezentos açoites nas próprias nádegas -

370

Dom Quixote chega a suspeitar de que se trata de uma brincadeira do inocente Escudeiro: “Santo Deus! que estás dizendo, Sancho amigo? Não me enganes, nem queiras com falsos júbilos alegrar as minhas verdadeiras tristezas”. Só que o inocente companheiro ficou na Primeira Parte; agora estamos diante do mais perspicaz e astuto embusteiro que a “mancha” viu.

“- Que aproveitava eu em o enganar - tornou Sancho - podendo Vossa Mercê tão depressa descobrir a verdade? Pique as esporas, e venha ver a princesa, nossa ama, que aí temos adornada e vestida como quem é. Ela e as suas damas todas são ouro, pérolas, diamantes, rubins, telas de brocado; os cabelos soltos nos ombros, que parecem outros tantos raios do sol que andam brincando com o vento; e, sobretudo, vêm a cavalo em três calafrems, que não se pode ver coisa melhor”³⁷¹.

Sancho está decidido a levar seu plano (engano e burla) até o final. Ora, se a Dama do Toboso está vindo acompanhada por duas donzelas, então, Cavaleiro e Escudeiro vão recebê-las. Só que o suposto, mas inesperado, acontece, Dom Quixote vê a realidade (da ficção) nua e crua: três lavradeiras montadas em três burricos. Num momento como este fica difícil de concordar com a afirmação de Madariaga: “Quixotização de Sancho e Sanchificação de Dom

³⁶⁸ “Sancho permite que el color de la infamia tiña la díada virtuosa de andante y dama, y todo un régimen burlesco de la visión –como si fuese la actualización de la envidia que previamente se tenía en terceros- deberá ser observado por el atribulado don Quijote.” Vila, *ibidem*, p. 95.

³⁶⁹ “Alzada y puesta en pie esta muerte viva, con voz algo dormida y con lengua no muy despierta, comenzó a decir desta manera” (II, 35).

³⁷⁰ “que para recobrar su estado primo la sin par Dulcinea del Toboso, es menester que Sancho, tu escudero, se dé tres mil azotes y trecientos en ambas sus valientes posaderas, al aire descubiertas, y de modo que le escuezan, le amarguen y le enfaden.” (II, 35).

³⁷¹ “-¡Santo Dios! ¿Qué es lo que dices, Sancho amigo? -dijo don Quijote-. Mira no me engañes, ni quieras con falsas alegrías alegrar mis verdaderas tristezas.

-¿Qué sacaría yo de engañar a vuesa merced -respondió Sancho-, y más estando tan cerca de descubrir mi verdad? Pique, señor, y venga, y verá venir a la princesa, nuestra ama, vestida y adornada, en fin, como quien ella es. Sus doncellas y ella todas son una ascua de oro, todas mazorcas de perlas, todas son diamantes, todas rubies, todas telas de brocado de más de diez altos; los cabellos, sueltos por las espaldas, que son otros tantos rayos del sol que andan jugando con el viento; y, sobre todo, vienen a caballo sobre tres cananeas remendadas, que no hay más que ver.” (II, 10).

Quixote”³⁷². Está claro que o Escudeiro não é mais o ingênuo e simples lavrador da Primeira Parte, mudou, porém, as atitudes que demonstra na Segunda Parte (de enganar e burlar), não tem nada a ver com as nobre qualidades do Cavaleiro.

Sancho, mostrando ser o mais talentoso ator (mesmo sem ter pintado seu rosto com almagre), incorpora a máscara e improvisa uma recepção às lavradeiras como se de donzelas se tratasse; e com um vocabulário cavaleiroso (aprendido provavelmente por osmose do tinteiro cervantino) se dirige a uma das tobosianas que por acaso passavam:

“Rainha, princesa e duquesa da formosura, seja Vossa Altevez servida de receber com boa graça e boa vontade o vosso cativo cavaleiro, que está ali feito de mármore, todo turbado e sem pulso, por se ver na vossa magnífica presença; eu sou Sancho Pança, seu escudeiro, e ele o afamado cavaleiro D. Quixote de la Mancha, conhecido pelo nome de Cavaleiro da Triste Figura”³⁷³.

Perplexo, Dom Quixote olhava para aquela que seu Escudeiro “chamava de rainha e senhora” e ele a via como sendo uma simples “moça aldeã”. Por sua vez, as lavradeiras atônitas não entendiam tal anacrônico e inesperado discurso. Percebendo a burla, pediram para que as deixassem passar. O Enamorado Cavaleiro resolve falar com a suposta Dulcinea:

“E tu, extremo de perfeição, último termo da gentileza humana, remédio único deste aflito coração que te adora, já que um maligno nigromante pôs nuvens e cataratas nos meus olhos, e só para eles e não para outros mudou e transformou o teu rosto formoso no de uma pobre lavradeira, se já não transformou também o meu no de algum vampiro, para me tornar odioso aos teus olhos, não deixes de me contemplar branda e amorosamente, vendo nesta submissão a cortesia que faço à tua disfarçada formosura, a humildade com que a minha alma te venera”³⁷⁴.

Não adiantou nada, a suposta senhora Dulcinea saiu correndo o mais depressa que pode; só parou porque a burrica deu com ela em terra. “Vendo isto, D. Quixote correu para levantá-la, e Sancho a compor e apertar a albarda, que se tinha virado para a barriga da

³⁷² Proposta apresentada por Madariaga no seu conhecidíssimo *Guía del lector del ‘Quijote’, Ensayo psicológico sobre el ‘Quijote’*, em especial nos capítulos 7 e 8.

³⁷³ “Reina y princesa y duquesa de la hermosura, vuestra altevez y grandeza sea servida de recibir en su gracia y buen talente al cautivo caballero vuestro, que allí está hecho piedra mármol, todo turbado y sin pulsos de verse ante vuestra magnífica presencia. Yo soy Sancho Panza, su escudero, y él es el asendereado caballero don Quijote de la Mancha, llamado por otro nombre el Caballero de la Triste Figura.” (II, 10).

³⁷⁴ “Y tú, ¡oh extremo del valor que puede desearse, término de la humana gentileza, único remedio deste afligido corazón que te adora!, ya que el maligno encantador me persigue, y ha puesto nubes y cataratas en mis ojos, y para sólo ellos y no para otros ha mudado y transformado tu sin igual hermosura y rostro en el de una labradora pobre, si ya también el mío no le ha cambiado en el de algún vestiglo, para hacerle aborrecible a tus

burra”³⁷⁵. O Cavaleiro preocupado com a senhora, o Escudeiro em “cinchar” a albarda. Trocadilho cômico para o leitor da época. Faz-nos lembrar do moço de “campo e plaza que tanto encillaba el rocín como tomaba la podadera” (I, 1) - “cinchar” equivale a “encillar” -. Alguém tem de cumprir com o papel carnal masculino, na casa do Fidalgo era o moço, na andante cavalaria, o Escudeiro – o Cavaleiro cuidava dos assuntos da alma -³⁷⁶. Mas o melhor ainda está por vir, a destreza da Tobosina. Ela:

“deu uma corrida, e, pondo as mãos ambas nas ancas da burra, saltou, mais ligeira que um falcão, para cima da albarda e ficou escarranchada como se fosse homem.

— Viva S. Roque! — disse Sancho — a nossa senhora ama é ligeira como um gamo, e pode ensinar a montar à gineta ao mais destro cordovês ou mexicano; saltou de um pulo o arção traseiro, e sem esporas faz correr a jumenta, que parece uma zebra, e não lhe ficam atrás as suas damas, que todas correm como o vento.

E era verdade, porque, logo que viram Dulcinéia a cavalo, todas deitaram a correr, sem voltar a cabeça, por espaço de mais de meia légua”³⁷⁷.

A inominável lavradeira demonstra ter habilidades físicas dignas de um falcão e de um homem, postura nada feminina essa de sentar escarranchada, ou melhor, nada frequente numa dama. Em espanhol, a locução “a horcajadas” vem de “horcajo” que designa a união ou confluência de dois rios ou, também, o ponto de união entre duas montanhas ou morros. Deste modo, podemos entender, na primeira acepção, a união das duas pernas ou, inclusive, com um pouco de malícia, a união de um homem com uma mulher; já no segundo sentido, o ponto de união, no caso a vagina da Tobosiana ou, continuando com a malícia, o ato sexual. Aliás, uma das ações que o vocábulo “união” designa é o ato sexual, o coito.

ojos, no dejes de mirarme blanda y amorosamente, echando de ver en esta sumisión y arrodillamiento que a tu contrahecha hermosura hago, la humildad con que mi alma te adora.” (II, 10).

³⁷⁵ “lo cual visto por don Quijote, acudió a levantarla, y Sancho a componer y cinchar el albarda, que también vino a la barriga de la pollina.” (II, 10).

³⁷⁶ Diego Vila afirma que: “Sancho, cazurramente, ha asumido el protagonismo que le corresponde al amo”. Vila, *ibidem*, p. 97.

³⁷⁷ “tomó una corridica, y, puestas ambas manos sobre las ancas de la pollina, dio con su cuerpo, más ligero que un halcón, sobre la albarda, y quedó a horcajadas, como si fuera hombre; y entonces dijo Sancho:

-¡Vive Roque, que es la señora nuestra ama más ligera que un acotán, y que puede enseñar a subir a la jineta al más diestro cordobés o mejicano! El arzón trasero de la silla pasó de un salto, y sin espuelas hace correr la hacanea como una cebrá. Y no le van en zaga sus doncellas; que todas corren como el viento.

Y así era la verdad, porque, en viéndose a caballo Dulcinea, todas picaron tras ella y dispararon a correr, sin volver la cabeza atrás por espacio de más de media legua” (II, 10).

Não é nenhum delírio fazer esta voluptuosa interpretação, pelo contrário, é altamente coerente com a continuação do relato, as exclamações do jocoso Sancho Pança. Ele começa sua interjeição aludindo a São Roque, que tinha reputação por ser benfeitor na luta contra a peste – lembremos que, na época, a peste era uma doença contagiosa que se engendrava do ar corrompido, podre³⁷⁸. Porventura não estivesse pensando que o anacrônico Cavaleiro, ao ver essa imagem tão oposta a seus ideais e sonhos, fosse curado da sua loucura. Entretanto, a inequívoca burla não deixa dúvida: compara a senhora sua ama com um “alcotán” (gavião e não gamo como consta na tradução); diz que monta “a la jineta” tão bem que pode ensinar qualquer um; e que só com os pés domina sua “hacanea” (égua alta e forte, descrição um pouco diferente à burrica que a acabava de derrubar).

Para Sancho, Dulcinea não é rainha da formosura, ela devém “alcotán” (ave de rapina, aquela que rouba), pássaro que voa alto, altura suficiente que a torna inatingível para o Cavaleiro da Triste Figura (como foi apresentado, e também como assina a famosa carta a Dulcinea). Uma das características do “alcotán” é, segundo Covarrubias, o medo que provoca nas cotovias quando voa por cima delas resultando na fácil captura das canoras campestres³⁷⁹. De acordo com Vila, a Dulcinea encantada provoca similar medo ocasionando temor paralizante no perplexo e cativo Cavaleiro “feito de mármore”. Imobilizado pela “magnífica presença” da caçadora, Dom Quixote se torna um alvo fácil da armadilha chamada engano sanhopancesco³⁸⁰.

Além disso, Dulcinea Outra não só monta à gineta, também poderia ensinar “ao mais destro cordovês ou mexicano”. Como já foi explicado antes (4.2 O mistério de Aldonza Lorenzo), cavalgar, montar ou, neste caso, “subir a la jineta” faz referência ao ato sexual e a

³⁷⁸ Cf. Covarrubias, *Ibidem*, verbete “peste”: “enfermedad contagiosa que comúnmente se engendra del aire corrompido”.

³⁷⁹ Covarrubias, *Ibidem*, verbete “alcotán”: “...el efecto que hace cuando vuela sobre las alondras o cubujadas, las cuales cobran tan gran miedo con su presencia que se dejan asir del cazador con el lazo escurridizo”.

³⁸⁰ Cf. Vila, *ibidem*, p. 98.

prostituição. O fato de que esta Tobosiana possa ser professora é, sem dúvida, menção clara de que se trata de uma prostituta, e, conforme Vila, uma profissional que concorda com o sexo anal³⁸¹. E o que dizer do destre educando? “diestro” é o experto ou perito numa determinada atividade, por exemplo: destre na espada (que como já vimos, tem duplo sentido). Entretanto, há um outro significado, “diestro” designava ao rufião de mulher pública. Cervantes sabia muito bem disso, tanto é que utiliza esse substantivo para referir-se ao amante da Gananciosa, em *Rinconete y Cortadillo*: “pues ¿había de faltar, diestro mío?”³⁸².

Sua habilidade é tal que “sem esporas faz correr a jumenta”, isto é, não necessita de artifícios nem instrumentos para dominar o animal do qual ela se encontra por cima – como diz o poeta: “suas pernas vão me enrolar num bale esquisito” -. Aliás, há um detalhe relevante. Quem dá com a lavradeira em terra é uma burrica (“borrica”); quando ela se levanta, sobe na burra (“pollina”); não obstante, quem a faz correr não é a uma jumenta (que é sinônimo de burrica e burra) como está na tradução, no original, Sancho fala de uma “hacanea”. Explicamos, a “hacanea” (que rima com Dulcinea) é uma “jaca grande e robusta”³⁸³, por sua vez, “jaca” é a fêmea do cavalo, égua. Então, a Tobosiana professora (ou profissional), segundo o Escudeiro, é capaz de dominar e fazer correr um outro animal mais avantajado e vigoroso como uma zebra (“cebra”, substantivo epiceno).

Eis a Dulcinea inventada ou apontada pelo casmurro Escudeiro, uma simples lavradeira, ou melhor, rameira disposta a fazer o coito com homem ou mulher, pela frente ou por trás. Em definitivo, a Dulcinea de Sancho Pança não é a Dulcinea de Dom Quixote,

³⁸¹ “De más está decir que si las enseñanzas que dulcinea tribute al ‘cordobés o mexicano’ la tienen a ella como bestia a montar, esa dama cabalgada sería, precisamente, una puta que se aviene al coito anal, acto sexual connotado infernalmente porque veda la procreación”, Vila, *ibidem*, p. 100.

³⁸² “Llenas de desenfado y desvergüenza, señales claras por donde, en viéndolas Rinconete y Cortadillo, conocieron qu eran de la casa llana... Pues, ¿había de faltar, diestro mío? – respondió la una que se llamaba la Gananciosa-. No tardará mucho a venir Silbatillo tu trainel, con la canasta de colar atestada de lo que Dios ha sido servido.” Cervantes, *Rinconete y Cortadillo*, p.114. Ed. José María Fernández.

³⁸³ Conforme consta no “Índice de Términos” incluídos na edição de Andrés Amorós. Verbete “hacanea”, p. 865.

sequer tem relação com o corpo de Aldonza Lorenzo, ainda que o aproveite e o utilize da mesma forma que Aldonza, as duas são cortesãs.

Sancho amigo! Como pudeste fazer esse embuste com teu Amo e Senhor? Sabes muito bem que “a quien cuece y amasa, no le hurtes hogaza” (não se deve enganar a homem experiente)³⁸⁴ ou, como dirá o Cavaleiro em Barcelona ao ver o “falso” *Quixote* do seu vizinho de Tordesillas, “a cada puerco le llega su San Martín” (todos, um dia, pagam por suas faltas – neste caso, pelas mentiras -)³⁸⁵. Já fizemos alusão aos três mil e trezentos açoites. Todavia, Cide Hamete Benengeli nos reserva uma surpresa, há outra personagem que também gosta de saltar para cima do cavalo e ir correndo e brincando. Estamos falando de Sanchica, a filha do Escudeiro/Governador. Por ironia (neste caso não é do destino, mas da pena e tinta de Cervantes), Sancho que zomba de dom Quixote e de sua Amada, agora recebe o troco.

Numa cena que nos lembra o encontro entre Actéon e Ártemis, relata-se a chegada do pajem àquele lugar da Mancha onde viviam Cavaleiro e Escudeiros. O mancebo tinha por incumbência entregar a carta de Sancho Pança a sua esposa, Teresa. Diz a história que o mensageiro, antes de entrar no povoado, viu um regato onde se encontrava um grupo de mulheres a lavando, descanças e, talvez, com os cabelos amarrados em um só lugar (como as donzelas que acompanhavam a Ártemis); ele, então, perguntou por Teresa Pança; estando

³⁸⁴ Sancho discorre sobre como será seu comportamento na função de governador da sua ilha, utiliza o provérbio citado, além de assegurar que os bons terão dele o que quiserem: “Eso de gobernarlos bien -respondió Sancho- no hay para qué encargármelo, porque yo soy caritativo de mí y tengo compasión de los pobres; y a quien cuece y amasa, no le hurtes hogaza; y para mi santiguada que no me han de echar dado falso; soy perro viejo, y entiendo todo tus, tus, y sé despabilarme a sus tiempos, y no consiento que me anden musarañas ante los ojos, porque sé dónde me aprieta el zapato: dígolo porque los buenos tendrán conmigo mano y concavidad, y los malos, ni pie ni entrada.” (II, 33).

³⁸⁵ “Pasó adelante y vio que asimesmo estaban corrigiendo otro libro; y, preguntando su título, le respondieron que se llamaba la *Segunda parte del Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*, compuesta por un tal vecino de Tordesillas.

-Ya yo tengo noticia deste libro -dijo don Quijote-, y en verdad y en mi conciencia que pensé que ya estaba quemado y hecho polvos, por impertinente; pero su San Martín se le llegará, como a cada puerco, que las historias fingidas tanto tienen de buenas y de deleitables cuanto se llegan a la verdad o la semejanza della, y las verdaderas tanto son mejores cuanto son más verdaderas.” (II, 62).

Sanchica no grupo de lavadeiras, identificou-se, pelo qual o pajem pediu que fosse com ele para que o guiasse pelo caminho até a casa da mãe dela.

“- Isso farei eu de muito boa vontade, meu senhor - respondeu a moça, que mostrava ter catorze anos de idade, pouco mais ou menos.

E, deixando a roupa que lavava à outra companheira, sem se pentear nem se calçar, que estava de pé descalço, e desgrehada, saltou adiante da cavagadura do pajem e disse:

- Venha Vossa Mercê, que à entrada do povo fica a nossa casa, e ali está minha mãe com muita pena de não saber há imenso tempo de meu pai.

- Pois eu trago-lhe notícias tão boas - disse o pajem - que tem que dar por elas muitas graças a Deus.

Finalmente, correndo, saltando e brincando, chegou a rapariga à povoação e, antes de entrar em casa, disse da porta a grandes brados”³⁸⁶.

Pelo que descreve o historiador arábigo a moça estava descalça, o que não é nenhum problema, pois, certamente, a filha do burlesco Escudeiro mesmo sem esporas fará correr ao “agudo” pajem. Não sabemos o nome do mensageiro, contudo, dificilmente será Actéon, pelo qual não precisa fazer nada com força que Sanchica, que não deve ter feito voto de castidade como a virginal Ártemis, fará tudo “de muito boa vontade”, “correndo, saltando e brincando”, sem pudor algum, pois, como ela mesma confessa: “ándeme yo caliente, y ríase la gente”, ou seja, prefere seu prazer e não a opinião dos outros (II, 50). Eis Sanchica imagem da Dulcinea invetada pelo seu pai (e vice-versa).

O problema fica na mão de Dom Quixote. Como admitir uma Dulcinea Outra? A crueza dos acontecimentos e o desapontamento na não confirmação do esperado podem enlouquecer qualquer um, mas, no caso dele, que já está louco, pode significar a cura. Como

³⁸⁶ “-Eso haré yo de muy buena gana, señor mío -respondió la moza, que mostraba ser de edad de catorce años, poco más a menos.

Y, dejando la ropa que lavaba a otra compañera, sin tocarse ni calzarse, que estaba en piernas y desgrehada, saltó delante de la cabalgadura del paje, y dijo:

-Venga vuesa merced, que a la entrada del pueblo está nuestra casa, y mi madre en ella, con harta pena por no haber sabido muchos días ha de mi señor padre.

-Pues yo se las llevo tan buenas -dijo el paje- que tiene que dar bien gracias a Dios por ellas.

Finalmente, saltando, corriendo y brincando, llegó al pueblo la muchacha, y, antes de entrar en su casa, dijo a voces desde la puerta:

-Salga, madre Teresa, salga, salga, que viene aquí un señor que trae cartas y otras cosas de mi buen padre.” (II, 50).

bem observou Auerbach, o Cavaleiro “encontra uma saída que o livra tanto do desespero quanto da cura: Dulcinéia está encantada”³⁸⁷.

Dom Quixote dirige-se à suposta Dulcinea encantada:

“E tu, extremo de perfeição, último termo da gentileza humana, remédio único deste aflito coração que te adora, já que um maligno nigromante pôs nuvens e cataratas nos meus olhos, e só para eles e não para outros mudou e transformou o teu rosto formoso no de uma pobre lavradeira, se já não transformou também o meu no de algum vampiro, para me tornar odioso aos teus olhos”³⁸⁸.

Esse “maligno nigromante” é, no original, “maligno encantador”. O atônito Enamorado interpreta a situação como sendo uma dupla transformação de responsabilidade de um encantador, faz com que os enamorados não consigam encherger a “real beleza” dos seus rostos. Pede, então, a opinião do Escudeiro: “- Sancho, que te parece? que malquisto que eu sou dos nigromantes! e vê até onde se estende a sua malícia e o ódio que me têm, pois me quiseram privar do contentamento que me poderia dar ver a minha dama na plenitude da sua formosura!”³⁸⁹. Claro que o astuto companheiro concorda com o Cavaleiro da Triste Figura, isso era tudo que ele queria: que Dom Quixote acreditasse nessa Dulcinea Outra. Diante do propício momento, o dissimulado Escudeiro vocifera:

“- Ó canalha! - exclamou Sancho - ó aziagos e mal intencionados nigromantes! quando hei-de eu ter o gosto de vos ver espetados como uns mexilhões! muito sabeis, muito podeis e muito mal fazeis! Devia-vos bastar, velhacos, o terdes transformado as pérolas dos olhos da minha senhora Dulcinéia em cebolas remelosas, os seus cabelos de ouro puríssimo em cerdas de rabo de boi ruivo, e mudado enfim as suas formosas feições em feições disformes, sem lhe tocardes no cheiro, que por ele ao menos adivinhássemos o que estava escondido naquela feia cortiça, ainda que, para dizer a verdade, eu sempre a vi formosa, dando-lhe realce à beleza um lunar que tinha sobre o lábio do lado direito, à moda de bigode, com sete ou oito cabelos louros, como fios dourados, e da largura de mais de um palmo.”³⁹⁰

³⁸⁷ Auerbach, *Mimesis*, p.304.

³⁸⁸ “Y tú, ¡oh extremo del valor que puede desearse, término de la humana gentileza, único remedio deste afligido corazón que te adora!, ya que el maligno encantador me persigue y ha puesto nubes y cataratas en mis ojos, y para solo ellos y no para otros ha mudado y transformado tu sin igual hermosura y rostro en el de una labradora pobre, si ya también el mío no le ha cambiado en el de algún vestiglo, para hacerle aborrecible a tus ojos” (II, 10).

³⁸⁹ “-Sancho, ¿qué te parece cuán mal quisto soy de encantadores? Y mira hasta dónde se estiende su malicia y la ojeriza que me tienen, pues me han querido privar del contento que pudiera darme ver en su ser a mi señora.” (II, 10).

³⁹⁰ “-¡Oh canalla! -gritó a esta sazón Sancho-. ¡Oh encantadores aciagos y malintencionados, y quién os viera a todos ensartados por las agallas, como sardinas en lercha! Mucho sabéis, mucho podéis y mucho más hacéis. Bastaros debiera, bellacos, haber mudado las perlas de los ojos de mi señora en agallas alcornoqueñas, y sus cabellos de oro purísimo en cerdas de cola de buey bermejo, y, finalmente, todas sus faciones de buenas en

Pronto. Tudo é responsabilidade desses malignos encantadores. Dulcinea está encantada. Se bem que o andante Cavaleiro pensa que o problema está somente na visão, que não permite que os enamorados se reconheçam. No capítulo 32 conclui que deveras sua senhora está encantada e ele não³⁹¹. Com esse recurso Dom Quixote poderá continuar sonhando “e andar pelo mundo endireitando tortos, e desfazendo agravos”, que é seu ofício e exercício, como o anunciava desde a Primeira Parte³⁹². “Ela pode rodopiar e mudar de figura” como diz o poeta, entretanto, continuará sendo a “senhora de seus pensamentos” (I, 1), pois o cativo Cavaleiro ama tanto e de tanto amar acha que ela é bonita (acha que ela acredita)³⁹³.

5.3 A Dulcinea sonhada pelo Cavaleiro.

Após as bodas de Camacho, o valoroso andante Cavaleiro decide conhecer a famosa cova de Montesinos, na qual pretendia entrar para verificar se eram verídicas as maravilhas que dela se comentavam. Pediu, então, ao destro licenciado (um esgrimador que já tinha aparecido três capítulos antes), que lhe arrumasse uma pessoa para que o acompanhasse e guiasse até as lagoas de Ruidera (que ficam entre as províncias de Albacete e Cidade Real). Um primo do licenciado assiste aos nossos aventureiros (no plural, pois Sancho ia junto). Não conhecemos (para variar) o nome do tal primo, mas sabemos que era “famoso estudante e

malas, sin que le tocáades en el olor, que por él siquiera sacáramos lo que estaba encubierto debajo de aquella fea corteza” (II, 10).

³⁹¹ “otro día, habiéndola visto Sancho, mi escudero, en su mesma figura, que es la más bella del orbe, a mí me pareció una labradora tosca y fea, y no nada bien razonada, siendo la discreción del mundo; y, pues yo no estoy encantado, ni lo puedo estar, según buen discurso, ella es la encantada, la ofendida y la mudada, trocada y trastrocada, y en ella se han vengado de mí mis enemigos, y por ella viviré yo en perpetuas lágrimas, hasta verla en su prístino estado.” (II, 32).

³⁹² São muitas as oportunidades onde o Cavaleiro anuncia sua missão na Primeira Parte, vejamos os capítulos: 1, 2, 4, 9, 19, 31 e 52.

³⁹³ Chico Buarque, *Tanto Amar*.

muito afeiçoado à leitura de livros de cavalaria... era moço que sabia fazer livros para imprimir e para dedicar a príncipes”³⁹⁴.

Neste capítulo 22 narra-se a chegada à cova de Montesinos e a descida do Cavaleiro com a ajuda de uma corda de quase cem braças³⁹⁵. O narrador fica do lado de fora, junto com o Escudeiro e o primo. Ao que parece, tudo foi muito rápido. Com medo de que seu Amo estivesse perdido para sempre na cova, Sancho puxa a corda até trazer o Cavaleiro de volta à superfície.

“finalmente, quando faltavam só dez braças, viram distintamente D. Quixote, a quem Sancho bradou, dizendo:

- Seja Vossa Mercê muito bem-vindo, que já pensávamos que ficava lá dentro para fazer geração.

Mas D. Quixote não respondia palavra, e, tirando-o de todo para fora, viram que trazia os olhos fechados, parecendo adormecido. Estenderam-no no chão e desligaram-no; e, com tudo isso, não despertava. Mas tanto o viraram e reviraram, tanto o sacudiram e menearam, que, ao cabo de muito tempo, voltou a si, espreguiçando-se, como se despertasse de grande e profundo sono; e olhando para todas as partes, como espantado, disse”³⁹⁶.

O narrador é claro quando nos revela que o nosso Herói nada respondia, pois estava com os olhos fechados; ou seja, dormia. Para sabermos o que aconteceu com Dom Quixote enquanto estava na famosa cova (se é que aconteceu alguma outra coisa além do sonho) devemos esperar até o capítulo seguinte, onde o próprio protagonista revelará sua aventura (ou devaneio). Não há outro momento em toda a obra em que nosso melancólico Cavaleiro, além de personagem, seja o único narrador, pois desta (onírica) aventura só temos seu

³⁹⁴ “Pidió don Quijote al diestro licenciado le diese una guía que le encaminase a la cueva de Montesinos, porque tenía gran deseo de entrar en ella y ver a ojos vistas si eran verdaderas las maravillas que de ella se decían por todos aquellos contornos. El licenciado le dijo que le daría a un primo suyo, famoso estudiante y muy aficionado a leer libros de caballerías, el cual con mucha voluntad le pondría a la boca de la misma cueva, y le enseñaría las lagunas de Ruidera, famosas ansimismo en toda la Mancha, y aun en toda España; y díjole que llevaría con él gustoso entretenimiento, a causa que era mozo que sabía hacer libros para imprimir y para dirigirlos a príncipes.” (II, 22).

³⁹⁵ “Don Quijote dijo que, aunque llegase al abismo, había de ver dónde paraba; y así, compraron casi cien brazas de sogá, y otro día, a las dos de la tarde, llegaron a la cueva, cuya boca es espaciosa y ancha, pero llena de cambroneras y cabrahígos, de zarzas y malezas, tan espesas y intrincadas, que de todo en todo la ciegan y encubren.” (II, 22).

³⁹⁶ “Finalmente, a las diez vieron distintamente a don Quijote, a quien dio voces Sancho, diciéndole:

-Sea vuestra merced muy bien vuelto, señor mío, que ya pensávamos que se quedaba allá para casta.

Pero no respondía palabra don Quijote; y, sacándole del todo, vieron que traía cerrados los ojos, con muestras de estar dormido. Tendiéronle en el suelo y desliáronle, y con todo esto no despertaba; pero tanto le volvieron y revolvieron, sacudieron y menearon, que al cabo de un buen espacio volvió en sí, desperezándose, bien como si de algún grave y profundo sueño despertara; y, mirando a una y otra parte, como espantado, dijo”, (II, 22).

testemunho - nenhum sábio historiador poderia saber o que Dom Quixote sonhou; só o sujeito que sonha pode revelar o conteúdo do seu devaneio -.

Sendo assim, no capítulo de número vinte e três fala-se “Das admiráveis coisas que o estremado D. Quixote contou que vira na profunda cova de Montesinos, coisas que, pela impossibilidade e grandeza, fazem que se considere apócrifa esta aventura”³⁹⁷. Segundo o relato do aventureiro Cavaleiro, ao entrar na cova viu uma concavidade por onde penetrou. Cansado resolveu parar e dormiu um sono profundíssimo. Este descenso iniciático nos lembra as aventuras vividas por outros heróis, como Enéas; está carregado de falsidades próprias do gênero onírico³⁹⁸. Porém, como nos chama a atenção Diego Vila, nosso herói não sofre nenhuma catarse, nenhuma purificação espiritual, de saberes ou certezas³⁹⁹.

De súbito, o andante Cavaleiro acordou. Achou-se num deleitoso prado, viu uma espécie de palácio ou alcáçar de onde saiu um venerável ancião que lhe revela:

“- Há largos tempos, valoroso D. Quixote de la Mancha, que todos os que estamos encantados nesta soledade esperamos ver-te, para que dês notícia ao mundo do que encerra e cobre a profunda cova por onde entraste, chamada a cova de Montesinos, façanha só guardada para ser cometida por teu invencível coração e pelo teu ânimo estupendo”⁴⁰⁰.

Dessa forma, nosso Cavaleiro ia narrando suas peripécias nesse estranho e encantado mundo subterrâneo. Como pareciam ser muitas, o primo indaga-lhe como pode ter visto tantas coisas e falado outras tantas em tão pouco tempo. Para os que na superfície ficaram (Escudeiro, Primo, Narrador e Leitor) só se passou “cerca duma hora”; para Dom Quixote,

³⁹⁷ Título do capítulo 23 da Segunda Parte: “De las admirables cosas que el estremado don Quijote contó que había visto en la profunda cueva de Montesinos, cuya imposibilidad y grandeza hace que se tenga esta aventura por apócrifa” (II, 23).

³⁹⁸ Cf. Augustin Redondo, “El proceso iniciático en el episodio de la Cueva de Montesinos del *Quijote*”. *Ibero*, XIII (1981), pp. 45-61.

³⁹⁹ “Don Quijote, a diferencia de tantos protagonistas de catábasis, no sale imbuído de una renovación espiritual, de nuevos saberes o de certezas ineludibles”, Diego Vila, “El infernal más allá femenino”.

⁴⁰⁰ “Luengos tiempos ha, valoroso caballero don Quijote de la Mancha, que los que estamos en estas soledades encantados esperamos verte, para que des noticia al mundo de lo que encierra y cubre la profunda cueva por donde has entrado, llamada la cueva de Montesinos: hazaña sólo guardada para ser acometida de tu invencible corazón y de tu ánimo stupendo” (II, 23).

“três dias”. Certamente esse “desacordo cronotópico”⁴⁰¹ é coisa de encantadores, conclui Sancho e concorda seu Amo e senhor⁴⁰².

Num lugar onde todos estão encantados (pelo sábio Merlin)⁴⁰³, não é de se admirar que o Enamorado Cavaleiro encontrasse a sua Dama encantada. Ou será que é o contrário, toda essa aventura seria uma invenção para justificar o encontro com a sem par Senhora da formosura? Recordemos que no início do capítulo seguinte é nos revelado:

“Diz o tradutor desta grande história que, chegando ao capítulo da aventura da cova de Montesinos, viu que estavam escritas à margem, pelo próprio punho de Cid Hamete Benengeli, as seguintes razões: ... Tu, leitor, como és prudente, julga o que te parecer, que eu não devo, nem posso mais, ainda que se tem por certo que à hora da morte D. Quixote se retratou neste ponto e confessou que o inventara, por lhe parecer que quadrava bem com as aventuras que lera nas histórias de cavalaria”⁴⁰⁴.

O narrador passa para o leitor prudente a responsabilidade de julgar a veracidade das palavras de Dom Quixote. Mas, como duvidar da palavra do nobre Cavaleiro da Mancha? Ele afirma que tudo o que contou viu com seus próprios olhos e, inclusive, tocou com as suas mãos. O caso é que o ancião que recebera nosso Herói e que atendia pelo nome de

⁴⁰¹ Palavra utilizada por Diego Vila, *Ibidem*. Cronotópico, uma vez que a discordância não é só de tempo, também, de lugar (a caverna é outro mundo).

⁴⁰² “-Yo no sé, señor don Quijote, cómo vuestra merced en tan poco espacio de tiempo como ha que está allá bajo, haya visto tantas cosas y hablado y respondido tanto.

-¿Cuánto ha que bajé? -preguntó don Quijote.

-Poco más de una hora -respondió Sancho.

-Eso no puede ser -replicó don Quijote-, porque allá me anocheció y amaneció, y tornó a anochecer y amanecer tres veces; de modo que, a mi cuenta, tres días he estado en aquellas partes remotas y escondidas a la vista nuestra.

-Verdad debe de decir mi señor -dijo Sancho-, que, como todas las cosas que le han sucedido son por encantamento, quizá lo que a nosotros nos parece un hora, debe de parecer allá tres días con sus noches.

-Así será -respondió don Quijote.” (II, 23).

⁴⁰³ “nos tiene aquí encantados el sabio Merlín ha muchos años; y, aunque pasan de quinientos, no se ha muerto ninguno de nosotros”, (II, 22).

⁴⁰⁴ “Dice el que tradujo esta grande historia del original, de la que escribió su primer autor Cide Hamete Benengeli, que, llegando al capítulo de la aventura de la cueva de Montesinos, en el margen dél estaban escritas, de mano del mesmo Hamete, estas mismas razones:

"No me puedo dar a entender, ni me puedo persuadir, que al valeroso don Quijote le pasase puntualmente todo lo que en el antecedente capítulo queda escrito: la razón es que todas las aventuras hasta aquí sucedidas han sido contingibles y verisímiles, pero ésta desta cueva no le halló entrada alguna para tenerla por verdadera, por ir tan fuera de los términos razonables. Pues pensar yo que don Quijote mintiese, siendo el más verdadero hidalgo y el más noble caballero de sus tiempos, no es posible; que no dijera él una mentira si le asaetearan. Por otra parte, considero que él la contó y la dijo con todas las circunstancias dichas, y que no pudo fabricar en tan breve espacio tan gran máquina de disparates; y si esta aventura parece apócrifa, yo no tengo la culpa; y así, sin afirmarla por falsa o verdadera, la escribo. Tú, lector, pues eres prudente, juzga lo que te pareciere, que yo no debo ni puedo más; puesto que se tiene por cierto que al tiempo de su fin y muerte dicen que se retrató della, y dijo que él la había inventado, por parecerle que convenía y cuadraba bien con las aventuras que había leído en sus historias.” (II, 24).

Montesinos⁴⁰⁵ afirma que, antes de ser encantada, Belerma (senhora de Durandarte) era mais bonita que Dulcinea do Toboso:

“e que, se me parecera feia, ou pelo menos não tão formosa como dizia a fama, eram causa disso as más noites e piores dias que passava naquele encantamento, como podia ver nas suas grandes olheiras e na sua palidez; e não vem esse estado de incômodos femininos, que é coisa que ela não tem desde que aqui está, mas da dor que o seu coração sente, que lhe renova e lhe traz à memória a cada momento o outro coração que tem nas mãos, e que lhe é inspirada pela desgraça do seu malogrado amante; que, se não fosse isso, apenas a igualaria em formosura, donaire e brio a grande Dulcineia del Toboso, tão celebrada em todos estes contornos e até em todo o mundo”⁴⁰⁶.

Duas descrições a destacar nesta passagem: uma, a do estado corporal da encantada Belerma; outra, a sua original formosura, donaire e brio comparada com Dulcinea. Sobre a primeira, Dom Quixote não diz nada, apesar dos detalhes tão íntimos revelados por Montesinos. Diego Vila, no seu interessante e original trabalho interpretativo deste capítulo vinte e três⁴⁰⁷, entende que as “olheiras” que deformam o olho (órgão mais expressivo e exaltado do rosto das belas mulheres) fazem aqui alusão ao outro olho deformado pelo abuso venéreo (aquele órgão outro comercializado pelas rameiras)⁴⁰⁸. Da palidez (ou “amarillez” do original), certamente, se deva às “más noites e piores dias” de uma mulher que sequer tem seus femininos dias para descansar, uma vez que, o “mal mensil” ou menstruação não aparece há anos⁴⁰⁹. No original “no le tiene ni asoma por sus puertas”, onde, sem dúvida, essas

⁴⁰⁵ Sobre a personagem Montesinos Aurora Egido diz, analisando este capítulo 23: “Montesinos, híbrido de héroe romanceril y colegial humanista, con un rosario tan hipócrita como el que DQ llevaba en Sierra Morena (I, 26). Sus visajes son idénticos a los que don Bueso arrastraba en romance de burlas, con barba, rosario, gorra milanesa, pañuelo y cuchilla anchicorta, en un proceso de inversión carnavalesca y prosaica que rebaja la épica artúrica y carolingia, de la que descienden él y su primo Durandarte, al terreno del vejamen.” Edição do CVC.

⁴⁰⁶ “y que si me había parecido algo fea, o no tan hermosa como tenía la fama, era la causa las malas noches y peores días que en aquel encantamento pasaba, como lo podía ver en sus grandes ojeras y en su color quebradiza. “Y no toma ocasión su amarillez y sus ojeras de estar con el mal mensil, ordinario en las mujeres, porque ha muchos meses, y aun años, que no le tiene ni asoma por sus puertas, sino del dolor que siente su corazón por el que de continuo tiene en las manos, que le renueva y trae a la memoria la desgracia de su mal logrado amante; que si esto no fuera, apenas la igualara en hermosura, donaire y brío la gran Dulcinea del Toboso, tan celebrada en todos estos contornos, y aun en todo el mundo.” (II, 23).

⁴⁰⁷ Diego Vila, “El infernal más allá femenino: una *visio* erótica debajo del faldellín de Dulcinea”.

⁴⁰⁸ “E incide también en ello el que la doliente mutación física de Belerma se actualice en sus “ojeras”, marco deformante del órgano máspreciado del rostro en todas las tradiciones cancioneriles, a menos que, en concordancia con todo el imaginario venéreo que tiñe su exhibición, sea menester referirlas al ojo del culo de cuya actividad, dicho sea de paso, don Quijote parece estar muy al tanto cuando indica que en el más allá ha hecho experiencia de que los encantados <no tienen excrementos mayores>”, Idem. Ibidem.

⁴⁰⁹ Segundo Covarrubias, em seu *Tesoro*, “amarillo”, além de ser a cor que imita o ouro: “entre las colores se tiene por la mas infelice, por ser la de la muerte, y de la larga y peligrosa enfermedad, y la color de los enamorados”. Certamente, essa perigosa doença é a sífilis (mal-de-coito).

“portas” fazem menção aos grandes lábios (cada uma das duas bordas vulvares). Ou, no imaginário erótico, como diz Vila, pode ser a outra via de acesso carnal⁴¹⁰. Ora, o que no mundo de Deus causa vergonha, desonra e mácula numa mulher principal, no mundo encantado se mostra sem pudor. Curiosa situação essa na qual o Cavaleiro parece não se incomodar. Porventura, será por ele ser um morador da mancha?

A respeito da segunda descrição feita por Montesinos, essa sim incomoda ao Enamorado. Como ousa dizer aquele ancião que, se não fosse por essa encantada estética, a Belerma “apenas a igualaria” Dulcinea do Toboso, insinuando que a encantada senhora de Durandarte seria superior em formosura, donaire e brio à Dama tobosiana. Quem pensa que é para abalancar as ideais qualidades da estrela da formosura? Não tem outra opção o caluniador a não ser pedir desculpas.

Entretanto, tudo isso sucedeu ao nível do discurso. A tão esperada peripécia ainda não tinha acontecido. Até que Montesinos mostra-lhe “três lavradeiras, que por aqueles ameníssimos campos brincavam e pulavam como cabras, e, apenas as vi, conheci logo que uma delas era a incomparável Dulcinéia, e que as outras duas eram as lavradeiras que vinham com ela e a quem falamos à saída do Toboso?”⁴¹¹.

Dom Quixote, desta vez, aceita a Dulcinea Outra apresentada burlescamente por Sancho Pança. A Dama que ele vê (ou sonha) é aquela lavradeira (ou mulher pública) do capítulo 10, acompanhada por aquelas outras duas amazonas, que tão bem “montam” a

⁴¹⁰ “La vagina por donde Belerma menstrua son “puertas” por cuanto se estaría sugiriendo la descripción anatómica de los labios vulvares, uno a cada lado como las hojas de una puerta, o porque la vagina se hermana, en el imaginario erótico, con otra vía de acceso carnal, el ano”, Idem. Ibidem.

⁴¹¹ “-Todo eso pudiera ser, Sancho -replicó don Quijote-, pero no es así, porque lo que he contado lo vi por mis propios ojos y lo toqué con mis mismas manos. Pero, ¿qué dirás cuando te diga yo ahora cómo, entre otras infinitas cosas y maravillas que me mostró Montesinos, las cuales despacio y a sus tiempos te las iré contando en el discurso de nuestro viaje, por no ser todas deste lugar, me mostró tres labradoras que por aquellos amenísimos campos iban saltando y brincando como cabras; y, apenas las hube visto, cuando conocí ser la una la sin par Dulcinea del Toboso, y las otras dos aquellas mismas labradoras que venían con ella, que hablamos a la salida del Toboso? Pregunté a Montesinos si las conocía, respondiome que no, pero que él imaginaba que debían de ser algunas señoras principales encantadas, que pocos días había que en aquellos prados habían parecido” (II, 23).

cavalo, além de “brincarem” e “pularem” como “cabras”. Não queremos ser repetitivos, entretanto, não há dúvida de que a Dulcinea narrada pelo melancólico Cavaleiro seja aquela Outra que, segundo Sancho, só com os pés domina sua “hacanea”. Brincar, pular, são ações que tanto podem ser feitas num “deleitoso prado” como na cama, em sonho ou na realidade. Já sobre a cabra (considerado um animal de muito proveito para o homem, pelos muitos presentes que lhe dá), simbolizava a rameira por causa do seu mau odor, sua lascívia por juntar-se com os rapazes, seus carinhos com a boca e, em fim, pelo mal que fazia aos moços, tirando-lhes o dinheiro, a saúde e a honra⁴¹². Ou seja, a Dulcinea onírica não passa de uma cortesã, como aquela Dulcinea Outra do capítulo dez e também como a Aldonza Lorenzo referida por Sancho desde o início (I, 25).

Imagine você, leitor ilustre, o esforço que teve de fazer o burlesco Sancho para não rir nessa hora, pois, ele bem sabia que aquele suposto encanto da Dama não passava de um grande embuste, imaginado por ele e confirmado pelo atônito (e sem juízo) Cavaleiro⁴¹³. O nada ingênuo Escudeiro segue com a trapaça e pergunta-lhe a seu Senhor (que agora mais parece ser seu fantoche): “Mas diga-me Vossa Mercê agora, que estamos em paz, como é que conheceu a nossa senhora ama? e se lhe falou, que é que lhe disse, e o que é que ela lhe respondeu?”⁴¹⁴.

O, agora, ingênuo Cavaleiro segue os passos previstos pelo jocoso Escudeiro. Diz que reconheceu a sua senhora por causa das vestimentas que carregava, as mesmas da outra ocasião (II, 10). Confessa que lhe falou, mas, a ingrata Dama nada respondeu e fugiu da

⁴¹² Para Covarrubias, *Tesoro*, verbete “cabra”: “animal conocido, de mucho provecho para el hombre, porque con su fecundidad, le da el regalo de los cabritos, la leche sabrosa, y medicinal... De la cabra ay algunos simbolos, significa la ramera aisi por su mal olor, y su lascivia en el ayuntarse con el cabrón, como por ir royendo los pimpollos verdes y tiernos, abrasándo todo lo que ha tocado con la boca; tal es el estrago que haze la mala muger en los moços poco experimentados, ganandoles la hazienda, la salud, y la honra”.

⁴¹³ “Quando Sancho Panza oyó decir esto a su amo, pensó perder el juicio, o morirse de risa; que, como él sabía la verdad del fingido encanto de Dulcinea, de quien él había sido el encantador y el levantador de tal testimonio, acabó de conocer indubitavelmente que su señor estaba fuera de juicio y loco de todo punto” (II, 23).

⁴¹⁴ “Pero dígame vuestra merced, ahora que estamos en paz: ¿cómo o en qué conoció a la señora nuestra ama? Y si la habló, ¿qué dijo, y qué le respondió?” (II, 23).

mesma maneira que já o tinha feito antes⁴¹⁵. Como podia esperar o Enamorado que uma máscara de outro mundo e de outra dimensão de tempo lhe falasse? Aliás, o silêncio é uma característica que se repete em certas personagens cervantinas e que, certamente, o autor recupera de outras heroínas da gesta castelhana – toda mulher discreta guarda silêncio -⁴¹⁶.

Todavia, o mais surpreendente estaria por vir. De repente, sem que o devaneador percebesse, uma das companheiras da desventurada Dama se aproxima e lhe diz:

“- Dulcinéia del Toboso, minha ama, beija as mãos a Vossa Mercê, e pede-lhe que lhe mande dizer como está, e por ter de acudir a uma grande urgência, suplica a Vossa Mercê, o mais encarecidamente que pode, seja servido emprestar-lhe sobre esta saia de algodão nova, que aqui trago, meia dúzia de reais, ou os que Vossa Mercê trouxer, que lhe dá a sua palavra de lhos restituir em breve”⁴¹⁷.

Ao que parece, a Dulcinea Outra apontada por Sancho ficou mesmo no subconsciente do desiludido Cavaleiro, tem atitudes impróprias a uma dama. Se por um lado, não fala com o Enamorado (sinal de recato), por outro, a discrição manda-lhe pedir dinheiro por um “faldellín” (era uma saia interior). Pedir uma importância por uma peça íntima não é nada romântico. Segundo Rico, estipular um valor de seis reais a uma prenda íntima da senhora dos seus pensamentos supõe o definitivo fim do ideal amoroso de Dom Quixote⁴¹⁸. Entretanto, nosso espirituoso Cavaleiro sequer tem os reais suficientes. Não admite ficar com a prenda, pois aceitá-la seria sinal de que se interessa pelo material (que sugere o corporal). Quem paga pela saia admite pagar pelo corpo, é só uma questão pecuniária. Envia-lhe sim os escassos

⁴¹⁵ “-Conocíla -respondió don Quijote- en que trae los mismos vestidos que traía cuando tú me le mostraste. Hábléla, pero no me respondió palabra; antes, me volvió las espaldas, y se fue huyendo con tanta priesa, que no la alcanzara una jara.” (II, 23).

⁴¹⁶ Sobre o silêncio nas personagens cervantinas, ver: “Silencio/Palabra: Estrategias de algunas mujeres cervantinas para realizar el deseo” de Agapita Jurado Santos. Já para o papel do silêncio na gesta castelhana, ver: “El poder del silencio: La función determinante de las heroínas discretas en los cantares de gesta castellanos” de Maria de los Reyes Nieto Pérez.

⁴¹⁷ “pero lo que más pena me dio, de las que allí vi y noté, fue que, estándome diciendo Montesinos estas razones, se llegó a mí por un lado, sin que yo la viese venir, una de las dos compañeras de la sin ventura Dulcinea, y, llenos los ojos de lágrimas, con turbada y baja voz, me dijo: “Mi señora Dulcinea del Toboso besa a vuestra merced las manos, y suplica a vuestra merced se la haga de hacerla saber cómo está; y que, por estar en una gran necesidad, asimismo suplica a vuestra merced, cuan encarecidamente puede, sea servido de prestarle sobre este faldellín que aquí traigo, de cotonía, nuevo, media docena de reales, o los que vuestra merced tuviere, que ella da su palabra de volvérselos con mucha brevedad”, (II, 23).

⁴¹⁸ Cf. Rico nota 49 (II, 23) da edição do CVC.

quatro reais que dispunha (Sancho os tinha passado antes para que ele os desse de esmola aos pobres que topasse pelo caminho), afora o seguinte recado:

“- Dizei, amiga minha, a vossa ama, que muito me pesa dos seus trabalhos; que desejaria ser um Fúcar para os remediar, e que lhe faço saber que não tenho nem devo ter saúde, carecendo da sua agradável presença e discreta conversação, e que lhe suplico, o mais encarecidamente que posso, seja Sua Mercê servida deixar-se ver e tratar por este seu cativo servidor e desvairado cavaleiro”⁴¹⁹.

“Ser um Fúcar” é ser multimilionário⁴²⁰. O desenganado Cavaleiro, agora, quer ter muito dinheiro para poder pagar as necessidades da encantada Senhora. Ao que parece, a desilusão é tamanha que desiste de curá-la (entenda-se desencantá-la). Faltam-lhe dois míseros reais e ele acha que precisa ser um Fúcar. Ou, talvez, como sugere Diego Vila⁴²¹, quer ser um *Fugger*, pois assim tudo seria diferente, não precisaria ser cavaleiro e, menos ainda, andar em busca de uma dama que mais parece uma sífilítica.

Ora, quatro reais não são uma fortuna, mas são suficiente para alegrar a uma “cabra” que, certamente, não precisa usar “faldellín” para pular e brincar. “E, pegando nos meus quatro reais, em vez de me fazer uma mesura, deu uma cabriola que a ergueu duas varas no ar” (II, 23).

5.4 A Dulcinea da Duquesa.

No capítulo trinta, desta mesma Segunda Parte, narra-se: “Do que sucedeu a Dom Quixote com uma bela caçadora”. Esta caçadora é a famosa e formosa Duquesa, de quem já falamos um pouco e cujo nome nunca é revelado. O caso é que ela e seu marido o Duque tinham saído a caçar e, por acaso, cruzaram com nosso Cavaleiro e seu Escudeiro. Os Duques

⁴¹⁹ “Decid, amiga mía, a vuesa señora que a mí me pesa en el alma de sus trabajos, y que quisiera ser un Fúcar para remediarlos; y que le hago saber que yo no puedo ni debo tener salud careciendo de su agradable vista y discreta conversación, y que le suplico, cuan encarecidamente puedo, sea servida su merced de dejarse ver y tratar deste su cautivo servidor y asendereado caballero”, (II, 23).

⁴²⁰ “Fúcar” vem do árabe *Fugger*, sobrenome de uma famosa família de banqueiros, que se converteu em sinônimo de riqueza. Cf. Rico, nota 50 (II, 23) da edição do CVC.

⁴²¹ Diego Vila, “El infernal más allá femenino”.

os reconhecem e os convidam a seu castelo (neste caso, não há controvérsias, ninguém duvida de que o castelo seja castelo).

“— Dizei-me, bom escudeiro: este vosso amo não é um de quem anda impressa uma história, que se chama do Engenhoso Fidalgo D. Quixote de la Mancha, e que tem por dama dos seus pensamentos uma tal Dulcinéia del Toboso?

— É o mesmo, senhora — respondeu Sancho — e aquele seu escudeiro, que anda ou deve andar na tal história, e a quem chamam Sancho Pança, sou eu, a não ser que me trocassem no berço, quero dizer, que me trocassem na imprensa.

— Com tudo isso muito folgo — disse a duquesa. — Ide, bom Pança, e dizei a vosso amo que seja muito bem chegado e muito bem-vindo aos meus estados, e que nenhuma coisa poderia haver que mais contentamento me desse.

...

— Venha, pois, o senhor cavaleiro dos Leões — prosseguiu o duque — a um castelo meu, que está aqui próximo, onde se lhe fará o acolhimento que a tão excelsa pessoa justamente se deve, e o que eu e a duquesa costumamos fazer a todos os cavaleiros andantes que ali chegam.”⁴²²

É neste autêntico castelo, nas suas redondezas e na companhia destes burlescos Duques que a dupla aventureira vai passar por várias e inimagináveis peripécias. Entre elas, o encontro com, mais uma, suposta Dulcinea. Na verdade (da ficção), o suposto terceiro encontro do Cavaleiro da Triste Figura com sua Senhora não passa de mais uma burla dos Duques.

“Divertiam-se muito o duque e a duquesa com a conversação de D. Quixote e de Sancho Pança, e confirmando-se na intenção que tinham de lhes fazer algumas burlas, que tivessem vislumbres e aparência de aventura, aproveitaram a que D. Quixote já lhes contara da cova de Montesinos, para inventar uma que fosse famosa”⁴²³.

Os Duques tinham lido a Primeira Parte do *Quixote*, por isso conheciam a história da dupla. Contudo, a inacreditável façanha da cova de Montesino, por ter sido narrada só na Segunda Parte, eles a ignoravam. Foi, primeiro, Sancho quem conta à Duquesa do suposto

⁴²² “-Decidme, hermano escudero: este vuestro señor, ¿no es uno de quien anda impresa una historia que se llama del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, que tiene por señora de su alma a una tal Dulcinea del Toboso? -El mismo es, señora -respondió Sancho-; y aquel escudero suyo que anda, o debe de andar, en la tal historia, a quien llaman Sancho Panza, soy yo, si no es que me trocaron en la cuna; quiero decir, que me trocaron en la estampa.

-De todo eso me huelgo yo mucho -dijo la duquesa-. Id, hermano Panza, y decid a vuestro señor que él sea el bien llegado y el bien venido a mis estados, y que ninguna cosa me pudiera venir que más contento me diera.

...

-Sea el de los Leones -prosiguió el duque-. Digo que venga el señor Caballero de los Leones a un castillo mío que está aquí cerca, donde se le hará el acogimiento que a tan alta persona se debe justamente, y el que yo y la duquesa solemos hacer a todos los caballeros andantes que a él llegan.” (II, 30).

⁴²³ “Grande era el gusto que recibían el duque y la duquesa de la conversación de don Quijote y de la de Sancho Panza; y, confirmando-se en la intención que tenían de hacerles algunas burlas que llevasen vislumbres y apariencias de aventuras, tomaron motivo de la que don Quijote ya les había contado de la cueva de Montesinos, para hacerle una que fuese famosa”, (II, 34).

encontro do seu Amo com a encantada Dulcinea: “- Assim é na verdade - tornou a duquesa; - mas diga-me, Sancho, agora, o que é isso que refere da cova de Montesinos, que eu gostaria de o saber. Então Sancho Pança contou-lhe, ponto por ponto, o que se narrou já da aventura”⁴²⁴. Depois, foi a vez de Dom Quixote falar com o Duque desta maneira:

“porque hão-de saber vossas grandezas que, indo eu, há dias, beijar-lhe as mãos e receber a sua bênção, beneplácito e licença para esta saída, achei-a outra, muito diferente da que procurava; achei-a encantada e convertida de princesa em lavradeira, de formosa em feia, de anjo em diabo, de aromática em pestífera, de bem falante em rústica, de comedia em travessa, de luz em trevas, e finalmente de Dulcinéia del Toboso numa vilã de Sayago.”⁴²⁵.

Sabendo de tudo, os Duques arquitetaram uma caçaria “com tanto séquito de monteiros e caçadores, como poderia ter um rei coroadado” (II, 34). Chegamos ao capítulo trinta e cinco: “Onde prossegue a notícia que teve Dom Quixote, do desencantamento de Dulcinea, com outros admiráveis sucessos”. A noite, no meio da mata, por ordem dos Duques, surge um desfile de carros enfeitados. Vários passaram na frente dos pasmados caçadores (no final do capítulo anterior), até que, ao compasso de uma agradável música, chega um daqueles que chamam triunfais⁴²⁶.

“e num erguido trono sentava-se uma ninfa, vestida de mil véus de gaze prateado, brilhando em todos eles infinitas palhetas de ouro, que a faziam o mais vistosamente trajada que se pode imaginar; trazia o rosto coberto com um transparente e delicado cendal, de modo que, sem que as suas pregas o impedissem, por entre elas se descobria um formosíssimo rosto de donzela, e as muitas luzes deixavam distinguir a beleza e a idade, que seria entre dezessete e vinte anos; junto dela vinha uma figura, vestida de roupas roçagantes até aos pés, com a cabeça coberta de um véu negro”⁴²⁷.

⁴²⁴ “-Así es la verdad -dijo la duquesa-; pero dígame agora, Sancho, qué es esto que dice de la cueva de Montesinos, que gustaría saberlo. Entonces Sancho Panza le contó punto por punto lo que queda dicho acerca de la tal aventura.” (II, 31).

⁴²⁵ “porque habrán de saber vuestras grandezas que, yendo los días pasados a besarle las manos, y a recibir su bendición, beneplácito y licencia para esta tercera salida, hallé otra de la que buscaba: halléla encantada y convertida de princesa en labradora, de hermosa en fea, de ángel en diablo, de olorosa en pestífera, de bien hablada en rústica, de reposada en brincadora, de luz en tinieblas, y, finalmente, de Dulcinea del Toboso en una villana de Sayago. (II, 32).

⁴²⁶ “hacia ellos venía un carro de los que llaman triunfales” (II, 35). Recebiam este nome porque imitavam os triunfos romanos; eram utilizados nas procissões, representações e outras festas. Cf. Rico nota 1 (II, 35) da edição do CVC.

⁴²⁷ “y en un levantado trono venía sentada una ninfa, vestida de mil velos de tela de plata, brillando por todos ellos infinitas hojas de argentería de oro, que la hacían, si no rica, a lo menos vistosamente vestida. Traía el rostro cubierto con un transparente y delicado cendal, de modo que, sin impedirlo sus lizos, por entre ellos se descubría un hermosísimo rostro de doncella, y las muchas luces daban lugar para distinguir la belleza y los años, que, al parecer, no llegaban a veinte ni bajaban de diez y siete. Junto a ella venía una figura vestida de una ropa de las que llaman rozagantes, hasta los pies, cubierta la cabeza con un velo negro;” (II, 35).

A música cessou, o carro parou e a figura levantou o véu. Todos viram que essa figura era a própria Morte, Merlin o encantador da cova de Montesinos⁴²⁸. “Posta em pé esta morte viva, com voz um pouco sonolenta e língua não muito desperta, começou a dizer” que tinha ouvido a voz da sem par Dulcinea do Toboso. A encantada Dama narrou sua infeliz sina - aliás, já não era Dama, apenas uma rústica aldeã ou, talvez, uma alegre rameira-. Merlin resolveu procurar, nos livros da ciência que professa, remédio para tamanha desgraça. Olhando para o atônito Cavaleiro disse-lhe:

“Para que Dulcinéia del Toboso
 possa recuperar o antigo estado,
 deve o teu escudeiro Sancho Pança
 assentar nas suas largas pousadeiras,
 descobertas e ao ar, três mil açoites
 com suas próprias mãos, e mais trezentos...
 açoites que lhe doam bem deveras.”⁴²⁹

⁴²⁸ No capítulo seguinte se esclarece que esse Merlin era, na verdade da ficção, um mordomo dos Duques: “Tenía un mayordomo el duque de muy burlesco y desenfadado ingenio, el cual hizo la figura de Merlín y acomodó todo el aparato de la aventura pasada, compuso los versos y hizo que un paje hiciese a Dulcinea.” (II, 36).

⁴²⁹ “Alzada y puesta en pie esta muerte viva, con voz algo dormida y con lengua no muy despierta, comenzó a decir desta manera:

—Yo soy Merlín, aquel que las historias
 dicen que tuve por mi padre al diablo
 —mentira autorizada de los tiempos—,
 príncipe de la mágica y monarca
 y archivo de la ciencia zoroástrica,
 émulo a las edades y a los siglos
 que solapar pretenden las hazañas
 de los andantes bravos caballeros,
 a quien yo tuve y tengo gran cariño.
 Y puesto que es de los encantadores,
 de los magos o mágicos contino
 dura la condición, áspera y fuerte,
 la mía es tierna, blanda y amorosa,
 y amiga de hacer bien a todas gentes.

En las cavernas lóbregas de Dite,
 donde estaba mi alma entretenida
 en formar ciertos rombos y caracteres,
 llegó la voz doliente de la bella
 y sin par Dulcinea del Toboso.
 Supe su encantamento y su desgracia,
 y su transformación de gentil dama
 en rústica aldeana; condolíme,
 y encerrando mi espíritu en el hueco
 desta espantosa y fiera notomía,
 después de haber revuelto cien mil libros
 desta mi ciencia endemoniada y torpe,
 vengo a dar el remedio que conviene
 a tamaño dolor, a mal tamaño.

Óbvio, Sancho não aceita, de maneira nenhuma, levar os três mil e trezentos açoites. “Dei eu por acaso à luz a senhora Dulcinea, para que paguem as minhas pousadeiras o pecado dos seus olhos?” disse o Escudeiro⁴³⁰. Então, a ninfa que vinha ao lado do espírito de Merlin (e que fazia o papel de Dulcinea), levantando o véu e mostrando um formoso rosto, com “desenvoltura varonil, e voz não muito adamada” (ou seja, não muito apropriada para uma dama) – o que não era de estranhar, pois se tratava de um pajem dos Duques -, disse-lhe, entre outras coisas, ao inconformado Sancho:

“não penses só em comer; mostra brio e põe em liberdade a lisura das minhas carnes, a meiguice da minha condição, a beleza do meu rosto; e se por minha causa não te abrandas, nem entras em termos razoáveis, faze-o por esse pobre cavaleiro que está ao teu lado, por teu amo, cuja alma estou vendo, que a tem atravessada na garganta, esperando só a tua rígida ou branda resposta, para sair pela boca ou para voltar ao estômago”⁴³¹.

¡Oh tú, gloria y honor de cuantos visten
 las túnicas de acero y de diamante,
 luz y farol, sendero, norte y guía
 de aquellos que, dejando el torpe sueño
 y las ociosas plumas, se acomodan
 a usar el ejercicio intolerable
 de las sangrientas y pesadas armas!
 A ti digo, ¡oh varón como se debe
 por jamás alabado!, a ti, valiente
 juntamente y discreto don Quijote,
 de la Mancha esplendor, de España estrella,
 que para recobrar su estado primo
 la sin par Dulcinea del Toboso
 es menester que Sancho tu escudero
 se dé tres mil azotes y trecientos
 en ambas sus valientes posaderas,
 al aire descubiertas, y de modo,
 que le escuezan, le amarguen y le enfaden.
 Y en esto se resuelven todos cuantos
 de su desgracia han sido los autores,
 y a esto es mi venida, mis señores.” (II, 35).

⁴³⁰ “¿Parí yo por ventura a la señora Dulcinea del Toboso, para que paguen mis posas lo que pecaron sus ojos?” (II,35).

⁴³¹ “-¡Oh malaventurado escudero, alma de cántaro, corazón de alcornoque, de entrañas guijeñas y apedernaladas! Si te mandaran, ladrón desuellacaras, que te arrojaras de una alta torre al suelo; si te pidieran, enemigo del género humano, que te comieras una docena de sapos, dos de lagartos y tres de culebras; si te persuadieran a que mataras a tu mujer y a tus hijos con algún truculento y agudo alfanje, no fuera maravilla que te mostraras melindroso y esquivo; pero hacer caso de tres mil y trecientos azotes, que no hay niño de la doctrina, por ruin que sea, que no se los lleve cada mes, admira, adarva, espanta a todas las entrañas piadosas de los que lo escuchan, y aun las de todos aquellos que lo vinieren a saber con el discurso del tiempo. Pon, ¡oh miserable y endurecido animal!, pon, digo, esos tus ojos de machuelo espantadizo en las niñas destes míos, comparados a rutilantes estrellas, y veráslos llorar hilo a hilo y madeja a madeja, haciendo surcos, carreras y sendas por los hermosos campos de mis mejillas. Muévate, socarrón y malintencionado monstro, que la edad tan florida mía, que aún se está todavía en el diez y... de los años, pues tengo diez y nueve y no llego a veinte, se consume y marchita debajo de la corteza de una rústica labradora; y si ahora no lo parezco, es merced particular que me ha hecho el señor Merlín, que está presente, sólo porque te enterezca mi belleza; que las lágrimas de

Após uma breve discussão, onde intervieram Merlin, Dom Quixote, a Duquesa e o Duque, e este último ameaçou com não lhe dar o governo da ilha, o Escudeiro refletiu e acabou aceitando, de mau grado, a penitência.

“Apenas Sancho disse estas últimas palavras, voltou a tocar a música das charamelas, tornaram-se a disparar infinitos arcabuzes, e D. Quixote pendurou-se do pescoço de Sancho, dando-lhe mil beijos na testa e nas faces. A duquesa e o duque e os circunstantes deram sinal de grandíssimo contentamento, e o carro começou a caminhar, e a formosa Dulcinéia, ao passar por diante dos duques, inclinou-lhes a cabeça e fez uma profunda mesura a Sancho”⁴³².

Deste modo acabou a peripécia da caçada ao javali e o encontro com a varonil Dulcinea. Os Duques satisfeitos com o sucesso da burla voltaram para o castelo, pensando já com a continuação das suas patranhas⁴³³.

Eis a Dulcinea da Duquesa, personagem de uma encenação dentro da ficção de Cervantes ou da burla de uma admiradora do andante Cavaleiro. Dulcinea varonil que só engana ao ingênuo Sancho, tão ingênuo que acredita na falta de discernimento do seu Amo, e o que é pior, numa Dulcinea encantada que ele mesmo inventou. Preso na sua própria armadilha, terá que pagar os três mil e trezentos açoites determinados pelo falso encantador Merlin, uma vez que, nem ele mesmo acredita na sua falcatrua original.

Esta Dulcinea varonil, a diferença das outras, se reconhece como sendo Dulcinea do Toboso, senhora do valeroso Dom Quixote da Mancha (e em estado de encantamento). Só que

una afligida hermosura vuelven en algodón los riscos, y los tigres en ovejas. Date, date en esas carnazas, bestión indómito, y saca de harón ese brío, que a sólo comer y más comer te inclina, y pon en libertad la lisura de mis carnes, la mansedumbre de mi condición y la belleza de mi faz; y si por mí no quieres ablandarte ni reducirte a algún razonable término, hazlo por ese pobre caballero que a tu lado tienes; por tu amo, digo, de quien estoy viendo el alma, que la tiene atravesada en la garganta, no diez dedos de los labios, que no espera sino tu rígida o blanda repuesta, o para salirse por la boca, o para volverse al estómago.” (II, 35).

⁴³² “Apenas dijo estas últimas palabras Sancho, cuando volvió a sonar la música de las chirimías y se volvieron a disparar infinitos arcabuzes, y don Quijote se colgó del cuello de Sancho, dándole mil besos en la frente y en las mejillas. La duquesa y el duque y todos los circunstantes dieron muestras de haber recibido grandísimo contento, y el carro comenzó a caminar; y al pasar la hermosa Dulcinea, inclinó la cabeza a los duques y hizo una gran reverencia a Sancho”, (II, 35).

⁴³³ “Y, satisfechos los duques de la caza y de haber conseguido su intención tan discreta y felicemente, se volvieron a su castillo, con prosupuesto de segundar en sus burlas, que para ellos no había veras que más gusto les diesen.” (II, 35). Segundo Rico, ‘continuar en sus burlas, en su farsa’; “se opone al *veras* de la frase siguiente. Un sector de la crítica ha subrayado con razón que a pesar de la burla, a veces cruel, de DQ y Sancho, los Duques y el resto de personajes están rindiendo un homenaje a los populares personajes, pues todos se confiesan

ela bem sabe que isso não é verdade, tem plena consciência de que é um pajem, um homem, que veste uma máscara chamada Dulcinea. Se diz Dulcinea, mas sabe que está representando um papel, sabe que sua encenação entretém os Duques e todo seu séquito (incluindo ao Leitor). Porém, esse mórbido teatro, por um lado, ludibria ao casmurro Sancho e, por outro, lhe dá novas esperanças ao desiludido Cavaleiro, que já tinha confesado não agenta mais⁴³⁴. “Eu não posso mais”, desabafava o já cansado aventureiro pouco antes de conhecer os Duques⁴³⁵. Pode ser seu “flatus vocis”, uma voz vazia, o último alento ou suspiro antes de morrer. A possibilidade do desencantamento da sua Amada vai prolongar por mais alguns capítulos esse inevitável último suspiro cavaleresco.

lectores entusiastas de la Primera parte y partícipes vivos de la aún no escrita Segunda parte”, Rico, nota 61 (II, 35) da edição do CVC.

⁴³⁴ “Dios lo remedie, que todo este mundo es máquinas y trazas, contrarias unas de otras. Yo no puedo más.” (II, 29) “*De la famosa aventura del barco encantado*”. Uma eventura típica dos livros de cavalaria, como o *Palmerín de Inglaterra* (*Palmeirim de Inglaterra*), único livro de cavalaria português mencionado por Cervantes e composto por «un discreto rey de Portugal». Cf. Daniel Eisenberg, *Cervantes y Don Quijote*, “¿Cuáles eran los libros de caballerías de que Don Quijote trata?” e *La interpretación cervantina del Quijote*, nota 31.

⁴³⁵ Esta frase é interpretada como o início do reconhecimento do seu fracasso como cavaleiro andante e como preparação da burla preparada pelos Duques. Cf. Rico, nota 31 (II, 29) da edição do CVC.

6 CONCLUSÃO

Desde sua primeira edição, há quatrocentos anos, o *Quixote* surpreende por sua diversidade. É uma obra do seu tempo (sem dúvida): as máscaras, o jogo de espelho, as dobras, o neoplatonismo e tantos outros recursos e idéias reconhecidamente Barrocos. Contudo, é mais do que isso, é mais do que Barroco, é mais do que uma paródia, é mais do que o melhor livro de cavalaria, é mais do que realismo. Por isso, é tão difícil defini-lo. Tem havido inúmeras tentativas. Talvez, ao meu entender, a mais próxima seja a de Martínez Bonati quando o define como uma sátira de todas as formas literárias, quando afirma que se trata de um “realismo cômico”⁴³⁶.

A chamada poética do *Quixote* é um assunto fundamental, porém, não há consenso em muitas questões ou, às vezes, não lhe dão a devida relevância. Por esse motivo, escrevemos um capítulo (o terceiro) dedicado a algumas questões teóricas na leitura do clássico. Por exemplo, o Desocupado Leitor. Cervantes faz do seu leitor mais uma personagem do romance. Engana-se quem pensa que esse Leitor deve estar desocupado. Não é nada disso, assim como o Leitor do Prólogo da Segunda Parte não está “ilustre”, o da Primeira, não está desocupado. Essa essencial e particular personagem cervantina é “ilustre” ou “plebeu”, assim como deve ser Desocupado. Para ler e compreender o *Quixote* tem de ser um Desocupado, similar a um vago (ou um desempregado, diríamos hoje), similar àquele fidalgo do primeiro capítulo que passa as horas lendo livros de cavalaria (entre outros).

Isso. Tem de ser um leitor compulsivo, um bibliófico ou, melhor, um “biblioerótico” (aquele que ama de paixão descontrolada os livros, um amor anti-natura entre um devir-cavaleiresco e um “mamotreto” qualquer). E, como toda paixão proibida, esta também é louca, também se deve silenciar. Falar, mas com ambigüidade, num código em que só os

⁴³⁶ Martínez Bonati, *El ‘Quijote’ y la poética de la novela*, pp. 34 e 190.

apaixonados entendam e decifrem, mas que também mantenha vivos os vários possíveis “pontos de vista”. Uma espécie de poli-código (do grego *poly* e na *pólis*) que carregue em sua memória todo o múltiplo processo de escrita e leitura (Alonso, Alfonso e Aldonza; Quijada, Quesada e Quijano; Quixote, Lanzarote e pixote).

Dom Quixote está à procura de sua Amada (que não é real), o *Quixote* está à procura de um Leitor que não seja semelhante a um leitor real, ele deve ser similar ao louco fidalgo. O *Quixote* não quer a verdade, ele almeja a verossimilhança; não deseja a cópia, ele anseia pela mimesis (pela volta aos gregos, mas não a Platão, talvez a Ovídio com sua *Metamorfose*). A obra de Cervantes luta pela Literatura, pelo direito a sonhar e até de mentir (se preciso for). Cada um luta como pode, cada um luta a sua maneira. Talvez, lembrando dos versos que cantou o poeta português⁴³⁷, Dom Quixote arma-se como convinha: as armas alimpa e renova, que a ferrugem da paz gastada tinha; capacete estofa, peito prova. Sai para os campos da Mancha disposto a limpar a mancha. O Cavaleiro quer uma Literatura pura, virgem, de uma formosura sobre-humana, pois nela se realizam todos os impossíveis e quiméricos atributos que só os poetas sabem cantar. E mesmo derrotado, ele prefere morrer a desmentir que a Literatura seja a mais formosa arte do mundo e ele o mais desditoso cavaleiro da terra, e, de maneira nenhuma, sua fraqueza deve defraudar a possibilidade da verossimilhança de uma Literatura como mimesis: “carrega, cavaleiro, a lança, e tira-me a vida, já que me tiraste a honra”⁴³⁸.

⁴³⁷ Camões: *Os Lusíadas*, IV, 22:

“Das gentes populares, uns aprovam
A guerra com que a Pátria se sustinha;
Uns as armas alimpam e renovam,
Que a ferrugem da paz gastadas tinha;
Capacetes estofam, peitos provam,
Arma-se cada um como convinha;”.

⁴³⁸ No momento em que nosso herói é derrotado pelo Cavaleiro da Branca Lua, diz: “-Dulcinea del Toboso es la más hermosa mujer del mundo, y yo el más desdichado caballero de la tierra, y no es bien que mi flaqueza defraude esta verdad. Aprieta, caballero, la lanza, y quitame la vida, pues me has quitado la honra.” (II, 64).

No capítulo anterior, falamos de quatro figuras ou máscara de Dulcinea, a mais popular é a idealizada pelo protagonista. Talvez seja porque foi ele o primeiro a falar em uma Dulcinea e, até o momento de sua morte, continuará ressaltando suas sobre-humanas qualidades. Como dizemos, há outras, várias. Sancho não inventa uma, ele que conhecia a aldeã Aldonza Lorenzo, pensa que o Cavaleiro reconhecerá sua idealização no corpo de qualquer outra lavradeira Tobosiana. A primeira “cortesã” que vê passar, ele a chama de Dulcinea. O melancólico Cavaleiro vê o que Sancho também viu, uma rústica mulher, nada além disso. Sancho nunca acredita em sua Dulcinea, ele passa a acreditar em uma suposta Dulcinea encantada (afirmada primeiro por Dom Quixote e depois pelos Duques). A Dulcinea sonhada na cova de Montesinos pelo Cavaleiro é uma Dulcinea encantada (porque está com as qualidades ressaltadas pelo Escudeiro e não as louvadas pelo Enamorado). A última Dulcinea que analisamos foi a representada por um pajem dos Duques (a pedido destes). Essa Dulcinea não passa de uma representação teatral. É uma Dulcinea varonil, supostamente encantada, apesar de não ter demonstrado suas habilidades de amazonas.

Essas foram as quatro “Dulcineas” que trabalhamos. Claro que há outras, por exemplo, aquela do leitor do manuscrito. O narrador do início do *Quixote* conta como se deparou com a continuação do romance: foi um dia que estava no Alcaná de Toledo, encontrou uns papéis velhos escritos em árabe; pediu, então, a um mourisco que falava castelhano que os traduzisse; o moço riu ao ler umas anotações que estavam escritas na margem, possivelmente feitas por algum incógnito leitor. Tratava-se de um comentário sobre a Dama: “Esta Dulcinéia del Toboso, tantas vezes mencionada na presente crônica, dizem que para a salga dos porcos era a primeira mão de toda a Mancha”⁴³⁹. Esta, similar às outras, com exceção da primeira,

⁴³⁹ “Estando yo un día en el Alcaná de Toledo, llegó un muchacho a vender unos cartapacios y papeles viejos a un sedero; y, como yo soy aficionado a leer, aunque sean los papeles rotos de las calles, llevado desta mi natural inclinación, tomé un cartapacio de los que el muchacho vendía, y vile con caracteres que conocí ser arábigos. Y, puesto que, aunque los conocía, no los sabía leer, anduve mirando si parecía por allí algún morisco aljamiado que los leyese; y no fue muy dificultoso hallar intérprete semejante, pues, aunque le buscara de otra mejor y más

também tem qualidades não dignas de uma grã-senhora. Ter habilidade para salgar porcos, um animal proibido, era mesmo de causar risada⁴⁴⁰. Ora, como essa Dulcinea não passa de um cômico comentário, não vale a pena, neste momento, determo-nos na sua análise (a passagem acima citada tem mais relevância para um estudo das várias vozes narrativas do *Quixote* do que da análise das várias “Dulcineas”).

Como explicar o aparecimento de tantas personagens com o mesmo nome? É simples, na verdade não existe nenhuma personagem chamada Dulcinea, como já afirmamos. O que existe são as tentativas de dar corporalidade a quem é, por natureza, somente da ordem discursiva. O que faz com que cada Dulcinea seja diferente das outras é o discurso e a fé que há nele. Esse é o grande problema de Sancho, seu discurso não passa disso, é só um discurso, sem fé, não acredita nele, sequer há um conhecimento que o sustente. Por isso diz tantos provérbios. Por isso, ele nunca vai chegar a ser como o Cavaleiro. Por isso, não há “quixotização de Sancho”, a não ser na ordem do discurso. Sancho Pança pensa que se consegue imitar a fala do Cavaleiro, será alguma coisa similar a ele. Está completamente enganado.

Na modernidade, que possivelmente Cervantes está inaugurando, o dizer não diz a coisa. Se no tempo bíblico o dizer era fazer (*Fiat lux*), era a realização do desejo, no barroco, a partir de Cervantes, não é mais. Você pode dizer o que quiser, que o mundo não vai se alterar. O dizer ganha autonomia. Pode dizer o que bem quiser. O mundo não está nem aí. Assim como, podem queimar uma biblioteca inteira que “a figura do mundo não será por isso

antigua lengua, le hallara. En fin, la suerte me deparó uno, que, diciéndole mi deseo y poniéndole el libro en las manos, le abrió por medio, y, leyendo un poco en él, se comenzó a reír.

Preguntéle yo que de qué se reía, y respondióme que de una cosa que tenía aquel libro escrita en el margen por anotación. Díjele que me la dijese; y él, sin dejar la risa, dijo:

-Está, como he dicho, aquí en el margen escrito esto: "Esta Dulcinea del Toboso, tantas veces en esta historia referida, dicen que tuvo la mejor mano para salar puercos que otra mujer de toda la Mancha". (I, 9).

⁴⁴⁰ Cf. Rico nota 25 (I, 9) da edição do CVC: “*la mejor mano*: ‘la mayor habilidad’; la visión desmitificadora de Dulcinea se acrecienta al conjugarla con la fama de moriscos de la población del Toboso, por hacerla salar un animal prohibido”.

alterada”, nos lembra Michel Foucault no seu livro, com um título muito apropriado: *As palavras e as coisas*⁴⁴¹. Esse “e” marca a ruptura que aparece na modernidade caracterizando a distinção com a Idade Média e sua imagem realista. De um lado as coisas, do outro as palavras. A confiança que existia na palavra, e pela qual Platão tanto lutou, acabou. Um dos melhores exemplos é o jogo da linguagem que Cervantes utiliza; o modo de ser da representação, diz Foucault, que vale tanto para “a riqueza, a natureza ou as línguas”⁴⁴². As palavras tanto servem para afirmar o Ser, ou um novo “ser” (Dom Quixote), como para enganar (Sancho).

Se Ítalo Calvino escreveu seu *O cavaleiro inexistente*, alguém poderia escrever “A Dulcinea inexistente”. Atrevo-me a afirmar que a Dama, com todas as suas máscaras, é a personagem do *Quixote* mais representativa da modernidade⁴⁴³. Já não é mais o romântico Cavaleiro da Triste Figura glorificado por tantos nacionalistas espanhóis, como Miguel de Unamuno. Nem o casmurro Escudeiro (similar a tantos modernos) que só fala o que sabe de cor (os provérbios) e é causa tantas risadas. Não. Dulcinea, valor simbólico da imagem cunhada no pensamento, sonho ou burla de várias personagens (incluindo ao Leitor Desocupado ou ilustre), ela, sim, bem representa a modernidade (experta na arte da representação). Dulcinea, como o Maravedi (moeda sem corpo nem forma), é referência da mais alta formosura de uma princesa sem corpo nem forma. Essa nossa Dulcinea longe está da Idéia platônica de Beleza e das noções Neoplatônica sobre o assunto. Pois, nossa Dama não é um ideal, ela é, como já dissemos, uma “referência”.

⁴⁴¹ Foucault, *As palavras e as coisas*, capítulo 3.1, p.62. Inequívoca referência à “librería de nuestro ingenioso hidalgo”, (I, 6). Mais na frente afirma: “A escrita e as coisas não se assemelham mais. Entre elas, Dom Quixote vagueia ao sabor da aventura”, p.63.

⁴⁴² “define um certo modo de ser para a linguagem, os indivíduos da natureza, os objetos da necessidade e do desejo; esse modo de ser é o da representação. Conseqüentemente, aparece todo um solo comum, onde a história das ciências figura como um efeito de superfície.”, Idem *Ibidem*, capítulo 4.8, p. 223.

⁴⁴³ “Podría decirse que el episodio que Cervantes privilegia en este orden de construcción imaginaria es el de la propia identidad de Dulcinea, como pintura ficticia que lo es, fruto de la imaginación del héroe, pero luego del propio Sancho, y finalmente de uno y otro (y de los duques y de doña Rodríguez, etc.).” José María Pozuelo Yvancos, “Los conceptos de «Fantasía» e «Imaginación» en Cervantes”.

O Maravedi enquanto moeda (dinheiro) é sinônimo de riqueza, muitos temos algumas unidades (Real, Escudo, Ducado), porém, poucos são ricos. Coisa similar acontece com Dulcinea, sinônimo de beleza, muitos afirmam a Dama (enamorada, sonhada, encantada, varonil, cortesã), contudo, para poucos (talvez uma ou mesmo nenhuma) é bela. Mas, isso não representa problema algum, já que ela é apenas uma “referência”. Pelo contrário, serve para confirmar nossa tese, a suposta ideia de beleza, como conceito metafísico, não está presente na obra de Cervantes. O que o autor nos apresenta é a desconstrução desse ideal (ou mito). Das várias “Dulcineas” narradas no romance só a do discurso de dom Quixote é “fim e remate de toda a humana formosura”. Mesmo assim, só no discurso, pois, a referência que ele dá, Aldonza Lourenzo, segundo Sancho (que por ser seu vizinho a deve ter conhecido bem), não passa de uma vulgar lavradeira com grande destaque como cortesã. O que falar das outras, a de Sancho fede a alho, além de ser professora na arte de montar à gineta; a onírica parece ser a mesma apontada pelo Escudeiro, chegando a pedir dinheiro por uma roupa íntima; e a dos duques, extremadamente varonil.

Ou seja, como o dinheiro que sendo referência para a riqueza, apesar disso, acaba denunciando uma infinidade de pobres, Dulcinea sendo referência de beleza, não obstante, termina por delatar, na maior parte das vezes, feias cortesãs. Não pretendemos fazer aqui uma apologia às feias (como não faríamos aos pobres), mas – sejamos honestos - que elas são maioria isso é irrefutável (como são maioria os pobres no mundo). Lembro, neste momento, de um trabalho de Fernández de Cano y Martín, cujo título denuncia: “Carirredonda y chata (una aproximación –honesto- a las feas del Quijote)”.

Não há, como pensávamos quatro anos atrás, uma exaltação da beleza feminina em Cervantes nem um ideal metafísico. Talvez possamos entender a beleza, da qual nos fala Dom Quixote, como sobrenatural (no sentido literário), e como tal, passível de ser apenas enunciada pela linguagem. Isso explicaria o fracasso na hora de atribuí-lhe um corpo. Isso,

também, e com a ajuda de Todorov, nos permitiria afirmar, mais uma vez, que Dulcinea não existe, a não ser no discurso, nas palavras, na linguagem⁴⁴⁴.

Assim, pois, este trabalho chega ao seu fim, sobrevém a hora de fechá-lo. Espera-se que o objetivo tenha sido alcançado, mas, se falhou, resta a frase do Bispo de Hipona: *Si enim fallor, sum* (se me engano existo). Nas palavras de Sancho Panza: “Pues si no me puede entender, no sé cómo lo diga; no sé más, y Dios sea conmigo” (II, 7). Do mesmo modo que em *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (pouco importa se o Cavaleiro venceu ou perdeu, se errou ou acertou), o fato relevante é que ele (“romance”) existe, ou melhor, que ele (Dom Quixote) insiste. Porque a arte é longa e a vida é breve, como nos ensinou o sábio Hipócrates.

Dom Quixote (ou mesmo Cervantes) poderia ter repetido o pensamento de Horácio: *non omnis moriar*, não morrerei completamente, minhas obras (aventuras) prolongarão minha vida. Iludido estava Cide Hamete Benengeli quando disse a sua pena: “Aqui ficarás pendurada deste fio, ó pena minha, que não sei se foste bem ou mal aparada, e aqui longos séculos viverás, se historiadores presunçosos e malandrinos te não despendurarem para te profanar”⁴⁴⁵. E mais enganado estava o sábio árabe quando sentenciou:

“Só para mim nasceu D. Quixote, e eu para ele: ele para praticar as ações e eu para as escrever. Somos um só, a despeito e apesar do escritor fingido e tordesillesco, que se atreveu, ou se há-de atrever, a contar com pena de avestruz, grosseira e mal aparada, as façanhas do meu valoroso cavaleiro, porque não é carga para os seus ombros, nem assunto para o seu frio engenho; e a esse advertirás, se acaso chegares a conhecê-lo, que deixe descansar na sepultura os cansados e já apodrecidos ossos de D. Quixote, e não o queira levar, contra os foros da morte, para Castela, a Velha; obrigando-o a sair da cova, onde real e verdadeiramente jaz muito bem estendido, impossibilitado de empreender terceira jornada e nova saída”⁴⁴⁶.

⁴⁴⁴ “Lo sobrenatural nace del lenguaje, es a la vez su consecuencia y su prueba: no sólo el diablo y los vampiros no existen sino en las palabras, sino que además sólo el lenguaje permite concebir lo que está siempre ausente: lo sobrenatural”, Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, p. 84.

⁴⁴⁵ “-Aquí quedarás, colgada desta espetera y deste hilo de alambre, ni sé si bien cortada o mal tajada péñola mía, adonde vivirás luengos siglos, si presuntuosos y malandrines historiadores no te descuelgan para profanarte.” (II, 74).

⁴⁴⁶ “Para mí sola nació don Quijote, y yo para él; él supo obrar y yo escribir; solos los dos somos para en uno, a despecho y pesar del escritor fingido y tordesillesco que se atrevió, o se ha de atrever, a escribir con pluma de avestruz grosera y mal deliñada las hazañas de mi valoroso caballero, porque no es carga de sus hombros ni

Acabou-se o tempo em que só a Igreja podia interpretar a palavra; acabou-se o tempo em que só o sábio podia escrever. O *Quixote* acaba com a morte de Alonso Quijano el Bueno, mas Dom Quixote (e sua loucura chamada Dulcinea) não, ele (ela) persiste em todos nós Cervantistas que, mesmo do outro lado do Atlântico, continuamos escrevendo com a pena da galhofa, a tinta da melancolia e as lágrimas da paixão⁴⁴⁷.

“¿Dónde habrá un cuerpo que diga a la sin par Dulcinea del Toboso?”⁴⁴⁸

Com a melhor das intenções, continuamos afirmando a sobre-humana beleza daquela que por sua natureza só pode ser enunciada, Dulcinea do Toboso, “ainda que por conjecturas verossímeis se deixa entender que se” chama Literatura.

Vale.

“Yo, que siempre trabajo y me desvelo
Por parecer que tengo de poeta
La gracia que no quiso darme el cielo”

Cervantes, *Viaje al Parnaso*

asunto de su resfriado ingenio; a quien advertirás, si acaso llegas a conocerle, que deje reposar en la sepultura los cansados y ya podridos huesos de don Quijote, y no le quiera llevar, contra todos los fueros de la muerte, a Castilla la Vieja, haciéndole salir de la fuesa donde real y verdaderamente yace tendido de largo a largo, imposibilitado de hacer tercera jornada y salida nueva”, (II, 74).

⁴⁴⁷ Cf. Machado de Assis, “Ao Lector” in *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

⁴⁴⁸ Diego Vila, “Abismos aéreos para la Dulcinea celeste: una fábula de alcotanes, cebras y galopes enalmagrados” p. 95.

BIBLIOGRAFIA

A) Edições críticas com texto original:

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha, I.* (1605). Editado por José Golacheca (com introdução). Madrid: Mestra ediciones, 1999, 2001.

_____. *Don Quijote de la Mancha, II.* (1615). Editado por José Golacheca. Madrid: Mestra ediciones, 1999, 2000.

_____. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha.* Editado por Andrés Amorós. Madrid: Ediciones SM, 1999. Inclui estudos, notas, vocabulário, índice de nomes próprios e provérbios.

_____. *Don Quijote de la Mancha.* Seleção, estudo e notas por Milagros Rodríguez Cáceres. Madrid: Santillana ediciones, 1995.

_____. *Don Quijote de la Mancha.* Edição e notas de Francisco Rico (edición del IV centenario). Madrid: Santillana Ediciones Generales / Real Academia Española, 2004. Inclui introdução de: Mario Vargas Llosa, “Una novela para el siglo XXI”; Francisco Ayala, “La invención del ‘Quijote’”; Martín de Riquer, “Cervantes y el ‘Quijote’”.

_____. *Don Quijote de la Mancha.* Edição e notas de Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 1998. Disponível em: <<http://cvc.cervantes.es/obref/quijote/indice.htm>> Acesso em: 14 fev. 2006. Inclui: interpretações, comentários, notas e bibliografia atualizada por capítulos e assuntos.

_____. *Don Quijote de la Mancha.* Project Gutenberg Etext. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br>> Acesso em: 11 dez. 2006.

_____. *Obras Selectas: Novelas Ejemplares, Entremeses, la Galatea.* Ed. José María Fernández. Madrid: Edimat libros, S.A., 2000. Inclui *Rinconete y Cortadillo*.

_____. *Entremeses.* Ed. Alberto Martín Baró; Estudos e notas de Celsa Cermen García Valdés. Madrid: Santillana, S.A., 1997.

_____. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda.* Ed. Carlos Romero Muñoz. Madrid: Cátedra, 1997.

_____. *Obras Completas.* Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Inclui versão digital da edição do *Quijote* de Florencio Sevilla Arroyo, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001. (1ª ed. Juan de la Cuesta, 1ª parte, Madrid, 1605; 2ª parte, 1615). Inclui, também, *Rinconete y Cortadillo*, edição de Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla y San Martín (1ª ed. Juan de la Cuesta, Madrid, 1613). Disponível em: <www.cervantesvirtual.com> Acesso em: 10 dez. 2003.

B) Traduções:

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Dom Quixote de la Mancha*. Tradução dos Viscondes de Castilho e Azevedo. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda., 2002. Disponível em: <www.dominiopublico.gov.br> Acesso em: 30 out. 2006.

_____. *Dom Quixote de La Mancha*. Volumes I a III. Tradução de Almir e Milton Amado. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

_____. *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha: primeiro livro*. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Editora 34, 2002.

_____. *O engenhoso fidalgo D. Quixote da Mancha*. Tradução de Carlos Nougué e José Luis Sánchez. Rio: Record, 2005.

C) Estudos de conjunto:

ANTHROPOS 98-99, (vários autores). *Miguel de Cervantes: La invención poética de la novela moderna – (Estudios de su vida y obra)*. Barcelona: Editorial Anthropos Promat, Julio-Agosto 1989.

ANTHROPOS 100, (vários autores). *Don Quijote de la Mancha: La vida humana Libro y Acto de imaginación y creación*. Barcelona: Editorial Anthropos Promat, Septiembre 1989.

ASTRANA MARÍN, Luis. *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*. Madrid: Instituto Editorial Reus, 1948. Disponível em: <www.cervantesvirtual.com> Acesso em: 10 dez. 2003.

AVALLE-ARCE, Juan Bautista. *Don Quijote Como Forma de Vida*. Madrid: Fundación Juan March-Castalia, 1976; Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. Disponível em: <www.cervantesvirtual.com> Acesso em: 10 dez. 2003.

_____. *Nuevos Deslindes Cervantinos*. Barcelona: Ariel, 1975; Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. Disponível em: <www.cervantesvirtual.com> Acesso em: 10 dez. 2003.

BASAVE FERNÁNDEZ DEL VALLE, Agustín. *Filosofía del Quijote: (un estudio de antropología axiológica)*. México: Espasa-Calpe, 1968. Disponível em: <www.cervantesvirtual.com> Acesso em: 10 dez. 2003.

CASALDUERO, Joaquim. *Sentido y Forma del 'Quijote' (1605-1615)*. Madrid: Ediciones Insula, 1949. Disponível em: <www.cervantesvirtual.com> Acesso em: 10 dez. 2003.

CASTRO, Américo. *El Pensamiento de Cervantes*. Barcelona: Noguer, 1972. (1ª ed. Madrid: Imprenta de la Librería y Casa Editorial Hernando - anejo VI de la *Revista de Filología Española*-, 1925).

- _____. *Hacia Cervantes*. 2ª ed. Madrid: Taurus, 1960. (1ª ed. 1957).
- _____. *Cervantes y los casticismos españoles*. 3ª ed. Madrid: Alianza Editorial, Ediciones Alfaguara, 1974. (1ª ed. Madrid-Barcelona: Alfaguara, 1966).
- COSTA VIEIRA, Maria Augusta da. *O dito pelo não-dito: paradoxos de Dom Quixote*. São Paulo: EdUSP, 1998.
- EISENBERG, Daniel. *Cervantes y Don Quijote*. Montesinos, S.A., 1993. Disponível em: <www.cervantesvirtual.com> Acesso em: 10 dez. 2003.
- _____. *La interpretación cervantina del Quijote*. Madrid: Compañía literaria, 1995. Disponível em: <www.cervantesvirtual.com> Acesso em: 22 jun. 2007.
- ESTUDIOS PÚBLICOS (vários autores). *El "Quijote" + 400*. Santiago: cep, 2005. Disponível em: <<http://www.cepchile.cl>> Acesso em: 18 abr. 2006.
- FUENTES, Carlos. *Cervantes o la crítica de la lectura*. México: Joaquín Mortiz, 1976. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 1994.
- GODOY GALLARDO, Eduardo. *Acercamientos críticos en torno al "Quijote"*. Valparaíso: Libra, 2005.
- HATZFELD, Helmut. *El "Quijote" como Obra de Arte del Lenguaje*. Madrid: Imprensa Aguirre, 1966. (1ª ed. *DQ als Wortkunstwerk; die einzelnen Stilmittel und ihr Sinn*, 1927).
- MADARIAGA, Salvador de. *Guia del Lector del "Quijote": ensayo psicológico sobre el "Quijote"*. México: Editorial Hermes, 1953.
- MARASSO, Arturo. *Cervantes*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras, 1947. Disponível em: <www.cervantesvirtual.com> Acesso em: 10 dez. 2003.
- MARTÍNEZ BONATI, Félix. *El "Quijote" y la poética de la novela*. Santiago: Editorial Universitaria, 2004. Inclui, como apêndice, a conferência: "El *Quijote* y el debate hermenéutico". Há uma primeira edição em inglês sem o apêndice: "*Dom Quixote*" and the *Poetics of the Novel* (Cornell University Press, 1992).
- MONTERO REGUERA, José. *El "Quijote" y la crítica contemporánea*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1997.
- MORROS, Bienvenido. *Otra lectura del Quijote. Don Quijote y el elogio de la castidad*. Madrid: Cátedra, 2005.
- NABOKOV, Vladimir. *El Quijote. (Lectures on Don Quixote)*. Tradução de Marisa Balseiro. Barcelona: Ediciones B, 1987.
- ORTEGA Y GASSET, José. *Meditaciones del "Quijote": Ideas sobre la novela*. Madrid: Revista de Occidente, 1975. (1ª ed. Madrid: Imprenta Clásica Española, 1914).

PALLOL, Benigno. *Interpretación del Quijote – Primera parte*. Madrid: Imprenta de Dionisio de los Ríos, 1893. Disponível em: <www.cervantesvirtual.com> Acesso em: 10 dez. 2003.

PARKER, Alexander A. “El concepto de la verdad en el *Quijote*”. *Revista de Filología Española*, XXXII 1948, pp. 287-305. Disponível em: <http://cvc.cervantes.es/obref/quijote_antologia/parker.htm> Acesso em: 24 nov. 2005.

PARODI, Alicia e VILA, Juan Diego. *Para Leer el Quijote*. Buenos Aires: Editorial Universidade de Buenos Aires, 2001.

PARODI, Alicia; D’ONOFRIO, Julia; VILA, Juan Diego. (Editores). *El “Quijote” en Buenos Aires: Lecturas cervantinas en el cuarto centenario*. Buenos Aires: UBA, 2006.

UNAMUNO, Miguel de. *Vida de Don Quijote y Sancho*. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1987. (1ª ed. Madrid: Fernando Fe, 1905).

D) Estudos afins:

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 2002.

BLANCHOT, Maurice. *De Kafka a Kafka*. Tradução ao espanhol de Jorge Ferreiro. México: Fondo de cultura Económica, 1991. Capítulo IX. “El puente de madera (La repetición, el neutro)”. pp. 241-262.

_____. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas*. 2ª ed. 4 vol. Buenos Aires: Emecé Editores, 2006.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. 3 vol. Petrópolis: Vozes, 1995.

CAMÕES, Luis de. *Os Lusíadas*. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

COSTA LIMA, Luiz. “Representação Social e Mimesis” in *Dispersa Demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981, pp. 216-236. Disponível em: <<http://www.pacc.ufrj.br/literaria/mimesis2.html>> Acesso em: 13 abr. 2006.

_____. “Mimesis e história em Auerbach” in *vida e Mimesis*. São Paulo: Editora 34, 1995, pp. 215-248. Disponível em: <http://www.pacc.ufrj.br/literaria/mimesis.html> Acesso em: 13 abr. 2006.

DELEUZE, Gilles. *Le pli. Leibniz et le baroque*. Paris: Minuit, 1988. *A Dobra: Leibniz e o Barroco*. Tradução de Luiz Orlandi. Campinas, SP: Papyrus, 1991.

_____. *Superpositions*. Paris: Minuit, 1979. Utilizamos uma tradução ao português de “Um manifesto de menos”.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Kafka por uma literatura menor*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

ESTRELLA, Gutiérrez Fermín. *Historia de la Literatura Española*. Buenos Aires: Editorial Kapelusz, 1945, 1955.

FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas*. Tradução de Salma Tammus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. *Isto não é um cachimbo*. Tradução de Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

FUENTES, Carlos. *Machado de la Mancha*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.

HATZFELD, Helmut. *Estudos sobre o Barroco*. Tradução de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2002.

HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

KAFKA, Franz. *A Metamorfose*. Tradução de Calvin Carruthers. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

LOURENÇO, Eduardo. “Nós e a Europa ou as duas razões” in *Nós e a Europa*. Lisboa: Casa da moeda, 1988.

LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance*. Tradução de Mariani de Macedo. São Paulo: duas Cidades/ Editora 34, 2000/03.

MAINSTONE, Madeleine e Rowland. *O Barroco e o século XVII*. (História da arte da Universidade de Cambridge). São Paulo: Circulo do Livro, 1986.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária: Enunciação, escritor, sociedade*. Tradução de Mariana Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *Les discours littéraire: Paratopie et scène d'enonciation*. Paris: Armand Colin, 2004.

- MATURANA, Humberto e VARELA, Francisco. *De máquinas y seres vivos. Autopoiesis: la organización de lo vivo*. Santiago: Editorial Universitaria, 1995.
- MAZEL, Jacques. *As metamorfoses de Eros: o amor na Grécia antiga*. Tradução de Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins fontes, 1988.
- MILLER, Henry. “Escrever”. Disponível em: <<http://planeta.terra.com.br/arte/dubitoergosum/>> Acesso em: 10 fev. 2006.
- MUÑIZ-HUBERMAN, Angelina. *Dulcinea Encantada*. México: Planeta, 2000. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com>> Acesso em: 10 nov. 2005.
- NÉRET, Gilles. *Miguel Ángel*. Tradução ao espanhol de Carlos Caramés. Köln: Taschen, 2000.
- OROZCO, Emilio. *Manierismo y Barroco*. Madrid: Cátedra, 1981.
- PAQUET, Marcel. *Magritte*. Tradução de Lucília Filipe. Köln: Taschen, 2000.
- PARKER, Alexander A. *La filosofía del Amor en la literatura española 1480-1680*. Madrid: Catedra, 1986.
- REISZ de RIVAROLA, Susana *Teoría y Análisis del Texto Literario*. Buenos Aires: Hachette, 1989.
- ROBBE-GRILLET, Alain. *Pour un nouveau roman*. París: Les Éditions de Minuit, 1996.
- ROBERT, Marthe. “Lo viejo y lo nuevo”. Tradução ao espanhol de Francisco Rivera. Caracas: Monte Avila Editores Latinoamericana, 1992.
- SAID, Edward W. *El humanismo, último bastión contra la barbarie*. 06 jan. 2006. Disponível em: <<http://www.gobernabilidad.cl/modules.php?name=News&file=article&sid=1022>> Acesso em: 07 abr. 2006.
- TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Tradução ao espanhol de Elvio Gandolfo. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- UNAMUNO, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida*. Madrid: Espasa-Calpe S.A., 1982.
- VARGAS LLOSA, Mario. *Carta de batalla por Tirant lo Blanc*. Barcelona: Seix Barral. Tradução ao português in Revista Cult 18. São Paulo: Lemos editorial, 1999. pp. 28-37.
- VILLARI, Rosario. *El Hombre Barroco*. Tradução ao espanhol de Esther Benítez e Juan Francisco Fuentes. Madrid: Alianza Editorial, 1992.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena” in *O que nos faz pensar*. Orgs. Débora Danowski e Luiz Carlos Pereira. Rio: PUC-RIO, 2004. pp. 225-254.

E) Clássicos e História da filosofia:

APULEYO, Lucio. *La Metamorfosis o El asno de oro*. Madrid: Calpe, 1939. Disponível em: <www.cervantesvirtual.com> Acesso em: 16 mar. 2004.

ARISTÓTELES. “Poética” in *Aristóteles*, (coleção Os Pensadores). Tradução Baby Abrão. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

_____. *Poética*. Tradução, introdução e notas de Salvador Mas. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2004.

AVELLANEDA, Alonso Fernandez de. *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha*. Edição de Florencio Sevilla Arroyo. Alicante: biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001. Da edição original: 1ª ed., Tarragona, Felipe Roberto, 1614. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com>> Acesso em: 21 fev. 2006.

BAUDELAIRE, Charles. “Au Lecteur” in *Les Fleurs Du Mal*. Edição de 1861. Disponível em: <http://un2sg4.unige.ch/athena/ baudelaire/baud_fm.html> Acesso em: 16 maio 2006. Tradução ao espanhol *Las Flores del Mal*. Madrid: EDIMAT, 2000.

CHÂTELET, François. *História da Filosofia, Idéias, Doutrinas – 3. A filosofia do mundo novo, séculos XVI e XVII*. Tradução de Jorge Alexandre Faure Pontual. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1981 (1974). Principalmente, o capítulo VIII que fala da filosofia de Leibniz, de Rafael Pividal.

DELICADO, Francisco. *Retrato de La lozana andaluza*. (Venecia, 1528). Madrid: Castalia, 1984. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01394953144804739089802/index.htm>> Acesso em: 29 set. 2006.

JUAN MANUEL, Don. *El Conde Lucanor*. (Sevilla, 1575). Edição e versão atualizada por Juan Vicedo. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/08144974389758451867857/index.htm>> Acesso em: 16 ago. 2005.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. *Oeuvres*. Editado por Lucy Prenant (com introdução e comentários). Paris, Aubier Montaigne, 1972. Inclui alguns textos, várias cartas de Leibniz, e a correspondência com Arnauld e Clarke.

_____. *Monadología*. (1714). Buenos Aires: Aguilar, 1983.

MONTAIGNE, Michel de. *Ensaio*. (Coleção Os Pensadores). Tradução e Introdução de Sérgio Milliet. São Paulo : Nova Cultural, 1987.

MONTEMAYOR, Jorge de. *Los siete libros de la Diana*. (Barcelona, 1561). Madrid: Cátedra, 1991. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01471736433514895354480/index.htm>> Acesso em: 24 jan. 2007.

OVIDIO. *Metamorfosis*. Tradução ao espanhol de Ana Pérez Vega. Disponível em: <www.cervantesvirtual.com> Acesso em: 03 jun. 2004.

PLATÓN. *Obras Completas*. (Séc. IV a.C.). Tradução de Francisco de P. Samaranch e outros. Madrid, Aguilar S. A. de Ediciones, 1977 (1966).

PLATÃO. “O Banquete” in *Diálogos*, (coleção Os Pensadores). Tradução e notas de José Cavalcante de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

PLOTINO. *Enéada sexta*. (Séc. III). Tradução ao espanhol de Jose Antonio Miguez. Buenos Aires: Aguilar, 1978.

_____. *Tratado das Enéadas*. (texto integral de 12 tratados). Tradução de Américo Sommerman. São Paulo: Polar 2002.

ROTTERDAM, Erasmo de. *Elogio de la Locura*. Tradução ao espanhol de Oliveri Nortes Valls. Barcelona: Ediciones Orbis, S.A., 1982.

RUIZ, Juan, Arcipreste de Hita. *Libro de Buen amor*. (Séc. XIV). Barcelona: Editorial Juventud, 1979. Há também uma versão digital. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/>> Acesso em: 13 fev. 2007.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do Belo*. (Berlim, 1820). Tradução de Jair Barbosa. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

_____. *A arte de escrever*. (Seleção de textos do original: *Parerga und Paralipomena*, de 1851). Tradução de Pedro Sússeking. Porto alegre: L&PM, 2005.

SPINOZA. *Oeuvres Complètes*. Paris, Gallimard, 1954.

ULLMANN, Reinholdo Aloysio. *Plotino: Um estudo das Enéadas*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

F) **Estudos e Ensaios:**

ALCALÁ GALÁN, Mercedes. “La representación de lo femenino en Cervantes: La doble identidad de Dulcinea y Sigismunda” in *Bulletin of the Cervantes Society of America* 19.2, 1999. pp. 125-39. Disponível em: <www.h-net.msu.edu/~cervantes/csa> Acesso em: 10 dez. 2003.

ALLEN, Jonh Jay. “Risas y Sonrisas: El Duradero Encanto Del *Quijote*” in *El “Quijote” + 400*. Santiago: cep, 2005. pp. 89-102. Disponível em: <<http://www.cepchile.cl>> Acesso em: 18 abr. 2006.

ARMAS WILSON, Diana de. “«Passing the Love of Women»: The Intertextuality of El curioso impertinente” in *Bulletin of the Cervantes Society of America* 7.2, 1987. pp. 9-28. Disponível em: <www.h-net.msu.edu/~cervantes/csa> Acesso em: 07 fev. 2007.

ATLEE, Michael. “Concepto y ser metafórico de Dulcinea” in *Anales Cervantinos*. XV, 1976. pp. 223-36.

AUERBACH, Erich. “A Dulcinéia Encantada” in *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1971. pp. 292-314.

AVALLE-ARCE, Juan Bautista de “Don Quijote, Sancho, Dulcinea: Aproximaciones” in *Crítica Hispánica*. Volumen XI, Números 1-2. Pittsburgh: Duquesne University, 1989. pp. 53-67.

AVELEYRA, Teresa. “El erotismo de Don Quijote” in *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXVI, 1977. pp. 468-479.

AZAR, Inés. “The Archeology of Fiction in *Don Quixote*” in *Bulletin of the Cervantes Society of America*. 8 special issue, 1988. pp. 117-126. Disponível em: <www.h-net.msu.edu/~cervantes/csa> Acesso em: 23 mar. 2005.

_____. “Turns of Enchantment: Imagining the Real in *Don Quixote*” in *Bulletin of the Cervantes Society of America*. 18.2, 1998. pp. 14-25. Disponível em: <www.h-net.msu.edu/~cervantes/csa> Acesso em: 23 mar. 2005.

_____. “La imaginación de lo real en El Quijote” in *Cuadernos de Recienvenidos – 13*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2000.

AZCUE C., Verónica. “La disputa del baciuelmo y *El retablo de las maravillas*: sobre el carácter dramático de los capítulos 44 y 45 de la primera parte de *Don Quixote*” in *Bulletin of the Cervantes Society of America*. 22.1, 2002. pp. 71-81. Disponível em: <www.h-net.msu.edu/~cervantes/csa> Acesso em: 13 ago. 2005.

BAQUERO G., Mariano. *Engaño óptico y punto de vista (Tres episodios del “Quijote”)*. Cervantes Virtual: 1978. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/>> Acesso em: 05 jul. 2005.

BARAS ESCOLÁ, Alfredo. “Una lectura erótica del Quijote”. *Bulletin of the Cervantes Society of America* 12.2, 1992. pp. 79-89. Disponível em: <www.h-net.msu.edu/~cervantes/csa> Acesso em: 10 dez. 2003.

_____. *De cuyo nombre no quiero acordarme*. Biblioteca Cervantes Virtual. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/>> Acesso em: 05 jul. 2005.

BARBAGALLO, Antonio. “Sancho no es, se hace”. In *Bulletin of the Cervantes Society of America* 15.2, 1995. pp. 46-59. Disponível em: <www.h-net.msu.edu/~cervantes/csa> Acesso em: 10 dez. 2003.

BARRENECHEA, Ana María. “Cervantes y Borges”. In *Para leer a Cervantes: estudios de literatura española Siglo de Oro. Vol. 1*, Melchora Romanos, coord.; Alicia Parodi, Juan Diego Vila, eds. Buenos Aires: Eudeba, 1999. pp. 281-290. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com>> Acesso em: 03 jun. 2007.

BERNARDO, Gustavo. *Verdades Quixotescas: ensaios sobre a filosofia de Dom Quixote da Mancha*. São Paulo: Annablume, 2006.

_____. *A curiosidade impertinente como paradigma da Hybris Política*. Conferência proferida no II Seminário Nação-Invenção em 25/11/2004 na UFF. Disponível em: <<http://planeta.terra.com.br/arte/dubitoergosum/>> Acesso em: 24 maio 2006.

_____. “Lutar contra moinhos de vento” in *Dom Quixote: Utopias*. Orgs. Andrés Trouche e Livia Reis. Niterói: EdUFF, 2005. pp. 55-72.

BORGES, Jorge Luis. “Mi entrañable señor Cervantes” in Papel literario de *El Nacional*, 01 ago. 1999. Conferência ditada na Universidade de Texas, Austin. Disponível em: <<http://www.analitica.com/biblioteca/jjborges/cervantes.asp>> Acesso em: 07 out. 2005.

CALAVIA, Oscar. “Moinhos de vento e varas de queixadas: o perspectivismo e a economia do pensamento” in *Mana: Estudos de Antropologia Social* 10.2. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004. pp. 227-255.

CASE, Thomas E. “Cide Hamete Benengeli y los libros plúmbeos” in *Bulletin of the Cervantes Society of America* 22.2, 2002. pp. 9-24. Disponível em: <www.h-net.msu.edu/~cervantes/csa> Acesso em: 10 dez. 2003.

CASTILLO, David R. “José montero Reguera. *El Quijote* y la crítica contemporánea” in *Bulletin of the Cervantes Society of America*. 18.2, 1998. Disponível em: <www.h-net.msu.edu/~cervantes/csa> Acesso em: 06 abr. 2006.

CASTRO, Américo. “El pensamiento de Cervantes” in *Revista de filología Española*, anejo VI. Madrid: Editorial Hernando, 1925. Cap. I. pp. 18-67. Disponível em <http://cvc.cervantes.es/obref/quijote_antologia/castro.htm> Acesso em: 24 nov. 2005.

CLOSE, Anthony. “Las Interpretaciones del Quijote” in *Don Quijote de la Mancha*. Prólogo à Edição digital de Francisco Rico. Disponível em <http://cvc.cervantes.es/obref/quijote/introduccion/prologo/close_a.htm> Acesso em: 07 abr. 2006.

CLOSE, Anthony J. “Don Quijote’s Love for Dulcinea: A Study of Cervantine Irony” in *Bulletin of Hispanic Studies*, L, 1973. pp. 237-255.

CORREA MUJICA, Miguel. “Sobre la muerte de/em Don Quijote de la Mancha”. *Revista Espéculo* n°11. Universidad Complutense de Madrid, 1999. Disponível em: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/>> Acesso em: 10 dez. 2003.

COSTA VIEIRA, Maria Augusta da. “Don Quijote” in *Mitos Españoles: Imaginación y Cultura*. Silvia Inés Cárcamo (org.). Rio de Janeiro: APEERJ, 2000. pp. 105-114.

_____. “La discreción en el episodio del caballero del verde galán” in *Cervantes y su mundo I*. España: Edition Reichenberger, 2004. pp. 3-20.

DÍAZ M., Gonzalo. “El *Quixote* muerto de risa” in *Bulletin of the Cervantes Society of America*. 19.2, 1999. pp. 11-23. Disponível em: <www.h-net.msu.edu/~cervantes/csa> Acesso em: 18 set. 2005.

EDWARDS, Jorge. “La cueva de Montesinos y el Aleph” in *La voz del interior*. Córdoba, 28 nov. 2004. Disponível em: <<http://www.lavozdelinterior.net/nota.asp?nrc=286665>> Acesso em: 01 nov. 2005.

_____. “El lector es el personaje más enigmático” in *La voz del interior*. Córdoba: 23 jul. 2005. Disponível em: <<http://www.lavozdelinterior.net/nota.asp?nrc=344342>> Acesso em: 01 nov. 2005.

EGIDO, Aurora. “La memoria y el *Quixote*” in *Bulletin of the Cervantes Society of America*. 11.1, 1991. pp. 3-43. Disponível em: <www.h-net.msu.edu/~cervantes/csa> Acesso em: 18 set. 2005.

EISENBERG, Daniel. *La supuesta homosexualidad de Cervantes*. Biblioteca Cervantes Virtual. Disponível em: <<http://cervantesvirtual.com>> Acesso em: 05 jul.2005.

EL SAFFAR, Ruth. “Voces Marginales y la visión del ser cervantino” in *Anthropos* 98-99. Barcelona: Editorial Anthropos Promat, 1989. pp. 59-63.

EL SAFFAR, Ruth e ZAVALA, Iris. “Elogio de lo que queda por decir: reflexiones sobre las mujeres y su carencia en *Don Quijote*”. In *Breve Historia Feminista de la Literatura Española*. Madrid: Editorial Anthropos, 1995. pp. 285-326.

FERNÁNDEZ de CANO y MARTÍN, José Ramón. “Carirredonda y chata (una aproximación –honesta- a las feas del Quijote)” in *Actas del Tercer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, 1990. Barcelona: Anthropos, 1993. pp. 289-297.

_____. “El vocabulario erótico cervantino: algunas «calas al aire» en el entremés de *El viejo celoso*” in *Bulletin of the Cervantes Society of America*. 12.2, 1992. pp. 105-115. Disponível em: <www.h-net.msu.edu/~cervantes/csa> Acesso em: 12 mar. 2007.

_____. “La destrucción del personaje en la obra cervantina: Andanzas y desventuras del malogrado mozo de campo y plaza” in *Bulletin of the Cervantes Society of America*. 15.1, 1995. pp. 94-104. Disponível em: <www.h-net.msu.edu/~cervantes/csa> Acesso em: 18 set. 2005.

FIGUEIREDO, Eurídice. “Machado de Assis e Flaubert, leitores de Cervantes” in *Dom Quixote: Utopias*. Orgs. Andrés Trouche e Livia Reis. Niterói: EdUFF, 2005. pp. 73-82.

FLORES, R. M. “Una posible profábula a *El curioso impertinente* de Cervantes” in *Bulletin of the Cervantes Society of America*. 18.1, 1998. pp. 134-143. Disponível em: <www.h-net.msu.edu/~cervantes/csa> Acesso em: 03 jun. 2005.

_____. “*El curioso impertinente y El capitán cautivo, novelas ni sueltas ni pegadizas*” in *Bulletin of the Cervantes Society of America*. 20.1, 2000. pp. 79-98. Disponível em: <www.h-net.msu.edu/~cervantes/csa> Acesso em: 13 ago. 2005.

FUENTES, Carlos. “El diálogo de Quijote y Sancho” in *El “Quijote” + 400*. Santiago: cep, 2005. pp. 39-42. Disponível em: <<http://www.cepchile.cl>> Acesso em: 18 abr. 2006.

GAMERRO, Carlos. “Ficciones Barrocas” in *El Quijote de la pampa*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2006. pp. 67-75.

GARCÍA CHICHESTER, Ana. “Don Quijote y Sancho en El Toboso: Superstición y simbolismo” in *Bulletin of the Cervantes Society of America* 3.2, 1983. pp. 121-133. Disponível em: <www.h-net.msu.edu/~cervantes/csa> Acesso em: 10 dez. 2003.

GOGGIO, Emilio. “The Dual Role of Dulcinea in *Don Quijote*” in *Modern Language Quarterly*, XIII, 1952. pp. 285-291.

HERRERO, Javier S. “Dulcinea and her critics” in *Bulletin of the Cervantes Society of America*. 2.1, 1982. Disponível em: <www.h-net.msu.edu/~cervantes/csa> Acesso em: 10 dez. 2003.

HEUGAS, Pierre. “Variation sur un portrait: de Mélibée à Dulcinée” in *Bulletin Hispanique*, LXXI, 1969. pp. 5-30.

HUTCHINSON, Steven. “Las Brujas de Cervantes y la noción de comunidad femenina”. In *Bulletin of the Cervantes Society of America* 12.2, 1992. pp. 127-136. Disponível em: <www.h-net.msu.edu/~cervantes/csa> Acesso em: 10 dez. 2003.

INAMOTO, Kenji. “La mujer vestida de hombre en el teatro de Cervantes”. In *Bulletin of the Cervantes Society of America* 12.2, 1992. pp. 137-143. Disponível em: <www.h-net.msu.edu/~cervantes/csa> Acesso em: 10 dez. 2003.

IVENTOSCH, Hermann “Dulcinea, nombre pastoril” in *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXVII, 1963-1964. pp. 60-81.

JANIN, Erica. “Síntesis de los capítulos 23 a 52 del *Quijote* de 1605: estructurada a partir del tema del conocimiento” in PARODI, Alicia e VILA, Juan Diego. *Para Leer el Quijote*. Buenos Aires: UBA, 2001. pp. 239-263.

JEANMAIRE, Federico. “Avatares del largo viaje a la Mancha” in *El Clarín*. Buenos Aires: El Clarín, 2005. Disponível em: <<http://impresion.clarin.com/imprimir7.jsp?pagid=980311>> Acesso em: 23 maio 2005.

JEHENSON, Yvonne. “The pastoral episode in Cervantes’ *Don Quijote*: Marcela Once Again” in *Bulletin of the Cervantes Society of America* 10.2, 1990. pp. 15-35. Disponível em: <www.h-net.msu.edu/~cervantes/csa> Acesso em: 23 mar. 2004.

JOLY, Monique. “Erotismo y marginación social en la novela cervantina” in *Bulletin of the Cervantes Society of America*. 12.2, 1992. pp. 7-19. Disponível em: <www.h-net.msu.edu/~cervantes/csa> Acesso em: 12 mar. 2007.

JURADO SANTOS, Agapita. “Silencio/Palabra: Estrategias de algunas mujeres cervantinas para realizar el deseo” in *Bulletin of the Cervantes Society of America* 19.2, 1999. pp. 140-153. Disponível em: <www.h-net.msu.edu/~cervantes/csa> Acesso em: 10 dez. 2003.

JURT, Joseph. *De l'auter au lecteur. Genèse et réception de la littérature*. Conferência proferida no I Simpósio Internacional de Letras Neolatinas em: 28 set. 2005. Rio: UFRJ, 2005. (original cedido pelo autor).

KOHAN, Martín. “La triste figura” in *El Quijote de la pampa*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2006. pp. 9-13.

LAPESA, Rafael. “Aldonza-Dulce-Dulcinea” in *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, XXIII (1947), pp. 48-53; reimpr. De la Edad Media a nuestros días. Madrid: Gredos, 1967. pp. 212-218.

LIDA, Reimundo. “Vertigo del ‘Quijote’” in *Revista ASOMANTE*. Nº2 San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1962. pp. 7-26.

LO RÉ, A. G. “Las tres muertes de Don Quijote” in *Bulletin of the Cervantes Society of America* 9.2, 1989. pp. 21-41. Disponível em: <www.h-net.msu.edu/~cervantes/csa> Acesso em: 23 mar. 2004.

LOZANO DE CASTRO, María Teresa e MORENO AGUDO, María Pilar. “El personaje demenino: expresión de dama, expresividad de gitana” in *Bulletin of the Cervantes Society of America* 15.2, 1995. pp. 105-110. Disponível em: <www.h-net.msu.edu/~cervantes/csa> Acesso em: 10 dez. 2003.

LUCCHESI, Marco. “A poética do Quixote” in *A memória de Ulisses*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LUKÁCS, Georg. “O idealismo abstrato” in *Teoria do romance*. Lisboa: Presença, (sem data, há uma edição em francês de 1963, disponível na UFRJ). pp. 109-128.

MACCIUCI, Raquel. “Don Quijote fragmentos de un discurso teatral” in Parodi; Vila; D’Onofrio (Orgs). *El Quijote en Buenos Aires: lecturas cervantinas en el cuarto centenario*. Buenos Aires: UBA, 2006. pp. 615-622.

MAESTRO, Jesús G. *Cide Hamete Benengeli y los narradores del “Quijote”*. Universidad de Vigo. Disponível em: <www.cervantesvirtual.com> Acesso em: 18 abr. 2004.

_____. “El sistema narrativo del *Quijote*: la construcción del personaje Cide Hamete Benengeli” in *Bulletin of the Cervantes Society of America*. 15.1, 1995. pp. 111-141. Disponível em: <www.h-net.msu.edu/~cervantes/csa> Acesso em: 18 set. 2005.

MANCING, Howard. “Cide Hamete Benegeli contra Miguel de Cervantes: La dialéctica Metafictional de *don Quijote*” in *Bulletin of the Cervantes Society of America* 1.1-2, 1981. pp. 63-81. Disponível em: <www.h-net.msu.edu/~cervantes/csa> Acesso em: 18 abr. 2004.

MARQUEZ VILLANUEVA, Francisco. “Erasmus y Cervantes, una vez más” in *Bulletin of the Cervantes Society of America* 4.2, 1984. pp. 123-137. Disponível em: <www.h-net.msu.edu/~cervantes/csa> Acesso em: 11 abr. 2004.

MARTÍN, Francisco J. “Los prólogos del *Quijote*: la consagración de un género” in *Bulletin of the Cervantes Society of America*. 13.1, 1993. pp. 76-87. Disponível em: <www.h-net.msu.edu/~cervantes/csa> Acesso em: 18 set. 2005

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. *La Celestina (estúdio)*. Edição digital da Biblioteca Virtual Cervantes baseada na de Madrid, CSIC, 1941, pp. 237-258. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?portal=0&Ref=11402>> Acesso em: 12 abr. 2006.

MONER, Michel. “La problemática del libro en el *Quijote*” in *Anthropos* 98-99. Barcelona: Editorial Anthropos Promat, 1989. pp. 90-93.

MONTERO REGUERA, José. *El “Quijote” de Cervantes*. Portal de humanidades Liceus, ISBN: 84-9714-056-7. Disponível em: <<http://www.liceus.com/cgi-bin/aco/lit/01/021701.asp>> Acesso em: 06 abr. 2006.

_____. *Antología de la crítica sobre el “Quijote” en el siglo XX*. Disponível em: <http://cvc.cervantes.es/obref/quijote_antologia/introduccion.htm> Acesso em: 24 nov. 2005.

MUÑOS, Luis G. “Resenha ao livro de José Echeverría: *El quijote como figura de la vida humana*”. In *Revista ATENEA*. N° 412. Santiago: Editorial Universitaria, 1966.

NEUSCHAFER, Hans-Jorg. “El Curioso Impertinente y el sentido del *Quijote*” in *Anthropos* 98-99. Barcelona: Editorial Anthropos Promat, 1989. pp. 104-107.

NÚÑEZ, María Gracia. “Ilusión y realidad en la cueva de Montesinos del *Quijote*” in *Revista Espéculo* n°24. Universidad Complutense de Madrid, 2003. Disponível em: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/>> Acesso em: 10 dez. 2003.

OLIVEIRA, Ana Lúcia M. de. “A Retórica da imagem: Sobre as releituras seiscentistas de Aristóteles” in *Lugares dos Discursos*. Rio de Janeiro: Abralic, 2006. Disponível em: <<http://paginas.terra.com.br/arte/dubitoergosum/simp4.htm>>

ORTEGA Y GASSET, José. *Estudios sobre el amor*. Madrid: Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1980, 1995.

PARKER, Alexander. “El concepto de la verdad en el *Quijote*” in *Revista de filología Española*, XXXII. Madrid: 1948. pp. 287-305. Disponível em: <http://cvc.cervantes.es/obref/quijote_antologia/parker.htm> Acesso em: 24 nov. 2005.

PARR, James A. “Cervantes Foreshadows Freud: On Don Quixote’s Flight from the Feminine and the Physical” in *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 15.2, 1995, pp. 16-25. Disponível em: <www.h-net.msu.edu/~cervantes/csa> Acesso em: 10 mar. 2004.

PÉREZ, Miguel José. *Don Quixote-Sancho/Sancho-Don Quijote: enseñanza-aprendizaje entre el diálogo y la aventura*. La Habana: 2004. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com>> Acesso em: 07 out. 2005.

PÉREZ, Miguel José. ENCISO, Julia. *Don Quixote, enseñar para la aventura: el diálogo, fundamento de la educación*. Biblioteca Cervantes Virtual. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com>> Acesso em: 08 nov. 2005.

PETRUCELLI, María Rosa. “Construcción del personaje e identidad del ser en el Quijote”. In *Gamma Virtual*. Año 1 N° 3. Universidad del Salvador, Febrero 2001.

POPE, Randolph D. “Metamorphosis and *Don Quixote*” in *Bulletin of the Cervantes Society of America*. 8 special issue, 1988. pp. 93-101. Disponível em: <www.h-net.msu.edu/~cervantes/csa> Acesso em: 23 mar. 2005.

POZUELO YVANCOS, José María. “Los conceptos de «Fantasía» e «Imaginación» en Cervantes”. Biblioteca Cervantes Virtual. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com>> Acesso em: 16 jun. 2007.

QUINTANA TEJERA, Luis. “El caballero de la Blanca Luna: La máscara de Sansón Carrasco. Capítulo LXIV” in *Especulo* 31. Universidad Complutense de Madrid, 2005. Disponível em: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/blluna.html>> Acesso em: 08 nov. 2005.

REDONDO, Augustin. “Del personaje de Aldonza Lorenzo al de Dulcinea del Toboso: algunos aspectos de la invención cervantina” in *Anales Cervantinos*, XXI, 1983. pp. 9-22.

REYES CELEDÓN, Esteban. *Ensaïos*. Inclui: “¿Quién es Alonso Quijano?”; “Do Eros nos ensinamentos de Diotima de Mantinéia: O Amor, uma das vias possíveis para o filósofo atingir o Inteligível, a imortalidade”; “Nem galo nem cachimbo, muito pelo contrário”; “El concepto de Similitud para entender el *Quijote*”. Disponível em: <<http://geocities.com/profestebanpolanco/>> Acesso em: 23 mar. 2007.

REYES NIETO PÉREZ, Maria de los. *El poder del silencio: La función determinante de las heroínas discretas en los cantares de gesta castellanos*. 23 out. 2001. Disponível em: <http://parnaseo.uv.es/Lemir/revista/revista5/EL_PODER.html> Acesso em: 09 ago. 2005.

RILEY, Edwards C. “Cervantes lector y creador” in *Crítica Hispánica*. Volumen XI, Números 1-2. Pittsburgh: Duquesne University, 1989. pp. 81-93.

_____. “La singularidad de la fama de Don Quijote” in *Cuadernos de Recienvenidos* – 8. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1998.

RODRIGUEZ, Alfred. ROWE, Karl Roland. “Midsummer eve and the disenchantment of Dulcinea” in *Bulletin of the Cervantes Society of America*. 4.1, 1984. Disponível em: <www.h-net.msu.edu/~cervantes/csa> Acesso em: 10 dez. 2003.

RODRÍGUEZ-LUIS, Julio. “Dulcinea a través de los dos Quijotes” in *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XVIII, 1965-1966. pp. 378-416.

SADE, Marquês. “La mojigata”. Conto extraído da obra *historiettes, contes et Fabliaux*. Disponível em: <http://www.identidades.org/literatura/sade_1.htm> Acesso em: 07 jun. 2005. Tradução ao português “A pudica ou o encontro imprevisto” in *Contos Libertinos: o olhar libertino 1*. São Paulo: Editora Polis, 1992. pp. 27-37.

SALAS, Juan Motta. *Dulcinea o el amor de Don Quijote*. Revista Universidad de Antioquia, Nº 4. (sem data, disponível na biblioteca da UFRJ).

SALINAS, Pedro. “El polvo y los nombre” in *Ensayos de Literatura Hispánica*. Madrid: Aguilar, 1961, 2ª ed., pp. 127-142. Disponível em: <http://cvc.cervantes.es/obref/quijote_antologia/salinas.htm> Acesso em: 30 set. 2006.

SÁNCHEZ RIVERO, Ángel. “Las ventas del Quijote” in *Revista de Occidente*, tomo XVII (número XLVII). Dir. José Ortega y Gasset. Madrid: 1927. pp. 1-22.

_____. “Contestación” in *Revista de Occidente*, tomo XVII (número LI). Dir. José Ortega y Gasset. Madrid: 1927. pp. 291-315.

SAVATER, Fernando. “Habla Dulcinea” in *Criaturas del aire*. Barcelona: Ediciones Destino, 1979. Disponível em: <<http://planeta.terra.com.br/arte/dubitoergosum/>> Acesso em: 24 maio 2005.

SPITZER, Leo. “Perspectivismo Lingüístico en el Quijote” in *Lingüística e Historia Literaria*. Madrid: Editorial Gredos, 1974. pp. 135-187.

STAGG, Geoffrey. “Cervantes revisa su novela (*Don Quijote*, I parte)” in *Anales de la Universidad de Chile*. Nº 140 Santiago: Editorial Universitaria, 1966. pp. 3-33.

TORO, Blanca. “La Pedagogía del Quijote” in *Revista Javeriana*, 162. Bogotá: 1950. pp. 108-117. Disponível em: <http://cvc.cervantes.es/obref/quijote_america/colombia/toro.htm#nota1> Acesso em: 29 nov. 2005.

VILA, Juan Diego. “A la hora de la siesta: de Sancho, la duquesa y la literatura” in *El Quijote de la pampa*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2006. pp. 55-66.

_____. “Habla con ella: Silencio, subjetividad y deseo en el episodio de Zoraida y el Capitán”. (original cedido pelo autor).

_____. “Dulcinea ‘dama fantástica’ / Dulcinea *mulier nova*: don Quijote, los duques y el combate por la imaginación erótica” in *Voz y Letras*. Madrid: Universidad Complutense, 2005. (original cedido pelo autor).

_____. “Aunque claramente sepa que yo soy hijo de un azacán’: sueños, verdades calladas y linaje en el delirio caballeresco de don Quijote” in *Releyendo el Quijote, cuatrocientos años después*. Dir. Agustín Redondo. París: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2005. pp. 51-64.

_____. “Abismos aéreos para la Dulcinea celeste: una fábula de alcotanes, cebras y galopes enalmagrados” in *Anuario de Estudios Cervantinos II*. Mirabel editorial: 2005. pp. 89-104.

_____. “El infernal más allá femenino: una *visio* erótica debajo del faldellín de Dulcinea” in *Revista Chilena de Literatura*. Santiago: Universidad de Chile, 2005. pp. 149-160.

_____. “Tráfico de higos, regalados garzones y contracultura: en torno a los silencios y mentiras del capitán cautivo” in *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Lisboa, 2003. Ed. Alicia Villar Lecumberri. Lisboa: Asociación de Cervantistas, 2004. pp. 1833-64.

_____. “Eros larvado: Antonia, el ama y el traidor de Galalón” in *Actas del VII Congreso de la Asociación Argentina de Hispanistas*. 2004. Tucumán: 2006. (original cedido pelo autor).

_____. “Claudia Jerónima, mujer que mata: género y violencia en el final del *Quijote* de 1615” in *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Lepanto, 2000. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, 2001. pp. 737-51.

_____. “La erótica del vacío: don Quijote, la viuda y el mozo motilón” in *Actas del II Simposio Nacional Letras del Siglo de Oro Español*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 1997. pp. 359-370.

_____. “Gelasia, Anaxárate y la flor de Gnido: ejemplaridad mítica y reminiscencias garcilasianas en el final de la *Galatea*” in *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Nápoles, 1994. Ed. Giuseppe Grilli. Napoli: Società Intercontinentale Gallo, 1995. pp. 243-58.

_____. “Muerte y resurrección de Quetzacoatl: la conquista alegórica de la mitografía” in *Annali dell'Istituto Universitario Orientale*. Napoli: Società Intercontinentale Gallo, 1995. pp. 465-88.

VILANOVA, Antonio. “Erasmus, Sancho Panza y su amigo Don Quijote” in *Bulletin of the Cervantes Society of America*. 8 special issue, 1988. pp. 43-92. Disponible em: <www.h-net.msu.edu/~cervantes/csa> Acesso em: 03 jun. 2005.

WAITOLLER, Gustavo A. “La Gitanilla, Poética Del Rex Sacerdos”. Trabalho apresentado no *Sexto Congreso Internacional “Letras Del Siglo De Oro Español”*, Santa Fe, novembro de 2006, Facultad de Humanidades y Ciencias - Universidad Nacional del Litoral. (original cedido pelo autor).

WARDROPPER, Bruce W. “Don Quijote: ¿ficción o historia?” in *El Quijote de Cervantes*. Madrid: Taurus, 1984. pp. 237-252. Disponível em: <http://cvc.cervantes.es/obref/quijote_antologia/wardropper.htm> Acesso em: 30 set. 2006.

WEINRICH, Harald. “Quanto de memória necessita o espírito?” in *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. pp. 77-85.

G) Dicionários e Enciclopédias:

COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. (1611). Ed. M. de Riquer, Barcelona: S.A. Horta, 1943. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes; Madrid: Biblioteca Nacional, 2006. Disponível em: <www.cervantesvirtual.com> Acesso em: 30 out. 2006.

ECHEVERRÍA y REYES, Aníbal. *Vocabulario del Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha, compuesto por Miguel Cervantes y Saavedra*. Reproducción digital de la Universidad de Chile. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005. Disponível em: <www.cervantesvirtual.com> Acesso em: 30 out. 2006.

FERRATER, Mora José. *Diccionario de Filosofía*. 4 vols. Barcelona: Editorial Ariel S.A., 1994.

HOLANDA, Aurélio Buarque de. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986.

PETERS, F. E. *Termos Filosóficos Gregos*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la Lengua Española*. Vigésima segunda edición. Disponível em: <www.rae.es> Acesso em: 10 dez. 2003.

SYLVAIN, Auroux (org.). *Encyclopédie Philosophique Universelle - Les notions philosophiques*. Paris: PUF, 1990.

_____. *Encyclopédie Philosophique Universelle - Les oeuvres philosophiques*. Paris: PUF, 1990.

H) Sítios mais consultados:

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <www.cervantesvirtual.com>

CVC (Centro Virtual Cervantes). <<http://cvc.cervantes.es/>>

Bulletin of the Cervantes Society of America. <www.h-net.msu.edu/~cervantes/csa>

Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*. <www.rae.es>

Domínio Público. Ministério da Educação e Cultura. <www.dominiopublico.gov.br>