Luiz Fernando Franklin de Matos

O LEITOR QUIXOTESCO - O LEITOR DE D. QUIXOTE

Tese de Doutoramento apresentada ao Departamento de Filosofia da FFLCH da Universidade de São Paulo

São Paulo
1979

Aos meus pais,
à Maria Lúcia.

Agradecimentos

a Gilda Rocha de Mello e Souza,

a Emir Rodríguez Monegal,

a Paul Zumthor,

a Otília Fiori Arantes, orientadora deste trabalho,

e à FAPESP, que tornou possível parte dele.

ÍNDICE

Pag.

ADVERTÊNCIA 02

INTRODUÇÃO 04

CAP. I: ALONZO, O LEITOR - D. QUIXOTE, O LOUCO 28

CAP. II: O LEITOR QUIXOTESCO 54

CAP. III: OS SILENOS DE ALCEBÍADES 89

CAP. IV: D. QUIXOTE, CRONISTA DE CIDE HAMETE 123

CAP. V: UMA METÁFORA: LA ESCRITURA DESATADA 158

À GUISA DE CONCLUSÃO 183

BIBLIOGRAFIA 188

Pero yo, que, aunque parezco padre, soy padrastro de Don Quijote, no quiero irme con la corriente del uso, ni suplicarte casi con las lágrimas en los ojos, como otros hacen, lector carísimo, que perdones o disimules las faltas que en este mi hijo vieres, pues ni eres su pariente ni su amigo, y tienes tu alma en tu cuerpo y tu libre albedrío como el más pintado, y estás en tu casa, donde eres señor della, como el rey de sus alcabalas, y sabes lo que comúnmente se dice, que "debajo de mi manto, al rey mato". Todo lo cual te exenta y hace libre de todo respeto y obligación, y así puedes decir de la historia todo aquello que te pareciere, sin temor que te calumnien por el mal ni te premien por el bien que dijeres della.

ADVERTÊNCIA

Este trabalho não se pretende uma monografia sobre o D. Quixote. Seu objetivo é o de recolocar, através da discussão parcial do livro de Cervantes, algumas questões pertinentes às origens do chamado romance moderno.

Segundo uma imagem de Ortega y Gasset, D. Quixote é uma "selva". Isto talvez explique porque o A., em alguns momentos, se demorou no texto mais do que reclamavam seus objetivos teóricos. Foi o mínimo que pagou do esforço renovado em não se desencaminhar no interior do livro.

As edições do Quixote utilizadas para a redação do trabalho foram basicamente três. A citada correntemente é a das Obras Completas de Cervantes, Volume II, 18a. edição, de 1975, da Aguilar. As edições comentadas são de Rodrigues Marín, Madrid, Espasa-Calpe, 1956, 6a. edição, em 8 volumes e Martín de Riquer, Madrid, Cuspa Editorial, 1977, 2a. edição. De passagem, cita-se também a 3a. edição de 1969 da Editorial Labor S.A., devido às elucidativas notas introdutórias de Martín de Riquer.

Nas referências à edição da Aguilar, os algarismos romanos indicarão o capítulo e o volume citado do Quixote (o de 1605 ou o de 1615); os arábicos remeterão às páginas.

Até hoje nunca encontrei um homem sem humor que tenha compreendido a dialética de Hegel.

Brecht

INTRODUÇÃO

Procurad también que, leyendo vuestra historia, el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade, el discreto se admire de la invención, el grave no la desprecie, ni el prudente deje de alabarla. En efecto, llevad la mira puesta a derribar la máquina mal fundada destos caballerescos libros, aborrecidos de tantos y alabados de muchos más; que si esto alcanzáisedes, no habríades alcanzado poco. (I, Prólogo, 304-5)

(...) la épica es imitación común de acción graue; por común se distingue de la trágica, cómica y dithirámbica, porque ésta es enarratiua y aquellas dos, atiuas; y por graue se distingue de algunas especies de Poëtica menores, como de la parodia y de las fábulas apologéticas, y aun estoy por dezir de las milesias o libros de cauallerías, los quales, aunque son graues en quanto a las personas, no lo son en las demás cosas requisitas; no hablo de un Amadís de Gaula, ni aun del de Grecia y otros pocos, los quales tienen mucho de bueno (...)

Pinciano

No capítulo VI do primeiro tomo de D. Quixote, depois de ter assentado no leitor do romance a idéia de que "todo él es una invectiva contra los libros de caballerías", Cervantes escreve o seguinte:

> Y el primero que maese Nicolás le dio en las manos fue Los quatro de Amadís de Gaula, y dijo el Cura:
>
> - Parece cosa de misterio esta; porque, según he oído decir, este libro fue el primero de caballerías que se imprimió en España, y todos los demás han tomado principio y origen deste; y así, me parece que, como a dogmatizador de una secta tan mala, le debemos, sin excusa alguna, condenar al fuego.
>
> - No, señor - dijo el Barbero -; que también he oído decir que es el mejor de todos los libros que de este género se han compuesto; y así, como a único en su arte, se debe perdonar.
>
> - Así es verdad - dijo el Cura -, y por esa razón se le otorga la vida por ahora. (I, VI, 325)

Esta passagem faz parte do célebre inventário que o Cura e o Barbeiro promovem na biblioteca de D. Quixote. Logo em seguida, viria a fogueira - de resto, uma solução inútil. De qualquer maneira, este tribunal improvisado pouparia o Amadis, apesar de ser "princípio e origem" dos demais livros de cavalaria e exercer sobre o Quixote um influxo todo especial.

Esta complacência deve ter ajudado os comentadores que sustentaram a afirmação de que Cervantes não escreveu propriamente contra todos os livros de cavalaria. O que não tolerava, dizem, era os livros mal escritos. Daí a clemência para com Amadis de Gaula, "único em sua arte", o melhor de todos.

Mas seria de todo legítimo tomar a fala do Cura e as réplicas do Barbeiro, neste episódio, como expressão direta das opiniões de Cervantes? Parece que não, pois isto implicaria não apenas em comprometer a autonomia de ambos, enquanto personagens, mas também em diluir o capítulo numa seriedade, unilateral, que ele não comporta. De fato, a passagem tem muito da caricatura de um auto-de-fé. Os juízes não são lá muito competentes. Acusam e defendem por ouvir dizer, pronunciam sentenças favoráveis aos amigos e, afinal, eansam-se da cerimônia, recomendando ao fogo muitos réus cujos nomes desconhecem: "y así, se cumplió el refrán (...) de que pagan a las veces justos por pecadores"[1].

Além disso, é preciso lembrar que Cervantes não inocenta, explicitamente, nenhum livro de cavalaria. Quando enuncia suas intenções de crítica, fala deles em bloco, sem cuidar das exceções. No prólogo de 1605, por exemplo:

esta vuestra escritura no mira a más

---

[1] Convém ainda notar o seguinte: por mais que Cervantes altere sua postura em relação ao Cura, tornando-o capaz de uma rigorosa e bem fundamentada crítica do teatro espanhol e particularmente de Lope de Vega (I, XLVIII), as primeiras pinceladas a seu respeito têm intenções satíricas. Daí o fato de Cervantes afirmar sobre o Cura no capítulo inicial "que era hombre docto, graduado en Siguenza". Segundo Martín de Riquer, Siguenza teve uma universidade menor desde 1472 e, muito commumente "ironizava-se sobre a ciência de seus graduados". Ver RIQUER, D. Quixote, Nota 16, Cap. I, p. 35.

> que a deshacer la autoridad y cabida que en el mundo y en el vulgo tienen los libros de caballerías. (I, Prólogo, 304)

Ou no final da segunda parte, dez anos depois:

> no ha sido otro mi deseo que poner en aborrecimiento de los hombres las fingidas y disparatadas historias de los libros de caballerías, que por las de mi verdadero Don Quijote van ya tropezando, y han de caer del todo, sin duda alguna. (II, LXXIV, 863)

Os exemplos poderiam se multiplicar até o cansaço, como é óbvio. A escolha destes fica como amostra de que Cervantes perseverou na idéia ao longo dos anos. Não viu razões para desviar ou voltar atrás, como em outras coisas, e continuou achando que não vinha ao caso fazer esta ou aquela exclusão. Parece que os seus primeiros leitores também entenderam assim, conforme atesta o uso indiscriminado das metáforas da "expulsão" (Joseph de Valdivielso) e da "extirpação" (Márquez Torres), empregadas nos textos de aprovação ao segundo volume.

Como qualquer leitor fanático das novelas de cavalaria, podemos supor que Cervantes também tivesse as suas preferências. É claro que endossaria muitas das avaliações do Cura e do Barbeiro. Mas deixemos de lado estas especulações que correm o risco de se extraviar para uma sondagem das preferências secretas e pessoais. O que não se pode negar é que, se existe algo digno de reparo nos textos de cavalaria (e deve haver, já que mo

tivaram o Quixote), esse algo deve ser comum a todos eles - da incomparável obra-prima à mais reles imitação.

A questão é definir esse traço. E a tarefa não é tão fácil quanto aparenta. Por exemplo: apesar das muitas alusões desairosas à "máquina mal fundada" dos livros cavalheirescos, no final do primeiro tomo os leitores mais apressados tropeçam com uma afirmação no mínimo constrangedora:

> El cual autor no pide a los que la leyeren, en premio del inmenso trabajo que le costó inquirir y buscar todos los archivos manchegos, por sacarla a luz, sino que le den el mesmo crédito que suelen dar los discretos a los libros de caballerías, que tan validos andan en el mundo; que con esto se tendrá por bien pagado y satisfecho, y se animará a sacar y buscar otras, si no tan verdaderas, a lo menos, de tanta invención y pasatiempo. (I, LII, 570)

Ironia inconsequente? Aos olhos de Cide Hamete Benengeli, o fingido autor do livro, seria D. Quixote a última das epopéias de cavalaria? A comparação revelaria apenas uma nova burla de Cervantes, a ignorância de Cide Hamete ou a inconsciência de ambos em relação à prática narrativa contida no Quixote?

O fato é que nesta altura Benengeli não permite que sua pena deslize para as costumeiras imprecações contra as novelas de cavalaria. Com discreción, da forma como devem ser lidos os textos cavalheirescos: assim o leitor deveria percorrer

as páginas do Quixote, se quisesse fazer justiça ao insano trabalho "filológico" do autor. Gracejos à parte (se é que há algum), esta passagem amarra o D. Quixote a uma certa tradição, recusada burleseamente, mas invocada como modelo.

Como se vê, com Cervantes nada é muito seguro. Seu livro se proclama uma zombaria contumaz das novelas de cavalaria, mas ao mesmo tempo pede do seu leitor a mesma postura que, de direito, estes textos merecem: sensatez, ou, mais precisamente, discernimento. Não parece legítimo, pois, reprimir uma pergunta: na realidade, que estatuto Cervantes reserva para estas novelas no interior do Quixote? O de um modelo a recusar pela desqualificação satírica ou há nelas algo digno de preservação?

Os leitores iniciais de Cervantes parecem ter escolhido, sumariamente, a primeira alternativa. Os textos de aprovação, datados de 1615, atestam uma tendência de leitura que Hauser qualifica como "a interpretação original e clássica de D. Quixote". Perseguido nas suas intenções mais explícitas, o livro de Cervantes foi lido, até finais do século XVIII, como "uma sátira do romance de cavalaria[2]. E ponto final. Esta perspectiva de leitura pretendeu acentuar o lado anti-heróico do texto e parece ter reduzido a paródia àquilo que ela tem de corrosivo.

Mas a identificação apressada da obra do seu projeto pode significar, como bem declara Antonio José Saraiva[3], "am

---

2 Arnold HAUSER - O Maneirismo, São Paulo, Ed. Perspectiva - Ed. da USP, 1976, p. 407.

3 Antonio José SARAIVA - "'Os Lusíadas', o 'Quixote' e o Problema da Ideologia Oca". In Para a História da Cultura em Portugal, Vol. II, Lisboa, Publicações Europa-America, 1967, p. 180.

putar a riqueza do romance", pretendendo dele um simples metadiscurso da literatura cavalheiresca. E, por outro lado, também poderia implicar no equívoco de considerar D. Quixote uma mera ilustração literária das condenações teóricas às novelas de cavalaria, contida em muitos escritos de moralistas e teólogos do século XVI. Além de sacrificar o que é próprio do livro, enquanto romance, esta tendência de leitura arrisca a assimilar o Quixote às direções mais reacionárias da Contra-Reforma[4].

Desde o romantismo alemão, entretanto, compreendeu-se que, entre o projeto inicial e o produto acabado, estende-se uma considerável distância, a ponto de a proposta inicial, como diria Lukács, ficar restrita a mero "conteúdo imediato" do livro[5]. A partir de Friedrich Schlegel, de fato, as leituras passaram a levar em conta as tensões da obra e a dificuldade de resolvê-las numa direção unilateral. As referências de Hegel a D. Quixote testemunham que desde muito cedo o século XIX recusou a interpretação que confina o livro ao riso fácil da sátira:

> O romance de Cervantes, mais profundo, já tem a cavalaria por detrás de si, como um passado proscrito que na vida presente, com sua realidade prosaica, só pode ser ressucitado sob a forma de uma loucura isolada, de idéias imaginárias. Mas este romance

---

[4] Ver o inventário parcial, feito por Américo Castro, dos textos críticos das novelas de cavalaria publicados na Espanha durante o período do Concílio de Trento. In El Pensamiento de Cervantes, Barcelona-Madrid, Noguer, 1973, pp. 60-1.

[5] Georg LUKÁCS - "Don Quijote". In Realistas Alemanes del Siglo XIX, Barcelona-México, Grijalbo, 1970, p. 450.

> mostra, por outro lado, que o passado em questão tem uma certa nobreza que o eleva acima da vulgaridade e futilidade desta realidade prosaica, sem brilho e sem caráter, e faz ressaltar todos os seus defeitos e insuficiências[6].

Hoje, esta complexidade do livro é quase lugar-comum. Não é este o segredo do humor do cronista, que acompanha ambiguamente o percurso do cavaleiro andante? Mas o século XIX nem sempre soube evitar as oposições rígidas e abstratas quando falou de D. Quixote. Presente desde Schlegel, vem daí a tendência em projetar no herói a figura do Idealista incorrigível, contrariado pelo mundo prosaico e convencional. Heine atribuiu ao texto, segundo Lukács, o caráter de sátira ao entusiasmo em geral e parece nascer com ele a propensão de hostilidade em relação ao autor de D. Quixote. Assim, Unamuno deverá amar o livro apesar da autoria e Léon Gautier perdoará o escritor pensando no soldado de Lepanto.

Recusar, portanto, a estreiteza da interpretação pré-romântica não deve significar uma adesão a certos excessos de abstração que o século XIX pôs em prática. É necessário, sobretudo, conforme a palavra de Auerbach, manter-se de sobreaviso contra as leituras simbólicas ou trágicas do texto e respeitar a concepção do "bom romance" própria de Cervantes: para o autor de D. Quixote, o exercício romanesco não implica em "desvendar a

---

6 HEGEL - "La Poésie". In Esthétique, Vol. VIII, Paris, Aubier, 1965, pp. 244-5.

ordem universal" das coisas, mas tão somente em proporcionar um "divertimento culto, honesto entretenimiento"[7]. Mas não parece ser possível esquecer que a "diversão", em Cervantes, se faz à custa dos ideais do cavaleiro medieval. Se a desqualificação da novela de cavalaria se exibe desde as primeiras páginas como projeto geral e pretexto, seria um tanto desproposital entender o Quixote sem levar em conta este esforço de referência à literatura cavalheiresca. Basta que evitemos a estreiteza de visão dos primeiros contatos com o livro de Cervantes e não nos apressemos em identificar o paródico ao anti-heróico, isto é, à negação pura e simples do parodiado.

Uma leitura correta do Quixote depende, portanto, da determinação do valor que suas páginas atribuem à novela de cavalaria. Convém lembrar, por outro lado, que Cervantes não é o primeiro escritor espanhol a trabalhar sob a forma de um debate com os textos cavelheirescos. Assim, talvez não seja inútil referir a dívida de D. Quixote para com a novela picaresca espanhola, que desde a segunda metade do século XVI, sob o signo de um realismo plebeu e satírico, encarava os valores da cavalaria como o anti-modelo, por excelência.

Conforme declara F. Brun, de fato, "poderíamos considerar a relação entre a novela de cavalaria e a novela picaresca como a que existe entre a tese e a antítese: a novela picares

---

7 Erich AUERBACH - "A Dulcinéia Encantada". In Mimeis, Ed. Perspectiva - Ed. da USP, São Paulo, 1971, p. 313. Como se verá adiante, este "tão somente" - sempre implícito na postura de Auerbach - afasta a direção assumida por este trabalho e a sua concepção acerca do Quixote.

ca é essencialmente negativa, destrutiva e reproduz constantemente a estrutura das novelas de cavalaria": "as aventuras do pícaro", continua Brun, "constituem o revés sórdido das do cavaleiro"[8]. Os adágios sagrados do cavaleiro andante - "deshacer agravios, enderezar tuertos, enmendar sinrazones, mejorar abusos y satisfacer deudas" (I, 1) - se esboroam frente à astúcia individualista do pícaro, como não deixou de enfatizar o próprio Cervantes, ao dispor frente a frente, no episódio da libertação dos forçados, o desprendimento anacrônico do cavaleiro D. Quixote e o egoísmo estreito do pícaro Ginés de Pasamonte.

Não é raro que a oposição à literatura cavalheiresca possa ganhar na novela picaresca o nível explícito da referência paródica, conforme acentua Brun a partir da leitura de alguns episódios do Lazarillo de Tormes. Não é por este caminho que se deve entender a polêmica anti-nobiliária levada a termo na altura do capítulo terceiro, ou o nascimento do herói num moinho às margens do Tormes, alusão indisfarçada à abertura de numerosas novelas de cavalaria, que declaram no nome do herói o seu lugar de nascimento? O ponto culminante destas citações paródicas se dá a ler, segundo Brun, na inversão de papéis proposta no final do livro, quando Lázaro vê-se abandonado pelo amo, que até então vivia às custas do criado.

Quer se atribua à novela de cunho picaresco uma perspectiva ideológica de origens burguesas (uma espécie de vi

---

[8] Félix BRUN - "Hacia una Interpretación Sociológica de la Novela Picaresca". In Literatura y Sociedad (vários autores), Barcelona, Ed. Martínez Roca S. A., 1971, p. 142.

são precoce do destino individual na sociedade capitalista nascente) ou uma ideologia de raízes ainda vinculadas à nobreza (nostálgica do equilíbrio original-medieval, onde o pícaro, o usurário e o comerciante são intrusos)[9], parece mais ou menos pacífico que a novela picaresca toma partido pelo avesso do projeto cavalheiresco. Por isso Américo Castro a denomina "arte idealista de signo contrário"[10]. O pícaro promove seu mundo além (ou aquém) do espaço permitido ao cavaleiro, de tal maneira que o primeiro mostra o que o segundo esconde.

A dívida de D. Quixote para com esta narrativa não constitui nenhum segredo que seja preciso trazer à luz. Por causa dela, Brun poderá dizer, fazendo um uso um tanto liberal dos conceitos hegelianos, que o texto de Cervantes constitui uma espécie de síntese da contradição formada pelas novelas cavalheiresca e picaresca[11]. E Goldmann ressaltará, reportando-se ao jovem Lukács de A Teoria do Romance, "que com a novela picaresca apareceram dois elementos particularmente importantes na estrutura posterior do romance clássico", iniciado tipologicamente com o D. Quixote: o herói problemático e o mundo degradado[12].

---

9 São as conclusões respectivas de Félix Brun e Charles Aubrun ("La Miseria en España en los Siglos XVI y XVII y la Novela Picaresca", in Literatura y Sociedad, pp. 143-152). Ao que parece, entretanto, a colocação de Aubrun se ressente da fabricação de certos significados alegóricos ou simbólicos, impostos de maneira discutível a alguns episódios do Gusmán de Alfarache, El Buscón e outras novelas picarescas.

10 CASTRO - In ob. cit., p. 231.

11 Segundo dizem alguns, esta síntese se expressaria sobretudo na necessidade que teve Cervantes de opor a D. Quixote o temperamento picaresco de Sancho Pança.

12 Lucien GOLDMANN - "Intervenção às Elocuções de Brun e Aubrun". In ob. cit., pp. 155ss.

Mas aos olhos de Cervantes seriam as novelas de cavalaria, como para a literatura picaresca, um modelo puramente negativo? De qualquer maneira, a confrontação de D. Quixote com a novela picaresca espanhola - que ultrapassa os limites da nossa finalidade - deveria, sem dúvida, partir da determinação das implicações contidas na passagem do projeto de desqualificação da novela de cavalaria do plano (mais ou menos) suposto, na novela picaresca, ao nível francamente explícito em D. Quixote.

Entretanto, também já se tornou um lugar-comum lembrar que Cervantes não é o primeiro a descambar para uma crítica aberta das novelas cavelheirescas. Antes dele, sob a pena carrancuda e grave de teólogos e moralistas espanhóis, o gênero já tinha sido objeto das mais diferentes considerações. Após um trabalho paciente e cuidadoso por entre esta rica literatura, Martín de Riquer chegou ao seguinte levantamento de nomes e reparos:

> I. Quanto aos autores dos livros de cavalaria:
>
> a) São pessoas ociosas e despreocupadas, que perdem tempo escrevendo coisas néscias. Opinião vertida por Luís Vives, Pero Mexía y Garcia Matamoros.
>
> b) São iletrados, escrevem mal e leram poucos livros. Opinião vertida por Luís Vives, por Alfonso de Valdés - com ressalvas a respeito de Amadis, Palmeirin e Primaleão -, por Arias Montano e por Sanchez de Lima.
>
> c) São mentirosos, inimigos da verdade e da história autêntica. Opinião

vertida por Luís Vives, Alfonso de Valdés, Francisco de Monzón, Pero Mexía, Alonso de Fuentes, Diego Gracián, Fernández de Oviedo, Andrés de Laguna, Gonzalo de Illescas, Arias Montano, Sánchez de Lima, Frei Luís de Granada e Malón de Chaide.

II. Quanto aos leitores dos livros de cavalaria:

a) São incitados à sensualidade e ao vício. Opinião vertida por Luís Vives, Frei Antonio de Guevara, Cervantes de Salazer, Pero Mexía, Alejo de Venegas, Luís de Alarcón, Alonso de Fuentes, Fernández de Oviedo, Gonzalo de Illescas, Arias Montano, Sánchez de Lima, Frei Luís de Granada, Malón de Chaide e Francisco de Ribera.

b) São perda de tempo e leitura própria de pessoas ociosas. Opinião vertida por Luís Vives, Frei Antonio de Guevara, Pedro Mexía, Diego Gracián, Andrés de Laguna e João de Barros.

III. Em vista de tais inconvenientes, os livros de cavalaria deveriam ser proibidos, castigados ou queimados; por outro lado, não se compreende (diz Melchor Cano) como se lhes outorga privilégio de impressão. Opinião vertida por Luís Vives, Frei Antonio de Guevara, Francisco de Monzón, Cervantes de Salazar, Pero Mexía, Alonso de Fuentes, Fernández de Oviedo, Andrés de Laguna e Gonzalo de Illes

cas[13].

Como se vê, o projeto de Cervantes está precedido pela autoridade de uma respeitável tradição. Pois bem: em alguma parte D. Quixote acrescentaria algo ao que já tinha sido dito?

Em seguida a este levantamento minucioso, Riquer se põe à procura das passagens em que o Quixote reincide nas críticas anteriores. O resultado é que, mesmo sem considerar as intervenções abertas da voz narrativa, é possível reler no texto de Cervantes cada uma das ressalvas críticas repisadas pelos nomes ilustres arrolados no texto de Riquer. Em geral, as imprecações irrompem no discurso de veneráveis figuras eclesiásticas: das tentativas benevolentes do Cura às sábias razões do Colégio de Toledo, sem esquecer a mal-humorada reprimenda do capelão à mesa dos Duques, na segunda parte. Quando se trata de figuras leigas, a regra é que dêem corda à loucura de D. Quixote, divertindo-se às suas custas; D. Diego de Miranda ficará, neste sentido, como a grande exceção.

De todas as intervenções, a do Colégio de Toledo é a mais abundante do ponto de vista teórico. Por quase três capítulos a fio, Cervantes se permite um autêntico discurso de poética, que se insinua pesadamente por entre a amenidade das aventuras quixotescas. Conforme anptaram muitos comentadores, as "doutas e discretas" razões do Colégio atestam a retomada de Aristóteles por volta do século XVI, sobretudo a partir de 1548, quan

---

13 Martín de RIQUER - "Introducción a la Lectura del Quijote". In Don Quijote, Barcelona, Ed. Labor, 1969, pp. XIX-XX.

do Robortelli publica a primeira edição crítica da Poética. Em seus anos de Itália, a serviço do Cardeal Acquaviva, Cervantes não deve ter desconhecido as questões que ocupavam os preceptistas italianos de então[14]. O mais seguro, porém, é que suas convicções estejam nutridas num texto espanhol aparecido em 1596: o Philosophia Antigua Poetica de Pinciano[15].

Portanto, nada de muito original. Em linhas gerais, como em tantos preceptistas, a mesma vontade de combinar a Poética de Aristóteles ao preceito de didatismo, herdado de Horácio. Estes "cuentos disparatados", sermoneia o Clérigo, são "ajenos de todo discreto artificio", carecem de "un cuerpo de fábula entero con todos sus miembros". Não têm qualquer intenção de "enseñar" e seria um contra-senso supor que pudessem "delectar", já que só "hermosura y concordancia" proporcionam prazer. A que atribuir todos estes defeitos? Fundamentalmente, a razão é a mesma que leva o Cura a desqualificar a comédia de Lope: a de não levar em conta "arte y reglas", burlando os critérios que devem dirigir a atividade poética: verossimilhança e imitação[16].

Por sob estes dois conceitos podemos entrever um dos grandes temas do preceptismo do século XVI e que deu o que pensar, como se verá, ao próprio Cervantes: o tema aristotélico que compara a universalidade do discurso poético à verdade particular da história. Mas quando trata desta questão, um teórico co

---

[14] Ver CASTRO - In ob. cit., pp. 27ss.

[15] Ver Sanford SHEPARD - El Pinciano y las Teorías Literarias del Siglo de Oro, Madrid, Gredos, 1970.

[16] As razões do Clérigo ocupam os capítulos XLVII, XLVIII, XLIX e L do primeiro tomo, comportando pausas. Ver pp. 545-561 da edição citada.

mo Pinciano, para exemplificar, é obrigado a enfrentá-la em dois níveis diferentes. Precisa distinguir a atividade do historiador, tanto do poeta clássico que transforma o mythos (da história) em mythos poético (a fábula), quanto do poeta cuja fábula é "pura ficción" e carece de "fundame(n)to en verdad acontecida"[17]. Ao referir-se a este tipo de poeta, Pinciano não está pensando apenas no Heliodoro da Etiópica - sob cujo modelo Cervantes veio a escrever o Persiles -, mas também nos "poemas q(ue) agora son muy vsados, dichos romances de los italianos"[18]. Mas esta necessidade de estabelecer matizes não representa uma dificuldade nova. Tanto para Pinciano quanto para o Clérigo de Cervantes, a solução é buscada no próprio Aristóteles:

> Y si a esto se me respondiese que los que tales libros componen los escriben como cosas de mentira, y que así, no están obligados a mirar en delicadezas ni verdades, responderles hía yo que tanto la mentira es mejor cuando más parece verdadera, y tanto más agrada cuanto tiene más de lo dudoso y posible. Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren, escribiéndose de suerte que, facilitando los imposibles, allanando las grandezas, suspendiendo los ánimos, admiren, suspendan

---

[17] Citado por Shepard - In ob. cit., p. 116.

[18] Idem - Ibidem.

[19] Conforme observou Clemencín, dudoso significa, nesta passagem, verossímil. Cf. Francisco RODRÍGUEZ MARÍN - Don Quijote, Madrid, Espasa-Calpe, 1956, Nota ao Cap. XLVII, p. 232, alínea 6, Vol. IV.

> y entretengan de modo que anden a un mismo paso la admiración y la alegría juntas; y todas esas cosas no podrá hacer el que huyere de la verosimilitud y de la imitación en quien consiste la perfección de lo que se escribe. (I, XLVII, 549-50)

As obras de imaginação, por serem de imaginação, não deixam de abrigar o "verdadeiro": o "mentiroso" pode ter aparência de "verdade". E o Clérigo recorre a uma metáfora que sugere a união de contrários: basta que a imaginação de quem escreve não ofenda o entendimento dos que lêem. Por que meios? Através da imitação, que já na leitura que faz Pinciano de Aristóteles significa "arremedar" o universal e o necessário, não o particular e o contingente. A exemplo do que sustentam os interlocutores do Philosophia, para o Clérigo o poeta não tem nada a ver com "o que aconteceu", mas com "o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade". Todas as objeções às novelas de cavalaria, à sua "fealdad y descompostura" e aos seus "desaforados disparates", emanam deste centro: a falta de verossimilhança:

> Pues qué hermosura puede haber, o qué proporción de partes con el todo y del todo con las partes en un libro o fábula donde un mozo de dies y seis años da una cuchillada a un gigante como una torre, y le divide en dos mitades, como si fuera de alfeñique? (I, XLVII, 549)

O que se pode ver é que, através deste largo parên

teses teórico, Cervantes constrói uma espécie de grande súmula dos reparos já formulados contra as novelas de cavalaria. Reincide nas objeções do preceptistas ou moralistas, sugere soluções "de força": quando faz a crítica do teatro espanhol contemporâneo, o Cura propõe uma espécie de censura laica, exerciaa pelo "riguroso examen de una persona inteligente". Admitamos que por estes discursos circulem as mais caras convicções do próprio Cervantes. Ainda assim, não acreditamos ilegítimo sustentar, por outro lado, que o autor do Quixote tinha lá suas dúvidas quanto à eficácia destas arengas teóricas. De fato, se há algo de comum no desfecho destes sermões arrebatados e proselitistas, nós podemos afirmar que o que sempre se repete é a sua inutilidade. É óbvio que D. Quixote não se deixa convencer por eles: o resultado a que conduzem, se é que isto é possível, só faz exacerbar a loucura do herói. Seu diálogo com o Clérigo, por exemplo, é uma autêntica conversa de surdos. As "doutas e discretas" razões deste não saberão demover D. Quixote da convicção de uma terceira saída. Soluções mais extremadas, talvez? Enumerar no Index, um a um, os textos de cavalaria? Recorrer às fogueiras? Também não basta: não é o que faz o Cura no início da primeira parte e nem por isso consegue prejudicar as andanças de D. Quixote?

No entanto, não é de hoje que nos acostumamos a ouvir que apenas a publicação de D. Quixote desterrou de vez a "máquina mal funda- " das novelas cavalheirescas. Conforme a palavra de Martín de Riquer, por exemplo,

> foi Cervantes quem o fez na realidade e com autêntica eficácia, e quem cie

> pôs um tal auto-de-fé, que acabou para sempre com um gênero literário contra o qual trovejavam em vão, desde três quartos de século, moralistas e autores graves, procuradores em Corte e teólogos[20].

A explicação de Riquer para o que há de contundente no Quixote, apesar de Cervantes, segundo ele, assacar "contra a literatura cavalheiresca os mesmos argumentos que esgrimiram aqueles escritores", já pode ser encontrada num testemunho contemporâneo, o de Valdivielso, incumbido de firmar um dos textos de aprovação ao segundo tomo de D. Quixote:

> el autor, mezclando las veras y las burlas, lo dulce a lo provechoso y lo moral a lo faceto, disimulando en el cebo del donaire el anzuelo de la reprehensión y cumpliendo con el acerta do asunto, en que pretende la expulsión de los libros de caballerías, pues, con su buena diligencia, mañosamente, alimpiando de su contagiosa dolencia a estos reinos, es obra muy digna de sua grande ingenio (...).
> (II, "Aprobación", 574)

Em seguida, nos mesmos termos horacianos, o texto de Márquez Torres:

> aquel que fuere tocado de la enfermedad que pretende curar, en lo dulce y

---

20 RIQUER - "Introducción a la Lectura del Quijote". In ob. cit., p. XXI -

> sabroso de sus medicinas gustosamente habrá bebido, cuando menos lo imagine, sin empacho ni asco alguno, lo provechoso de la detestación de su vicio, con que se hallará (que es lo más dificil de conseguirse) gustoso y reprehendido. (II, "Aprobación", 574)

Dissimulação e manha, não são estas as palavras que definem tais passagens? Travestir em chistoso o moral, misturar às burlas e brincadeiras uma secreta intenção pedagógica: daí o êxito de Cervantes? Mas este tipo de comentário acaba atribuindo a D. Quixote o estatuto de mero discurso estratégico, que põe em roupagens satíricas a gravidade das críticas anteriores. Seria possível, em sã consciência, considerar o texto de Cervantes uma simples ilustração, literária e satírica, do discurso teórico de moralistas, teólogos e procuradores? Se não é desproposital dizer, como dissemos, que talvez Cervantes julgasse inúteis os expedientes formulados neste tipo de fala, seria justo, por outro lado, supor que a eficácia procederia do acréscimo da "arma da ironia" às suas coordenadas, como pretende Riquer?

Talvez fosse razoável que nos perguntássemos sobre a natureza desta ironia. Dada a ineficácia das sérias e graves perorações, que relação de leitura promove ela? Segundo o prólogo de 1605, sua função se reduz a uma ação mais ou menos descomprometida sobre a diversidade dos temperamentos e caracteres. Nesta altura, através da fala de um amigo fictício, Cervantes recorre a uma classificação que reparte os leitores em melancóli-

cos, risonhos, simples, discretos, graves e prudentes. Podemos supor, antes de mais nada, que o D. Quixote promove, em relação aos discursos anteriores, uma espécie de democratização da leitura. No mínimo, atrairia para os seus limites os "simples" e os "risonhos" ("joviales", diria o livro em outra parte), que podemos imaginar repelidos pela seriedade das falas precedentes. Estas suposições, entretanto, não nos fazem avançar muito: acabam nos mandando de volta para a idéia de que o livro de Cervantes é apenas uma estratégia mais bem traçada. Além disso, esta divisão dos leitores concebe de maneira quase inofensiva o ato de ler D. Quixote. Na verdade, suas páginas se limitariam a reforçar a maioria dos temperamentos, sem modificá-los. Procurariam cair nas boas graças dos discretos, graves e prudentes, lisonjeando suas expectativas e acentuariam decididamente algo que preexiste nos risonhos. O influxo de D. Quixote se exerceria apenas sobre os simples e os melancólicos: desviaria os primeiros do caminho do tédio, revelaria para os outros as delícias do riso.

Por outro lado, o livro de Cervantes se esforça em fundar outras classificações dos leitores, estabelecidas em critérios menos incertos e ocasionais. A mais insistente e explícita refere o discreto ("el mesmo crédito que suelen dar los discretos a los libros de caballerías") e o vulgo ("la autoridad y cabida que en el mundo y en el vulgo tienen los libros de caballerías"). Não parece, pois, desproposital formular nestes termos a intenção maior de D. Quixote: desqualificação das leituras habituais, em nome de uma relação dirigida pelo bom senso. Por que vias, entretanto? Transcrevendo em sátira as mesmas críticas

já formuladas em outro registro? Chancelando a proposta de leitura contida nas novelas de cavalaria? É provável que não.

De qualquer maneira, talvez o fio destas considerações nos levem, entre outras coisas, a determinar melhor o lugar que as novelas de cavalaria ocupam no interior de D. Quixote. Como se sabe, a discussão deste problema pode circular a partir dos polos opostos de duas perguntas extremas. Em termos não muito rigorosos, mas bastante expressivos, a questão se formularia assim: promoveu D. Quixote a ruína dos ideais da cavalaria, conforme os lamentos de Byron, ou, a acreditar em Menéndez Pelayo, retomou-se pela transfiguração?[21] Não é difícil traduzir em outros termos as implicações contidas em cada uma das alternativas. A segunda poderia nos persuadir de que o livro de Cervantes, através de uma operação de inversão, reproduz uma epopéia de cavalaria às avessas, o que conferiria às suas declarações de oposição um estatuto meramente retórico. A escolha da primeira, por outro lado, geralmente leva a encarar o D. Quixote como inauguração de uma nova tradição narrativa, pensada, na via hegeliana, como o grande sucedâneo da epopéia homérica. "Homero bufão": não é sob esta expressiva imagem que Victor Hugo menciona o nome do autor do Quixote?[22]

Inútil estabelecer um rescenseamento de traços isolados, que eventualmente confirmariam ora uma, ora outra das te

---

[21] Marcelino MENÉNDEZ Y PELAYO - "Cultura Literaria de Cervantes y Elaboración del 'Quijote'". In San Isidoro, Cervantes y Otros Estudios, Madrid, Espasa-Calpe, 1959, pp. 83-126.

[22] VICTOR HUGO - "Préface à Cromwell". In Cromwell, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 75.

ses do debate. É verdade, por exemplo, que a estrutura do entrecho, à maneira das novelas de cavalaria, permite a introdução de "estórias adventícias"[23], digressões da ação principal. O achado de um manuscrito ou o serão casual com personagens episódicas capacita o texto a relaxamentos marginais, cuja proliferação exagerada provocaria a indignação do próprio D. Quixote. Nascido da "dissolução da cultura narrativa medieval", como disse Lukács, o chamado romance moderno não deixou de lançar mão de alguns dos seus recursos consagrados:

> O romance novo retoma da arte da narrativa medieval o matizamento relaxado da concepção de conjunto, sua deslocação fornecida pela pessoa do herói principal, a relativa autonomia destas aventuras que formam isoladamente uma novela acabada, a amplitude do mundo representado, etc.[24].

Mas esta apropriação dos elementos medievais, ressalta Lukács, deve ser pensada em função do remanejamento que os traços herdados sofrem quando integrados numa nova estrutura. Daí a inutilidade de um levantamento mecânico de concordâncias e discordâncias.

Também é muito fácil sair em busca das marcas destes desacordos. Sabemos, por exemplo, que - se a idéia de roman

---

[23] A expressão é de Victor CHKLOVSKI. Ver "Comment est Fait Don Quichotte". In Sur la Théorie de la Prose, Paris, Ed. L'Age d'Homme, 1973, pp. 107-145.

[24] LUKÁCS - "Le Roman". In Ecrits de Moscou, Paris, Ed. Sociales, 1974, p. 103.

ce moderno está ligada à vontade de contar a estória de uma vida individual - o livro de Cervantes ultrapassa de muito os propósitos da novela de cavalaria, interessada sobretudo em multiplicar as aventuras, importando quase nada as figuras que as viveram. Daí a produção em massa dos séculos XV e XVI: Amadis de Gaula foi pai de Esplandián, que foi pai de Lisuarte, que foi pai de Amadis de Grécia, que foi pai de Florisel de Niquéia. D. Quixote é o imitador fiel desta dinastia generosa, mas não um mero instrumento para que o leitor se embriague em aventuras maravilhosas. Ao contrário: quem lê não passa incólume sobre D. Quixote, debruça-se sobre ele e Sancho Pança, perscruta-lhes a evolução. O modelo da relação cavaleiro-escudeiro não saberia se ajustar aqui.

Estas diferenças e repetições em relação às novelas de cavalaria têm, sem dúvida, a sua importância, mas no momento certo. Mais convincente e eficaz é perguntarmos pela relação de leitura atestada nas páginas do Quixote. Supõe ela alguma novidade com respeito ao discurso crítico que precede Cervantes? Inclui, por isso mesmo, uma crítica das novelas de cavalaria? E em que limites se daria essa crítica? Perguntas que, no mínimo, levariam a acentuar aquilo que é próprio do texto de Cervantes e faz dele uma experiência irrepetível. Tão irrepetível que jamais pode ser reeditada, apesar de não terem sido poucos os que tentaram escrever outros D. Quixote. Um exemplo? Aquele Pierre Ménard, que passou a vida copiando o texto de Cervantes, linha por linha, mas acabou escrevendo outro livro.

CAPÍTULO I

ALONZO, O LEITOR - D. QUIXOTE, O LOUCO

> En resolución, él se enfrascó tanto en su lectura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro y los días de turbio en turbio, y así, del poco dormir y del mucho leer se le secó el celebro, de manera que vino a perder el juicio. (...)
>
> En efeto, rematado ya su juicio, vino a dar en el más extraño pensamiento que jamás dio loco en el mundo...".
>
> (Don Quijote, I, I, 310)

Num texto sobre o D. Quixote, J.-L. Borges propõe ao leitor que suponha a descoberta de um manuscrito de "puño y letra" do cronista mouro Cide Hamete Benengeli, a partir de quem teria sido escrita, como se sabe, a história das loucuras do Quixote. Trata-se de um fragmento e, de acordo com a suposição de Borges, o texto se interrompe no momento em que o herói se certifica de que causou a morte de um adversário. A proposta é a de que se conjecture a respeito do que se passa com D. Quixote neste momento extremo.

Dentre as respostas de Borges, duas delas nos parecem as mais pertinentes e, de uma certa forma, contidas uma na outra. Segundo a primeira conjectura,

> nada especial ocurre, porque en el mundo alucinatorio de Don Quijote la muerte nos es menos comúm que la magia y haber matado a un hombre no tiene por quê perturbar a quien se bate, o cree batirse, con endriagos y encantadores.

Mas aos olhos de Borges, uma outra perspectiva parece mais verossímil com a figura de D. Quixote: de acordo com ela,

> muerto aquel hombre, Don Quijote no puede admitir que el acto tremendo es obra de un delirio; la realidad del efecto le hace presuponer una pareja realidad de la causa y Don Quijote no

saldrá nunca de su locura[1].

De fato, D. Quixote não sairá nunca de sua loucura, ao contrário do que imagina uma terceira suposição, segundo a qual a visão da morte traria de volta Alonzo Quijano e resgataria D. Quixote, "acaso para siempre", de sua idéia fixa. As conjecturas anteriores parecem reafirmar conjuntamente a condenação irreversível do herói, bem compreendida pelo autor apócrifo e, dizem, negada por Cervantes no final do Livro II[2]. D. Quixote, com efeito, é o prisioneiro definitivo dos limites de um círculo: tudo o que se passa em torno dele é recuperado em função do espaço deste círculo. No fundo, as perspectivas das primeiras conjecturas reafirmam a existência de um único movimento, concebido em direções opostas: de um lado, a loucura torna a morte um acontecimento corriqueiro neste mundo mágico de endríagos e encantadores; de outro, o fato "tremendo" da morte confere realidade definitiva à loucura. Aos olhos inconsequentes do louco, nada é capaz de afastar o delírio: os acontecimentos têm origem nele e, depois de um curto vôo, a ele regressam.

A lógica impecável deste círculo nunca deixa de cumprir-se ao longo do percurso quixotesco. Também Auerbach a

---

[1] J.-L. Borges - "Un Problema". In El Hacedor, Buenos Aires, Emecé Ed., 1969, pp. 29-30.

[2] Não é possível deixar de referir a pequena ressalva de Foucault quanto à morte de D. Quixote: "De súbito, a loucura do Cavaleiro tomou consciência de si mesma e se desfaz em tolice a seus próprios olhos. Mas esta brusca sabedoria de sua loucura não seria apenas 'uma nova loucura que acaba de lhe entrar na cabeça'? Equívoco indefinidamente reversível, que só pode ser resolvido, em última instância, pela própria morte". Historie de la Folie, Paris, Gallimard, 1972, p. 50.

chou-se às voltas com ela, quando comentou a passagem do encantamento de Dulcinéia, episódio improvisado por Sancho no início da terceira saída. Embaraçado com a missão de anunciar a Dulcinéia a chegada do seu devotado cavaleiro, Sancho Pança se vale da imaginação desenfreada de D. Quixote e pretende que três lavradoras e seus asnos passem pelo espetáculo de Dulcinéia e damas de companhia. O artifício, entretanto, ameaça fracassar: subitamente lúcido, "desta vez D. Quixote não vê senão a realidade"[3].

Se a pontualidade do círculo quixotesco ameaça momentaneamente negar socorro ao cavaleiro, pressentindo a possibilidade de uma "terrível crise", Auerbach arrisca conjecturar, à maneira de Borges, duas resoluções: exposto de repente à lucidez e ao real, a experiência do choque poderia levar o herói a "uma loucura mais profunda" ou, então, "à libertação instantânea da idéia fixa". Mas a suspensão da lógica habitual é apenas passageira: D. Quixote volta a si, Sancho Pança respira aliviado.

> Nenhuma das duas coisas acontece (continua Auerbach). D. Quixote supera o choque. Na sua própria idéia fixa, encontra uma saída que o livra tanto do desespero quanto da cura: Dulcinéia está encantada. Esta saída encontra-se em todos os casos, tão logo a situação exterior se coloca em contraste invencível com a ilusão: permite a D. Quixote conservar a atitude do nobre e invencível herói, que é perseguido por um mago poderoso e invejoso

---

[3] AUERBACH - In ob. cit., p. 296.

de sua fama[4].

Durante as idas e vindas do Quixote, a existência deste círculo vai se convertendo em algo familiar e previsível aos olhos do leitor. Sua presença afasta sistematicamente as resoluções trágicas, no dizer de Auerbach, e quase chega a emprestar às aventuras o estatuto de variação em torno de um mesmo motivo. Conhecemos D. Quixote e o seu talento de promover estalagens a castelos e rameiras a donzelas, converter Aldonza em Dulcinéia e jurar que existem exércitos onde o bom senso vê rebanhos de carneiros. Como esperar, portanto, que, perante os "desaforados gigantes", D. Quixote desse ouvidos às razões de Sancho? Se a epopéia dos cavaleiros nunca se perguntara por moinhos de vento, como, pois, topar com eles no caminho?

Mas apesar de não serem invocados por nenhuma interrogação, os moinhos estão lá, na lança quebrada e nos ossos partidos do herói. Para o círculo quixotesco, é caso de vida ou morte a sua explicação. O cavaleiro recorre, então, a seu "ordinario remedio": põe-se a "pensar en algún paso de sus libros". Assim intervêm as "malas artes" do encantador Frestón, o usurpador de façanhas, preparando a metamorfose dos gigantes em moinhos, mudos e prosaicos ao ritmo do vento. Nesta altura, retorna-se à pergunta permitida: D. Quixote reconhece a aventura dos andantes e, desde então, já não se sente ameaçado.

"Astúcia de sofista": sob estes termos Hauser qualifica o mecanismo providencial que põe D. Quixote a salvo do re

---

[4] AUERBACH - In ob. cit., p. 297.

al desencantado. Na passagem comentada por Auerbach, Hauser identifica a apoteose do artifício quixotesco: melhor e mais limpidamente que em qualquer outra parte, é onde D. Quixote exibe "o mecanismo narcisista"[5] que o protege das provas em contrário. No mínimo, não há nada mais contundente que este recurso aos termos freudianos, capazes de sugerir a radicalidade do trabalho de elisão do mundo operado pelo círculo quixotesco.

Pouco importam no momento as sutilezas que a sua existência parece comportar. Não interessa que D. Quixote nem sempre se mostre uma presa fácil e indefesa do seu influxo. É verdade que, às vezes, ele se revela uma vítima por escolha, que se dá a possuir, e por isso Borges poderá se referir à sua "consentida locura". Em certas passagens, este consentimento empresta uma inequívoca ponta de lucidez às razões do herói. Lembremos, por exemplo, o célebre arrazoado em que D. Quixote compara a idealização de Dulcinéia ao fingimento literário dos poetas, que se apaixonam por damas imaginárias à força de inventarem seus nomes (I, XXV). E as palavras de Hauser parecerão menos injustas e enfáticas: artes de sofista, sem dúvida. Em outra parte, este jogo se faz de conta poderá se exibir ao leitor com uma sinceridade desconcertante, conferindo aos disparates de D. Quixote alguma coisa não muito estranha ao fingimento mais grosseiro. Muitas vezes, nada dos fingimentos regrados, próprios dos manuais de literatura, mas afirmações sem rodeio, às quais não falta o seu tanto de cinismo.

---

[5] Arnold HAUSER - In ob. cit., p. 96. Segundo Hauser, o Maneirismo inventou e esgotou toda uma galeria de personagens narcisistas, tais como Hamlet, Fausto, D. Juan e o próprio D. Quixote.

Mas deixemos de lado estas ressalvas, mais apropriadas para levar a termo uma discussão acerca da complexa natureza da loucura quixotesca, o que não nos interessa. No momento, basta reafirmar a existência do espaço fechado deste círculo vicioso, fora do qual D. Quixote é incapaz de pressentir outras razões. Quando se refere a ele e à capacidade quixotesca de fazer aderir à sua superfície os acontecimentos mais prosaicos, Foucault exprime uma idéia que talvez nos faça avançar mais decisivamente. Em D. Quixote, afirma ele, o trabalho dos encantadores produz uma "similitude encantada"[6]. Na realidade, o cavaleiro de Cervantes é o herói anacrônico de uma crise: a que surge a partir do século XVI, quando as palavras e as coisas deixam de ser semelhantes e a escrita já não aponta, fiel e transparente, para o mundo. D. Quixote é ainda "o herói do Mesmo", que se recusa a reconhecer a diferença; quando vem a topar com ela, torna-a prontamente uma similitude disfarçada pela feitiçaria, que imita um modelo previsto nos livros.

As breves páginas de Foucault sobre o Quixote são importantes sobretudo porque se recusam a falar da loucura quixotesca recalcando o fato de que se trata de uma certa operação de leitura. Até finais do século XVIII, a figura do louco será assimilada àquele que se recusa a ler o mundo descodificando a diferença: numa palavra, é "o homem das semelhanças selvagens"[7]. Escolado na leitura das novelas cavalheirescas, D. Quixote não é evidentemente o inventor - digamos assim - desta prática especu

---

[6] FOUCAULT - Les Mots et les Choses, Paris, Gallimard, 1966, p. 61.

[7] Idem - Ibidem, p. 63.

lar. Referindo-se à novela cortês do século XIII, Auerbach assim caracterizaria, em uma de suas feições literárias, a natureza de tal movimento apriorístico:

> O mundo da provação cavalheiresca é um mundo de aventuras. Ele não contém somente uma série quase ininterrupta de aventuras, mas também, e sobretudo, nada além do que pertence à aventura. Nada que não seja cenário ou preparação para ela. É um mundo criado e preparado adrede para a provação do cavaleiro. (...) Outras coisas, afora feitos de armas e amor, nem podem acontecer no mundo cortesão, e mesmo estas duas são de uma espécie toda peculiar - não são acontecimentos ou sentimentos que possam, também, faltar de tempos em tempos. Ao contrário, estão ligados constantemente com a pessoa do cavaleiro perfeito, fazem parte da sua definição, de modo que ele não pode estar nem um instante sem aventuras de armas e nem um instante sem complicações amorosas - se o fizesse, perder-se-ia a si mesmo e não mais seria um cavaleiro[8].

O que faz a originalidade do fidalgo Quijana (não importa o nome que se dê a ele) não é, pois, a invenção desta lógica intransigente e nem mesmo a crença fanática em sua evidência, mas a disposição de ler, fora da imaginação dos livros, as marcas que a confirmam. O legível já não é visível, diz Fou

[8] AUERBACH - "A Saída do Cavaleiro Cortês". In ob. cit., pp. 116-120.

cault: ao "peregrino meticuloso" da similitude cabe a tarefa de restituir-lhes a correspondência.

Talvez não fosse inútil refazer os movimentos da pena de Cervantes, quando alude ao processo da loucura quixotesca. De início, diz-se que D. Quixote se abandona a uma prática selvagem e exagerada. A afirmação seguinte, acerca da "claridad de la prosa" de Feliciano de Silva, soa prontamente como ironia, confirmada pelas exemplificações imediatas da "clareza" e pelo esforço de Alonzo, que "desvelábase por entenderlas y desentrañarles el sentido". Mas o fidalgo ainda está senhor das suas faculdades, resta-lhe um pequeno sentido das proporções: "no estaba muy bien" com os golpes descomunais que os cavaleiros dão e recebem. Por um momento, podemos até supor que estes restos de espírito crítico seriam de muita valia na empresa de completar a inacabada epopéia de D. Belianís. Mas Alonzo não se demora nesta vontade: a vocação de escritor é recalcada por "otros mayores y continuos pensamientos", cogitações anacrônicas de onde sairá a figura excêntrica de D. Quixote. Como se vê, as dúvidas e dificuldades em relação à "claridad" da prosa cavalheiresca levam a uma resolução meio inesperada. Não terminam pela descrença definitiva, mas pela necessidade de provar sua correspondência com a realidade.

> (...) le pareció convenible y necesario (declara de saída o narrador), así para el aumento de su honra como para el servicio de la republica, hacerse caballero andante y irse por todo el mundo con sus armas y caballo a

> buscar las aventuras y a ejercitarse en todo aquello que él había leído que los caballeros andantes se ejercitaban, deshaciendo todo género de agravio y poniéndose en ocasiones y peligros donde, acabándolos, cobrase eterno nombre y fama. (I, I, 310)

Fazer-se cavaleiro andante e "irse por todo el mundo", para o que der e vier. Anunciada de chofre, na primeira página do livro, esta loucura singular não merece maiores explicações. Dela se retirará toda a história. O que menos importa aqui, como motivação, é o serviço da república ou o aumento da honra pessoal. É preciso que voltemos a insistir na importância de duas breves palavras e retiremos daí as conseqüências possíveis: Alonzo "había leído". A singularidade da loucura advém de sua condição de fruto de um certo exercício que não parece conter maiores segredos: o da leitura.

> En resolución, él se enfrascó tanto en su lectura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y del mucho leer se le secó el celebro de manera que vino a perder el juicio. Llenósele la fantasía de todo aquello que leía en los libros (...) y asentósele de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de aquellas soñadas invenciones que leía, que para él no había historia más cierta en el mundo. (I, I, 310)

A história das loucuras de D. Quixote parece, portanto, ter uma origem. Alonzo Quijana, o Bom, devora um a um os livros de sua biblioteca: torna-se louco porque lê.

É claro que podemos conjecturar muito a partir daí. Nada nos impede de recolher as pequenas pistas legadas pelo narrador em algunas dezenas de linhas e supor, como fez Auerbach, que D. Quixote (que Alonzo, diríamos melhor) é "vítima de uma estratificação social" e que "a sua saída é uma fuga de uma situação (...) suportada durante demasiado tempo"[9]. Mas as suposições correm sempre o risco de se extraviar no espaço loquaz das entrelinhas. Em outro texto, o próprio Auerbach desaconselharia as especulações anteriores, amarrando a loucura do herói, sumariamente, ao exercício da leitura:

> Não dá à pergunta acerca da loucura de D. Quixote outra resposta do que esta: leu demasiados livros de cavalaria, e estes lhe viraram o juízo[10].

O caráter discreto do procedimento incomoda apenas o leitor rigidamente formado na exaustividade com que um Balzac, por exemplo, refere a extração social de suas personagens. Mas o passado do cavaleiro andante não importa na mesma proporção que o dos heróis do século XIX. Com a ajuda de uma passagem de Paul Zumthor, talvez se possa sustentar que o sentido do laconismo de Cervantes se esgote na intenção de parodiar a abertura de muitos textos de cavalaria:

---

[9] Idem - Ibidem, p. 117.

[10] Idem - "A Dulcinéia Encantada", p. 305.

> A ação principal, o empreendimento do herói, pode resultar de uma vontade que lhe é própria: ele se torna, segundo a terminologia de Greimas, seu próprio destinador, como o Érico ou o Perceval de Chrétien na primeira parte dos romances que lhes são consagrados; ele pode, por causa de uma associabilidade inexplicada, deixar por si mesmo seu lugar inicial e engajar-se, alhures, numa viagem que constitui a narrativa[11].

Mas é provável que não seja preciso regredir tanto para alcançar as referências implícitas de Cervantes. Que se leia, por exemplo, a seguinte passagem do Amadís de Gaula:

> D. Galaor (...) siendo ya en edad de diez é ocho annos, fízose valiente de cuerpo y membrudo, é siempre leia en unos libros que el buen hombre le daba de los hechos antiguos que los caballeros en armas pasaron; de manera que cuasi con ello, como con lo natural con que nasciera, fué movido á gran deseo de ser caballero[12].

Este texto não deixa margem a dúvidas. Nele, a função da leitura é apenas a de explicitar a vocação e fazer cumprir o direito natural que o sangue legou a Galaor. Embora ainda não o saiba, o futuro cavaleiro é da mesma estirpe que Amadís,

---

11 Paul ZUMTHOR - "Du roman à la Nouvelle". In Essai de Poétique Médievale, Paris, Seuil, 1972, p. 356.

12 Garcí-Ordoñez de MONTALVO - Amadís de Gaula, Madrid, Ed. da Real Academia Espanhola, 1950, Vol. 40, Livro I, Cap. V, p. 15.

filho de Perión e Elisena. No caso de D. Quixote, como é óbvio, a leitura não acentua coisa alguma: exercendo-se sobre o vazio dos direitos deste obscuro fidalgote, torna-se a causa absoluta de sua vocação ilegítima. Haverá algo de mais cômico que esta pretensão, ainda mais quando projetamos em imaginação a figura física de Alonzo, tão o contrário do jovem e "membrudo" Galaor?

Nesta altura, porém, deixemos o paródico à parte. O que importa reter é que, apesar das indicações de origem às quais o próprio narrador não se esquiva, em D. Quixote o louco e o leitor se exibem tão imbricados a ponto de ser desproposital sustentar que a loucura deve à leitura o que a consequência deve à causa. É comum nos referirmos ao livro distinguindo história e pré-história, marcadas pelas figuras de D. Quixote, o Louco, e Alonzo Quijana, o Leitor. Tudo o que diz respeito ao fidalgo pacato e à sua bibliomania estaria confinado a estes "cincuenta años" aos quais a pena do escritor deixa de aludir. À história interessaria, de fato, a figura do Louco, não a do Leitor, que desapareceria na altura dos rituais em que Alonzo limpa e remenda as armas dos antepassados, batiza o cavalo, denomina-se D. Quixote e nomeia a amada. A partir de então, o Leitor se tornaria mera lembrança, referido aqui e ali pelas raras e breves alusões, afastado, entretanto, pela importância do Louco.

Mas esta idéia não parece resistir ao transcorrer do livro, pois em D. Quixote a loucura é um frenesi de leitura. Na verdade, o leitor não concede o lugar ao louco para que a estória comece. Seu papel não é o de marcar uma origem, declarada

e perdida no início do texto: sua presença acompanhará o livro. D. Quixote não é, afinal, da primeira à última página, a personificação do leitor que não traz os livros na mão, mas carrega-os na lembrança, condenado perpetuamente à sua relação de leitura, destrinçando os sinais do mundo, de acordo com a letra dos livros?

O círculo, portanto, não expressa apenas o movimento da loucura, mas também um vício de leitor: o louco vive sua loucura na leitura e através dela. Apesar do que esta afirmação tem de óbvio, é provável que Foucault tenha sido o primeiro a formular a questão de maneira explícita e rigorosa. Restaria, talvez, extrair dela uma reavaliação do Quixote de Cervantes[13].

Neste sentido, seria preciso afirmar que o que se conta em D. Quixote é a epopéia excêntrica de um leitor desatinado, cuja decisão de exercitar-se naquilo que "havia lêido" é o prolongamento indefinido de um único ato de leitura. No texto de Cervantes, ler e enlouquecer são operações aparentadas, cujos li

---

[3] Numa direção bastante aparentada ao deste trabalho, desenvolve-se o ensaio Cervantes o la Crítica de la Lectura, de Carlos Fuentes (México, Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1976). Ao que parece, o texto de Fuentes também parte de Foucault, com cujas categorias trabalha de maneira mais familiar. Apesar de percorrer diferentes caminhos, o esquema geral do nosso trabalho coincide com o de Fuentes: inspira-os a idéia de estabelecer em que medida a relação de leitura proposta por D. Quixote instaura uma diferença na prática da leitura exercida pelo herói do livro. Apesar de só termos podido ler o seu ensaio em 1977, a anterioridade obviamente deve ser atribuída a Fuentes, que o escreveu entre 1972 e 1975. Nosso primeiro texto nesta direção, "O Leitor Quixotesco e o Leitor de D. Quixote", data de 1974 e só foi publicado em 1977 (in Convergência, nº 1, revista do Instituto de Estudos Hispânicos). O ensaio seguinte, "A Prática da Leitura Segundo D. Quixote", escrito em fins de 1975 e princípios de 76, só apareceu no ano seguinte (in Discurso, nº 7, revista do Departamento de Filosofia da FFLCH da USP).

nites, em certos casos, não se distinguem facilmente. A ênfase na aproximação torna-se tão insistente ao longo do livro, a ponto de não ser desproposital declará-la o grande tema do romance de Cervantes. Não apenas porque loucura e leitura definem o percurso do herói, mas também pelo fato de perseguirem insistentemente o desempenho de protagonistas menores.

A leitura romântica do texto de Cervantes pretendeu fazer crer que a loucura sublime do herói, condenada a uma comovente solidão, percorre um mundo odioso, contaminado pela falsa paixão do bom senso e do pragmatismo. Este vilão despojado, Sancho o encarnaria melhor que ninguém: frente ao platonismo quixotesco, o escudeiro não passaria de um aristotélico elementar. Foi assim que nos habituamos a perscrutar as estampas, cotejando uma figura à outra: a de D. Quixote, esguia e altiva, pronta a alçar vôo acompanhando a direção da lança, e a de Sancho Pança, atarracada e viciada pelos prazeres do estômago, os pés na iminência de roçar as ervas do caminho, equilibrados desajeitadamente sobre a cavalgadura sem estribos.

Esta rigidez das figuras, lembra René Girard, fez Sancho cair em desgraça aos olhos do romantismo[14]. Mas a oposição não resiste aos primeiros argumentos. Conforme declara com acerto o próprio Girard, em D. Quixote a dialética da exceção e da regra é de natureza funcional, implicando sempre numa troca de papéis. É claro que muitas vezes - sobretudo no primeiro volume - Sancho é o dono de uma sabedoria das mais prosaicas. Seu

[14] Ver René GIRARD - Mensonge Romantique et Verité Romanesque, Paris, Grasset, 1973.

iscurso vulgar interfere, então, na eloquência impecável de D. uixote: os efeitos paródicos se alimentam muito desta divertida onfusão de falas. Mas nem sempre Cervantes está disposto a in istir na confrontação. Tanto isto é verdade, que pouco a pouco ancho foi ganhando maior autonomia, a ponto de podermos afirmar existência de duas narrativas na segunda parte - uma delas ab orvida pelas peripécias de Sancho governador[15]. Na verdade, o apel de Sancho não se confina a limitar prosaicamente os delí ios de D. Quixote. No dizer de Girard,

> desde que passa ao primeiro plano, o escudeiro torna-se a exceção que se destaca (...) sobre o bom senso cole tivo[16].

Muitas vezes, Sancho se precipita sobre os inimi os vencidos, em busca dos despojos de batalha: por si só, estes pisódios testemunham uma tensão que não se resolve na paixão ma erial, porque expressam também um direito de escudeiro. É claro ue podemos surpreendê-lo cético e zombeteiro em relação ao de oimento do Quixote sobre a Cova de Montesinos; às vezes, é dura ente repreendido por este, quando se mostra, por exemplo, "tan migo de tu interés". Mas é preciso não esquecer que Sancho tam

---

[5] Um estudo dos "motivos" do Quixote, como o de Helmut Hatzfeld, demonstra, por outro lado, que não é preciso exagerar, essa afirmação: "O conhecimen to artístico de que o tema 'Sancho', tal como se faz compreensível nestes dois motivos, forma simplesmente uma espécie de acompanhamento ao tema 'Quixote', ajuda numa justa compreensão do romance. Desvanece-se a idéia de que ambos, D. Quixote e Sancho, com o mesmo direito, sejam heróis do ro mance, porque evidentemente Sancho tem um papel secundário". In El "Quijo te" Como Obra de Arte del Lenguaje, Madrid, Patronato del IV Centenário del Nascimiento de Cervantes, 1949, p. 34.

[6] GIRARD - In ob. cit., p. 147.

bém é capaz de narrações igualmente disparatadas e tem na palavra de D. Quixote a simplória certeza de que um dia desses governará sua ilha e fará de Sanchica uma grande condessa. Frequentemente, o narrador registrará o pasmo das personagens perante esta "simplicidad" que merece outros nomes:

> Decía esto Sancho con tanto reposo, limpiándose de cuando en cuando las narices, y con tan poco juicio, que los dos se admiraron de nuevo, considerando cuán vehemente había sido la locura de Don Quijote, pues había llevado trás si el juicio de aquel pobre hombre. (I, XXVI, 423)

Mas não é preciso que D. Quixote deixe a cena para que a loucura apareça em outros lugares. Sabemos que o cavaleiro mistura aos disparates um tanto de "prudente moderação" (Auerbach), que constitui o que o narrador denomina a sua "sabedoria". Quando o "loco" dá folga ao "cuerdo", é comum que D. Quixote apareça como simples público ou coadjuvante das loucuras alheias[17]. Nestes intervalos, o herói assiste às extravagâncias pastoris do desenganado Grisóstomo, motivo repisado, com ironia menos disfarçada, na altura da alusão à "pastoral Arcádia" dos apaixonados de Leandra. Declinar os nomes de todos esses loucos que atravessam o livro, de passagem, seria, no mínimo, cansativo. Lembremos apenas um dos mais importantes: Cardênio.

---

[17] "D. Quixote é geralmente a exceção que se destaca sobre um pano de fundo de bom senso; mas este herói pode muito bem tornar-se espectador nos intervalos lúcidos entre dois acessos de loucura cavalheiresca". GIRARD, in ob. cit., p. 147.

Há momentos em que a própria idéia de loucura parece ganhar contornos imprecisos: o narrador não esconde suas suspeitas acerca das burlas de que D. Quixote torna-se vítima. Por exemplo: os disfarces de Sansón Carrasco, empenhado em atrair de volta o cavaleiro, não ultrapassam os limites do razoável e prático? Quando a extravagância das mascaradas atinge a proporção do palácio dos Duques, Cide Hamete não poupa uma observação bastante clara:

> Y dice más Cide Hamete: que tiene para sí ser tan locos los burladores como los burlados, y que no estaban los Duques dos dedos de parecer tontos, pues tanto ahínco ponían en burlarse de dos tontos. (II, LXX, 848)

Estas considerações não são nada inúteis. Como se verá adiante, ainda hoje persiste, na interpretação de importantes estudiosos, a idéia romântica da loucura solitária de D. Quixote. Mas também na sua avidez de leitura Alonzo não está só. Já no capítulo inicial a estória alude às suas pendências com o Cura e o Barbeiro Nicolás, a propósito da excelência dos cavaleiros andantes: disputa-se apaixonadamente em torno dos nomes de Palmerín de Inglaterra, Amadís de Gaula, Cavaleiro do Febo ou D. Galaor. No transcorrer do livro, outras personagens revelarão a mesma inclinação: o Clérigo de Toledo no seu célebre arrazoado, a bela Dorotea, que tão graciosamente desempenha a ofendida Micomicona e, enfim, todos os que, conhecedores do código, se dispõem a fazer o jogo de D. Quixote.

O caso do estalajadeiro Palomeque merece citação à parte, dado seu estreito parentesco com a figura do herói. Este vendeiro desprovido de quaisquer letras não conhece "mejor letrado en el mundo"[18] e, de bom grado, empregaria "noches y días" a ouvir quem pudesse ler as fantásticas batalhas dos cavaleiros andantes. Na segunda passagem de D. Quixote pelo seu estabelecimento, Palomeque e o Cura antecipam - guardadas as devidas proporções - a mesma polêmica que o herói sustentará, páginas adiante, com o Clérigo. Na sua rude imaginação, fábula e história se tornam uma coisa só: os autênticos feitos de armas se confundem com as façanhas inverossímeis dos textos cavalheirescos. Conforme a precisa intervenção da discreta Dorotea, Palomeque poderia "hacer la segunda parte de Don Quijote". A providencial diferença entre ambos vem do fato de que o estalajadeiro descrê da hipótese de ressucitar a cavalaria andante:

> no seré yo tan loco que me haga caballero andante; que bien veo que ahora no se usa lo que se usaba en aquel tiempo, cuando se dice que andaban por el mundo estos famosos caballeros. (I, XXXII, 461)

Seria Palomeque a encarnação deste leitor que o Quixote identifica, vagamente, sob a categoria depreciativa do vulgo e contrapõe, muitas vezes, ao ideal do leitor discreto? Segundo os termos do Clérigo, seria o pobre estalajadeiro a expressão mais bem acabada do "ingenio bárbaro y inculto", próprio de

---

[18] Segundo todos os anotadores, onde se lê "letrado" deve se ler "leitura".

leitores "ignorantes, que sólo atienden al gusto de oír disparates" e aos quais opõe a figura dos leitores "dotos y discretos"?

Pode ser que sim, mas é preciso admitir que não é por esses critérios que alcançaremos a divisão que nos interessa. Fidalgo fino e cultivado, D. Quixote não pode ser confundido com o iletrado Palomeque. E no entanto, quem, melhor do que ele, para contrastar com a "discreción" do Clérigo?

Aparentados com o Quixote pelo esmero da formação, alinham-se os leitores de novelas pastoris. Impossível deixar de lembrar a proximidade entre o herói e os pastores desvairados que transitam no Quixote, desviados inadvertidamente das suas leituras prediletas para a vida. Destes, o mais importante é Grisóstomo, "el pastor estudiante", cuja triste sorte está cercada de livros. Já sua vida pregressa, em Salamanca, rende-lhe a fama de "muy sabio y muy leído". No momento dos funerais, seu corpo aparece cercado de "algunos libros y muchos papeles, abiertos y cerrados". Vale a pena argumentar contra a idéia de que a estória dos desencontros de Marcela e Grisóstomo é a mimetização extravagante e disparatada das novelas pastoris, fruto - podemos supor - de uma leitura tão desregrada quanto a de Alonzo?

O parentesco é óbvio. Não é por acaso que D. Quixote pretende cumprir sua forçada abstinência cavalheiresca (exigência de Carrasco, travestido em cavaleiro) fazendo-se pastor e fundando um "pastoril gremio", constituído de saudosos, enamorados e desdenhados pastores: Quijótis, Pancino, Carrascón, Curambro. De fato, quando do escrutínio na biblioteca do herói, Cer

vantes se apressara em sugerir que D. Quixote era também um leitor de novelas pastoris. Nesta altura, a sobrinha de Alonzo se apercebe da existência de uma virtual ligação entre a loucura quixotesca e a figura imaginária do pastor:

> - Ay señor! - dijo la sobrina - Bien los puede vuestra merced mandar quemar como a los demás; porque no sería mucho que, habiendo sanado mi señor tío de la enfermedad caballeresca, leyendo estos se le antojase de hacerse pastor y andarse por los bosques y prados, cantando y tañendo. (I, VI, 327)

A parte fundamental, sem dúvida. Muitos estudiosos repisaram a questão. Spitzer deve levar em conta a intervenção de Antonia Quijana ao afirmar a existência de "um perigoso elo potencial 'do livro'" nas páginas do Quixote. O texto de Cervantes aparecerá, então, aos olhos de Spitzer, como "uma denúncia contra o lado livresco do Humanismo", uma crítica incansável "do mundo da palavra", tal como o cultivou o Renascimento, nem sempre observando "sua justa relação com a realidade". Por esta via, D. Quixote daria conta, à sua maneira, de um dos grandes temas que povoou a imaginação barroca - o sonho:

> As palavras já não são, como tinham sido para a Idade Média, receptáculos de verdades, nem tampouco, como no Renascimento, expansão da vida: assim como os livros onde estão encerradas, são fontes de dúvida, erro, decepção

..., "sueños"[19].

Por tudo isto, é impossível deixar de dar razão à observação crítica de Américo Castro acerca da cegueira de Unamuno para a importância do livro em D. Quixote[20]. Com efeito, ao comentar o capítulo do auto-de-fé na biblioteca do cavaleiro, Unamuno passa adiante apressadamente, advertindo o leitor:

> Aquí inserta Cervantes aquel capítulo VI en que nos cuenta "el donoso y grande escrutinio que el cura y el barbero hicieron en la librería de nuestro ingenioso hidalgo", todo lo cual es crítica literaria que debe importarnos muy poco. Trata de libros y no de vida. Pasémolo por alto[21].

Lacônico, Unamuno encerra a questão, como se fosse lícito biografar D. Quixote esquecendo os livros, lugar de onde sai o cavaleiro e para onde volta. Não é justamente sobre este tema - o das fronteiras imprecisas entre livro e vida - que D. Quixote dá o que pensar? Não é possível, portanto, fazer vistas grossas e passar por alto "aquel capítulo VI", como se a enfiada de títulos que o Cura vai lendo e ajuizando fosse um dado descartável, inspeção ilegítima ao que pertence à pré-estória do romance. Na verdade, em D. Quixote o "livro" tem uma espécie de oni

---

[19] Leo SPITZER - "Perspectivismo Linguistico en El Quijote". In Linguística e Historia Literaria, Madrid, Gredos, 1974, p. 153.

[20] CASTRO - "La Palabra Escrita y el 'Quijote'". In Hacia Cervantes, Madrid, Taurus, 1967, p. 372.

[21] Miguel de UNAMUNO - Vida de Don Quijote y Sancho, Madrid, Espasa-Calpe, S. A., 1971, p. 40.

presença, já está no texto antes mesmo que a narração anuncie a "afición y gusto" com que o fidalgo Quijada se punha a ler suas novelas de cavalaria. Basta referir o prefácio paródico de 1605, onde Cervantes - principalmente via Lope de Vega - satiriza os excessos livrescos do livro humanista.

D. Quixote nos aparece, então, como um texto povoado de escritores e leitores, dos quais nem sempre se afasta a imagem da loucura. Ao que tudo indica, talvez pudéssemos sustentar que se trata de um livro no qual, através da invenção de figuras dementes ou, no mínimo, extravagantes, dá-se estatuto de "realidade" a tudo aquilo que, de direito, é fictício. Daí a insistência em tornar palpáveis, aos olhos do leitor, personagens que se põem a imitar, fingida ou convictamente, os fantasmas que deveriam permanecer confinados no imaginário. É a partir destes que se pode forjar a categoria do leitor quixotesco, sinal inequívoco de uma "indiscreción" de leitura e que preocupa o livro da primeira à última página.

Mas em Cervantes as coisas nunca tomam uma direção segura. Não, é claro, - como não se cansam de argumentar biógrafos e estudiosos - porque ele se burlou dos pastores, apesar de ter escrito a Galatea, zombou da imaginação cavalheiresca e logo em seguida publicou as aventuras fantásticas de Persiles. Mas, antes de mais nada, porque em Cervantes, conforme a palavra de Américo Castro[22], cada direção assumida implica na direção contrária e, no mais das vezes, a contradição se exibe sem que nos

[22] CASTRO - El Pensamiento de Cervantes, p. 23ss.

acenem com a resolução. Não é este, segundo Spitzer, o grande segredo do "perspectivismo" do Quixote? Deste modo, não devemos nos desapontar se o texto, através de um estranho e curioso recurso, volta a tornar livrescas as personagens que vínhamos tomando como "reais". O recurso é o seguinte: o segundo volume das peripécias de D. Quixote começa com a suposição da publicação da primeira parte das aventuras, assinada pelo historiador mouro Cide Hamete Benengeli e vertida para o castelhano por um tradutor cristão. A partir de então, D. Quixote aparece como cavaleiro historiado e, além disso, lido e reconhecido pelas personagens que desempenham ao seu redor. Nesta altura, como deixar de perguntar se a relação insinuada pelo livro - ler e enlouquecer podem ser operações aparentadas - não arriscaria a saúde de cada um dos leitores de Cide Hamete? Em que medida se pode sustentar que, pela via das mascaradas que se fazem em torno do Quixote na segunda parte, a loucura quixotesca tomou de assalto todos os personagens que leram o primeiro volume?

E quanto a nós, salvo prova em contrário, leitores "reais" do livro de Cervantes? Ler enlouquece ou pode enlouquecer, não se cansa de sustentar o texto: mas não é precisamente isto - ler D. Quixote - que estamos fazendo, quando topamos com esta lição reiterada? Mergulhados nesta superfície cheia de atalhos inesperados, que se multiplicam tão logo acreditamos conhecer-lhes os descaminhos, qual o nosso quinhão de risco? Em troca deste entretenimento impagável que D. Quixote é, não estaríamos empenhando, leitores incautos, o dom precioso do nosso bom senso?

De uma certa forma, Arnold Hauser pressentiu o problema e apressou-se em advertir os leitores para os riscos implicados na atração irresistível que D. Quixote, livro e personagem, exerce sobre nós. Segundo ele,

> é tanto mais necessário ter em mente o narcisismo de D. Quixote, e assim a sua condição patológica, quanto só ao proceder assim pode-se evitar que uma justificada admiração por essa obra-prima resulte numa transfiguração do suposto cavaleiro e permita livre curso ao irracionalismo romântico que faz da doença uma virtude, da inconsciência uma fonte de sabedoria e da ignorância dos descaminhos do mundo uma via para ficar deslumbrado com as estrelas[23].

Como se vê, apesar de falar de Cervantes, Hauser parece muito seguro de uma série de verdades. O que importa, entretanto, é que seu texto deixa de formular uma questão essencial: como por-se a salvo do narcisismo de Quixote, onde coexistem sua loucura e sua leitura? Para proteger-se do ritmo incansável do círculo quixotesco, seria preciso que o leitor se convencesse com razões exteriores ao livro de Cervantes, como se ler D. Quixote fosse repetir a artimanha desesperada de Ulisses frente ao canto das sereias? A acreditar nas palavras do Clérigo de Toledo, que os comentadores costumam tomar como porta-voz máximo das convicções de Cervantes, seria forçoso dizer que sim. Em sua a

[23] HAUSER - In ob. cit., p. 97.

enga de crítica às novelas de cavalaria há uma passagem que afirma o seguinte:

> De mí sé decir que cuando los leo, en tanto que no pongo la imaginación en pensar que son todos de mentira y liviandad, me dán algún contento; pero cuando caigo en la cuenta de lo que son doy con el mejor dellos en la pared, y aun diera con él en el fuego si cerca o presente le tuviera, bien como a merecedores de tal pena, por falsos y embusteros y fuera del trato que pide la común naturaleza, y como a inventores de nuevas sectas y de nuevo modo de vida, y como a quien da ocasión que el vulgo ignorante venga a creer y a tener por verdaderas tantas necedades como contienen. (I, XLIX, 556)

Estas palavras são ditas pela boca do modelo de leitor discreto, segundo D. Quixote. O que o impede de tornar-se quixotesco, tomando o livro pela realidade, é esta súbita lucidez, que interrompe o processo e arremessa o livro para longe ou o suprime pelo fogo. O que restaria saber é se esta "discreción" é um dom de natureza, independente dos livros, repartido injustamente entre os leitores, ou se a prática da leitura, ao contrário, pode ajudar a distribuí-lo. Para falar sem rodeios: apesar do narcisismo quixotesco, conteria D. Quixote as regras da leitura discreta?

CAPÍTULO II

O LEITOR QUIXOTESCO

> Real y verdaderamente os digo, señores que me oís, que a mí me pareció todo lo que aquí ha pasado que pasaba al pie de la letra: que Melisendra era Melisendra; Don Gaiferos, Don Gaiferos; Marsilio, Marsilio, y Carlo Magno, Carlo Magno: por eso se me alteró la cólera y, por cumplir con mi profesión de caballero andante, quise dar ayuda y favor a los que huían, y con este buen propósito hice lo que habéis visto. (II, XXVI, 683)

> Llegando pues la comedia a este paso, cuando Don Quijote vio a la mujer (...) tan afligida, por hacer el personaje de la Reina, a quien se levantaba el testemonio, y por otra parte advirtió que no había quien defendiese su causa, se levantó con una repentina cólera, diciendo: - Esto es una grandísima maldad, traición y alevosía ... (Avellaneda, Don Quijote, Parte VII, Cap. XVII, p. 258-9)[1].

As citações de Alonzo Fernández de Avellaneda serão feitas de acordo com El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha, Barcelona, Ed. Zeus, 1968, 1a. ed.

Como tantas vezes, D. Quixote parece momentaneamen e curado de seus furores cavalheirescos. Acomodado numa estala em, na companhia de Sancho e de algumas personagens episódicas, cavaleiro assiste à representação de uma versão para maricne es do romance Desde Sansueña a Paris.

No retábulo improvisado, contam-se as peripécias e D. Gaifeiros, sobrinho de Carlos Magno, quando da libertação e Melisendra, prisioneira dos mouros. Aparentemente, D. Quixote ivide com os circunstantes a lucidez elementar do espectador di ertido. Mais: a qualquer momento, poderá arrebatar a palavra do ntérprete e fazer uma fina e discreta observação a propósito do spetáculo. Sem muita demora, de fato, D. Quixote interfere, a ítulo de comentário, para retificar algumas impropriedades acer a dos usos e costumes mouros. A loucura parece sossegada.

De repente, entretanto, quando D. Gaifeiros liber a Melisendra do mirante de uma torre e ambos fogem, perseguidos elos mouros, D. Quixote declara heroicamente em cumprimento do ever:

> - No consentiré yo que en mis días y en mi presencia se le haga superche ría a tan famoso caballero y a tan a trevido enamorado como Don Gaiferos. Deteneos, mal nacida canalla; no le sigáis ni persigáis; si no, conmigo sois en batalla! (II, XXVI, 682)

D. Quixote lança mão da espada e, acreditando so orrer D. Gaifeiros e Melisendra, arremete furiosamente contra

s indignos fantoches.

O episódio revela, sem subterfúgios, o conhecido ecanismo de fruição estética do herói. Para ele, não há distân ias estéticas possíveis: o mínimo que se pode dizer é que D. uixote não conhece as fronteiras entre a arte e a realidade. A eus olhos, o discurso artístico não tem a menor autonomia em re ação ao mundo ou, então, tem uma autonomia extrema e radical, a onto de tudo dizer respeito a ele. Apesar do artifício da repre entação de Mestre Pedro, apesar da mediação do intérprete - que everia distanciar os mais desavisados · D. Quixote toma as do es de D. Gaifeiros e estraçalha o retábulo no fio da espada. Pe a pena de Avellaneda, seu imitador viveu um transe semelhante o arremeter, em favor de uma Rainha caluniada, contra o comedi nte mentiroso, durante a representação de El Testemonio Vengado e Lope de Vega.

Este curioso talento de misturar os planos e pro ongar a arte para além dos seus limites, o leitor o conhecia esde as primeiras páginas do livro. A extravagância do fidalgo a de tomar a arte ao pé da letra, expressão escolhida pelo pró rio D. Quixote para excusar-se do resultado de sua cólera.

Interessante pensar este mecanismo de leitura sob modelo teórico do espectador teatral saído das páginas da Poé ica de Aristóteles. Como se sabe, Aristóteles dá conta do efei o social do teatro através da noção de catarse, purgação das aixões pela via do terror e da piedade. Esta purgação é levada termo por meio da identificação entre o palco e a platéia,

rande pilar da teoria e da prática do teatro ocidental até o a
parecimento de Brecht.

É claro que este modelo não se ajusta à figura de
. Quixote, apesar do parentesco. Sabemos que Alonzo enlouquece
orque se identifica com Amadís e seus epígonos: por isso Fou
ault pensou seus disparates sob a figura da "loucura por identi
icação romanesca"[2]. Não é menos verdade que as metáforas propos
as por Brecht para falar da prática teatral tradicional se ajus
am facilmente no leitor que D. Quixote é. Sentimentalmente "i
iscuído" às armadilhas da leitura, o herói de Cervantes é víti
a de um "investimento emocional" e se entrega como "cera nas
ãos de mágicos": "põe-se na pele" dos andantes e enlouquece.

Mas não é tudo. O decisivo é que D. Quixote é lei
or de romance e não um espectador teatral. Esta distinção, evi
entemente, não é um pormenor e foi assumindo tal diferença que
recht se inclinou a situar o espectador distanciado e não-aris
otélico sob o signo do leitor épico - chamando de "épica" a sua
ova prática do teatro.

Que se argumente, entretanto, que D. Quixote tam
ém via teatro e nem por isso os resultados eram muito diferen
es. Não é precisamente o que atesta o episódio das marionetes
, talvez mais do que ele, a encenação de Lope de Vega no Quixo
e apócrifo? Tudo isto é verdade, mas acontece que em ambas as
s passagens o herói - tanto o de Cervantes quanto o de Avellane
a - não cumpre o percurso previsto em Aristóteles. Obviamente,

---

FOUCAULT - Histoire de la Folie, p. 47.

, Quixote se identifica. O que não se dá é o alívio, a purga ão. Há como que algo de irreversível no seu processo de identi icação, o herói se vê tão plenamente investido a ponto de não ıder ultrapassá-lo. D. Quixote é incapaz de catarse. Por isso, ılouquece.

Talvez não fosse ilegítimo especular acerca do ›rocesso narcisista" implícito nesta prática da leitura, para etomar os termos freudianos de Hauser. Paradoxos à parte, não i algo de narcisista nesta incapacidade de voltar a si quando e é um mero fidalgote de província? Comprovada, a hipótese rea ırmaria as considerações anteriores, acerca da impossibilidade e distinguir, na figura quixotesca, o círculo da loucura e o da eitura.

Mais interessante, por outro lado, é lembrar esta ıneira peculiar através da qual uma certa tradição se viu às ›ltas com à questão do leitor romanesco. Neste sentido, a figu a de D. Quixote é apenas um exemplo radical. Depois de Cervan es[3], não foram poucos os que voltaram a enfrentar o problema ›b os termos desta espécie de falência da catarse.

Em 1761, por exemplo, num dos tantos esforços de eabilitação do gênero romanesco, Diderot fez o elogio do chama › romance burguês de costumes. Em nome da bondade, da beleza, ı natureza e da verdade, este texto saúda a incorporação do co idiano no romance de Richardson e aponta para suas conseqüên ias: o ilusionismo e a identificação do leitor.

E antes, como se verá depois.

> O mundo onde nós vivemos é o lugar da cena; o fundo do seu drama é verdadeiro; suas personagens têm toda a realidade possível; seus caracteres são tomados do meio da sociedade; seus incidentes fazem parte dos costumes de todas as civilizações policiadas; as paixões que ele pinta são tais que eu as experimento em mim; os objetos que as comovem são os mesmos, elas têm a energia que lhes conheço; os reveses e as aflições de suas personagens são da mesma natureza dos que me ameaçam sem cessar; ele me mostra o curso geral das coisas que me rodeiam. Sem esta arte, minha alma se dobraria penosamente sobre vieses quiméricos, a ilusão seria apenas momentânea e a impressão fraca e passageira[4].

No fundo, Diderot exalta em Richardson o correlato romanesco de sua própria reforma dramática, onde todas as inovações passam pela cotidianização da cena e conduzem a um "aperfeiçoamento" (ou melhor, uma adaptação às necessidades do tempo) de uma dramaturgia essencialmente aristotélica. No âmago deste ideal dramático, a obsessão pela idéia de "quarta parede", uma concepção essencialmente ilusionista da mimesis poética, compreendida, como é óbvio, em termos opostos aos de Brecht[5]. Ao tema do ilusionismo voltaremos adiante. Por ora, importa destacar que o

---

[4] DIDEROT - "Eloge de Richardson". In Oeuvres, Paris, Pléiade, 1951, pp. 1060-1.

[5] Para uma confrontação da teoria da mimesis em Aristóteles e Brecht, ver Bernard PAUTRAT - "Politique en Scène: Brecht". In Mimesis des Articulations (vários autores), Paris, Flammarion, 1975, pp. 339-59.

:omportamento do espectador no novo drama do século XVIII, segun lo Diderot, deve ser da mesma espécie que o dos leitores france ses de Richardson, descritos em algumas anedotas sintomáticas. 'or exemplo:

> Eu estava com um amigo quando me remeteram o enterro e o testamento de Clarisse (...). Este amigo é um dos homens mais sensíveis que conheço e um dos mais ardentes fanáticos de Richardson: pouco falta para que não o seja tanto quanto eu. Li-lo que se apodera dos cadernos, retira-se para um canto e lê. Eu o examinava: primeiro vejo correr lágrimas, ele se interrompe, soluça; de repente se levanta, anda sem saber para onde vai, lança gritos como um homem desolado e dirige as censuras mais amargas a toda a família dos Harlowe[6].

Aparentemente, este texto não tem muito interesse. imita-se a descrever, com o exagero que lhe é próprio, o êxito lusionista do autor, a cumplicidade do leitor, seu alívio pelas ágrimas. Não seria difícil lançar mão dos textos de Diderot so re teatro e fazer referência a anedotas parecidas, onde se nar a o mesmo processo de purgação pelo enternecimento. Mas será ue os leitores de Richardson estão sendo apenas caluniados por m exagero inocente? Não tão extremados quanto D. Quixote, mas ão há algo de extravagante nestas imprecações contra os Har owe? Algumas referências anteriores do texto confirmam a suposi

DIDEROT - In ob. cit., p. 1071.

ão. Diderot menciona o estranho caso de duas damas, leitoras de ichardson, que rompem asperamente seus laços de amizade, "por ue uma desprezava a estória de Clarice, diante da qual a outra stava prosternada". Mas há um exemplo mais grave: uma terceira enhora, "de um gosto e de uma sensibilidade pouco comuns", en ia saudações a tais e tais personagens de Richardson por meio e alguém que visita a Inglaterra. É errôneo supor aqui os mes os traços da ausência de catarse que virou o juízo do Quixote?

De qualquer maneira, o século XVIII parece ter si o generoso quanto a este tipo de leitor. Seria por mera coinci ência que a publicação de Werther - dizem - provocou nos seus eitores a repetição do gesto suicida do herói? Não é difícil ultiplicar as referências. Num ensaio acerca da questão da assi atura na Nouvelle Héloise de Rousseau[7], Bento Prado Jr. vincula questão que nos interessa aqui não apenas a este livro, mas ambém à própria teoria rousseauniana do romance. Se Rousseau se ecusa a assinar como autor e se avoca o modesto papel de edi or, não é por qualquer razão de ordem estética, que prefiguras e o projeto verista do século XIX. O que procura, na verdade, é uma ficção que só se esboça para desaparecer imediatamente, dei ando em seu lugar a clareza das coisas reais". Por isso Rousseau eve que se ver às voltas com a questão da relação entre romance loucura, suposta em D. Quixote, e não deixou de criticar a o ra de Richardson. Sua crítica não se detém numa desqualificação bstrata da imaginação, como fonte da loucura, mas considera a

BENTO PRADO Jr. - 'Metamorfoses do Enunciado de Ficção''. In Almanaque, nº 5, São Paulo, Brasiliense, 1977, pp. 38-43.

ituação histórica do leitor ao qual se endereça o romance". O
e é preciso evitar, a todo custo, é o "idealismo moral" que re
er do leitor o esforço desmesurado que o extravia da realida
: "pois a distância que abre entre o modelo apresentado e o
ndo real onde vive e circula o leitor pode atraí-lo, como ver
gem, para o fundo do abismo".

Este longo parênteses não pretende passar ao largo
distância que separa o Quixote e as obras de Diderot e Rou
eau. Não é à toa, adverte Bento Prado, que o Eloge de Richard
n se abre com a afirmação da necessidade de remanejar as clas
ficações consagradas e inventar um outro termo para falar do
vo romance. O que pretendemos sugerir é apenas a importância
D. Quixote como modelo de leitor romanesco, capaz de tornar-
e ponto de referência e obrigar os melhores textos teóricos a
pronunciamento, apesar do século e meio transcorrido.

Mas quanto a este vício de leitura, o cavaleiro an
nte de Cervantes também não é uma figura sem precedentes. Já
algum tempo, o personagem atacado de "monomania cavalheires
" (Menéndez Pidal) vinha incidindo sobre a imaginação da lite
tura. No século XIV, por exemplo, Sachetti contara a espantosa
çanha de um certo Agnolo di Ser Gherardo, montando seus seten
anos num cavalo esquálido e percorrendo, para participar de
as justas, a distância entre Florença e um povoado vizinho. I
ti1 referir o que têm de precursores tanto cavaleiro quanto
ntaria. Mais pertinente é lembrar, como faz Menéndez Pidal, a
rculação no século XVI de uma série de contos populares que se

ivertiam às custas das alucinações dos leitores cavalheirescos. ssim se conta a bizarrice de um estudante de Salamanca, cuja ma ia dos livros de cavalaria fazia negligenciar as lições e cuja eitura, certa vez, foi interrompida

> com grandes brados e cuteladas no ar, em defesa de uma das personagens da novela lida, que até tal ponto lhe sorvia o juízo[8].

Segundo o testemunho idôneo de sua sobrinha, sabe os que também D. Quixote, no tempo em que lia, costumava deixar s livros de lado "y andaba a cuchilladas con las paredes". As oisas se passam como se - voluntariamente ou não, pouco impor a - estas reminiscências chegassem à pena de Cervantes como ci ações, que inscrevem D. Quixote numa tradição da qual ele será, m seguida, a grande apoteose. Daí não ser casual o fato de Me éndez Pidal poder lembrar o "estímulo" contundente do Entremés e los Romances, escrito em 1591 e cuja autoria chegou a ser a ribuída a Cervantes.

> O Entremés nos apresenta (afirma ele) um pobre lavrador, Bartolo, que, de tanto ler no Romancero, enlouquece, - como D. Quixote ao ler os livros de cavalaria - e se empenha em imitar ri diculamente os cavaleiros dos roman ces. Seus desvarios têm a mais chocan te semelhança com os de D. Quixote na primeira aventura por este acometida,

---

Ramón MENÉNDEZ PIDAL - "Un Aspecto de la Elaboración del 'Quijote'". In Cer vantes y Lope de Vega, Madrid, Espasa-Calpe, S/A, 1973, p. 20.

a dos mercadores toledanos[9].

O parentesco entre os dois textos vai desde as circunstâncias mais exteriores - o fato de Bartolo e D. Quixote serem surrados com a própria lança ou culparem os cavalos pelo insucesso da aventura - até a constrangedora coincidência que faz os heróis recorrerem, para viver a situação adversa, aos mesmíssimos versos do mesmo romance.

É claro que a partir daí as diferenças entre D. Quixote e Bartolo tendem a se acentuar, a ponto de Cervantes evitar, nos capítulos seguintes, a identificação entre a loucura quixotesca e o modelo de desvario explorado no Entremês. Na verdade, conforme a palavra de Pidal, para a imaginação disparatada de Bartolo "a idéia da própria personalidade se desvanece para ser substituída pela de outro personagem famoso qualquer". Mas como sabemos D. Quixote é narcisista o bastante para submeter-se a esta alienação insistente. Passado o descuido inicial, o herói de Cervantes jamais voltará a abdicar de sua singular personalidade, "firme e erguida frente a dos heróis que o enlouquecem".

Entretanto, estas diferenças apenas reafirmam que, de uma certa forma, Cervantes limitou-se a aperfeiçoar um tipo desde há muito conhecido não somente da literatura, mas também da imaginação popular. Não é por isso que Foucault verá em D. Quixote a fixação ideal e definitiva da "loucura por identificação romanesca", figura pela qual, entre outras, o século XVI operou sua experiência da loucura? Por tudo isto, não parece ser i

[9] Idem - Ibidem, pp. 20-21.

egítimo sustentar que o leitor quixotesco preexistiu ao apareci ento do próprio D. Quixote: de há muito tornara-se familiar a igura do leitor abismado pelo livro, a ponto de perder os critê ios em relação ao mundo.

Por si mesma, entretanto, esta verificação intro uz muitas questões e resolve apenas o óbvio. Foucault descreveu om muita simplicidade e precisão o processo em que se forja o eitor quixotesco:

> Do autor ao leitor, as quimeras se transmitem, mas o que de um lado era fantasia, do outro torna-se fantasma: a astúcia do escritor é recebida, in genuamente, como figura do real[10].

Pois bem: importa muito interrogar este equívoco. ue significa ele, na verdade? Ou melhor: o que significou o ver se às voltas com este equívoco? Por que os séculos XVI e XVII xtremaram uma preocupação que perseguia a literatura pelo menos esde duzentos anos atrás? Que condições permitiram que D. Quixo e repetisse, com tanto êxito e auditório, o mesmo gesto tresloc ado do pouco conhecido Agnolo di Ser Gherardo?

Seria muito leviandade pretender resolver a pergun a em algumas páginas, mesmo que nos dispusêssemos tão somente a omentar as soluções sugeridas, de passagem, por Foucault: não penas crítica divertida da imaginação desregrada dos "romances e invenção", mas também inquietação sobre a relação entre real

---

[10] FOUCAULT - Histoire de la Folie, p. 48.

imaginário no discurso artístico e, muito possivelmente, espan o pela proximidade entre "a invenção fantástica e as fascina ões do delírio". Mas talvez não seja de todo impossível traçar m horizonte, decididamente sumário e abstrato, para tornar a uestão menos inteligível.

O dado mais contundente - que ajuda a definir a no ão de leitor quixotesco, ao mesmo tempo que explicita um pouco ais porque a sua imagem fustigou tanto os séculos XVI e XVII - rovavelmente seja o aparecimento, no coração da Idade Média, de m acesso radicalmente novo à literatura: a leitura solitária.

Século XII, já que é preciso datar. Nesta altura, á se pode dizer definitivo o primeiro grande abalo na ordem feu al e românica. Inútil recitar outra vez os fatores que o deter inam: aparecimento de uma economia monetária e mercantil, entra a em cena de uma burguesia ligada ao comércio e ao artesanato, eativação da vida urbana, fundação de Universidades. No proces o de evolução deste quadro, não é surpreendente que um novo e stranho personagem, cada vez mais necessário, aproveite a dei a e assuma um papel, digno da sua importância: o livro.

Quanto a este tema, convém que não nos enganemos: ara falar dele não será preciso esperar pela invenção da impren a na segunda metade do século XV. Por enquanto, seria importan e não superestimar demais este fator de massificação. Num certo entido, podemos afirmar que não foi a imprensa que inventou o ivro, mas o contrário: o livro inventou a imprensa.

Nesta linha de considerações, impossível deixar de

eferir os estudos exaustivos de Lucien Febvre e Henri-Jean Mar in acerca do assunto[1]. Pois bem: um sobrevôo instantâneo sobre história do livro manuscrito entre o século XII (quando os mos eiros perdem o privilégio sobre sua produção e distribuição) e s anos quatrocentos demonstraria sem maiores dificuldades que, ace a uma demanda cada vez maior, os copistas e iluminadores ti ham aperfeiçoado mecanismos que garantiam uma "verdadeira produ ão em série". O ápice deste processo foi conhecido pelo século III, que viu nascer também - expressão do controle exercido pe as Universidades sobre a produção e circulação dos livros de autoridade" - a curiosa instituição da "pecia". Este sistema ti ha como objetivos principais impedir a corrupção dos manuscri os originais, evitar a especulação desenfreada e sustentar a má ima circulação dos manuscritos de base. Para tanto, todas as có ias só poderiam ser feitas a partir destes originais, mantidos a posse de um "estacionário" que os alugava mediante uma certa arifa. Estes exemplaria, por outro lado, não circulavam em blo o, mas por cadernos (chamados "peciae"), o que permitia que um anuscrito fosse copiado simultaneamente.

A descrição do processo interessa não apenas como testado da necessidade de racionalização da produção e distri uição, devido a uma crescente demanda. Mas também porque atrela palavra escrita ao tema da "aura"[2], exprimida na autoridade o exemplar. Como é evidente, a invenção da imprensa reduzirá

---

[1] Lucien FEBVRE e Henri-Jean MARTIN - L'Apparition du Livre, Paris, Albin Mi chel, 1971.

[2] Walter BENJAMIN - "L'Oeuvre d'Art à l'Epoque de sa Reproduction Techni que". In Poésie et Révolution, Paris, Denoel, 1971.

ıase a zero a presença desta aura, encastelada, a partir de en ło, em manifestações colaterais.

Mas é preciso fazer notar que o círculo universitá io não era a única clientela dos ateliers de produção.

> Um público novo tinha se constituído a partir do fim do século XIII, para lelamente à transformação da antiga feudalidade. Ao lado dos clérigos e dos nobres, uma nova classe burguesa tinha nascido, também capaz de aceder à cultura. Homens de lei, conselhei ros laicos dos reis, "altos funcioná rios" de toda espécie, ricos comerci antes ou burgueses um pouco mais tar de, numerosos indivíduos tinham neces sidade de livros. E não apenas de li vros que tratassem de sua especialida de (obras de direito, política ou ci ência) mas também de livros "litera rios": obras de edificação moral fa cilmente acessíveis, romances, tradu ções, etc.[13].

Um pouco como resultado da constituição deste pú lico, entre os trovadores, jograis e menestréis dos séculos XI XII aparece agora um novo tipo de homem de letras, bastante a arentado ao escritor moderno, no dizer de Hauser. Ele já não ompõe poesia para ser declamada: escreve livros, quer ser lido. eu êxito junto ao público dependia muito, ao que parece, da ins ituição do mecenato. O favor de um rei, príncipe ou grande se

[13] Idem - Ibidem - p. 28.

hor, a quem o manuscrito era dedicado e enviado em primeira ão, abria ao autor a demanda de uma clientela atendida através e livreiros e copistas profissionais. Não era incomum, segundo ebvre e Martin, que alguns escritores fossem os próprios editc es, mantendo até mesmo oficinas de cópia.

Não se pode minimizar a importância desta experiên ia na história da poesia e da literatura em geral. Conforme a alavra sumária de Octavio Paz, a partir deste momento, "a poe ia nos entra pelos olhos, não pelos ouvidos"[14]. É sob estes no os parâmetros que se inventa - decididamente a partir do século III - uma nova espécie de leitor, que percorreria ainda um lon o percurso antes de explodir, radical e desenfreado, na figura xtrema de D. Quixote.

> Em seu tempo - declara Arnold Hauser - os antigos poemas heróicos eram can tados, as chansons de geste recitadas e, provavelmente, a antiga epopéia cortesã era lida em público; mas as novelas de amor e aventuras são escri tas para a leitura privada, sobretudo das damas[15].

Por ora, não nos interessa esta feminilização do ublico leitor que, de resto, deita raízes mais longínquas na ultura do tempo e interessa a um estudo sociológico mais acura o. O que conta aqui, e define o alcance da condição do leitor

---

[4] Octavio PAZ - "Los Signos en Rotación". In Los Signos en Rotación y Otros Ensayos, Madrid, Alianza Editorial, 1971, p. 333.

[5] HAUSER - Historia Social de la Literatura y el Arte, Madrid, Guadarrama, 1969, Vol. I, p. 293.

uixotesco, é esta intimidade silenciosa da leitura solitária, ue não espera mais as ocasiões públicas, produzida e reproduzi a à vontade dos lazeres. "O leitor de romance é solitário", de lara Walter Benjamin em outra parte. Causa e produto da inven ão da imprensa, este leitor desacompanhado escuta uma palavra ue nasce cercada de silêncio e vive uma experiência desconheci a do espectador teatral e mesmo do ouvinte épico.

> Nesta solidão, continua Benjamin, o leitor de romance se apodera da matéria que lhe é oferecida mais avidamente que ninguém. Ele quer se apropriar dela inteiramente e, de alguma forma, nela submergir[16].

É possível deixar de supor que, ao escrever esta assagem, Walter Benjamin tenha em mente a figura de D. Quixote, odelo definitivo de um certo leitor de romances? Não foi pela ia desta relação solitária que o cérebro discreto de Alonzo deu o "extraño pensamiento" que fez dele o mais singular de todos s loucos? Basta que recordemos os detalhes insignificantes: o atal "aposento de los libros", por exemplo, única referência recisa quando se fala na modesta moradia do fidalgo. Talvez nun a se tenha dado o devido relevo a esta biblioteca, respeitável ão apenas pelo número de livros que acolhe, mas também porque ntre suas quatro paredes se travam episódios decisivos do Quixo e. No seu interior se exerce a sanha inquisitorial do Cura, a la se dirige o primeiro pensamento do herói quando se recupera

---

[16] BENJAMIN - "Le Narrateur". In ob. cit., p. 159.

os reveses da primeira saída. Contra a sua existência desabita a se volta a segunda diligência do Cura para remediar os propósitos loucos de D. Quixote: não bastava queimar os livros, era preciso que "murasen y tapiasen" a biblioteca. Se não fosse por tudo isso, seria suficiente referir que a exiguidade do seu espaço (é demais falar em lugar de origem?) forjou e viu nascer a figura disparatada do leitor quixotesco.

A tradição das estampas nos acostumou a ver este posento com muita sobriedade. Na versão de Doré, ele contém apenas o essencial: a pequena mesa redonda, a confortável cadeira de espaldar alto, o cortinado entreaberto. Os livros até que são poucos, as figuras do delírio é que são muitas, amontoadas desordenadamente no espaço minguado. No centro, a pessoa solitária do herói, olhos baixos, voltados sobre o livro que a mão esquerda sustenta elegantemente, enquanto a direita, cheia de ameaça, prepara um golpe de espadachim. Aqui, tudo aponta para a biblioteca como lugar de exercício do ócio e nada impede que lêssemos a ilustração sob esta legenda:

> Es, pues, de saber que este sobredicho hidalgo, los ratos que estaba ocioso (que eran los más del año), se daba a leer libros de caballerías, con tanta afición y gusto, que olvidó casi de todo punto el ejercicio de la caza, y aun la administración de su hacienda. (I, I, 309)

Nesta passagem tomaram pé as leituras que fizeram de D. Quixote um personagem propositadamente referido a uma cer

ta organização social, estratificada o bastante para impedir o aperfeiçoamento social e individual por meio do trabalho. Condenado ao ócio, D. Quixote perdeu o juízo. Mas como já se viu, esta operação de leitura escamoteia o dado essencial e esquece de dizer com o quê se preenche o ócio. Não mais com o exercício da caça e sim com a leitura solitária, forma de acesso à arte que prescinde de um conteúdo diretamente social. Ócio e "insociabilidade", é muito ousado supor tal operação? Não seria por isto que o tema do ócio acompanhou sempre as ressalvas críticas que se fizeram às novelas de cavalaria na Espanha do século XVI?[17].

De qualquer maneira, estas suposições talvez não sejam de todo incapazes de sugerir um horizonte sumário para que se possa entender melhor porque a figura exótica do leitor quixotesco ocupou a imaginação da literatura pelo menos entre os sécu

---

[17] Para que se tenha uma medida menos abstrata do impacto causado pela transição do público ao privado na recepção da arte, basta recorrer, de passagem, ao que dizem os historiadores. Conforme não se cansam se sustentar muitos deles, a percepção que se tem do tempo, em fins da Idade Média e princípios da chamada Moderna, é fundamentalmente qualitativa. Segundo, por exemplo, Bartolomé Bennassar (L'Homme Espagnol, Paris, Hachette, 1975), um período do dia ou do ano é definido em função do seu conteúdo, explícita ou implicitamente de caráter religioso. Estes períodos, como é óbvio, dependem do dinamismo da natureza e dos seus dois grandes ciclos (Inverno e Verão): em última instância, portanto, de uma ordenação do trabalho. Mas o que importa destacar é que as grandes festas religiosas (Advento, Natal, Epifania, Carnaval, Quaresma, Semana Santa, etc.) expressam imediatamente a percepção do tempo e regulam as relações sociais. Permitem ou proíbem os matrimônios e os nascimentos, favorecem os jogos de sociedade, regulam as paixões (sucedem-se dias de júbilo ou dor, austeridade ou permissividade, tolerância ou rocalque). Durante a Quaresma, por exemplo, nas cidades em que o teatro já se torna cotidiano "os comediantes folgavam ou se preparavam para interpretar os autos da Semana Santa" (p. 32).

No interior deste quadro, no qual não se pode pensar a arte fora do grande mecanismo social de percepção do tempo, é exagero falar, quanto ao aparecimento da leitura solitária, em elemento de perturbação e alteração da própria ordem do tempo?

los XIV e XVII. Para nós, leitores ditos modernos, a relação so litária de leitura é já um pressuposto suficientemente familiar para que se possa falar de "exotismo" ao referir tal leitor[18]. Mas não é difícil imaginar a força do impacto causado, desde fins da Idade Média, pela transição do público ao privado quanto à recepção da literatura. Nesta altura, parece impossível adiar a introdução de um outro dado, a imprensa, que virá disseminar por toda parte a leitura privada, instituindo massiva e definitivamente, entre o autor e o público, a mediação do livro. Mas antes que nos detenhamos sobre o primeiro grande impulso conhecido pela indústria dos chamados bens de cultura, é importante que nos debrucemos sobre as consequências especificamente literárias do aparecimento desta mediação.

Conforme declara Hauser com muita razão, o surgimento do texto literário destinado à leitura transforma o "ouvinte devoto" da épica anterior num "leitor crítico" e num "conhecedor experimentado"[19]. Também aqui parece que a invenção da imprensa virá apenas extremar uma tendência anterior a ela. Por isso, quando Octavio Paz se refere à transformação da poesia numa "arte do entendimento", poderá fazê-lo aludindo em bloco, sem distinções especiais, à "eliminação da música, da caligrafia e da iluminura"[20]. Mas no momento interessam as inovações pelas quais passa a técnica da narração quando se dispõe a enfrentar

---

18 Embora seja preciso lembrar que, para muitos, nossa pré-história romanesca se forja a partir da figura de um novo leitor quixotesco, mais prosaico, sem dúvida: Emma Bovary.

19 HAUSER - Historia Social, Vol. I, p. 294.

20 PAZ - In ob. cit., p. 334.

este novo tipo de leitor. Quanto a isto, talvez o mais importante não esteja naquilo que Hauser menciona: a passagem de uma estrutura regida pelo "princípio da mera justaposição" (posta a serviço das circunstâncias da declamação, que poderia interromper-se a qualquer momento, sem comprometer o efeito de conjunto) para uma estrutura mais amarrada, capaz de comportar os "efeitos de tensão, dilações, digressões e surpresas" empregados, por exemplo, por um Chrétien de Troyes[21]. É provável que o fundamental esteja no aparecimento, pela primeira vez na história da literatura, de uma narrativa fundada na técnica da ilusão. Seus recursos, é claro, são pouco sofisticados quando postos em confronto com o projeto ilusionista que acompanha a evolução do romance no século XVIII e que desemboca, apesar das contra-marchas, na obra de Flaubert, "encarnação" extremada deste tipo de projeto, segundo uma imagem de Theodor Adorno[22]. Por isso, não é inútil lembrar a afirmação de Hauser de que a alegoria, o símbolo e a fábula cavam uma certa distância entre o herói e o leitor da novela de cavalaria, distância reduzida no século XVIII pela introdução do prosaico na literatura e na arte em geral. Os heróis já não transitam "numa esfera distinta" da dos leitores e já não têm, como nas novelas de cavalaria, a compleição sobre-humana das "figuras míticas"[23].

---

[21] Obviamente, esta diferença de "princípio" torna ociosa a distinção que se pode fazer, no D. Quixote, entre público "leitor" e público "auditor". Esta última categoria se faz representar não apenas por Palomeque ou Sancho, desprovidos da capacidade de ler, mas também pelo grande número de personagens que "ouvem" estórias, lidas ou contadas de viva voz.

[22] Theodor W. ADORNO - "La Posición del Narrador en la Novela Contemporánea". In Notas de Literatura I, Barcelona, Ariel, 1962, p. 49.

[23] HAUSER - Historia Social, Vol. II, p. 240.

Também Auerbach pretendeu fazer notar o caráter su
nário deste ilusionismo, ao afirmar que "a cultura cortesã foi
decididamente desfavorável para o desenvolvimento de uma arte li
terária que abarcasse a realidade em toda a sua amplidão e pro
fundidade"[24]. As limitações do "realismo cortês (terminologia
por si só significativa) adviriam não apenas da sua natureza de
claradamente "estamental" - que faz das demais classes sociais
apenas funções de "cenários coloridos" - mas também da "atmosfe
ra feérica" que impregna a narrativa. A concepção do tempo e a
manipulação da geografia obedecem aos parâmetros que definem o
clima dos contos de fadas: os "quadros vivos e coloridos" que a
udem à realidade contemporânea, diz Auerbach, "brotam do chão",
sem qualquer referência às suas condições econômicas, políticas,
sociais ou geográficas.

Para tanto, seria preciso esperar, é claro, a obra
de um Balzac. Modelos à parte, entretanto, é bom lembrar, como
faz Zumthor, a metafísica incluída na ousadia feérica das nove
las de cavalaria: não é ela, em última instância, que garante a
"objetividade" da fábula?

> As sequências aparentemente mais fan
> tásticas ou maravilhosas não alteram
> em nada esta verdade objetiva. É pró
> prio do tempo envelhecer e perder sua
> virtude. Se as ilhas que giram e as
> pontes feitas com fios de espadas não
> pertencem mais à experiência cotidia
> na dos homens de hoje, é porque o mun

[24] AUERBACH - "A Saída do Cavaleiro Cortês", p. 113.

> do, em virtude de uma decadência natural já não é o mesmo. Mas este passado que existiu, tal e qual, se projeta no presente e no futuro sob a forma de um sonho ou de um desejo[25].

Se não fosse assim, como entender esta romaria de exemplos literários que não cansa de testemunhar a credulidade quixotesca? Como explicar Agnolo di Ser Gherardo, Bartolo e o próprio D. Quixote - este fidalgo pacato e de boas maneiras, condenado, entretanto, à leitura perpétua, lendo a cavalaria na própria vida?

A propósito desta narrativa, P. Y. Badel esboça sumariamente um quadro de seus truques ilusionistas mais evidentes. A descrição dos trajes e interiores, por exemplo, é levada a cabo com um zelo "realista" minucioso ("tempero realista", diria Auerbach), o que concede à narração do maravilhoso uma "verdade" que não poderia ostentar sem esta providencial ajuda do mundo cotidiano. Desde então, muito antes do sonho astuto dos séculos XVIII e XIX, o autor já finge a objetividade que o traz à condição de simples testemunha: por meio deste artifício são mandados à tona, indiretamente, os sentimentos das personagens, dados numa notação zelosa e aparentemente gratuita de certos gestos e comportamentos. Em nome da mesma intenção, é comum que o ângulo de visão do narrador se estreite e descreva o mundo a partir da instância das personagens. Ou então, solução extrema, reduz-se a zero a presença da autoria, por meio da recorrência ao

---

25 ZUMTHOR - In ob. cit., p. 350.

discurso direto, que dispõe frente a frente o leitor e a personagem. Por outro lado, mesmo as interferências do autor procuram não atrapalhar o jogo de duplicação do mundo, tratando-se ainda de outro dos tantos ardis de persuasão:

> Por reflexões irônicas, por entonações maliciosas, o romancista guarda suas distâncias em relação às personagens. Não para mostrar que ele manipula o jogo por trás, mas para colocar suas criaturas como seres autônomos. Ele se volta em direção do leitor para tomá-lo como testemunha, para sorrir com ele destes seres que finge não conhecer[26].

A estas observações de Badel não seria inútil acrescentar outras e lembrar, por exemplo, o cuidado com que os narradores de O Cavaleiro do Cisne, O Cavaleiro Cifar ou Amadís de Gaula recalcam a realidade da leitura solitária, fazendo apelos a um auditório fictício, como se o leitor fosse um ouvinte e o narrador um contador de viva voz. "Como dijimos", "así como adelante oiredes", "como ya oísteis", declaram os narradores, fingindo repetir a relação imediata entre o poema épico e seu público.

Seria sem dúvida interessante interrogar mais a fundo as relações implicadas nesta coincidência em termos de ficção, o aparecimento do leitor solitário é impensável fora de

---

[6] P.Y. BADEL - Introduction à la Vie Littéraire du Moyen Age, Paris, Bordas, 1973, p. 191.

uma estrutura ilusionista que o sublima sistematicamente. É claro que as coisas nem sempre caminham numa mesma direção. Se assim fosse, o leitor de Amadís não teria a oportunidade de abrir sua leitura com tal advertência:

> Aquí comienza el primer libro del esforzado et virtuoso Caballero Amadís, hijo del Rey Perión de Gaula y de la Reina Elisena; el cual fué corregido y emendado por el honrado é virtuoso Caballero Garci-Ordoñez de Montalbo, regidor de la noble villa de Medina del Campo, é corregióle de los antiguos originales, que estaban corruptos é compuestos en antiguo estilo, por falta de los diferentes escriptores; quitando muchas palabras supérfluas, é poniendo otras de más polido y elegante estilo, tocantes á la caballería é actos della; animando los corazones gentiles de mancebos belicosos, que con grandísimo afeto abrazan el arte de la milicia corporal, animando la inmortal memoria del arte de caballería, no menos honestísimo que glorioso[27].

Exibido na página de rosto, este aviso expõe o leitor ao fato de estar à mercê do labor de uma pena, que corrige e emenda o desleixo dos escritores passados, suprimindo palavras e inventando outras. Mas a partir daqui, nenhum sinal que o distancie das peripécias da novela e não o deixe esquecer a ênfase da

---

[27] MONTALVO - In ob. cit., p. 1.

advertência para o livro e a leitura. Confinado à página de abertura, o aviso tem apenas a função de lembrar que o texto foi liberado de uma corrupção histórica e restituído à sua verdade de origem.

A própria evolução do gênero durante a Idade Média, lê-se em Badel, não desmente esta linha de considerações. Do verso à prosa e da prosa em terceira pessoa ao relato autobiográfico, o que se busca, em última instância, é a adesão fácil do leitor ao mundo "verdadeiro" da cavalaria andante. Não seria inútil lembrar, referindo Foucault, a relação existente, por tradição, entre a verdade e o discurso em primeira pessoa. Desde o século XIII, instituída pela Igreja a prática da confissão, haveria forma mais insuspeita de fala?[28].

Mas dentre estas evoluções, a que conduz à prosificação da narrativa pode ser mais rica em sintomas: a legitimação se exerce através da forma em que se exprime a verdade, por excelência - a historiografia. Conforme escreve Badel:

> Os romances, aliás, são então muitas vezes chamados estoires. Estoire é a narração de um acontecimento às vezes muito antigo, mas que se inscreveu efetivamente no tempo. A palavra tem, além disso, uma conotação religiosa: a estoire por excelência é a história santa, a do povo judeu, história verdadeira que os clérigos opunham às fá

[28] Ver FOUCAULT - Histoire de la Sexualité. La Volonté de Savoir. Paris, Gallimard, 1977.

> bulas forjadas pelos poetas. Ora, no século XIII, mais que nunca, não há um romancista que não recuse para sua obra o nome de fábula. Todos pretendem à verdade da estoire e para isso multiplicam os processos que a tornam natural[29].

Seria de muito interesse, sem dúvida, escrever a história deste tema: o das relações entre o ofício do escritor e do historiador, tais como as conceberam, em diferentes momentos, a teoria e a prática da literatura. Da célebre distinção de Aristóteles à pretensão de síntese no século XIX, haveria lugar, é claro, para a tematização destas relações durante a Idade Média, quando o discurso da poesia já não é visto como "mais verdadeiro" frente ao da história: ao contrário, disfarça-se humildemente sob o modelo do outro. Conforme a palavra de Paul Zumthor, nascida da convergência de duas tradições - a canção de gesta e a historiografia - a obra do "romancista" será conhecida, no vocabulário dos séculos XII e XIII, por uma palavra intermutável pela que exprime a atividade do historiador. Nesta altura, roman e estoire quase se equivalem:

> Ambos adaptam um modelo latino, que se supõe ter transmitido o conhecimento explícito de fatos reais, bastante

---

29 BADEL. In ob. cit., pp. 196-7. Desde Chrétien de Troyes, o comportamento do público é sintomático de que o leitor assume até consequências extremas o papel proposto. Segundo Martín de Riquer: "Todo o mundo ocidental aceita, incorpora e celebra os relatos da matéria Bretã, que se impõem de tal maneira que transcendem as artes plásticas, se refletem na vida diária e até cedem o nome de seus heróis a pessoas que são batizadas com os nomes de Artur, Genebra, Tristão, Parsifal, etc.". In "Introducción a la Lectura del 'Quijote'". In ob. cit., p. XII.

> afastados no tempo. (...) A autoridade das tradições latinas atesta a "realidade" do referente[30].

Entre outros motivos, a incorporação da matéria bretã, desde Chrétien de Troyes, releva do mesmo esforço de aproximação com a ordem da história. A exemplo de Carlos Magno, Alexandre o Grande ou Enéias na canção de gesta, escreve Zumthor, a intervenção do Rei Artur é menos a de um agente da narração que a de um "índice de historicidade". O papel de sua corte será o de fixar a veracidade de um tempo e de um lugar: lá e outrora, a estória se passou.

Estas considerações esclarecem um pouco mais o processo de identificação e loucura referido por Foucault. Astúcia do escritor e ingenuidade do leitor, fantasia e fantasma: lados complementares de uma mesma moeda. Diante deste quadro, não é difícil localizar a origem daquela pueril réplica de D. Quixote frente aos arrazoados sobre o conteúdo mentiroso dos textos de cavalaria:

> Habían de ser mentira, (...) llevando tanta aparencia de verdad? (II, L, 559)

Relação solitária de leitura, técnica ilusionista de narração: decididamente impossível referir a figura do leitor quixotesco deixando de levar em conta estes fatores. Por outro lado, também não se pode esquecer o papel de massificação repre

---

[30] ZUMTHOR - In ob. cit., pp. 348 e 350.

sentado pela invenção de imprensa que, a partir de 1450, pouco a pouco multiplica e dissemina a importância dos dados anteriores.

Sintomaticamente, este papel se acentua durante o século XVI, quando se agrava o processo de laicização do público leitor. Até então, a importância da nova técnica se restringia a limites bem definidos, e não apenas do ponto de vista que nos interessa mais de perto. Bastarão alguns testemunhos estatísticos.

Um inventário da massa de livros publicados até 1500 demonstra que os textos em latim alcançam a proporção de 77% sobre o total e os livros de caráter religioso 45% sobre o mesmo total[31]. Estes números só se modificam durante o século XVI, quando os eclesiásticos deixam de constituir a clientela esmagadoramente majoritária dos livreiros e tipógrafos. Na nova cena política, social e ideológica dos anos 500, a imprensa se põe a serviço do chamado espírito humanista, do movimento reformista ou da política de unificação dos Estados modernos, que incentiva a publicação de livros nas línguas nacionais.

Mas antes de poder firmar tais alianças ideológicas, a imprensa comprometeu-se fundamentalmente com uma outra instância: o mercado. Conforme declaram com muita razão Febvre e Martin, "desde a origem, os impressores e os livreiros trabalham essencialmente numa finalidade lucrativa"[32]. Este fator nos interessa, antes de mais nada: com a invenção da imprensa, o livro torna-se, definitivamente uma mercadoria, inicialmente posta a

---

[31] FEBVRE e MARTIN - "Le Livre, ce Ferment". In ob. cit., pp. 349-476.
[32] In ob. cit., p. 350.

serviço de uma demanda já existente na massa de público criada pelo livro manuscrito.

Daí a eloquência das estatísticas anteriores, atestada, de um lado, pela nítida predominância de textos religiosos e, de outro, de livros escritos em latim, o que veio a relegar as publicações em língua vulgar ao modesto montante de 22% da produção. O inventário mais minucioso confirma o compromisso da "indústria" do livro impresso com o mercado existente. Os estudos latinos, por exemplo, serão abordados sobre os textos já consagrados pela Idade Média, desde a gramática até a literatura e a filosofia: Villedieu, Donat, Esopo, Catão, Virgílio, Ovídio, Boécio, Sêneca, Cícero, Santo Agostinho. Quanto aos textos em língua vulgar, a invenção da imprensa também não provocou o aparecimento de uma nova literatura. Na Itália, os mais difundidos são Dante, Bocaccio, Petrarca; na França, prolonga-se o êxito da literatura cortês, o Roman de la Rose sendo levado ao prelo oito vezes antes de 1500.

Sem dúvida, foi este um dos tantos motivos pelos quais alguns textos medievais ganharam uma "inesperada sobrevivência", conforme a palavra de Michelet[33]. Mas nem tudo se explica por este caminho. De fato, se é verdade que a partir do século XVI as estatísticas atestam uma crescente vantagem dos textos de autores greco-latinos e humanistas sobre os livros religiosos, e um acelerado desenvolvimento das publicações em línguas nacionais, não é menos verdade que o chamado "vasto público" con

[33] Citado por FEBVRE e MARTIN, p. 350.

tinua a ser alimentado por uma literatura já consagrada. Segundo Lucien Fèbvre,

> as oficinas continuam a multiplicar no século XVI as edições de obras romanescas e, particularmente, as antigas novelas de cavalaria, cuja voga não cessa de se estender. Enquanto que as novelas já publicadas no século precedente são constantemente reimpressas, os editores vão procurar, um pouco ao acaso nos manuscritos, os textos ainda inéditos, que eles adaptam ao gosto da moda antes de publicar[34].

Não se pode negar que a voga de um Rabelais, por exemplo, é sinal inequívoco de novos tempos. Na mesma França, entretanto, o Roman de la Rose, somente nos primeiros quarenta anos do século XVI, seria ainda por 14 vezes objeto de novas impressões, êxito comparável apenas ao de Amadis, 60 vezes editado na Espanha até o fim do século, além da edição inglesa, alemã, holandesa e das muitas francesas e italianas.

Uma reflexão mais demorada acerca das razões destas sobrevivências nos atrairiam para limites que ultrapassam nossos objetivos mais imediatos. Os números acima pretendem apenas sugerir sumariamente um quadro, onde o aparecimento da imprensa pode ser tomado como uma "etapa para o surgimento de uma civilização de massa e de estandardização"[35]. Não nos parece i

[34] Idem - Ibidem, p. 396.

[35] Idem - Ibidem, p. 366.

legítimo, de fato, apontar neste momento o primeiro grande florescimento do conhecido fenômeno que Adorno e Horkheimer, em 1947, viriam a cunhar de indústria cultural, afastando os equívocos implícitos na noção de "cultura de massa"[36].

Ao que parece, de fato, quando se pensa em indústria cultural ainda não é muito tarde para se falar sobre D. Quixote e o leitor quixotesco. Ao lermos Adorno caracterizando a "ontologia" desta indústria como "a mudança de indumentária de um sempre igual"[37], não é inútil lembrar, por exemplo, as palavras críticas do Clérigo de Toledo:

> Verdaderamente, señor Cura, yo hallo por mi cuenta que son perjudiciales en la república estos que llaman libros de caballerías; y aunque he leído, llevado de un ocioso y falso gusto, casi el principio de todos los demás que hay impresos, jamás me he podido acomodar a leer ninguno del principio al cabo, porque me parece que, cuál más, cuál menos, todos ellos son una mesma cosa, y no tiene más a este que a aquel, ni estotro que el otro. (I, XLVII, 549)

É surpreendente, por outro lado, o parentesco geral entre a "psicologia" do leitor quixotesco e o moderno fruidor da indústria cultural. Esta capacidade de abismar-se no li

---

36 Ver Theodor ADORNO e Max HORKHEIMER - La Dialectique de la Raison, Paris, Gallimard, 1974.

37 ADORNO - "A Indústria Cultural". In Comunicação e Indústria Cultural (org. por Gabriel Cohn), São Paulo. Ed. da USP, 1971, p. 289.

ro e perder os critérios em relação ao mundo: não é preciso dizer que seria fácil multiplicar exemplos modernos de anedotas semelhantes, algumas nem tão engraçadas e inofensivas como as aventuras de D. Quixote. Conforme escreve Adorno em outra parte:

> O mundo inteiro é obrigado a passar pelo filtro da indústria cultural. A velha experiência do espectador de cinema que reencontra a rua como prolongamento do espetáculo que acaba de deixar (porque este visa a reproduzir exatamente o mundo das percepções cotidianas) tornou-se um critério para a produção. Quanto mais a indústria da cultura, através de suas técnicas, é bem sucedida em dar uma reprodução semelhante dos objetos da realidade, mais fácil é fazer crer que o mundo exterior é o simples prolongamento daquele que se descobre no filme[38].

Quanto à experiência, talvez seja mais "velha" do que este texto faz crer. De qualquer maneira, sintomática para os nossos propósitos é a referência contundente de Adorno à técnica ilusionista de figuração da realidade, que faz da arte e do mundo entidades que se prolongam. Seria de muito interesse, sem dúvida, levar a termo uma pesquisa mais concreta, que se debruçasse cuidadosamente sobre cada texto e se perguntasse pelo possível aperfeiçoamento de tal técnica a partir do momento em que as novelas de cavalaria são absorvidas pelo circuito de produção

---

[38] ADORNO e HORKHEIMER - In ob. cit., p. 135.

distribuição impressa. Talvez esta via de investigação não fi esse mais que confirmar o fato de o leitor quixotesco, na sua ersão extremada, só ser possível um século e meio depois do apa ecimento da imprensa, apesar dos arremedos anteriores. E o tex o de Cervantes apareceria então, menos sumariamente, como produ o de uma intenção crítica do primeiro grande impulso histórico a chamada indústria dos bens da cultura.

Por outro lado, este trabalho permitiria que se ensasse mais amarradamente a confluência dos três pontos de re erência que esclarecem melhor a figura do leitor quixotesco: eitura solitária, narrativa ilusionista, invenção da imprensa. ue o aparecimento do livro impresso tenha radicalizado tendên ias anteriores, não é preciso muito para prová-lo. Bastaria ler seguinte texto:

> Enquanto que os homens da Idade Média quase não se incomodavam em colocar um nome sobre uma obra, muito naturalmente os impressores serão levados a procurar o verdadeiro autor das obras que imprimem - por vezes também a inventá-lo. No século XV ainda, muitas obras são imprimidas sob sua forma medieval, sob o nome de um autor falacioso: mas logo isto cessará[39].

Mas será que é suficiente pensar a imprensa apenas m termos de multiplicação, isto é, limitando a quantificar o eu papel? Claro que não. Uma pesquisa mais vagarosa deveria ir

---

[9] FÈBVRE e MARTIN - In ob. cit., p. 368.

um pouco mais além, tentando determinar a diferença que o seu surgimento instaura. Apesar disso, a citação anterior tem o mérito de reenviar, por outras vias, ao tema que nos ocupa. Começa ali, é claro, a história do mito burguês da assinatura: à sombra da noção de Indivíduo, delineia-se a importância da idéia de autoria, que ainda faria história. É possível que por tudo isto Leo Spitzer tenha lá suas razões, exageros à parte, ao declarar que "a maior significação histórica" do texto de Cervantes talvez esteja na "glorificação do artista" que suas páginas atestam . De qualquer maneira, como tudo que é "individual" interessa ao romance, não é difícil compreender, em linhas gerais, as razões que fazem da exaltação satírica do leitor solitário a grande temática do primeiro dos romances modernos.

---

40 SPITZER - In ob. cit., p. 136.

CAPÍTULO III

OS SILENOS DE ALCEBÍADES

> ... aunque algunos, que son más joviales que saturninos, dicen: "Vengan más quijotadas: embista Don Quijote y hable Sancho Panza, y sea lo que fuere, que con eso nos contentamos". (II, IV, 593)

> Una de las definiciones del hombre es decir que es animal resible.
>
> (Cervantes, Persiles)

> O humor é sentimento de distância.
>
> (Brecht)

Se a comparação não fosse exagerada (e ela é), talvez pudéssemos dizer que Cervantes, como D. Quixote, esteve um pouco ao sabor da aventura quando escreveu as façanhas do seu fidalgo. Não é incomum que as coisas mudem de direção no D. Quixote, às vezes insidiosamente, algumas outras com uma franqueza desconcertante. O texto parece concebido para espíritos dotados de "humor" e gosto aventureiro, capazes de relevar os pequenos erros e as grandes correções.

Se quisêssemos começar pelos indícios mais palpáveis, poderíamos referir pequenos "descuidos" que o autor, jovialmente, procura retificar um pouco adiante, às vezes precipitando-se, no ato da correção, em novas impropriedades, às quais não voltará a aludir. Não é imperdoável que Sancho tenha o seu jumento roubado por Ginês de Pasamonte e, apesar disso, apareça montado nele no capítulo seguinte? Engano do historiador ou descuido do impressor, conjectura Sancho na segunda parte, para, em seguida, narrar o episódio sob a perspectiva da vítima, detalhando e enriquecendo - o que confirma (?) que a distração deve ser atribuída ao historiador.

Mas não vale a pena dar-se ao trabalho de inventariar minuciosamente estes desleixos. Mais interessante é anotar o jeito pouco planejado que faz progredir a narrativa. Não é por causa deste ritmo particular que Cervantes pode dar-se ao luxo de tirar D. Quixote da berlinda e debruçar-se sobre as tribulações de outras personagens? Para exemplificar, pensemos no segundo volume, que contém páginas e páginas preocupadas com o curto

mandato de Sancho-governador, em tudo e por tudo alheias às complicações cavalheirescas de D. Quixote. O precedente, aliás, já tinha sido aberto no volume anterior que, caprichosamente, pareceu desinteressar-se das loucuras do herói. Depois de vinte e tantos capítulos em que reptos e bordoadas mal nos deixam tomar fôlego, Cervantes permite que uma turba estranha invada o livro e o deixe saturado com suas peripécias amorosas: Cardênio, Lucinda, D. Fernando, Dorotéia, Zoraida, o Cativo, etc.

Também não vale a pena voltar à questão que tanto tempo ocupou os cervantistas, acerca da legitimidade ou não destes enredos que dispensam as costumeiras quixotadas. Quanto a este tema, as melhores intervenções talvez sejam as de Cide Hamete Benengeli, respondendo aos primeiros críticos. No momento, importa ressaltar outros fatores que, sem dúvida, têm alguma coisa a ver com o caráter de imprevisto da composição.

De fato, não foram poucos os estudiosos que descobriram em D. Quixote o herói de face pelo menos dupla e em Cervantes o narrador que devolve com uma das mãos o que retirou com a outra. Prolongando as preocupações de Hegel, Lukács não pretende dizer uma verdade desconhecida quando afirma a coexistência em D. Quixote de uma "irresistível comicidade" e uma "comovente nobreza". Esta duplicidade também não escapou a Pirandello, que procurou integrá-la aos efeitos produzidos sobre o leitor. Num rápido esboço dos valores que norteiam o percurso de D. Quixote - aspiração à justiça, proteção aos fracos e combate aos poderosos, vingança à violência e dever do sacrifício - Pirandello po

de duvidar da oportunidade de fazer desta figura o pretexto para a desqualificação satírica da cavalaria. E pergunta-se, afinal, expressando apenas a experiência de qualquer leitor menos desavisado:

> Onde se encaixa, então, a sátira? Nós todos amamos este cavaleiro virtuoso e se suas infelicidades nos fazem rir, elas tambem nos comovem profundamente[1].

De resto, esta ambiguidade - amarrada às contradições do herói e desconcertante para o leitor desde as primeiras impressões - não é descartada pelo próprio narrador, cuja intenção não se confina à facilidade do riso satírico. Por isso, Lukács declara com muita razão que

> Cervantes tinha plena consciência tanto do fato de que os ideais do seu herói eram historicamente ultrapassados, postos de lado pela história, quanto da pureza humana, da honestidade subjetiva e do heroísmo de D. Quixote. Ele compreendeu e valorizou corretamente ambos os aspectos[2].

Ainda assim, entretanto, não parece ilegítimo perguntar sobre o momento em que se dá essa descoberta e sua justa distribuição de pesos. Será que Cervantes já tinha topado com

---

[1] PIRANDELLO - "L'Arioste et Don Quichotte". In Ecrits sur le Théâtre et la Littérature, Paris, Denoel-Gonthier, 1968, p. 111.

[2] LUKÁCS - 'Marx et le Problème de la Décadence Idéologique". In Problèmes du Réalisme, Paris, L'Arche, 1975, p. 224.

ela de antemão, fazendo justiça à sua importância antes mesmo de depositar a primeira palavra sobre o papel?

Parece que não. Chklovski, por exemplo, verifica na obra a existência de uma "concepção primitiva" acerca da figura quixotesca, dada nas primeiras páginas do livro e revista à medida das aventuras, através dos discursos pronunciados pelo herói. O fidalgo "desinteligente", de juízo rematado, adquire assim uma fina sabedoria, inteiramente imprevista a princípio[3]. Por isso, Menéndez Pidal não hesita em usar o termo apropriado, declarando que Cervantes "corrige"[4] o tipo quixotesco. Esta correção, entretanto, não é anterior à impressão do livro, não permanece confinada à liberdade do dizer e desdizer própria do manuscrito: depositada francamente aos olhos do leitor, ela se faz visível à medida da própria leitura.

Sob estas voltas e reviravoltas que o sujeitam às retificações, o texto de Cervantes testemunha contra as intenções de assimilar a atividade do escritor à criação divina. Em D. Quixote, os vestígios deixados não permitem entrever a astúcia do demiurgo oculto: nada sugere a monotonia e a limpidez do Gênesis. Nem todas as coisas estão nos seus devidos lugares, ou

---

[3] CHKLOVSKI - In ob. cit. Esta retificação também não escapou a Amado Alonzo: "... nos primeiros capítulos do livro (...) D. Quixote não é mais que um pobre mentecapto disparatado, um louco rematado que nem sequer tem a personalidade ancorada numa figura fixa, mas que vive se mudando e é tanto D. Quixote quanto Valdovinos ou o mouro Abindarráes ou Reinaldo de Montalbán. Mas à medida que Cervantes avança na narração, vai vendo outra coisa em sua criatura (...) e vai surgindo um D. Quixote inesperado e de tremenda complicação. Amado ALONZO - "Cervantes". In Materia y Forma en la Poesía, Madrid, Gredos, 1955, pp. 188-9.

[4] Ver MENÉNDEZ PIDAL - In ob. cit.

melhor, todas estão - mas sob regras que não as da harmonia ilusória.

A própria natureza da relação entre sabedoria e loucura em D. Quixote talvez seja um dos tantos indícios valiosos para tal estratégia de pesquisa. Quanto a este tema, Auerbach fez notar como a sensatez e a doidice coexistem "lado a lado" em D. Quixote, o que não deixa lugar para um tipo de

> combinação especificamente shakespeariana e romântica de sabedoria e loucura, na qual uma coisa é inconcebível sem a outra[5].

A combinação se faz muito mais por aglutinação dos elementos, quase ao sabor das aventuras e dos efeitos de comicidade, como quer Auerbach, o que nos remete outra vez a uma prática exposta ao imprevisto, capaz de correções e distorções. Por antecipação, Cervantes não exerce qualquer mando divino sobre D. Quixote e Sancho: não os faz, diz Auerbach, eles se fazem nas suas mãos.

> Antes, as duas figuras foram, primeiramente, só uma visão, e o que se fez deles, de cada um e dos dois juntos, isto surgiu paulatinamente, a partir de centenas de situações nas quais Cervantes os deixa entrar, onde reagem como o instante sugere, a partir da incessantemente fluente e renovada força imaginativa do poeta[6].

---

[5] AUERBACH - "A Dulcinéia Encantada", p. 304s.

[6] Idem - Ibidem, p. 310.

De resto, o próprio livro tira partido, divertidamente, de sua atividade marcada pela instantaneidade. Por isso, o cronista espanhol se apressará, por exemplo, em duvidar da autenticidade de algumas razões emitidas por Sancho Pança, dando certas passagens por apócrifas. E o próprio D. Quixote viria a dizer, entre surpreso e orgulhoso:

> - Cada día, Sancho, te vas haciendo menos simple y más discreto. (II, XII, 620).

Estas observações nos alertam para o fato de D. Quixote ser um texto - e isto não é comprometedor - onde falta a costumeira unidade que comumente se espera da obra de arte. Mas não apenas quanto ao inessencial. Não em relação aos desleixos inocentes que a segunda edição pudesse remendar e nem porque a pena do escritor deriva irresistivelmente para os contos literais. A unidade não seria restituída se suprimíssemos os "excessos", porque a sua falta diz respeito ao coração do livro. Esta idéia de composição por desvio talvez forneça uma perspectiva diferente para enfrentar o debate acerca do estatuto da relação de leitura proposta por D. Quixote. Se o que temos considerado não é ilusório, se realmente o livro se produz como um texto sujeito a avanços e recuos, a introdução de questões que advertissem para certas nuances de ordem temporal não seria assim tão fora de propósito. Já que Cervantes tateou muitas páginas antes de poder ver com mais clarividência a própria figura do Quixote, não seria difícil imaginar que tivesse desde sempre a medida exata da prática da leitura contida no seu livro?

A pergunta, evidentemente, não tem nada de desproposital, sobretudo quando lembramos que D. Quixote é um livro escrito sob a ambivalência do humor. A constatação é decisiva. Foi amarrando a figura quixotesca a esta postura fundamental do seu cronista que Hauser pode qualificar D. Quixote como exemplo do herói simultaneamente "louco" e "santo", perante quem só nos resta guardar cautela e distância.

> O humor (continua Hauser) expressa uma atitude dialética, um ponto de vista flexível, susceptível de evolução, retificável a qualquer momento[7].

Esta definição deixa entrever a razão pela qual Hegel foi dos primeiros a valorizar corretamente a tensão implicada na atitude geral do narrador do Quixote. Não é por isso que, ao distinguir Ariosto e Cervantes, Hegel refere a "ironia" de um e as "fáceis zombarias" do outro?[8].

É espantoso como a não consideração deste dado pode levar a uma avaliação insatisfatória do texto de Cervantes. Exemplo disso, a postura de Auerbach em A Dulcinéia Encantada. O objetivo geral do ensaio, como se sabe, é restituir a D. Quixote sua dimensão "cômica", violentada por séculos de "hiper-interpretações" que atribuem à loucura do herói um caráter trágico ou simbólico. Auerbach acentua no livro a brincadeira, o "jogo alegre" e a "cômica confusão" que o atravessam de ponta a ponta, e

---

[7] HAUSER - O Maneirismo, p. 110.

[8] HEGEL - "L'Art Romantique". In Esthétique, Paris, Aubier, 1964, Vol. V, p. 125.

feitos do contraste divertido entre "um mundo bem ordenado" e as aspirações disparatadas de D. Quixote. Trágica a repetição indefinida dos fracassos do cavaleiro? Por certo que não, diz com razão Auerbach.

> Uma luta trágica pelo ideal e pelo desejável em primeiro lugar só pode ser representada, de tal modo que intervenha de forma sensata no estado real das coisas, estremecendo-o e importunando-o; de tal maneira que, contra o sensatamente ideal, surja uma oposição igualmente sensata, quer ela seja proveniente da inércia, da maldade mesquinha e da inveja, quer de uma visão mais conservadora. A vontade idealista deve estar de acordo com a realidade existente pelo menos até o ponto de poder atingi-la, de tal forma que uma penetre na outra e surja um verdadeiro conflito. O idealismo de D. Quixote não é desta espécie[9].

D. Quixote não consegue perturbar a ordem do mundo, que se diverte gostosamente às suas custas ou sacrifica às loucuras quixotescas uns tantos dentes partidos e orelhas mutiladas. O contrário também não acontece, já que o cavaleiro, dono de uma "serenidade irrefletida", diria Hegel, integra o mundo desencantado aos encantamentos da novela de cavalaria. Como, pois, esperar que algum sopro trágico atravessasse este engraçado equívoco?

---

[9] AUERBACH - In ob. cit., p. 300.

Talvez o texto de Auerbach não possa ser lido sem o contraponto da obra de Américo Castro, com especial ênfase para o volumoso estudo dedicado por este, em 1925, a Cervantes. Daí sua ênfase para o que há de inofensivo e divertido em D. Quixote, ato de rebelião contra um Castro carrancudo que, na empresa de vincular Cervantes ao mais avançado pensamento europeu, sacrificou não apenas o satírico, mas também o artista. A disparidade de disposições de ambos frente ao Quixote fica patente na leitura do episódio da libertação dos forçados. Para Castro, eis aqui uma das tantas passagens em que Cervantes contrasta à "justiça legal" um ideal de justiça "misticamente natural". Sob a brincadeira inocente, esconde-se não apenas a crítica corrosiva do humanista erasmiano, que se expressa hipocritamente numa linguagem cifrada, mas também o desencanto do trágico: com efeito, a generosidade quixotesca não se vê castigada pelas pedradas dos seus próprios beneficiários? Para Castro, tudo se passa como se Cervantes dissesse que a Justiça, "como tantas outras construções da razão e do desejo" não cabem neste mundo tal como é, apesar de D. Quixote[10].

Mas Auerbach contesta vigorosamente esta verdade que subsume o episódio no contraste "entre direito natural-cristão e direito positivo". Para tanto, argumenta Auerbach, seria preciso que o discurso do Quixote na ocasião fosse mais que um mero discurso de ocasião. Para ser tomado a sério, deveria ter "consequência e método", o que não é o caso. Além disso, nenhuma força se opõe à decisão do cavaleiro: o comandante da guarda,

---

10 CASTRO - El Pensamiento de Cervantes, pp. 191-5.

continua Auerbach, é pouco mais que um pobre diabo cumpridor dos deveres, decididamente impróprio para tanto. O episódio não passaria, assim, de uma das tantas variações em torno dos equívocos hilariantes de D. Quixote, que vincula eventos corriqueiros a proezas cavalheirescas. Nada de trágico ou contestador.

> D. Quixote só está errado, enquanto está louco; só ele está errado em meio a um mundo bem ordenado, no qual todos, afora ele, estão no seu lugar; e ele próprio o reconhece no fim, quando volta, moribundo, ao seio da ordem. Mas será que o mundo está realmente bem ordenado? Esta pergunta não é feita. O certo é que, à luz da loucura de D. Quixote, confrontado com ele, o mundo parece bem ordenado e até parece um jogo divertido. Pode haver nele muita desgraça, injustiça e desordem. Encontramos raparigas, criminosos condenados às galés, moças seduzidas, bandidos enforcados e muita outra coisa semelhante. Mas tudo isso não nos incomoda. A aparição de D. Quixote, que nada melhora e não ajuda em parte alguma, transforma felicidade e infelicidade num jogo[11].

Américo Castro exagera, sem dúvida. Não estaria para ele dirigida a afirmação, velada, de Auerbach de que nada é mais estranho a Cervantes do que a concepção do romance enquanto instrumento para "desvendar a ordem universal"? Quanto ao episó

---

[11] AUERBACH - In ob. cit., p. 312.

dio dos forçados, talvez não seja preciso ir tão longo como Castro. Sem fazer uma referência explícita ao Quixote, Hegel escreveu algumas linhas que sem dúvida dizem respeito a esta passagem. Discutindo as razões do aparecimento do romanesco, no seu sentido moderno, afirma:

> A vida exterior, até então submetida aos caprichos e vicissitudes do acaso, transformou-se numa ordem segura e estável, a da sociedade burguesa e do Estado, de modo que agora a polícia, os tribunais, o exército, o governo tomaram o lugar dos objetivos quiméricos perseguidos pelos cavaleiros[12].

A partir do próprio Hegel, entretanto, não seria possível argumentar, e muito, contra a postura de Auerbach? É legítimo dizer que, posto frente à frente com a loucura quixotesca, o mundo se ordena por contraste? Por esta via não se tornaria ele muito ao contrário, uma realidade suspeita, incapaz de generosidade no seu prosaísmo e mesquinhez? Por isso Pirandello expressa, como se viu, as inquietações que o leitor experimenta em relação à figura ridícula e nobre de D. Quixote. E Lukács:

> A evolução posterior nunca mais reencontrou esta unidade da grandeza e do cômico na personagem de D. Quixote, que repousa precisamente sobre o fato de que Cervantes, de maneira genial, unia organicamente no seu pró

[12] HEGEL - In ob. cit., pp. 125-6.

> prio caráter a dupla luta contra as determinações decisivas das duas fases históricas, das quais uma substituía a outra. A saber: a luta contra o "heroísmo" (que soava oco) da cavalaria e a luta contra a baixeza da prosa da sociedade burguesa, que ressaltava claramente desde o princípio[13].

Por isto tudo, segundo a palavra de Hauser, D. Quixote não é apenas o herói da loucura, mas também da santidade. E é claro que Auerbach não deixa de assinalar estas contradições. Também para ele a comicidade de D. Quixote não exclui "uma dignidade e superioridade naturais", como não exclui uma sabedoria "média" e "normal". E prossegue:

> Já isto produz uma combinação desusada: há camadas na tônica as quais não é costumeiro encontrar no puramente cômico[14].

Entretanto, Auerbach não se debruça sobre estas "camadas" tão cuidadosamente como seria de se esperar. Anota sua existência e novidade, discorre com muita finura sobre as relações entre sabedoria e loucura em D. Quixote, não perde de vista a impossibilidade de se identificar a comicidade quixotesca ao "baixo", "tolo" e "malévolo", prática comum numa certa literatura anterior ao Quixote. Dedica páginas inesquecíveis à complexa relação entre Sancho Pança e D. Quixote, mas conclui dizendo: tu

---

[13] LUKÁCS - "Le Roman". In ob. cit., p. 104.

[14] AUERBACH - In ob. cit., p. 306.

do não passa de uma enorme brincadeira, de um jogo sem maiores consequências. Nisto, aliás, Cervantes estaria sendo apenas fiel à sua concepção do romance enquanto diversão e "honesto entretenimento", lugar ideal, de resto, para exercer o "peculiarmente cervantesco", esta "corajosa sabedoria" que implica numa "neutralidade" e "indiferença" face ao mundo. Na verdade, Cervantes imprecaria apenas contra "os livros mal escritos".

Vale dizer: Cervantes só não transigiria em questões de estilo... Já a identificação do "peculiarmente cervantesco" à indiferença e à neutralidade parece um pouco apressado e temerário. Esta impressão não adviria do "espírito geral de relativismo" que atravessa o livro, no dizer de Spitzer, e do qual o "perspectivismo linguístico" é uma das tantas facetas? Este "relativismo", entretanto, não é resultado de uma "indiferença", mas da humilde aceitação de uma transcendência insondável: o perspectivismo de Cervantes, continua Spitzer, reconhece "um domínio do absoluto". "Entronizado sobre as múltiplas facetas e perspectivas do mundo", o Deus de Cervantes detém o privilégio do entendimento absoluto: "é o grande 'Entendedor' da linguagem que criou"[16].

Para Spitzer, é o episódio do Cativo o grande exemplo deste "perspectivismo linguístico posto a serviço do divino". Ao contrário do que pensa Américo Castro, não se trataria de uma estória em que o amoroso é tema central e o religioso ape

---

[15] SPITZER - In ob. cit., p. 167.
[16] SPITZER - In ob. cit., p. 168.

nas contraponto periférico. O que está em causa aqui, antes de mais nada, é a conversão de Zoraida, cujo coração foi soprado pela Graça divina. A religião, portanto, é o "miolo" da narrativa, que nos revela os abismos imperscrutáveis em que se move a sabedoria de Deus. E isto não apenas porque suas finalidades secretas não hesitam em "suspender as leis da moralidade normal", completando a conversão com a passagem mais "trágica" e "violenta" do livro: o engodo cruel que Zoraida inflige ao pai leal e extremoso. O episódio é revelador da infinitude do entendimento de Deus sobretudo por testemunhar sua sabedoria em reconhecer os corações, apesar da "babélica confusão de línguas" na qual estão confundidas as personagens da novela[17].

> Não é a linguagem, nem o gesto, nem o vestido, como tampouco o corpo o que interessa a Deus, mas a intenção oculta por sob todas estas manifestações externas, a alma. Deus, diz-nos Cervantes, pode reconhecer atrás da "perspectiva" de um incrédulo seu verdadeiro e fiel seguidor[18].

Daí a polionomásia, a polietimologia e o poliglotismo que sobrecarregam o livro, conclui Spitzer: atestam que "a transparência da linguagem é uma realidade somente para Deus"[19].

---

[17] O fato de o relato fazer uso não apenas do castelhano, mas também do árabe, do turco e da língua franca (dialeto falado por mouros e cristãos cativos) não deve ser atribuído à intenção de conferir "cor local" à novela. De fato, continua Spitzer, "temos que nos haver evidentemente com um interesse expresso por cada língua individual enquanto tal, até o ponto em que sempre nos é dito em que língua estavam redigidos um discurso, uma carta ou era falado um diálogo".

[18] SPITZER - In ob. cit., p. 174.

[19] Idem - Ibidem, p. 177.

Mas não é isto que nos interessa mais de perto no ensaio de Auerbach. Talvez sua postura se comprometa pelo fato de subestimar o papel da "diversão" e da "brincadeira" no texto de Cervantes, desconsiderando o que significa, para um escritor formado em pleno século XVI, comprometer sua pena com o riso.

Quando se referem ao riso, é comum que os humanistas do século XVI recorram à expressão proverbial Silenos de Alcebíades. Erasmo dedica um dos seus Adágios a desentranhar-lhe o sentido; no prólogo de Gargantua, Rabelais vem a público para comparar o livro com estas

> petites boites, telle que voyons de présent ès boutiques des apothecaires, pinctes au-dessus de figures joyeuses et frivoles, comme de harpies, satyres, oysons bridéz, lièvres cornuz, canes bastées, boucqs volans, cerfz limonniers et aultres telles pinctures contrefaictes à plaisir pour exciter le monde à rire (quel fut Silène, maistre du bon Bacchus); mais au dedans l'on reservoit les fines drogues comme baulme, ambre gris, amomon, musc, zivettes, pierreries et aultres choses précieuses[20].

Erasmo, nos Adágios:

> Seu uso está indicado quando uma coisa, à primeira vista e em sua aparência imediata, mostra-se vil e despre

20 RABELAIS - Gargantua, Prólogo, in Oeuvres Complètes, Paris, Gallimard, 1955, p. 3.

> zível; mas para quem a contempla mais de perto e em sua profundidade, é uma maravilha de primor; ou quando uma pessoa em suas vestes desasseadas e enfermiça aparência física manifesta muito menos qualidades do que as que alberga latentes e encerradas em sua alma[21].

Sócrates possuía esta aparência enganosa, no dizer de Alcebíades. Entretanto, lembra Erasmo, sob "as aparências de bufão" estava alguém que "foi proclamado sábio pelo oráculo". Esta face dupla de Sileno, o humanista não hesita em atribuí-la aos próprios Livros Sagrados:

> Também as Sagradas Letras arcanas têm os seus Silenos. Se te detêns na superfície, a coisa pode parecer ridícula; se te adentrares na anagogia, ou seja, no sentido místico, cairás de joelhos diante da divina Sabedoria[22].

No momento, não nos importa que mesmo a verdade divina possa se revelar sob a aparência despreocupada do ridículo. O que interessa é o reconhecimento ontológico, sob as penas mais ilustres, desta duplicidade desconcertante: a bufonaria pode ser um sinal de seriedade.

No Elogio, estas referências se multiplicam. O discurso da Loucura se dirige à "orelha de asno" com que Midas se

---

21 ERASMO - Adágios, in Obras Escogidas, Madrid, Aguillar, 1964, p. 1068.

22 Idem - Ibidem, p. 1072.

apresentou a Pan: não à atenção que é devida aos "pregadores sagrados", mas a que se dispensa aos "charlatães, bufões e palhaços". Na dedicatória a Morus, Erasmo faz menção ao "gênero de gracejo que se pode tornar douto e agradável", "sobretudo quando as bagatelas conduzem à seriedade, sobretudo quando o leitor, se tem um pouco de faro, acha nelas maior proveito que em muitas dissertações graves e pomposas". E, afinal, sentencia:

> Nada é mais tolo que tratar com seriedade coisas frívolas; mas nada é mais espiritual que fazer as frivolidades servirem às coisas sérias[23].

Como se vê, rir ou fazer rir não são atos inocentes, brincadeira inútil que atravessaria o mundo deixando-o intocado. Segundo o Elogio, por exemplo, existe uma estreita relação entre o riso e a dominação política. Não é difícil provar que em certas ocasiões o discurso risível, por exclusão de qualquer outro, é a única arma eficaz de persuasão:

> É somente afagando-se que se consegue reunir nas cidades estes seres selvagens que parecem nascidos dos rochedos ou dos carvalhos. Tal é a significação da lira de Anfíon e de Orfeu. Levantada a plebe romana, pronta para as mais extremas violências, quem a reconduziu à concórdia? Um discurso de filósofo? De maneira alguma; é o apólogo risível e pueril dos membros

---

23 ERASMO - Eloge de la Folie, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, pp. 17, 13 e 14.

> e do estômago. Temístocles teve o mesmo sucesso com um apólogo semelhante, da raposa e do ouriço. Que palavra de sábio teria produzido o efeito da corça imaginada por Sertório, dos dois cães de Licurgo e do engraçado ardil sobre a maneira de depilar a cauda de um cavalo? Não falo de Minos ou Numa, que governaram a multidão louca por meio de ficções fabulosas. Através de ninharias como essas é que se conduz esta enorme e poderosa besta, que é o povo[24].

A passagem é instrutiva e interessa de perto, já que conjuga elementos que nos remetem à avaliação de Valdivielso no texto de aprovação ao segundo tomo do Quixote: "en el cebo del donaire el anzuelo de la reprehensión". A exemplo de Temístocles, Sertório ou Licurgo seria Cervantes o autor de um "ardil engraçado", capaz de persuadir pela sua própria natureza de "apólogo risível"? De fato, é o que pretende Martín de Riquer ao retomar explicitamente os termos da comparação da voz da Loucura no texto de Erasmo. Não diz ele que, face às palavras de sábio que "trovejavam em vão" contra a cavalaria, ocorreu a Cervantes fazer uso da "autêntica eficácia" suposta na "arma da ironia"?

O que se passa, na realidade, é que tanto Valdivielso quanto Riquer - e também Auerbach, por outras vias e com menos simpleza - atribuem a Cervantes o compromisso com uma tradição relativamente estranha a D. Quixote: assimilam o texto à

---

[24] Idem - Ibidem, pp. 34-5.

versão moderna do satírico, com direção puramente negativa. Esta manobra não é incomum. Nos seus textos sobre o Barroco, Helmut Hatzfeld não hesita em fazer do Quixote uma inigualável sátira com tendências declaradamente contra-reformistas.

> Na época dos índices de livros proibidos - afirma ele - o mais natural é que Cervantes nos apresente um caso exemplar, para correção dos que querem abandonar-se à leitura desordenada, sem outro guia que o seu próprio entusiasmo. Por isso, o arrependimento final de D. Quixote é profundamente sincero e conforme à intenção de Cervantes, que é a de condenar os erros de seu herói, juntamente com os livros que os ocasionaram[25].

Num certo sentido, entretanto, é este o caminho a ser evitado a todo custo. Quanto ao tema, o que há de mais instrutivo está contido no célebre estudo de Bakhtine sobre a obra de Rabelais[26]. Conforme sustenta ele, a concepção que tem do riso o século XVI distingue-se radicalmente da que fez história nos séculos seguintes. Herdeiro tanto de uma tradição teórica de origem grega e latina, quanto da cultura cômica popular da Idade Média (sobretudo a carnavalesca), o século XVI vê no riso "uma das formas fundamentais através das quais se expressa o mundo, a história e o homem". Nesta altura, ainda não se atribui ao ponto

---

[25] HATZFELD - Estudios sobre el Barroco, Madrid, Gredos, 1972, p. 526.

[26] Mikail BAKHTINE - La Cultura Popular en la Edad Media y el Renascimiento, Barcelona, Barral Ed. S/A, 1974.
Ver também La Poétique de Dostoievski, Paris, Seuil, 1970.

de vista sério importância maior que ao cômico, que em muitos casos é o único capacitado a falar sobre "certos aspectos excepcionais do mundo".

Mas o século XVII marcará aqui uma grande ruptura, ao cumprir de vez "o processo de reinterpretação do riso", anunciado desde fins do século XVI. Com a instauração da hierarquia dos gêneros, o cômico será confinado à soleira do literário: já não pode expressar, segundo os termos de Bakhtine, "uma concepção universal do mundo". O discurso cômico ficará restrito a falar dos vícios do indivíduo e da sociedade, desde que só é essencial e significativo aquilo que acontece segundo os parâmetros da seriedade. O cômico se define, então, pela idéia de negação: sua fala se exerce sobre o que não deve ser.

Este caráter negativo do riso capacita-o a discorrer apenas e tão-somente sobre parcelas do mundo e arremessa os seus efeitos para um campo de relativa desimportância: o da diversão. Com rara perspicácia e muita felicidade, Bakhtine remete o leitor para um texto que testemunha inapelavelmente o processo de redefinição do riso. Por volta de 1580, no Livro II, Capítulo X dos Essais, Montaigne distingue entre os livros que proporcionam "consolo e conselho" e ensinam "bem viver e bem morrer" e os livros de "pura diversão", entre os quais situa Rabelais. "Escritores graciosos": segundo a palavra de Bakhtine, será sob esta categoria que as obras de Rabelais e Cervantes tenderão a ser ajuizadas depois do século XVII.

Mas o juízo é estranho aos primeiros leitores de

Gargantua e Pantagruel. A questão fundamental diz respeito à concepção renascentista do riso, que confere a este uma significação positiva. Não se atribui ao cômico o papel restrito de denegrir: acentua-se nele o que há de renegerador e criador.

É fácil evocar as fontes teóricas mais antigas que servem de base a esta concepção. Dentre as mais importantes, Bakhtine faz notar em primeiro lugar a que acentua, via Hipócrates, a relação entre riso e medicina, e discorre acerca da importância da alegria e vivacidade do médico e do paciente no tratamento das enfermidades. Bastante comum no século XVI é a citação do célebre dito de Aristóteles, segundo o qual o homem é um animal que ri ou a evocação de Menipo segundo Luciano, ocupado em rir-se deste mundo a partir da ultra-tumba. O riso, como se vê, não se confina ao domínio do negativo. Diz respeito à vida e à morte, atravessa a prática do médico, é sinal de humanidade (como a Razão e a Linguagem), está ligado à liberdade de espírito e palavra. No chamado Romance de Hipócrates, está associado à "loucura" de Demócrito e aparece como instituição espiritual do homem maduro.

Munido destes referenciais ilustres, o Renascimento faz um elogio vigoroso da "tradição literária cômica", procurando integrá-la à corrente crítica dos ideais humanistas. Uma sondagem atenta desta tradição seria capaz de nos fazer remontar para os fins da chamada Antiguidade ou, mais longe ainda, para certas manifestações cômicas de culturas primitivas. No entanto, declara Bakhtine, o que importa acentuar é a herança que a cultu

ra cômica popular da Idade Média legou ao século XVI.

Antes de mais nada, é preciso insistir sobre o caráter não-oficial desta cultura do riso, por oposição ao tom sério e religioso que atravessa a ideologia dominante sob o feudalismo. De fato, afirma Bakhtine, a "seriedade exclusiva" é o grande traço da ideologia medieval oficial, resultante do seu próprio conteúdo: ascetismo, crença numa providência sinistra, papel desempenhado por categorias tais como pecado, redenção, sofrimento, etc.

> O tom sério se impôs como a única forma capaz de expressar a verdade, o bem, e, em geral, tudo o que era considerado importante e estimável[27].

Dada esta clivagem radical, não é de estranhar que a Idade Média desenvolvesse, sob o olhar tolerante e restritivo da Igreja e do Estado, "um segundo mundo e uma segunda vida" que, no dizer de Bakhtine, forjavam uma concepção deliberadamente não-oficial do mundo e dos homens. Tendo como nervo o humor popular na praça pública, é possível isolar três grandes segmentos desta cultura: formas e rituais do espetáculo (o carnaval, obras cômicas representadas em praça pública), obras cômicas verbais (tanto orais quanto escritas, em latim ou língua vulgar) e formas linguísticas do vocabulário familiar e grotesco (insultos, juramentos, lemas populares). No interior desta rica diversidade, Bakhtine não perde de vista a profunda "unidade de estilo" que ca

---

27 BAKHTINE - La Cultura Popular - p. 71.

racteriza tal cultura. Seu solo comum é o festejo carnavalesco.

O carnaval é a expressão mais plena desta "segunda natureza humana" recalcada pela seriedade oficial do feudalismo. A festa oficial sancionava o regime vigente, consagrando a estabilidade, a imutabilidade e a perenidade das regras que regiam o mundo. Destacando propositadamente as distinções hierárquicas, reafirmavam a desigualdade e a verdade eterna.

> Diferentemente da festa oficial, o carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação transitória, mais além da órbita da concepção dominante, a abolição provisória das relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus. Opunha-se a toda perpetuação, a todo aperfeiçoamento e regulamentação, apontava para um porvir incompleto[28].

Daí o fato de o pathos da queda e da substituição, da vida e da morte - "quintessência da percepção carnavalesca do mundo"[29] - estar implicado no ato carnavalesco por excelência: a entronização bufona e desituição do rei. O que se esconde sob este ato, entretanto, não é a negação pura e absoluta, mas a sabedoria exultante da relatividade: o carnaval festeja o processo da mudança. Por isso, via de regra um escravo encarna o rei coroado e destituído, o que supõe uma percepção do mundo avessa ao "bom desenvolvimento normal". Daí podemos isolar, a partir desta

---

[28] Idem - Ibidem, p. 15.

[29] Idem - La Poétique de Dostoievski, p. 172.

prática da inversão, as principais categorias carnavalescas: a familiaridade, a excentricidade, a "mésalliance" ou a profanação. Esta última, segundo Bakhtine, engloba

> todo um sistema de aviltamentos e conspurcações carnavalescas, as inconveniências relativas às forças genésicas da terra e do corpo, as paródias de textos e falas sagradas, etc.[30].

Mas não é inútil insistir sobre a verdadeira natureza destas "conspurcações" e "inconveniências", cuja função não é simplesmente a de denegrir. Neste sentido, o conceito bakhtiniano de realismo grotesco é muito instrutivo. Definido inicialmente como sistema de imagens da cultura cômica popular, este conceito deve apontar para a "totalidade viva e indivisível" onde são amarrados utopicamente "o cósmico, o social e o corporal". Na obra de Rabelais, a que mais profundamente se inspira nestas raízes, "o princípio da vida material e corporal" (imagens relativas ao corpo, à bebida, à satisfação das necessidades naturais ou à vida sexual) não deve ser sumariamente ligado à "vida burguesa", como se testemunhasse o "interesse material do homo economicus, em seu aspecto privado e egoísta". No realismo grotesco, esse princípio se afirma como universal e se opõe a todo e qualquer desgarramento unilateral em relação ao material e corporal, dotado, por outro lado, de um caráter positivo e afirmativo. É assim que, a degradação, traço distintivo do realismo grotesco e pela via da qual tudo o que é elevado e sublime ganha um

---

[30] Idem - Ibidem, p. 171.

registro material e corporal, não tem um sentido de conspurcação tout court. No realismo grotesco, sustenta Bakhtine, o "alto" e o "baixo" se definem em termos rigorosamente topográficos. O "alto" é o céu, o "baixo", a terra. Ao mesmo tempo em que é princípio de absorção (tumba e ventre), a terra representa nascimento e ressurreição (o seio materno). A mesma distinção cósmica se repete em termos propriamente corporais: o "alto", aqui, é o rosto (a cabeça) e o "baixo" os órgãos genitais, o ventre e o traseiro.

> O realismo grotesco e a paródia medieval se baseiam nestas significações absolutas. Rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra, concebida como um princípio de absorção e ao mesmo tempo de nascimento: ao degradar, amortalha-se e semeia-se de uma só vez, mata-se e dá-se à luz algo superior. Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, ventre e órgãos genitais, e em consequência também com os atos como o coito, a gestação, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais. A degradação cava a tumba corporal para dar lugar a um novo nascimento. Daí que não tenha um valor exclusivamente negativo, mas também positivo e regenerador: é ambivalente, é ao mesmo tempo negação e afirmação. (...) O "inferior" para o realismo grotesco é a terra que dá vida e o seio carnal; o inferior é sempre um

começo[31].

De resto, a complexidade da noção de "realismo grotesco" é testemunha, entre outras tantas, do próprio caráter complexo do humor carnavalesco. No carnaval, o riso não se limita a uma reação individual diante de um fato singular isolado. Tem um caráter geral, como patrimônio de todo o povo, e também universal, incluindo sem exceção todas as coisas, até mesmo os próprios burladores. Daí o seu caráter profundamente ambivalente: "alegre e cheio de alvoroço, ao mesmo tempo burlão e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressucita de uma só vez".

> Esta é uma das diferenças essenciais que separam o riso festivo popular do riso puramente satírico da época moderna. O autor satírico que só emprega o humor negativo, se coloca fora do objeto aludido e se lhe opõe, o que destrói a integridade do aspecto cômico do mundo; por causa disso, o riso negativo se converte num fenômeno particular. Ao contrário, o riso popular ambivalente expressa uma opinião sobre um mundo em plena evolução, no qual estão incluídos os que riem[32].

Frente a toda esta argumentação, parece temerário identificar o Quixote, sem mais, a uma das tantas sátiras de costumes saídas do movimento contra-reformista. Não significaria is

---

31 Idem - La Cultura Popular - pp. 25-6.

32 Idem - Ibidem, p. 17.

so, na verdade, sacrificar-lhe as contradições mais caras? Mais moderado que Hatzfeld, mas levado pelo mesmo propósito de desqualificar a chamada leitura romântica de D. Quixote, Auerbach retoma a idéia do Cervantes escritor "divertido", sob o influxo de uma concepção do cômico que fez fortuna depois do século XVII. Daí sua dificuldade, confessada, em medir o romance "na escala que vai do trágico ao cômico"[33]. Embora não esconda o constrangimento, o que Auerbach faz é orientar-se por uma teoria dos gêneros que relegou o riso para os umbrais da literatura.

Quanto à importância e ao papel do preceptismo clássico no interior de D. Quixote, voltaremos ao tema um pouco adiante. Por ora, importa ressaltar que o livro de Cervantes não é alheio ao seu influxo, assim como não é estranho a concessões à concepção do cômico posterior ao século XVI. Bakhtine não esquece de nos advertir, aqui e ali:

> A linha principal das degradações parródicas conduz em Cervantes a uma comunhão com a força produtora e regeneradora da terra e do corpo. É o prolongamento da linha grotesca. Mas ao mesmo tempo o princípio material e corporal começa a empobrecer-se e debilitar-se. Entra em estado de crise e desdobramento, e as imagens da vida material e corporal começam a ad

[33] AUERBACH - "A Dulcinéia Encantada" - p. 299.

quirir uma vida dual[34].

Não seria difícil verificar no Quixote as marcas de degradação dos mais caros símbolos do "inferior" corporal e material do realismo grotesco. Para recorrer ao exemplo mais óbvio, é suficiente evocar a divertida aventura do "rebuzno", contida no segundo volume. Como se sabe, é o asno um dos mais antigos símbolos "baixos", carregado evidentemente da dupla face de regeneração e degradação. Durante a Idade Média, lembra Bakhtine, a célebre "festa do asno" costumava evocar a fuga de Maria para o Egito. Seu tema central, entretanto, não dizia respeito nem à Virgem e nem ao Menino Jesus, mas ao asno e ao seu zurro. Também as "missas do burro" conferiam especial atenção à zurraria: cada parte do ofício era pontuado por cômicos orneios e ao

---

[34] BAKHTINE - La Cultura Popular - p. 26. Quando se refere à dívida de Cervantes para com o realismo grotesco, Bakhtine lança mão sobretudo das relações entre D. Quixote e Sancho Pança, vulgarmente concebidas sob uma oposição mecânica e abstrata. Por exemplo: "Em certos diálogos cômicos muito populares na Idade Média, como, por exemplo, os que sustentam Salomão e Marcoul, há um contraponto entre as máximas salomônicas, expressas num tom grave e elevado, e as máximas jocosas e pedestres do bufão Marcoul, todas referidas premeditadamente ao mundo material (beber, comer, digestão, vida sexual)". E acrescenta em nota: "Os diálogos de Salomão e Marcoul, degradantes e pedestres, são muito similares aos diálogos sustentados entre D. Quixote e Sancho Pança". In ob. cit., p. 24. Mais adiante, depois de afirmar que a grande pança de Sancho, sua sede e apetite, são "uma propensão para a abundância", desprovidos de "caráter egoísta e pessoal", Bakhtine declara: "O materialismo de Sancho, seu umbigo, seu apetite, suas abundantes necessidades naturais constituem 'o inferior absoluto' do realismo grotesco, a alegre tumba corporal (a barriga, o ventre e a terra) aberta para acolher o idealismo de D. Quixote, um idealismo isolado, abstrato e insensível; e o 'cavaleiro da triste figura' necessita morrer para renascer mais forte e maior; Sancho é o corretivo natural, corporal e universal das pretensões individuais, abstratas e espirituais; além disso, Sancho representa também o riso como corretivo popular da gravidade unilateral dessas pretensões espirituais (o inferior absoluto ri sem cessar, é a morte que ri e engendra a vida). O papel de Sancho frente a D. Quixote poderia ser comparado com o das paródias medievais com relação às idéias e aos cultos sublimes; com o papel do bufão frente ao cerimonial sério; o das Carnestolendas com relação à Quaresma, etc.". Idem - pp. 26-7.

final, à maneira de bênção, zurrava o sacerdote, replicado pelos fiéis, no mesmo tom. Pois bem: no episódio do "rebuzno" a figura do asno aparece arrancado desta tradição, assumindo um sentido puramente afrontoso. É o motivo da pendência entre dois povoados. Na arenga em que D. Quixote tenta demover a aldeia insultada de desforrar-se pelas armas, em nenhum momento se evoca a função regeneradora deste símbolo. Talvez somente na intervenção de Sancho exista algum sinal desta face positiva: "rebuznar" é uma "habilidad", uma "ciencia" capaz de fazer inveja, e não porque a praticamos deixamos de ser "hijos de padres honradísimos". Por isso mesmo, Sancho é surrado[35].

Entretanto, também os contra-exemplos poderiam ser multiplicados. Bastaria referir a maneira grotesca pela qual o tema cavalheiresco do amor é glosado na passagem em que Rocinante requesta as éguas ianguesas. Ou então o episódio do bálsamo de Fierabrás, em que D. Quixote se purifica pelas vias do vômito e do suadouro, depois de ter ingerido uma estranha mistura de vinho, sal, azeite e alecrim.

Também não é menos verdade que muito possivelmente D. Quixote nasceu como uma sátira puramente negativa. Daí o fato de os primeiros capítulos do livro terem ocupado de maneira tão especial a pena dos cervantistas. Em nota ao Capítulo VII da primeira parte do Quixote, Martín de Riquer escreve o seguinte:

---

[35] Evidentemente em nada mudam estas considerações o fato de Clemencín e Rodríguez Marín suporem que a estória seja um conto popular possivelmente veridico. Cf. a edição anotada por Rodríguez Marín, Madrid, Espasa-Calpe S/A, Vol. VI, Cap. XXV, p. 140.

Supôs-se que, depois do escrutínio e da queima dos livros do fidalgo, dava fim uma primeira versão do Quixote, concebida como relato breve no estilo das Novelas Exemplares, o que de certo modo corroboraria o fato de que as epígrafes dos capítulos vistos até agora tenham sido escritas e situadas depois da redação do texto. Os seis primeiros capítulos do Quixote constituem, com efeito, a narração da primeira "saída" do protagonista e oferecem uma evidente unidade: tratar-se-ia de uma breve narração, similar ao Entremez dos Romances, na qual um fidalgo enlouquece lendo livros de cavalaria, é burlescamente armado cavaleiro, defende Andrés das iras de Juan Haldudo e finalmente é espancado pelos comerciantes, recolhido por Pedro Alonso e trazido de volta à sua aldeia. A condenação e incineração dos livros de cavalaria, causadores do dano, encerraria a novelinha. Tudo isto, não obstante, não passa de uma hipótese, e felizmente Cervantes seguiu adiante com o presente capítulo, que começa com um rápido final do escrutínio e faz aparecer a figura de Sancho Pança, com o que se cria a imortal parelha e, com ela, o constante e saboroso diálogo, um dos maiores acertos do escritor[36].

Hipóteses ou não, estes primeiros capítulos conti

[36] MARTÍN DE RIQUER - Don Quijote. Nota ao Cap. VII, p. 81.

nuam dando o que pensar. É possível que escondam uma das grandes viradas do livro de Cervantes que, depois deles, deixará de lado a estreita comicidade e ganhará uma inegável feição carnavalizada, apesar de futuras recaídas. É casual que a partir daqui Cervantes "corrija" o tipo quixotesco, como diz Pidal? Ou que surja "la inmortal pareja" que, com a entrada em cena de Sancho Pança, dá ao livro mais incisivo contraponto de degradação e regeneração? De qualquer maneira, é a partir daqui que D. Quixote vai tomando conta da pena de Cervantes e consegue fazer com que ela escreva a seu favor, ainda que continue contra ele. Nunca deixaremos de rir da imaginação disparatada do herói, mas com o correr das páginas também já não será possível deixar de lamentar, como diria Hegel, "a vulgaridade e futilidade" do mundo que o desmente. D. Quixote continuará sendo objeto de uma insistente zombaria, sem que se possa excluir desse processo uma entusiasmada exaltação. No seu célebre ensaio sobre o chiste, Freud anotou esta passagem do livro de Cervantes, de uma tônica puramente cômica para o prazer de origem humorística. A virada se dá no momento em que D. Quixote deixa de ser uma "grande criança", cujo juízo foi transtornado pelas novelas de cavalaria, para se tornar uma figura dotada "da sabedoria mais profunda e das iniciativas mais nobres". A partir do momento em que rimos de suas desgraças poupando os sentimentos de dor ou piedade que a nobreza da sua empresa deveria produzir em nós, o livro se torna definitivamente humorístico. Isto porque

> o humor nos permite atingir o prazer apesar dos afetos penosos que deveri

> am perturbá-lo; ele suplanta a evolução destes afetos, colocando-se no lugar deles. Eis suas condições: uma situação onde, pela força de nossos hábitos, somos tentados a por em movimento um afeto penoso, enquanto que, por outra parte, certos móveis nos determinam a reprimir este afeto, *in statu nascendi*. (...) O prazer do humor nasce, portanto - não saberíamos dizer de outra forma - às custas do desencadeamento de um afeto que não se produziu; ele resulta da economia de um gasto afetivo[37].

Estes sentimentos penosos que fazem parte do humor são o grande fator de perturbação do processo puramente cômico. O efeito cômico, segundo Freud, é cancelado quando uma determinada situação, que poderia provocar o riso, reverte num prejuízo qualquer. Ao contrário, o humor tira partido deste prejuízo e do sentimento penoso que dele resulta, economizando a "comoção afetiva". Por isso mesmo, uma das fontes mais frequentes do prazer humorístico é um sentimento de piedade que nos é poupado[38].

É claro que a concepção freudiana do humor dificilmente daria conta de D. Quixote, já que suas definições ("triunfo do narcisismo", "invulnerabilidade do eu", "desafio") não lo

---

[37] FREUD - Le Mot d'Esprit et ses Rapports avec l'Inconscients, Paris, Gallimard, 1971, pp. 354-5.

[38] Freud se apega sobretudo aos exemplos de humor negro. Por exemplo: o da célebre anedota do condenado que levam para o cadafalso e que, tendo o pescoço nu, pede um lenço para protegê-lo do frio. Diante desta preocupação, o riso ocupa o lugar do nosso natural sentimento de piedade pelo seu destino: nossa comoção é poupada.

vam em conta o modelo do humor carnavalesco e seu caráter alegre e regenerador. Entretanto, seus argumentos sugerem aquilo que está decisivamente ausente de leituras como as de Auerbach, que pressente a complexidade do cômico no Quixote, mas não lança mão do conceito fundamental: o humor. É verdade, como lembra Freud, que "o espiritual cavaleiro" é uma personagem profundamente séria, desprovida de qualquer senso de humor. Esta incapacidade de D. Quixote se revela nas menores ocasiões, quando o humor se faz "às custas do nosso descontentamento" e "substitui nossa cólera", segundo os termos de Freud. Não é exatamente o oposto disto que acontece no episódio em que Sancho é manteado na estalagem?[39]. Na aventura dos pisões D. Quixote se permite algum humor, mas diante das gargalhadas de Sancho volta à seriedade habitual, castigando o escudeiro. Cavaleiro de uma verdade só, eterna, transparente, inquestionável, D. Quixote raramente encontra motivos para rir. Mas seu cronista está longe deste cego dogmatismo. Seu humor é o grande segredo do espírito "perspectivista" que os estudiosos lhe atribuem e que algumas vezes tem sido tomado como "indiferença" e "neutralidade". Este humor impregna tão decisivamente sua pena que a obra que dela sai resiste a qualquer estabilidade dogmática. Daí sua capacidade de voltar atrás e corrigir-se, sem qualquer sentimento de vergonha. Também aqui, aliás, Cervantes deixa levar-se pela sabedoria do fluxo carnavalesco, "decididamente hostil a toda perfeição definitiva", como diria Bakhtine[40].

---

[39] "Viole bajar y subir por el aire, con tanta gracia y presteza, que, si la cólera le dejara, tengo para mí que se riera". (I, XVII, 369).

[40] BAKHTINE - La Cultura Popular, p. 9.

CAPÍTULO IV

D. QUIXOTE, CRONISTA DE CIDE HAMETE

Imaginad que un autor compone un volumen en España de obra y acción, que en el tiempo que ella hace y finge suceda realmente en la Persia o en la India (...); el que la escribiese en España sería poeta, y el que en la India, o adonde aconteció, historico.

Pinciano

... y los dos, por haber leído la primera parte de esta historia y haber entendido por ella el disparatado humor de Don Quijote ....
(II, XXXI, 696)

Que se saiba, entretanto, D. Quixote não é simplesmente um idealista renitente, de quem Cervantes escarneceria devido às inquietações anacrônicas que o guiam, mas de quem, ao mesmo tempo, faz o elogio, por causa da vocação em recusar o prosaísmo do mundo. Esta leitura, que a preocupação dos românticos ajudou a consagrar, tende a separar o Quixote da história que o amarra - ainda que faça referência à batalha de Lepanto, ao desastre da Armada espanhola, a um soldado valoroso e inutilizado e a um escritor quase desconhecido, empregado num modesto posto da burocracia estatal.

Antes de mais nada, na verdade, D. Quixote - vale a pena repetir - é o leitor cavalheiresco em pessoa, na sua encarnação mais extremada. Não é desproposital voltar a evocar este dado porque, nesta altura, podemos retomar o tema das relações entre D. Quixote e as novelas de cavalaria sob a luz do humor carnavalesco que atravessa o livro. Que estatuto reserva Cervantes para estas novelas no interior do seu livro? Frente à seriedade solene das críticas anteriores, esta estória, escrita sob a inspiração do riso carnavalesco, introduziria uma nova relação de leitura? Ou o esforço de Cervantes se limitaria a uma retomada, ponto por ponto, dos itens da crítica que o precedeu?

Que se tome, por exemplo, um dos temas mais repisados pelos pensadores anteriores ao D. Quixote: o das relações "mentirosas" entre a novela de cavalaria e a história "autêntica". É inegável a importância deste tópico para a caracterização da loucura de D. Quixote, que costumeiramente mistura feitos de

armas narrados nas crônicas espanholas às aventuras fabulosas dos cavaleiros andantes[1]. Pois bem: de que maneira se desincumbe Cervantes da recolocação desta questão? Limita-se a ilustrá-la, à maneira de apólogo, ou podemos supor que fala dela num outro registro?

É preciso considerar, entretanto, que este tema não importa apenas enquanto ingrediente da loucura quixotesca. Antes de se ver confrontado com os disparates do herói, o leitor já pressente, em outra instância, a glosa da questão da relação entre história e poesia.

De fato, D. Quixote se supõe um texto saído da crônica historiográfica espanhola. Desde o prólogo inicial, o autor faz referência a "sus archivos de la Mancha", cuja paciente consulta e comparação de documentos permitem a ordenação da história do cavaleiro. Nesta altura, as fontes ainda são muitas e não é raro que haja nelas sinais de desacordo, que o autor se obriga a nos comunicar:

> Autores hay que dicen que la primera aventura que le avino fue la de Puerto Lápice; otros dicen que la de los molinos de viento; pero lo que yo he podido averiguar en este caso, y lo que he hallado escrito en los anales de la Mancha, es que ... (I, II, 312-3)

O trabalho do autor parece resumir-se a este: ave

[1] Ver o célebre diálogo entre D. Quixote e o Clérigo de Toledo, I, IXL, pp. 556ss: "Admirado quedó el canónigo de oír la mezcla que don Quijote hacía de verdades y mentiras ...".

riguar, cotejar as fontes, conjecturar. A mesma disputa se passa quanto ao sobrenome de fidalgo do cavaleiro manchego: Quijada, Quesada? Ou Quijana, conforme se depreende de "conjeturas verosímiles"? Estas querelas, entretanto, são consideradas como de segunda ordem, embora não tão desimportantes a ponto de não serem referidas. Além disso, as conjecturas nunca são definitivas e o pequeno debate poderá abrir-se a qualquer momento: não é por uma quinta variação, Quijano, que D. Quixote opta no seu leito de morte? Esta polêmica de minúcia jamais perde de todo a sua importância, mas é, de saída, desqualificada:

> Pero esto importa poco a nuestro cuento; basta que en la narración dél no se salga un punto de la verdad. (I, I, 309)

Luego cuento es esto? poderia perguntar-se o leitor, evocando a questão que D. Quixote põe ao estalajadeiro Palomeque. Venda ou castelo? Crônica ou cuento? Imaginação ou realidade? Esta "verdade" que o texto se apressa em atribuir a si mesmo - e da qual não se desviará em nenhum "punto" - é da ordem da história ou da poesia?

Cervantes brinca, sem dúvida. Joga com o duplo significado desta noção, que guia tanto o ofício do poeta quanto o do historiador. Sensível às menores "citações" deste livro cheio delas, o leitor contemporâneo da publicação de D. Quixote sabe disto melhor do que nós. De fato, pode-se dizer qualquer coisa das palavras que abrem a história do Quixote, menos que relevem do "rigor" e seriedade que dizem respeito ao trabalho do historia

dor. "En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme": pode um cronista dar-se ao luxo de recusar-se em esquadrinhar a memória? O que se passa, na verdade, é que o recurso a este "no quiero acordarme" não faz parte do discurso historiográfico: conforme anota Martín de Riquer, trata-se de "uma fórmula de princípio de conto tradicional" . Desde o princípio, o narrador do Quixote assume as maneiras do contador popular. Trata-se mesmo de um "cuento", não há dúvida.

A referência paródica é clara, continua Riquer. Nada da "pompa e solenidade" das novelas de cavalaria. O cenário das aventuras já não será Trapisonda, Gaula ou Constantinopla: elas começam aqui mesmo na Mancha. A partir daí, o autor recusa-se a detalhar.

Mas insiste em lançar mão do procedimento de quem historia. A apoteose do artifício dá-se a ler na altura do Capítulo VIII, quando o narrador suspende o desenlace de uma aventura por causa da carência de documentos. Perseverança e casualidade permitem, entretanto, que este cronista, que se diz "segundo", tope no Alcaná de Toledo com um manuscrito árabe versando sobre as aventuras do cavaleiro e que contém não apenas a continuação da batalha interrompida, mas também uma ilustração da pendência, "pintada muy al natural", fixada no próprio momento em que os autores suspendem a narrativa. Desde então, as fontes multiplicadas se restringirão a uma só: El Ingenioso Hidalgo don

---

[2] MARTÍN DE RIQUER - D. Quixote. Nota 1, ao Capítulo I. "En un lugar de la Mancha": a citação aqui é o do quinto verso octossílabo de uma Ensaladilla, de autor anônimo, publicada a partir da primeira edição (1600) do Romancero General.

Quijote de la Mancha, "siguiendo la traducción", será escrito a partir da Historia de don Quijote de la Mancha, de Cide Hamete Benengeli. O leitor decifra, afinal, a metáfora usada no Prólogo de 1605, quando o "tradutor cristão" se reconhece tão somente "padrastro" do cavaleiro manchego.

É possível que os comentadores do Quixote não tenham insistido muito na importância do aparecimento um pouco atrasado desta figura no interior do livro. A exemplo do achado de Sancho Pança, não marca ela uma certa virada no seu percurso? Até então D. Quixote estava só, mas não apenas porque não tinha escolhido seu escudeiro. Melhor do que ninguém, o herói já sabia que o bom cavaleiro não tem apenas amada, corcel e pajem: antes de mais nada, sua história é forjada para um historiador, ponto de mediação entre as façanhas e os seus leitores. Por isso, já o tem em imaginação desde a primeira saída. Mas até então este cronista não tem um nome que lhe dê um rosto. É um anônimo, ou melhor, são muitos anônimos, juntados na fria referência a "los anales de la Mancha". A partir de Cide Hamete, torna-se um personagem de carne e osso: ganha pátria e língua, e às vezes até mesmo laços de parentesco com personagens do livro.

Já se escreveu bastante sobre a função do artifício Cide Hamete Benengeli no interior de D. Quixote. É claro que não se pode levar muito a sério a espantosa ingenuidade de um cervantista tão perspicaz quanto Américo Castro, que deriva a questão dos limites do livro para a vaidade ressentida do soldado de Lepanto:

> Esta é uma das suas maiores funções, fazer possível a Cervantes gozar-se em sua própria contemplação, ou eludir e esfumar sua responsabilidade direta. (...) O propósito se faz sentir como duplo desde o começo: fazer imortal a D. Quixote e também a seu autor, o necessitado e preterido alcavaleiro e cristão novo, pouco conhecido e não levado a sério antes de 1605[3].

Evidentemente, estas considerações pertencem a outra esfera, mas encarnam, no limite, uma preocupação obcecante dos estudiosos quando falam sobre Cide Hamete: a de acentuar um rodeio narcisista de Cervantes. Nas versões mais cruas e biografistas, o artifício remeteria ao soldado inválido e ao obscuro alcavaleiro. Em outras, marcadas por preocupações menos minuciosas, o truque diz respeito ao "orgulho renascentista do poeta", conforme se expressa Leo Spitzer:

> No discurso da pena do suposto cronista árabe encontramos a mais discreta, a mais enérgica e convincente autoglorificação do artista que jamais se escreveu[4].

É verdade que Spitzer se refere aqui ao discurso final de Benengeli e é bem provável que tenha razões de sobra neste particular. Afinal, esta derradeira intervenção do cronista árabe é motivada, ainda uma vez, pelo "affaire" Avellaneda, o

---

[3] AMÉRICO CASTRO - "El Como y el Porqué de Cide Hamete Benengeli". In Hacia Cervantes, p. 414-5.

[4] SPITZER - In ob. cit., p. 181.

que acaba nos remetendo à questão do mito da assinatura. Mas é este um dos tantos efeitos colaterais da figura Cide Hamete, personagem do livro como tantos outros, e não dos menos importantes. O que provoca desconfiança no procedimento de Spitzer é a acentuação do detalhe e o silêncio em relação ao resto. Por isso, e deixando de lado as figuras de estilo, não é surpreendente que afirme que "o verdadeiro herói da novela é (...) o artista", isto é, "Cervantes em pessoa".

Antes de mais nada, entretanto, o aparecimento de Cide Hamete retoma num registro diferente a questão das ligações entre história e poesia. As façanhas de D. Quixote, supõe-se, já não estão espalhadas pelos anais manchegos, em estado de documento bruto, à espera do trabalho de cotejo e crítica do historiador final. Cervantes finge que chegou tarde. Avoca-se a condição de simples "tradutor cristiano", adjetivação, aliás, desnecessária, simples pretexto para novas ironias.

O registro, aqui, é um pouco diferente porque faz de D. Quixote um cavaleiro já celebrizado e historiado em outra língua. De alguma forma, a empresa do herói já o faz vitorioso, já está escrita. D. Quixote não é simples arremedo de cavaleiro andante, ou melhor, é um arremedo pronto: tem até cronista. A tradição que o precede faz dele, outra vez, mera repetição: o Cavaleiro da Cruz se dizia escrito a partir de um original árabe, do cronista Xartón; Don Cirongilio de Tracia invocava uma fonte latina; Las Sergas de Esplandián, encontrado na tumba de uma ermita em Constantinopla e trazido para a Espanha por um mer

cador húngaro, encarece o trabalho da tradução, já que estava escrito "en letra y pergamino tan antiguo"; D. Belianís de Grecia, de Jerónimo Fernández, vinha de um texto grego, escrito pelo sábio Fristón, futuro usurpador das façanhas de D. Quixote[5]. Os precedentes são incontáveis, e o recurso, como se sabe, releva da vontade de conferir ao relato o tanto de "verdade" que o ilusionismo supõe. Conforme declara Américo Castro,

> Certos livros de cavalaria se diziam traduzidos, porque proceder de um texto prévio conferia ao narrado força de verdade[6].

Cervantes volta à questão da verdade que, burlescamente agora, aponta para o discurso da historiografia. A paródia se torna mais insistente e decisiva, já não é apenas imitação do cavaleiro, mas também da maneira como suas façanhas se tornam história. A idéia inicial de atribuir a D. Quixote múltiplos historiadores, referindo-se às "memórias da Mancha"; a redução das fontes, em seguida, à exclusividade do testemunho de Cide Hamete Benengeli, não sem antes fazer alusão a um mourisco que traduz o manuscrito árabe; de passagem, a referência a um "antiguo médico", no final do primeiro volume, que teria a posse de pergaminhos em espanhol, dando conta de novas façanhas[7] - tudo isto não faz de D. Quixote uma espécie de segundo Amadís de Gaula ou de

---

[5] Este inventário é de Martín de Riquer, em nota ao Capítulo IX, Primeira Parte, de D. Quixote. In ob. cit., pp. 98-9.

[6] CASTRO - "El Como y el Porqué", p. 418.

[7] Este personagem não voltará a ser referido no segundo volume de D. Quixote.

novo A Demanda do Graal, estes textos contados por um sem número de mãos através dos tempos? A exemplo dos textos de cavalaria, as aventuras de D. Quixote aparecerão, parodicamente, como uma espécie de

> Scriptura virtual, comparável à dos livros da Bíblia, e da qual todo romance novo constitui a re-interpretação. Donde as continuações, as retomadas e os remanejamentos de todas as espécies, tradição que se apodera dos nomes das personagens, Galvão, Lancelote e tantos outros, reutilizando-os sem cessar, em torno de Arthur, nas composições novas[8].

Por uma imprevista ironia das circunstâncias, não foi a burla desta tradição que, ao tornar D. Quixote um personagem público e histórico, facilitou a apropriação de Avellaneda e do sábio Alquife? Curioso notar como o processo escapou do controle de Cervantes: quase um século depois da publicação do primeiro volume do Quixote, na tradução livre do texto apócrifo, Lesage confrontará Cide Hamete e Alquife, multiplicando espelhos como Cervantes[9].

Mas o paródico institui diferenças e é preciso atentar para elas. De fato, o cronista mouro de Cervantes não pode ser equiparado aos seus precursores medievais, porque a atri

---

[8] ZUMTHOR - In ob. cit., p. 351.

[9] Ver a propósito ROGER LAUFER - "L'Adaptation du 'Faux Don Quichotte' d'Avellaneda". In Lesage ou le Métier de Romancier, Paris, Gallimard, 1971, pp. 54-109.

buição desta fonte medieval, em D. Quixote, não fica restrita ao espaço introdutório do prefácio. Cide Hamete não permanece fora do livro, é personagem dele, como D. Quixote e Sancho Pança. Seu nome vem referido um sem número de vezes, declaram-se seus mais secretos pareceres, o próprio D. Quixote tem notícias suas. Consequência necessária: o labor de quem traduz também não fica silenciado. Américo Castro atentou para isso e escreveu:

> A invenção de Cide Hamete não é comparável com o fato de que alguns livros de cavalaria - a Historia de los Zegríes y Abencerrajes de Pérez de Hita, ou a Historia del Rey don Rodrigo de Miguel de Luna - pretendem ter sido traduções do árabe; esses tradutores ficam fora de tais obras e nenhuma função exercem nelas[10].

Esta função, na verdade, torna-se tão encarecida que não é demais sustentar que o estatuto de tradutor de que o narrador do Ingenioso Hidalgo se investe não passa de modéstia desmentida por discretos detalhes. Como se sabe, a tarefa de traslação do cartapácio árabe para a língua castelhana é cumprida, "bien y fielmente y con mucha brevedad", pelo mourisco referido em poucas linhas no início do primeiro livro - este "quarto autor", no dizer de Castro. Se D. Quixote fosse uma simples tradução, como pretende, o esforço do primeiro (e, na verdade, único) tradutor não dispensaria sua existência sob a pena de Cervantes?

---

[10] CASTRO - Idem, ibidem.

É que o cronista espanhol ainda se reserva uma tarefa muito especial. Como a princípio, continua trabalhando sobre folhas já escritas, não sobre dados brutos. Mas com o achado do manuscrito árabe, não recua para a condição de mero receptáculo. As etapas anteriores não eximem o labor de sua pena: D. Quixote, cavaleiro impresso, só pode ser lido por entre as tramas da complicada relação entre o cronista mouro e seu tradutor cristão. O recurso à fonte árabe pode aparecer desde a forma de referência sumária (do tipo "cuenta Cide Hamete Benengeli ...") ou minuciosa (quando o leitor não é poupado das dúvidas de Benengeli quanto à verdade de certos episódios), até longas transcrições, letra por letra, de reflexões ou exclamações do cronista mouro. Em outras passagens, o tradutor dá-se ao trabalho de interpretar uma afirmação menos clara. aqui elogia, ali, toma a defesa de Cide Hamete contra seus continuadores mentirosos; mais à frente, obriga-se a declarar o seu ceticismo quanto à autenticidade de certas coisas dadas como acontecidas. Também não faltam advertências que ponham o leitor de sobreaviso contra as possíveis avarezas de um historiador politicamente interessado (o cronista é mouro, o cavaleiro, cristão): Cide Hamete é alvo do impropérios e censuras e ao seu discurso se misturam lições elementares acerca da história, "madre de la verdad". O cúmulo do rigor e honestidade vem declarado quando o tradutor confessa ter suprimido algumas passagens inúteis do texto de Benengeli: lamentações quanto à aridez do trabalho historiográfico, excesso de minúcia, favorecimento ilícito de certas personagens. Ou quando preenche lacunas, do próprio punho, conjecturando sobre folhas

perdidas.

"Paródia do humanismo filológico", afirma com muita razão Helmut Hatzfeld[11], mas, antes de mais nada, paródia da astúcia narrativa das novelas de cavalaria. Cervantes encaminha o processo para alturas impensáveis. Ao mesmo tempo em que é escrito, D. Quixote auto-historia seu percurso: tradição oral ou escrita nos anais ou na memória da Mancha, manuscrito árabe, tradução mourisca e, enfim, texto castelhano publicado. Paralela à história das façanhas do cavaleiro, desdobra-se a história acidentada dos seus cronistas, do grande livro que fala de ambas. Com sutileza e sabedoria, Cervantes saberá tirar partido do incidente Avellaneda e a história terá continuidade no segundo tomo. Sem que a fluência do livro se comprometa, a história do herói seguirá amarrada à das vissicitudes do historiador: a rivalidade dos Quixotes, na segunda parte, será sobretudo uma rivalidade de textos - o autêntico e o apócrifo.

Mas a história dos historiadores não se esgota neste plano. Estes dados se referem aos cronistas reais, de direito e de fato. Há, entretanto, um cronista imaginário, que D. Quixote não se cansa de referir. Os exemplos menores poderiam ser pinçados ao acaso: tomemos a aventura do "corpo morto". No desfecho da pendência, caberia a Sancho inventar o "sobrenombre" que D. Quixote carregará até o segundo volume: Cavaleiro da Triste Figura. O apelido agrada ao herói, tem ressonância poética e precedente

---

[11] HATZFELD - Estudios Sobre el Barroco, p. 450.

cavalheiresco[12]. Mas é óbvio que Sancho desconhece a precedência, a motivação do seu aparte é de outra ordem. Não que Cervantes esteja "caluniando" a personagem, como diria Gorky, pondo em sua boca palavras inverossímeis. O que se passa é que Sancho toma "figura" por "cara": sobrecarregado pelo cansaço e pela recente perda de alguns dentes, o rosto de D. Quixote faz uma "mala figura" à luz do archote do bacharel Alonso López. Mas a versão do cavaleiro é outra:

> - No es eso - respondió don Quijote -; sino que el sabio a cuyo cargo debe de estar el escribir la historia de mis hazañas, le habrá parecido que será bien que yo tome algún nombre apelativo, como lo tomaban todos los caballeros pasados (...); y por estos nombres eran conocidos por toda la redondez de la tierra. Y así, digo que el sabio ya dicho te habrá puesto en la lengua y en el pensamiento ahora que me llamases el Caballero de la Triste Figura. (I, XIV, 379)

Aos olhos de D. Quixote, portanto, o cronista "calunia" Sancho Pança. O episódio é instrutivo porque confronta dois códigos de verossimilhança, o do cronista real e o do imaginário, idealizado pelo cavaleiro. A confrontação talvez seja

---

[12] Segundo Rodríguez Marín, o precedente diz respeito ao príncipe (depois rei) Deocliano, cujas façanhas são contadas no livro La Historia del Muy Esforzado Caballero don Clarián de Landanís, fijo del rey Lantedón de Suecia, en el cual se Muestran los Maravillosos Fechos del "Caballero de la Triste Figura", fijo del muy Valentísimo Caballero Garzón de la Loba (primeira edição existente, 1518).

mais incisiva na passagem da primeira saída de D. Quixote. Quando ganha os campos de Montiel, o cavaleiro se põe a imaginar os volteios generosos da pena do seu historiador:

> "Quien duda sino que en los venideros tiempos, cuando salga a luz la verdadera historia de mis famosos hechos, que el sabio que los escribiere no ponga, cuando llegue a contar esta mi primera salida, tan de mañana, desta manera: 'Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus formosos cabellos, y apenas los pequeños y pintados pajarillos con sus harpadas lenguas habían saludado con dulce y meliflua harmonía la venida de la rosada Aurora, que, dejando la blanda cama del celoso marido, por las puertas y balcones del manchego horizonte a los mortales se mostraba, cuando el famoso caballero don Quijote de la Mancha, dejando las ociosas plumas, subió sobre su famoso caballo Rocinante, y comenzó a caminar por el antiguo y conocido campo de Montiel'?" (I, II, 312)

Leitor exemplar, D. Quixote filia seu cronista às melhores tradições da novela cavalheiresca. Conforme demonstra Riquer, a explícita retomada de algumas metáforas amarra esta citação a uma descrição do amanhecer, em D. Belianís de Grécia. Mas isto não é o livro. Não foi pela via desta pena fácil em encômios que nós começamos a conhecer D. Quixote. Inicialmente, o

texto nos apresenta um fidalgo de meia idade, como tantos outros; depois, sua mania singular, uma obsessão de leitura; afinal, a loucura e a resolução, de onde sai o cavaleiro andante. No livro tal como ele é, não há lugar para uma origem misteriosa do herói, que a posse de um sinal ou de um objeto qualquer vêm a desvendar. Apesar de D. Quixote, o cronista amarra o cavaleiro a um chão mais prosaico: Quijada, Quesada ou Quijana, a pré-história do livro supõe a vida de um obscuro e pequeno fidalgo de província, absorvido pelo exercício da caça e pela administração de seus modestos bens. A narração da passagem imaginada pelo Quixote foi muito menos lisonjeira. O cavaleiro ganha o mundo através da "puerta falsa de un corral", assistido talvez pelo testemunho prosaico dos seus habitantes mudos. O cronista não poupa a alusão à "mal compuesta celada" do herói e não toma precauções que proíbam o leitor de evocar a fuga sorrateira de um louco recolhido.

Raramente como nesta altura, o leitor se apercebe com tanta clareza da instância em que se exerce o texto de Cide Hamete, enquanto paródia. A confrontação explícita de ambos os livros - o que se escreve sob a pena crítica do cronista mouro e o que se passa na imaginação anacrônica de D. Quixote - identifica as duas vozes que a existência do paródico mantém mais ou menos à sombra: a "voz da autoridade" e a "voz da sombaria"[13]. Mas não é isso que nos interessa no momento. O que importa acentuar é que a multiplicação deste processo - que faz a pena do histo

[13] JEAN FRANCO - "La Parodie, le Grotesque et le Carnavalesque". In Idéologie, Littérature et Société en Amérique Latine, Editions de l'Université de Bruxelles, 1975, pp. 59-60.

riador passar de mão em mão - cobre o leitor de incertezas. Cuento ou história mesmo? Por que, na verdade, este ir e vir entre os registros de dois discursos diferentes? Qual o papel real a se atribuir a Cide Hamete Benengeli?

Com efeito, há vestíguos que até nos levariam a por em dúvida a natureza crítica e paródica do seu trabalho. É possível que este texto que lemos não seja apenas um romance, escrito a partir de um texto de historiografia. É possível que este livro nunca tenha sido escrito antes e esteja sendo inventado no próprio ato de uma falsa tradução. O que, na realidade, nos garante sobre a natureza dos manuscritos de Benengeli? Seria desproposital imaginar que Cide Hamete escreveu um autêntico livro de cavalaria, que a "tradução" desarranja e parodia? Para isso, bastaria dar asas à imaginação e aproveitar a deixa do primeiro tradutor, o mourisco, que não pode deixar de rir por causa de uma palavra "que tenía aquel libro escrita en el margen por anotación" (grifo nosso):

> - Está, como he dicho, aquí en el margen escrito esto: "Esta Dulcinea del Toboso, tantas veces en esta historia referida, dicen que tuvo mejor mano para salar puercos que otra mujer en toda la Mancha". (I, IX, 336)

A observação não parece vir de Cide Hamete Benengeli: as margens geralmente não pertencem aos autores, mas sim aos seus leitores. O que restaria saber é se a anotação desmente apenas a imaginação de D. Quixote ou se faz um reparo crítico ao

próprio cronista mouro.

Nada mais, entretanto, poderia socorrer estas ilações. Tudo se passa como se o texto facilitasse as suposições, mas se recusasse a fornecer os subsídios que levassem a confirmá-las. Seria Cide Hamete um historiador de verdade? Ou apenas a máscara corriqueira de um convicto autor de novelas cavalheirescas, cujo nome fica à sombra?

Apesar de tudo, é impossível ao leitor deixar de pressentir que este procedimento escrupuloso, que multiplica os cronistas, se erige sobre um vazio fundamental. De fato, as notícias das façanhas não chegam à Mancha com as ressonâncias misteriosas de terras longínquas. A geografia do livro é elementar: Sierra Morena, Andalucía, Barcelona, Puerto Lápice. Quem vem de longe, por incrível que pareça, é o cronista. Seu texto, se é que viajou muito, não se perdeu em lugares quase insondáveis: pode ser encontrado logo aqui, no Alcaná de Toledo.

Mas há ainda uma segunda falta, de maior gravidade: é que a multiplicação dos autores dá-se a registrar na atualidade do seu fazer-se, porque D. Quixote é uma figura atual, contemporânea de todo mundo. A retrospecção dos cronistas não percruta um passado antigo e ameaçado de sepultamento definitivo: D. Quixote está na ordem do dia. A exemplo do que afirma Bakhtine a propósito da literatura carnavalizada em geral, poderíamos dizer que o percurso de D. Quixote e Sancho

é pintado sem nenhuma distanciação é

> pica ou trágica, dado no passado absoluto de um mito ou de uma lenda, mas no nível do presente, na zona de um contato direto e mesmo familiar com os contemporâneos vivos[14]

A estreita contemporaneidade entre as façanhas do herói e o registro fiel do historiador é uma necessidade absoluta do livro. Conforme observaram todos os cervantistas, uma carta de Sancho à Senhora Pança, na segunda parte, aparece datada de 20 de julho de 1614 (é provável que o capítulo tenha sido escrito no mesmo dia?). Pois bem: de que adianta consultar o calendário e verificar que a defasagem de dez anos entre a publicação do primeiro e do segundo tomo não corresponde ao pequeno espaço de tempo compreendido entre a segunda e a terceira saída de D. Quixote? Mas a contemporaneidade interessa mais que qualquer detalhe realista: é preciso que as aventuras de D. Quixote não se levantem do passado como um fantasma ilustre, mesmo que o passado tenha apenas dez anos. A partir de Walter Benjamin[15], poderíamos afirmar que D. Quixote é um herói despojado de aura: seu narrador não tem o rosto mítico dos seus "protótipos arcaicos". Não é da família do "camponês sedentário", que esquadrinha a memória e recupera um passado distante, nem do tipo "marinheiro mercante", que viajou demais, e resgata as notícias de terras longínquas. Os cronistas do Quixote são contemporâneos dele e, em geral, vizinhos dos lugares onde atuou. Quem vem de muito longe é apenas Cide Hamete Benengeli, mas sua pena está marcada por um

[14] BAKHTINE - La Poétique de Dostoievski, p. 152.

[15] BENJAMIN - "Le Narrateur". In ob. cit.

contra-senso fundamental: viajou em vão, porque conta estórias que se passaram aqui mesmo.

Este é o vazio essencial sobre o qual a história de D. Quixote é escrita: não há tempo ou espaço a preservar. Esta procissão de historiadores e tradutores não tem nada que a justifique: o processo vale por si mesmo, sem finalidade ou motivação[16].

Crítica e denúncia das novelas de cavalaria? É óbvio que sim, mas não só. Para além disso, Cervantes toca numa das questões mais candentes da poética do seu tempo. Como diz Hatzfeld:

> O problema da história e da ficção, tão agudamente discernido por Aristóteles, coloca-se através da própria ficção[17].

Américo Castro foi o primeiro a se deter pausadamente sobre esta questão, abordando-a a partir de um episódio concreto: o do célebre entretenimento entre D. Quixote, Sancho e Sansón Carrasco a propósito da publicação do primeiro volume. Cervantes retoma aqui o debate acerca da "verdade" do Quixote,

---

16 O próprio D. Quixote pressente a dificuldade: "Pensativo además quedó don Quijote, esperando al bachiller Carrasco, de quien esperaba oír las nuevas de sí mesmo puestas en libro, como había dicho Sancho, y no se podía persuadir a que tal historia hubiese, pues aún no estaba enjuta en la cuchilla de su espada la sangre de los enemigos que había muerto, y ya querían que anduviesen en estampa sus altas caballerías. Con todo eso, imaginó que algún sabio, o ya amigo o enemigo, por arte de encantamento las había dado a la estampa: si amigo ...". (II, III, 587-8).

17 HATZFELD - In ob. cit., p. 450.

transferindo-o para as expectativas de suas personagens maiores em relação ao livro.

> - Dígame, señor bachiller - dijo a esta sazón Sancho -: entre ahí la aventura de los yangueses, cuando a nuestro buen Rocinante se le antojó pedir cotufas en el golfo?
>
> - No se le quedó nada - respondió Sansón - al sabio en el tintero; todo lo dice y todo lo apunta: hasta lo de las cabriolas que el buen Sancho hizo en la manta.
>
> - En la manta no hice yo cabriolas - respondió Sancho -; en el aire sí, y aun más de las que yo quisiera.
>
> - A lo que yo imagino - dijo don Quijote -, no hay historia humana que no tenga sus altibajos, especialmente las que tratan de caballerías; las cuales nunca pueden estar llenas de prósperos sucesos.
>
> - Con todo eso - respondió el bachiller -, dicen algunos que han leído la historia que se holgaran se les hubiera olvidado a los autores della algunos de los infinitos palos que en diferentes encuentros dieron al señor don Quijote.
>
> - Ahí entra la verdad de la historia - dijo Sancho.
>
> - También pudieran callarlos por equidad - dijo don Quijote -, pues las acciones que ni mudan ni alteran la

> verdad de la historia no hay para qué escribirlas, si han de redundar en menosprecio del señor de la historia. A fee que no fue tan piadoso Eneas como Virgilio le pinta, ni tan prudente Ulises como le describe Homero.
>
> - Así es - replicó Sansón -; pero uno es escribir como poeta y otro como historiador; el poeta puede contar o cantar las cosas, no como fueron, sino como debían ser; y el historiador las ha de escribir, no como debían ser, sino como fueron, sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna. (II, III, 589)

Não é inútil transcrever esta longa passagem, onde Cervantes, segundo Castro, "colocou D. Quixote na vertente poética e Sancho na histórica"[18] quanto ao texto de Cide Hamente Benengeli. O movimento do diálogo é claro. Nele, o narrador intervém apenas para dar a palavra a este ou aquele personagem: a polêmica mudou de lugar. Sancho começa por testar a fidelidade do livro ao acontecido, pedindo notícias de um episódio pouco historiável: o dos amores equinos de Rocinante. Depois da resposta do bacharel, sua segunda intervenção será uma espécie de caricatura da primeira: corrige impertinentemente uma liberdade de linguagem de Carrasco, como se estivesse endireitando a verdade estrita dos fatos. Até aqui D. Quixote mantinha um reservado silêncio. Pelo teor de sua deixa, podemos supor que estivesse preocupado com certas minúcias constrangedoras. Mas tranquiliza-se,

[18] CASTRO - El Pensamiento de Cervantes, pp. 32-3.

trazendo à memória seus livros de cavalaria, onde nem tudo é prosperidade. A próxima intervenção é de Carrasco. Já estávamos advertidos do seu caráter, linhas atrás: "socarrón", "de condición maliciosa y amigo de donaires y de burlas". De fato, ele procura desorientar D. Quixote: sugere que certas passagens são cruas demais e que talvez não fosse preciso referi-las. É então que Sancho explicita de vez a sua preocupação: o excesso de realismo é obediência à verdade da história. Mas D. Quixote aproveita a deixa do bacharel e, a exemplo de Sancho, resume sua expectativa, em tudo e por tudo oposta à do escudeiro. "Verdad de la historia", no seu discurso, releva de outra instância: detalhes insignificantes não são capazes de abalá-la, por isso não é grave silenciá-los. Seu modelo não é Heródoto, mas Homero e Virgílio. O último aparte é de Carrasco: depois de estimular D. Quixote, o bacharel recua. Enuncia, então, o que continha qualquer manual de poética do tempo: a poesia se exerce sobre o verossímil, mas a história sobre o verdadeiro. Historiador, Cide Hamete foi fiel a seu ofício, "sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna".

Fiel, mas nem tanto. Mais à frente, de fato, algumas faltas do cronista são trazidas à tona. A inclusão da estória de Anselmo e Lotário, quebrando violentamente a unidade de ação, põe D. Quixote indignado. Se o historiador derivou, se incluiu na história "novelas y cuentos ajenos", não se trata de um "sabio", mas de "algún ignorante hablador". Mas de novo Sansón Carrasco sai em sua defesa:

> Todo eso es así, señor don Quijote - dijo Carrasco -; pero quisiera yo que los tales censuradores fueran más misericordiosos y menos escrupulosos, sin aternerse a los átomos del sol clarísimo de la obra de que murmuran; que si aliquando bonus dormitat Homerus, consideren lo mucho que estuve despierto, por dar la luz de su obra con la menos sombra que pudiese; y quizá podría ser que lo que a ellos les parece mal fuesen lunares, que a las veces acrecienan la hermosura del rostro que los tiene. (II, III, 591)

Deixemos de lado os sinais da polêmica que Cervantes sustenta contra os contemporâneos. O que interessa aqui é que a defesa de Carrasco aparece vazada em outros termos. Já não defende a obra por causa do escrúpulo em detalhar, mas apesar de le: contemplemos o sol, sem reparar nos seus átomos. Mas não é justamente o amor pelo detalhe correto que decide o valor do ofício de quem historia? O que se passa é que Carrasco já não está avaliando um trabalho de historiografia. A citação de Horácio é sintomática: a exemplo de D. Quixote, páginas atrás, o bacharel ajuíza Cide Hemete a partir de Homero, não de Heródoto.

O desmazelo quanto ao detalhe continuará em causa na disputa acerca do confuso e obscuro desaparecimento do jumento de Sancho. As edições anotadas do Quixote costumam dizer o seguinte: na primeira edição de Juan de la Cuesta (Madrid, 1605), tanto o episódio do roubo quanto ao achado do jumento são omiti

dos[19]. Segundo conjecturas plausíveis, estas passagens teriam se extraviado (por descuido do impressor ou do próprio autor) quando da traslação do conto de Marcela e Grisóstomo, que originalmente deveria figurar nas peripécias de Sierra Morena. A segunda edição de Cuesta procura emendar o erro, ainda em 1605. Ao que se sabe, escrito pelo punho de Cervantes, o roubo é intercalado no Capítulo XXIII, quando da entrada de D. Quixote em Sierra Morena, após a libertação dos forçados; e seu achado, pouco depois, Capítulo XXX, quando o cavaleiro abandona a penitência por Dulcinéia e acompanha a "comitiva" da Princesa Micomicona. Esta emenda, entretanto, precipitou o texto em novas imprecisões, já que, mesmo depois do furto de Ginés, o jumento ainda é mencionado em companhia de Sancho.

As faltas não escaparam aos primeiros leitores do Quixote e continuaram preocupando os editores mais escrupulosos, séculos depois. Na sua edição de 1863, por exemplo, J.E. Hartzenbusch insiste na correção, intercalando o roubo no Capítulo XXV, pouco antes da penitência do Quixote e da embaixada de Sancho a Dulcinéia[20]. Mas este excesso de zelo parece meio ocioso, pois Cervantes cuidou de integrar os descuidos à história das vissicitudes do livro, da qual vinha tratando desde as primeiras páginas. De fato, a precisão de Hartzenbusch leva a uma outra incorreção, já que torna desproposital a tentativa de Sansón Carrasco para esclarecer, junto a Sancho, os pequenos desencontros do epi

---

19 Cf. RODRÍGUEZ MARÍN - D. Quixote. Nota à p. 235, Cap. XXIII, Vol. II e Nota à p. 125, Cap. XXX, Vol. III. E MARTÍN DE RIQUER - D. Quixote, pp. 233-4 e 334.

20 Ver MARTÍN DE RIQUER - In ob. cit., pp. 260-1.

sódio. A explicação de Sancho Pança é a mesma na qual se agarraram os comentadores da impropriedade: "el historiador se engañó, o ya será descuido del impresor".

Mas a questão não se resolve aqui. Na verdade continuará aberta, porque a finalidade de Cervantes não é meramente a de dar satisfações ao público leitor. Com o inesgotável humor de sempre, aproveita a ocasião e dissemina novas dúvidas e burlas: instantes atrás, Sancho dera uma versão diferente do furto que, se não entra em desacordo com a inicial, detalha e enriquece. Trata-se mesmo de um descuido do historiador, que esqueceu no tinteiro as circunstâncias mais essenciais do episódio? Imaginação do escudeiro? Mas não é pouco verossímil que sua imaginação parodie Boiardo e Ariosto? É possível que não, porque apesar de ser um lavrador de poucas letras, Sancho Pança tem se aperfeiçoado na companhia de D. Quixote.

O que se passa, na verdade, é que D. Quixote nunca deixa de transitar numa tênue fronteira que convoca estas dúvidas: verdade ou verossimilhança? história ou poesia? imaginação ou realidade? Ao que tudo indica, a qualquer momento um de nós, os leitores, poderá reeditar o dilaceramento do herói: estalagem ou castelo? gigantes ou moinhos? Bacia de barbeiro, elmo de Mambrino ou bacielmo?

Com efeito, em D. Quixote tudo é remetido para estas dúvidas, dos relatos menores às aventuras disparatadas do cavaleiro manchego. Em outros registros, os exemplos poderiam continuar se multiplicando. Cada estória contada é, de alguma

forma, submetida à duplicidade do critério. O ex-cativo Ruy Pérez, quando inicia sua estória:

> - Y así, estén vuestras mercedes atentos, y oirán un discurso verdadero a quien podría ser que no llegasen los mentirosos que con curioso y pensado artificio suelen componerse. (I, XXXVIII, 500)

O Cura, ao referir as peripécias do capitão ao irmão deste:

> el cual me contó un caso que a su padre con sus hermanos le había sucedido, que, a no contármelo un hombre tan verdadero como él, lo tuviera por conseja que las viejas cuentan el invierno al fuego. (I, XLII, 524)

Ainda o Cura, depois de dar por encerrada a leitura da novela El Curioso Impertinente:

> - Bien (...) me parece esta novela; pero no me puedo persuadir que esto sea verdad; y si es fingido, fingió mal el autor, porque no se puede imaginar que haya marido tan necio, que quiera hacer tan costosa experiencia como Anselmo. Si este caso se pusiera entre un galán y una dama, pudiérase llevar; pero entre marido y mujer, algo tiene del imposible. (I, XXXV, 487)

Ou Cardênio, respondendo a uma pergunta acerca da

espantosa loucura de D. Quixote:

> - Sí es (...); y tan rara y nunca vista, que yo no sé si queriendo inventarla y fabricarla mentirosamente, hubiera tan agudo ingenio que pudiera dar con ella. (I, XXX, 452)

Este aparte mereceu de Clemencín um comentário um tanto leviano, reduzindo-o a puro "auto-elogio", sem dúvida "merecido", mas ainda assim "algo dissonante"[21]. Perdeu, assim, a oportunidade de confrontar a fala com outras que acompanham a sua direção e atribuem ao Quixote um inequívoco movimento pendular entre o verdadeiro e o verossímil.

Neste sentido, o segundo volume não desmente o primeiro. O espaço de dez anos entre um e outro ocupou com razão muitos cervantistas, que passaram a sublinhar as suas diferenças. Joaquin Casalduero nunca fala do livro de Cervantes como de uma coisa só: distingue o Quixote de 1605 e o Quixote de 1615, acentuando as datas. Knud Togeby distingue a ambos qualificando a segunda parte de "livro das vitórias", assim como a primeira tinha sido o das "derrotas" de D. Quixote[22]. Com efeito, o livro de 1615 contém apenas aventuras "fingidas", que prescindem da força da imaginação quixotesca. De uma meneira geral, não há um embate entre D. Quixote e a dura realidade do mundo, já que a maioria das personagens, devidamente instruídas do "humor" do ca

---

21 RODRÍGUEZ MARÍN - In ob. cit., Vol. III, p. 127.

22 KNUD TOGEBY - La Estructura del Quijote, Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1977, p. 98.

valeiro, cuidam de montar o teatro da cavalaria. Mas este conhecimento já não tem a tônica do primeiro volume, quando as novas personagens eram advertidas da loucura do herói pela sumária narração de um terceiro e, improvisadamente, entravam no jogo. O que se passa é que todo mundo conhece D. Quixote através da leitura do mesmo livro que lemos, já que, como se sabe, o segundo volume começa com a suposição da publicação da primeira parte das aventuras de D. Quixote. A partir de então, o cavaleiro tem historiador e livro impresso: é lido e reconhecido pelas personagens que desempenham ao seu redor.

> Decidme, hermano escudero - (diz a Duquesa a Sancho) este vuestro señor no es uno de quien anda impresa una historia que se llama El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha, que tiene por señora de su alma a una tal de Dulcinea del Toboso? (II, XXXI, 696)

Todo mundo conhece D. Quixote assim: primeiro sabem do herói pelo texto de Cide Hamete, depois se deparam com ele em carne e osso. Sem dúvida, é isto o que marca a maior diferença entre os dois volumes, ao mesmo tempo que lhes preserva uma espantosa unidade. É este recurso, de fato, que permitirá a Cervantes dar continuidade ao paralelismo das histórias: a das façanhas de D. Quixote e a do livro que as contém.

Já vimos os primeiros efeitos do achado: o debate acerca da natureza do Quixote deixa de se confinar à fala do narrador e ganha espaço entre as conversas das personagens. Este se

rá um dos acentos maiores da segunda parte: alcançados pela publicação de Cide Hamete Benenpeli, as personagens viverão com D. Quixote um contato fundamentalmente livresco.

É verdade que já na primeira parte do livro a narrativa inaugura certos precedentes. Quando do escrutínio levado a termo na biblioteca do herói, o leitor se dava conta - com divertimento, mas não sem uma certa estranheza - que D. Quixote guardava entre seus livros uma edição da inacabada Galatea de Cervantes. O Cura se declara, então, amigo e leitor de Miguel de Cervantes, este nome que a capa do livro que lemos traz impresso, e que por uma espécie de acordo bem conhecido supúnhamos ausente dele desde a dedicatória.

> - Muchos años ha que es grande amigo mío ese Cervantes, y sé que es más versado en desdichas que en versos. Su libro tiene algo de buena invención, propone algo, y no concluye nada: es menester esperar la segunda parte que promete; quizá con la enmienda alcanzará del todo la misericordia que ahora se le niega, c entretanto que esto se ve, tenedle recluso en vuestra posada. (I, VI, 328)

Como se sabe, desde as primeiras referências aos arquivos da Mancha o leitor já tinha ciência de que a fábula se reclamava de garantias históricas e de que as fronteiras entre o real e o imaginário não estavam rigorosamente vigiadas. Mas o nome de Cervantes, muito mais do que os conhecidos títulos arrola

dos então, familiariza um tanto brutalmente o livro e a "realidade". O que volta a nos tranquilizar é que, a partir daí, tudo se passa como se D. Quixote nunca tivesse lido a Galatea: nas suas tantas citações pastoris, não há nenhuma que seja precisa a ponto de se poder identificar o livro de Cervantes.

Mas as alusões a este nome não se esgotam no episódio do escrutínio, embora se tornem mais discretas. No relato do Capitão Ruy Pérez há uma rápida referência a um bravo soldado espanhol "llamado tal de Saavedra", inesquecível exemplo para os cristãos cativos em Argel. Um pouco adiante, ao deixar a estalagem de Palomeque, o Cura recebe do proprietário alguns "papeles" encontrados no mesmo baú que continha a novela de Anselmo e Lotário,

> y abriéndolos luego, vio que al principio de lo escrito decía Novela de Rinconete y Cortadillo. (I, XLVII, 547)

Esta alusão a um texto que só seria publicado em 1613 deve ter seguramente escapado aos leitores contemporâneos do primeiro volume de D. Quixote. O que obviamente não escapou são as citações que se multiplicam a partir do Capítulo III da segunda parte, quando não apenas o nome de Cervantes passa a figurar ilegalmente no outro lado da nossa condição de leitores: o livro inteiro se exibe do lado de lá. Está aqui, ao alcance dos nossos olhos e da nossa liberdade de fechá-lo e reconduzi-lo à estante, mas está também entre as mãos de D. Quixote, Sansón Carrasco e D. Álvaro, cujos dedos podem folhéa-lo com a mesma pro

guiça ou paixão. A partir daí, este processo de interferência de planos se torna quase sistemático.

Mas não é só. A interferência do episódio Avellaneda em 1614, ano da publicação de uma pretensa segunda parte das aventuras de D. Quixote, forneceria ao engenho de Cervantes novas ocasiões para debruçar o livro sobre si mesmo. A partir de então, o cavaleiro andante deverá fazer uso de todos os planos possíveis, única maneira de preservar a autenticidade perante a história. Insistentemente perseguido, o D. Quixote de Avellaneda se verá nas malhas do Quixote de Cervantes: imitação mentirosa, o livro falso acaba se transformando em personagem espúria do texto autêntico. A surda batalha dos cavaleiros prescindirá, entretanto, de golpes descomunais ou mesmo de dentes ou costelas partidas. Será um confronto de textos e historiadores.

D. Quixote toma conhecimento da existência do seu duplo através de D. Juan e D. Jerónimo, leitores ludibriados da edição apócrifa. Sua indignação começa pelo discurso crítico e compreende três restrições fundamentais: a linguagem aragonesa do texto, as palavras ofensivas (a Cervantes) contidas no seu prólogo e - falta irreparável - o "desvio da verdade" em relação ao acontecido: o nome da Senhora Sancho Pança é tal e não outro, os amores do cavaleiro andante são caluniados pelo livro impostor, que concebe D. Quixote desenamorado de Dulcinéia.

Interessante anotar como nesta altura os juízos do cavaleiro relevam de critérios que cobram de Alquife a perícia do historiador. É verdade que os seus reparos principiam pela

deselegância da linguagem; mas não é o bem escrever o mínimo que se exige de qualquer humanista do século XVI, poeta ou não? O que importa são os detalhes, não as possíveis desculpas de verossimilhança. Por isso, o próximo lance de D. Quixote será a tentativa de desmascarar o impostor pela façanha e pelas armas. Mas não reptando-o para uma singular batalha, de vida ou morte. Ao saber que, de acordo com Avellaneda, D. Quixote tomara parte nas justas de Saragoça (seguindo o que anunciara Cide Hamete no primeiro tomo), D. Quixote torce seu caminho e toma a direção de Barcelona:

> así sacaré a la plaza del mundo la mentira dese historiador moderno, y echarán de ver las gentes como yo no soy el don Quijote que él dice. (II, LIX, 810)

Pouco depois, encontramos D. Quixote em visita a uma tipografia e, ao surpreender no prelo o texto apócrifo, profetiza-lhe a sorte pouco lisonjeira que as histórias "fingidas" merecem. Obviamente, não se pode tomar estes episódios como mera intervenção de vissicitudes biográficas, como se Miguel de Cervantes Saavedra pedisse socorro a D. Quixote, delegando-lhe a defesa. Muito mais que meras ocasiões para brincadeiras biografistas, os incidentes são na verdade absorvidos pelas leis do livro. Por isso, em seguida D. Quixote interroga Altisidora a respeito de suas peripécias numa suposta viagem até as portas do Inferno, passagem que dá sequência aos divertidos embustes preparados pelos Duques. Segundo o relato, Altisidora teria surpreendi

do na entrada do Inferno, pouco antes do seu retorno milagroso, uma dúzia de diabos jogando "a la pelota" com raquetes em brasa, sem porém fazer uso de bolas, mas de livros. Foi possível vislumbrar entre eles o Quixote de Avellaneda, do qual se enoja um dos demônios, por ser tão reles

> que si de proposito yo mismo me pusiese a hacerlo peor, no acertaba. (II, LXX, 849)

Por fim, o texto autêntico se apropriará de uma das personagens do livro de Avellaneda, quando D. Quixote e Sancho topam com D. Álvaro Tarfe, fazendo-o saber que estivera desempenhando com farsantes e nunca estivera nas páginas de D. Quixote. O cavaleiro lhe suplica, então,

> por lo que debe a ser caballero, sea servido de hacer una declaración ante el alcalde deste lugar, de que vuesa merced no me ha visto en todos los diás de su vida hasta ahora, e de que y no soy el don Quijote impreso, ni este Sancho Panza, mi escudero, es aquél que vuesa merced conoció. (II, LXXII, 855)

Neste instante, o próprio livro de Avellaneda se recusa e D. Álvaro entra, definitivamente, nas páginas do Quixote.

Como se vê, a história do livro nunca é descurada. Fala-se dele como de algo a ser começado e interrompido por fal

ta de documentos, exposto a edições, autênticas ou apócrifas, distrações de composição ou impressão, comportando traduções, comentários, críticas, elogios ou falsas continuações. Inicialmente, suas aventuras se enunciam paralelas às aventuras do cavaleiro; pouco a pouco tornam-se uma coisa só, de tal maneira que já não é possível falar delas separadamente. Ser fiel à sua história, torna-se para D. Quixote ser fiel à história do seu livro.

Juntas ou separadas, entretanto, estas duas narrativas voltam a repor em circulação o velho problema que nunca abandona o Quixote e que, num certo sentido, é um dos mais fiéis personagens do texto: fábula ou história? verdade ou verossimilhança? Pode um cavaleiro andante, antes de ser consagrado por uma batalha que lhe rouba a vida, ver-se em letra impressa? Pode relevar da ordem da história uma personagem que outras personagens conhecem em livro e em pessoa? Em outros termos: se ainda não há passado, é possível haver história? Na realidade, tudo não passa de uma engenhosa fábula, inventada para divertir, ensinar ou o que se queira. Mas como é possível, por outro lado, que personagens fabulosos gozem do mesmo privilégio de divertimento e aprendizado? Como é possível que estes seres impalpáveis se entreguem a um passatempo tão "real" e familiar: isto é, ler o D. Quixote?

CAPÍTULO V

UMA METÁFORA: LA ESCRITURA DESATADA

> Assim os livros de cavalaria penetram a fábula por todos os lados, servem-lhe de ponto de partida e comentário perpétuo, projetam-se como esplêndida visão ideal frente à ação real e, mortos em si mesmos, continuam vivendo enaltecidos e transfigurados pelo *Quixote*.
>
> Menéndez y Pelayo

Num de seus tantos fragmentos acerca do Quixote, Borges se pergunta sobre a estranheza provocada por tais efeitos de desdobramento, que se comprazem "em confundir o objetivo e o subjetivo, o mundo do leitor e o mundo do livro". Sua conclusão é lapidar e incisiva:

> tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios[1].

As artes de Cervantes parecem ter chegado no que menos se esperava. Ao que se sabe, a pretensão inicial era a de um chamamento à realidade e ao bom-senso: crítica da imaginação desregrada dos livros. Depois de marchas e contramarchas, o resultado parece redundar no contrário: o fictício acaba por tomar conta de tudo. Nada lhe escapa, nem mesmo esta parcela mínima do "real" onde nós, os leitores, gozávamos da maior segurança. Mas refaçamos, sumariamente, este percurso inesperado.

Em primeiro lugar, é preciso voltar a lembrar que a "confusão" entre "o objetivo e o subjetivo", de que fala Borges, não é a mesma no primeiro e no segundo tomo do Quixote. Num certo sentido, o movimento traçado por ambos é diametralmente oposto, o que dá bem a medida de um percurso circular: volta ao ponto de partida. No primeiro volume, de fato, imaginação e realidade se tornam termos dificilmente discerníveis pelo influxo de

---

[1] BORGES - 'Magias Parciales del 'Quijote'". In Otras Inquisiciones, Buenos Aires, Emecé, 1970, pp. 68-9.

uma figura que os faz permutáveis: a loucura. Na vida, o louco pratica os livros. Esta sentença vale não apenas para D. Quixote, mas igualmente para vários personagens menores. Como vimos, a estória de Grisóstomo, "el pastor estudiante", está cercada de livros. Que Marcela e Grisóstomo sejam personagens livrescos como D. Quixote e que o conto dos seus amores mereça ser lido num registro discretamente irônico, bastaria para prová-lo a presença dos pastores "reais": os cabreiros que acolhem D. Quixote e Sancho. Este tema voltará a por-se em contraponto com a figura quixotesca no final do volume. Mas agora a estória é menos sutil: os pastores enamorados de Leandra tornam os campos uma autêntica Arcádia pastoril[2].

Da literatura para a vida: é este o movimento que parece percorrer o primeiro volume. Imaginação e realidade apare

---

[2] Palavras de Eugênio, narrador do conto: "A imitación nuestra, otros muchos de los pretendientes de Leandra se han venido a estos ásperos montes usando el mismo ejercicio nuestro; y son tantos, que parece que este sitio se ha convertido en la pastoral Arcadia, según está colmo de pastores y de apriscos, y no hay parte en él donde no se oiga el nombre de la hermosa Leandra". "... y de todos se estiende a tanto la locura, que hay quien se queje de desdén sin haberla jamás hablado ...". "Entre estos disparatados, el que muestra que menos y más juicio tiene es mi competidor Anselmo, el cual, teniendo tantas otras cosas de que quejarse, sólo se queja de ausencia; y al son de un rabel, que admirablemente toca, con versos donde se muestra su buen entendimiento, cantando se queja". (I, LII, 564-5).

Mas talvez não seja desimportante anotar o seguinte: apesar do fato de que certos termos de Eugênio dão pouca margem a enganos ("locuras", "disparatados"), estas extravagâncias pastoris não provocam o mesmo efeito de dissonância e contraste que as iniciativas de D. Quixote. Ninguém hesita em constatar a loucura do cavaleiro andante, mas não é sob esta figura radical que os disparates pastoris são ouvidos ou assistidos. O funeral de Grisóstomo é considerado, vagamente, como "cosa muy de se ver" ou, no máximo, como "estrañezas". "General gusto" causa o conto de Eugênio, sem suspeitas mais graves. Sinais de que as iniciativss de D. Quixote são menos legítimas porque mais anacrônicas? Pistas contundentes de que todos (mesmo os mais discretos) não passam de leitores (espectadores ou ouvintes) disparatados? Diria Sancho: "más acompañados y paniguados debe de tener la locura que la discreción" (II, XIII, 625).

cem confundidos pela prática desgarrada de uma "caterva" de personagens que são, de direito, figuras do imaginação: Grisóstomo, Marcela, Ambrósio, Ginés, Eugênio, Anselmo, D. Quixote. Na segunda parte, acontece o contrário e as personagens que, de fato, o livro dera como "reais" se transformam em livrescas. Contando paralelamente à história do herói a história do livro que fala de le, o segundo tomo se refere às personagens do primeiro como figuras de um livro. Pois bem: não seria legítimo suspeitar do papel que aguarda o leitor de D. Quixote? Repetiria o livro, num registro mais sofisticado, o mesmo círculo de leitura no qual transita viciosamente o Quixote?

Por incrível que pareça, talvez seja possível responder a estas questões lembrando um detalhe que não deixa de se impor ao leitor menos atento: D. Quixote nunca se torna, efetivamente, leitor deste livro que relata suas façanhas. Sabe-o escrito, sabe-se escrito nele, mas não se debruça sobre suas páginas com a mesma paixão que o fizera esquadrinhar o texto de Amadís e tantos outros. O célebre entretenimento entre D. Quixote, Sancho e Carrasco é talvez o maior testemunho do cuidado com que Cervantes evita um confronto direto entre o livro e seus protagonistas maiores. Os comentários de D. Quixote e Sancho estão assentados na visão mediadora do Bacharel: criticam ou elogiam, por ouvir dizer.

Com o texto apócrifo a distância não é tão grande assim. Por mais de uma vez D. Quixote se dá conta de sua presença física, ao alcance dos seus dedos: numa tipografia, nas mãos

de outros leitores. Numa ocasião dá-se mesmo ao trabalho de folheá-lo. Mas examina-o apressadamente.

D. Quixote não dá mostra de muito interesse em verificar o passado de sua história. Mais urgente é continuá-la. Basta-lhe saber pelos outros que há um cronista autêntico e outro usurpador. Para garantir sua identidade, não é preciso fazer uma pausa no ritmo das aventuras e por-se a ler o que se escreveu a seu respeito. Ao contrário: nada melhor do que dar continuidade ao fio de sua história.

Muitas suposições poderiam explicar esta falta de curiosidade. Para o cavaleiro andante, saber-se escrito não é motivo para vaidade especial: nada mais natural que a história, depois de feita, seja contada. É verdade que o caso de D. Quixote não tem precedentes anteriores, pois sua história, longe de estar concluída, já merece muitos livros. Não é este sucesso vertiginoso da personagem que promove uma estreita contemporaneidade entre ela e o seu historiador, dando-lhe a ocasião virtual de se tornar leitor das próprias façanhas? Mas o cavaleiro desdenha esta oportunidade singular. Será que "D. Quixote não leu esse livro e não tem que o ler, porque êle próprio é esse livro em carne e osso", conforme sustenta Foucault?[3].

Entretanto, estas explicações não parecem suficientes para dar conta do cuidado com que Cervantes evita o confronto entre D. Quixote e Cide Hamete. Por que preservar o cavaleiro nesta iminência de se tornar leitor da própria história? Por ser

[3] FOUCAULT - Les Mots et les Choses, p. 63.

ele o livro em pessoa? Mas não seria esta, justamente, a motivação decisiva e o teste definitivo para Benengeli?

Despreocupação e falta de curiosidade não são exatamente o que caracteriza o humor de D. Quixote. Desde que Sancho noticia a existência do livro, o herói se entrega, "pensativo además", a ansiosas conjecturas: seria amigo ou inimigo o sábio que o escreveu? da pena de um historiador mouro pode-se esperar a verdade estrita? "Envuelto y revuelto en estas y otras imaginaciones": é assim que o Bacharel e Sancho encontram D. Quixote.

Estas "imaginações" não deixarão facilmente de frequentar as conversas entre D. Quixote e Sancho. No princípio da terceira saída, a ocupação com o assunto Dulcinéia deriva inapelavelmente para o caráter do historiador:

> y así, temo que en aquella historia que dicen que anda impresa de mis hazañas, si por ventura ha sido su autor algún sabio mi enemigo, habrá puesto unas cosas por otras, mezclando con una verdad mil mentiras, divertiéndose a contar otras acciones fuera de lo que requiere la continuación de una verdadera historia. Oh envidia, raíz de infinitos males y carcoma de las virtudes! Todos los vicios, Sancho, traen un no sé qué de deleite consigo; pero el de la envidia no trae sino disgusto, rancores y rabias. (II, VIII, 606)

Para D. Quixote, portanto, o que distingue a história mentirosa e a verdadeira é o sentimento que as anima: inveja ou amor pela verdade. A partir do Capítulo LIX da segunda parte, as dúvidas do herói em relação ao primeiro volume ficarão sumariamente resolvidas. Cide Hamete cairá nas graças de D. Quixote, consagrado como cronista autêntico. O invejoso ganhará um nome preciso e definitivo, ainda que nunca declinado: Avellaneda. O critério que dirige esta decisão? O amor pela verdade. Cervantes não é arbitrário ou desleal com a verossimilhança do relato. A cólera de D. Quixote em relação ao historiador, "que tanto decían que le vituperaba", é causada pelo fato de Avellaneda ter cancelado um dos motivos fundamentais do texto de Cervantes: Dulcinéia de Toboso. Pode-se conceber calúnia e mentira maiores?

> En estas y otras pláticas se pasó gran parte de la noche; y aunque Don Juan quisiera que Don Quijote leyera más del libro, por ver lo que discantaba, no lo pudieran acabar con él, diciendo que él lo daba por leído y lo confirmaba por necio, y no quería, si acaso llegase a noticia de su autor que le había tenido en sus manos, se alegrase con pensar que le había leído, pues de las cosas obscenas y torpes los pensamientos se han de apartar, cuánto más los ojos. (II, LIX, 810)

Mas esta explícita recusa em ler as mentiras do cronista apócrifo não significa que se conceda a Cide Hamete Benengeli o privilégio de ver-se lido por D. Quixote. Cervantes

passa ao largo desta solução, embora possamos imaginar que ela estivesse à mão, dada a multiplicação de espelhos que atravessa o livro.

Imaginemos, entretanto, à maneira de Borges, o que sua pena não escreveu. Suponhamos que D. Quixote tivesse lido, na sua versão espanhola, o manuscrito impresso de Cide Hamete e pudesse falar do livro com conhecimento de causa, sem a mediação maliciosa de Sansón Carrasco. Sua impressão seria favorável? D. Quixote teimaria na decisão de sustentar a autenticidade dos seus escritos?

Felizmente, não é preciso imaginar o que o cavaleiro espera do seu cronista: o próprio Cide Hamete se apressa em declará-lo quando da primeira saída do herói. Conhecemos fartamente esta célebre passagem e sabemos que o cronista mouro escreveu-a num registro diferente em relação à expectativa do Quixote. Todo o livro, aliás, transcorre sob este equívoco: é raro que as versões de D. Quixote e Cide Hamete acerca das aventuras estejam de acordo. Podemos supor, então, que ao ler a história de suas equivocadas peripécias, escritas por Benengeli, D. Quixote recorresse a "su ordinario remedio", imprecando contra o sábio mouro? Mentiroso Cide Hamete, ignorante, usurpador, invejoso?

Resposta apressada, sem dúvida, porque Cide Hamete Benengeli não é este tipo de historiador, não tem o empenho que D. Quixote está preparado para assacar contra o caluniador. Seu manuscrito resiste ao recorte extremo que a imaginação do cava

leiro andante estabelece entre os cronistas: amigo ou inimigo, favorecer ou desfavorecer, exaltar ou caluniar. Igualmente longe do narrador laudatório ou do detrator, Cide Hamete se expressa numa voz que fala a partir do humor, este ponto de vista que exalta e amortalha, e exibe D. Quixote como um herói de dimensões contrárias - loucura e sartidade. Conforme lembra Freud com razão, o cavaleiro andante não detém o humor que dirige a pena do seu cronista. Cide Hamete não pode ser absorvido no sistema de perguntas e respostas de D. Quixote, porque seu "temperamento" não é esperado neste espaço.

Não é o caso de Avellaneda, que parece ter se comprazido em escrever uma sátira com tendências declaradamente contra-reformistas. As menores particularidades não o desmentem. Por exemplo: a supressão de Dulcinéia, cujo desencantamento - não por acaso - empurra a intriga na segunda parte de Cervantes[4]. Ao cancelar Dulcinéia, Avellaneda recoloca simbolicamente a questão medieval da "cristianização" das novelas de cavalaria, cuja empresa se exerce sobre um remanejamento da matéria bretã. Sob o impulso de São Bernardo no século XIII, a Igreja "visa a espiritualizar as duas éticas humanistas do heroísmo e do amor e colocá-las no seu lugar, demonstrando que uma ética da salvação e da contemplação as transcende"[5]. Para isso foi preciso enfrentar o

---

[4] Como se sabe, Cervantes se refere explicitamente a Avellaneda apenas na altura do capítulo LIX e a maioria dos estudiosos supõe que só então teve ciência do texto apócrifo. Mas talvez não fosse difícil sustentar que Cervantes já tivesse, muito antes, alguma notícia a seu respeito. Ver Knud TOGEBY, in ob. cit., pp. 89ss.

[5] Albert BEGUIN - "Préface". In La Quête du Graal, Paris, Seuil, 1965, p. 27. Ver também Yves Bonnefoy, "Les Romans Arthuriens et la Légende du Graal". In ob. cit., pp. 9-21.

problema do amor carnal e reduzir ou suprimir a importância da dama do cavaleiro andante. "Ella pelea en mí, y vence en mí, y yo vivo y respiro en ella, y tengo vida y ser", afirma D. Quixote repetindo uma certa tradição. Seu modelo mais longínquo, Lancelote, o Cavaleiro do Lago, cujas façanhas e amores ilegítimos com a Rainha Genebra são contados, em primeira mão, pela pena profana de Chrétien de Troyes. Mas a cristianização da lenda viria a castigar o cavaleiro pecaminoso, "que deu à Rainha o que devia reservar a Deus"[6]. Na prova do Graal, Lancelote sucumbe: a Graça final alcança Galaaz, cavaleiro perfeito, cuja virgindade e pureza, ao contrário de Bohort e Perceval, nem merecem ser postas à prova.

Desproposital imaginar que de alguma forma esta questão ressoa em Avellaneda, quando faz de D. Quixote <u>El Caballero Desamorado</u>? O próprio Cervantes cuidou do tema, em tom de burla, quando D. Quixote se vê às voltas com as objeções de Vivaldo, a caminho dos funerais de Grisóstomo. Mas é óbvio que não é isso o que mais importa em Avellaneda. A diferença fundamental em relação a Cervantes talvez deva ser atribuída à concepção puramente negativa e destrutiva do riso, que fustiga o falso D. Quixote da primeira à última página. Na sua pena Sancho não passará de "um camponês brutal, covarde, glutão e estúpido", ao passo que D. Quixote se verá reduzido à figura de "um louco colérico"[7]. <u>Grosso modo</u>, Avellaneda reiterará até o cansaço a fórmula pela qual Cervantes envereda nos primeiros capítulos: o falso

---

6 BEGUIN - In ob. cit., p. 33.
7 LAUFER - In ob. cit., p. 56.

Quixote jamais ultrapassará a "loucura de entremez"[8], alienando sua própria personalidade a cada passo.

Com muita razão, os comentadores insistiram sobre a importância da publicação do Quixote apócrifo na pausa entre o primeiro e o segundo volume do autêntico. No dizer de Menendez Pidal, Avellaneda torna-se uma "fonte inspiradora por repulsão", dando mais claramente a Cervantes a medida dos traços a sublinhar e dos caminhos a evitar. Daí a maior insistência, conforme Togeby, no motivo quixotesco do "cuerdo-loco".

Naturalmente, este motivo tem muito a ver com a tradição carnavalesca do riso na qual se inspira Cervantes, ao contrário de Avellaneda[9]. Por causa disso, ainda que tenha se recusado a ler o texto de Alisolán, D. Quixote não teria dificuldades em absorvê-lo nas suas expectativas em relação ao cronista inimigo e mentiroso. Mas não é o caso de Cide Hamete. O que significa em outros termos, que o sistema de respostas do herói não está capacitado para confrontar-se com perguntas formuladas paradisticamente[10].

---

8 MENENDEZ PIDAL - In ob. cit., pp. 40ss.

9 Nesta altura, não é inútil voltar a referir Bakhtine e sua afirmação de que a partir do século XVII a força ambivalente do humor carnavalesco tende a se atenuar. O exemplo nos interessa bastante porque diz respeito à história das leituras de D. Quixote. Como se sabe, por volta de 1704, Lesage publica uma tradução livre do falso Quixote e integra no seu texto a disputa entre Cide Hamete e Alisolán. As objeções de Lesage a Cervantes dizem respeito sobretudo a questões que remetem à verossimilhança do romance. É sintomático, portanto, que este terceiro Quixote venha a dizer: "Benengely me voulant faire passer pour un fou ne devait pas me faire parler comme un sage". Cf. LAUFER, in ob. cit.

10 Naturalmente o conceito de paródia, aqui, remete à sua feição medieval e renascentista, conforme Bakhtine.

Entretanto, estas considerações não nos obrigariam a admitir que a leitura de Cide Hamete significaria para D. Quixote uma cura violenta, isto é, sua conversão? Especulação, sem dúvida, fascinante e que nos levaria à conclusão de que não haveria lugar para o segundo volume, se D. Quixote tivesse ocupado seu ócio com o livro das suas façanhas, na pausa entre a primeira e a segunda parte. Mas na realidade não é mais ou menos isto o que acontece? É verdade que a conversão final de D. Quixote não é motivada pela leitura do volume publicado do manuscrito de Cide Hamete, o que teria sido bem pouco sutil. Mas não é sob o influxo dessa publicação e da sua celebridade que D. Quixote vai se tornando imperceptivelmente menos louco e mais "cuerdo"? É isto o que declara Topeby ao referir a "feliz idéia" de Cervantes, isto é, "opor ao livro da loucura um livro da cura":

> Ocorre que, na Segunda parte, D. Quixote já não troneja com a realidade brutal, como havia feito na Primeira, sendo sempre bem recebido graças à celebridade que lhe valeu a Primeira parte. No primeiro capítulo, o cura e o barbeiro falam das façanhas de D. Quixote. No segundo, inteiramo-nos do que se diz dele na região. Ainda no segundo, é introduzido um novo personagem, Sansão Carrasco, cujo papel consiste precisamente em apresentar a Segunda parte com relação à Primeira. Nos capítulos 3 e 4, conta a D. Quixote e Sancho o êxito que teve o livro e, tratando D. Quixote como cavaleiro, é ele o primeiro a representar a

> comédia de aceitar a loucura cavalheiresca de D. Quixote, que será um tema constante na Segunda parte. No capítulo 8, D. Quixote fala com Sancho acerca do livro. O cavaleiro dos espelhos (Sansão Carrasco) o conhece (12-15). O duque e a duquesa (30-57) recebem D. Quixote com entusiasmo porque leram o livro. Finalmente, é recebido em Barcelona (61) como um verdadeiro triunfador. É desta mesma celebridade que nasce toda a intriga que conduzirá à cura de D. Quixote. Portanto, pode-se dizer que é a Primeira parte que, na Segunda, se converte em causa da cura do herói[11].

Através da mediação dos seus leitores, o livro de Cide Hamete Benengeli constitui-se no grande fator de cura de D. Quixote. Assume, por vias indiretas, o mesmo papel que teria cumprido de maneira contundente, se D. Quixote tivesse se debruçado sobre suas páginas. Limite da leitura quixotesca, pode-se afirmar que o livro do cronista mouro convida a viver de longe, à distância, o círculo da loucura do herói. D. Quixote só se dirige aos leitores cavalheirescos sob pena de negá-los e forjar leitores de outra têmpera.

Conviria, entretanto, que soubéssemos dar às afirmações anteriores os matizes que merecem. De fato, como definir com mais precisão as condições e os limites desta distância em relação à leitura quixotesca? Como situar exatamente a negação

11 TOGERY - In ob. cit., pp. 95-6.

do leitor cavalheiresco contida nas páginas do livro de Cervantes?

A solução mais preguiçosa recorreria ao decantado tema do livro dentro do livro e oporia os seus efeitos à prática ilusionista contida nas novelas de cavalaria. Em D. Quixote, as regras da representação romanesca tradicional se reconhecem e se denunciam enquanto tal e, por esta via, proíbem ao leitor os caminhos da loucura quixotesca. O autor se acusa pela autoria, as personagens confessam sua existência enquanto signos sobre o papel: "Yo no soy el Don Quijote impreso en la segunda parte", declara o herói a D. Álvaro, "yo no soy el Don Quijote que él dice", afirmaria um pouco antes. Sistematicamente, o livro se declara livro e imagina as aventuras da sua própria história. Convidado a exercer o seu papel no interior desta trama em que todos os protagonistas deixam cair a máscara, o próprio leitor - enquanto leitor - se colocaria cautelosamente de sobreaviso. Saciado regularmente por esta espécie de "efeito de distanciamento", se pouparia ao processo de identificação, protegendo-se da loucura quixotesca.

Sabiamente equiparado à ficção das personagens (D. Quixote, Sancho, Cide Hamete, etc.) o leitor se daria conta dos limites do seu papel - igualmente fictício: o de ser um simples leitor. Nada mais estranho ao pacto narrativo das novelas de cavalaria, que supunha, como vimos, um sistemático recalque ao ato da leitura.

Esta solução, entretanto, não parece atentar para

os efeitos contrários produzidos pela circulação destes episódios "em abismo", no interior de D. Quixote. A própria metáfora da "equiparação" - indiretamente sugerida pelo texto de Borges - testemunha a ambivalência. Na verdade, quem é o ponto de referência deste movimento nivelador? É o leitor quem ascende (ou é rebaixado) à condição de ficção, ou o que se pretende é trazer as personagens à condição "empírica" do leitor, atribuindo-lhes uma realidade insuspeitável? Interessante, sem dúvida, discorrer sobre este tema: como a celebridade de D. Quixote, enquanto personagem livresco, se torna um dos tantos recursos estratégicos para fazer dele um personagem "real". Como se sabe, desde as primeiras edições do livro de Cervantes, D. Quixote iniciou a trajetória que os séculos seguintes só fizeram extremar: tornou-se um personagem extra-literário, quase inteiramente independente do livro que o inventou[12]. Pois bem: para fazer de D. Quixote uma

---

[12] Alguns dados estatísticos a respeito da carreira editorial do primeiro volume, antes do aparecimento da segunda parte, são extremamente eloquentes. A mais antiga edição que se conserva de Quixote, de Juan de la Cuesta, é de 1605, cuja tiragem, de vários milhares, alcançou até mesmo a América. No mesmo ano, aparecem uma segunda edição de Cuesta (em Madrid), duas edições devidamente autorizadas em Valência e duas furtivas em Lisboa. Em 1607, D. Quixote era publicado em Bruxelas e um ano depois aparecia uma nova edição de Cuesta em Madrid. Primeiras traduções: a de Thomas Shelton, em 1612, para o inglês e a de César Oudin, para o francês, em 1614. No ano seguinte ao do aparecimento da tradução de Shelton, Shakespeare fez representar uma comédia, hoje perdida, cujo assunto é inspirado num dos episódios menores do livro de Cervantes: The History of Cardenio. Além disso, tem-se notícia de uma edição de 1604, seguramente de tiragem reduzida. As menções dos textos contemporâneos à figura de D. Quixote já anunciam a popularidade avassaladora da personagem de Cervantes. Que se tome como exemplo esta citação de Piquer: "Uma anedota narrada pelo mourisco Juan Pérez, também chamado Taibilí, em sua obra Contradicción de los catorce artículos de la fe cristiana, escrita em 1537 (...), o autor diz ter presenciado na feira de Alcalá de Henares (ou seja, a 24 de agosto), de 1604, como numa livraria um cliente ponderava as excelências dos livros de cavalaria, quando um estudante comentou: 'Já nos aparece outro D. Quixote'". RIQUER - "Introducción" ao D. Quixote, Cuspa Ed., p. XXVI.

personagem familiar e "real", Cervantes já não precisa apenas recorrer a uma geografia igualmente familiar ou a acontecimentos políticos que estão na ordem do dia. Paradoxalmente, já pode lançar mão de um outro fato, de candente atualidade: a leitura de D. Quixote. O êxito e a popularidade do primeiro volume constituem um dos tantos artifícios para fingir a veracidade da segunda parte.

A questão, portanto, é a seguinte: a tematização do livro por si mesmo significa apenas uma ruptura com a prática ilusionista das novelas de cavalaria? Ou será que, apesar dos pesares, compromete o Quixote com o mesmo ilusionismo?

Uma feliz afirmação de Spitzer supõe que tomemos o caminho de uma terceira alternativa. Segundo ela, na sua integridade de obra-prima, D. Quixote seria, antes de mais nada, um livro "dividido", onde "desilusão e ilusão (...), por um milagre, não se desagregam"[13]. Ao inventar o olhar onisciente de Cide Hamete Benengeli - cujo efeito mais espantoso é fazer de D. Quixote um dos tantos personagens do livro que lemos - Cervantes inventa a ocasião para realizar a desmontagem da prática ilusionista de leitura que desviou o juízo de D. Quixote. Desbaratado como se fosse um brinquedo desmontável, o ilusionismo irrompe, entretanto, com força redobrada, no próprio ato que parecia "desterrá-lo", para usar uma palavra cara aos contemporâneos de Cervantes. O crítico do ilusionismo, na verdade, é um ilusionista pertinaz: seu escárnio, um grande elogio. Despropositado lembrar

---

13 SPITZER - In op. cit., p. 185.

a sabedoria ambivalente do festejo carnavalesco, onde amortalhar e exaltar não são termos excludentes?

Mas não nos enganemos com esta circularidade: da crítica da imaginação livresca à sua decidida celebração. Quer isto dizer que o livro termina por chancelar a figura disparata da do leitor quixotesco? Exercizar a loucura do cérebro do herói significa expor os seus leitores à mesma ameaça? A aventura de ler D. Quixote terminaria com a inapelável derrota do leitor discreto?

Voltemos com mais vagar para esta repartidão dos leitores, segundo o livro de Cervantes: quixotescos e discretos. Conhecemos de perto as suas encarnações extremadas: D. Quixote e o Clérigo de Toledo, o leitor desordenado de "fábulas milesias"[14] e o rigoroso preceptista, escolado na sabedoria de Pinciano. O critério que os recorta? Sem dúvida, a capacidade para distinguir o discurso da história e o discurso da poesia, não por acaso motivação do grande desentendimento entre ambos. É a esta capacidade que Cervantes faz apelo quando, no final do Volume I, exige para o Quixote o "crédito" que o leitor "discreto" dispensa

---

[14] Noção corriqueira para os preceptistas do Século de Ouro. Pinciano define as "Milesias" como uma espécie de anti-fábula, "ficciones que no tienen imitación y verisimilitud. São os livros de cavalaria a sua versão moderna, "los quales tienen conescimientos fuera de toda buena imitación y semejança a verdad". Citado por Sanford SHEPARD, p. 57. Segundo anotação de Rodríguez Marín, o Clérigo de Toledo manipularia esta noção através de Alcojo de Venegas, que afirmava: as fábulas "milesias" "no están debaxo de la poesia racional, si no de la corrupta"; "os vn desuario vano sin meollo de virtud ni sciencia vrdido para embouecer a los simples". Exemplo moderno, como em Pinciano, "los libros desaforados de cauallerias, que no sirven si no de ser vnos sermonarios del diablo, con que en los rincones caça los animos tiernos de las donzellas". Cf. RODRÍGUEZ MARÍN, in ob. cit., Nota ao Cap. XLVII, pp. 229-30.

às novelas de cavalaria: crédito de verossimilhança, não de verdade estrita. Mas repisemos uma pergunta anterior: o próprio livro, D. Quixote, independe deste dom que o leitor, desde fora, deve trazer, pronto e acabado, ou então definitivamente mutilado por experiências estranhas à sua leitura? D. Quixote é indiferente aos seus leitores, que tanto podem ser "dotos y discretos", como o Clérigo, quanto "ignorantes, que sólo atienden al gusto de oír disparates", como o pobre Falomeque? Somente a natureza ou o "bem viver" distribuem as capacidades e ao livro só resta acolher a loucura e a "discreción"?

Certos traços do livro parecem nos induzir a responder afirmativamente estas questões. Por exemplo: nada mais estranho à "culta repartición de la vida de un discreto", segundo os termos de Baltasar Gracián[15], do que a trajetória desnorteada de D. Quixote. Daí sua loucura e sua incapacidade de transitar acertadamente entre o histórico e o poético? É possível que sim, porque Alonzo parece ter sido de todo alheio a este "tan bello vivir" sobre o qual Gracián discorre elogiosamente. Senão, veja mos:

Gracián concebe em três etapas a vida do "varão discreto", que se exprimem sob a forma de três grandes diálogos: "con los muertos", "con los vivos" e "consigo mismo". A fala com os mortos é o aprenzizado livresco: "devoró libros", afirma Gracián, "pasto del alma, delicias del espíritu". Mas o convívio com as letras exige rigorosa ordenação. Primeiramente, o conheci

15 BALTAZAR GRACIÁN - El Discreto, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1938.

mento das línguas, depois, o da História, antiga e moderna. Em seguida, um passeio pelos "jardines de la poesía", a trajetória pela Filosofia, da natural à moral, a passagem pela Cosmografia e Astrologia e, afinal, o "cercamento": a "grave leción de la sagrada Escritura". A fala com os vivos reclama a viagem: o discreto torna-se, então, "gustoso peregrino", corre o mundo e suas províncias. Na terceira jornada, a da "madura edad", "la mayor y la mejor", o discreto se volta sobre si mesmo, medita e contempla, torna-se senhor da verdadeira filosofia: a "meditación de la muerte". Em metáforas lapidares, o resumo do percurso:

> Traga primero leyendo, devora viendo, rumia después meditando, desmenuza los objetos, desentraña las cosas averiguando las verdades, y alimentase el espíritu de la verdadera sabiduría[16].

É óbvio que a vida de D. Quixote não cabe nesta ordenação. É verdade que o herói atravessa as três jornadas: leitura, viagem e morte cristã. Mas as etapas se atropelam na idade madura. A leitura é selvagem, sem preparação ou coroamento, a passagem pela poesia detém Alonzo e amarra-o a uma literatura que Gracián não hesitaria em chamar de corrupta. A viagem, como se sabe, não tem direção e a meditação sobre a morte é rápida e improvisada.

Seria interessante investigar em que medida personagens da têmpera do Quixote contribuiriam, como modelo negati

16 GRACIÁN - In ob. cit., p. 168.

vo, para a constituição deste ideal de "discreción" concebido por Gracián, cujo texto foi publicado pela primeira vez em 1645. Seria o desacordo de Alonzo com o "belo viver" do discreto a grande causa de sua perdição?

De qualquer maneira, parece que, de outro lado, a própria natureza de há muito já conspirara a seu desfavor. Conhece-se a influência que exerceu sobre o Século de Ouro o livro Examen de Ingenios de Juan Huarte de San Juan, de 1575, cujo naturalismo determinista não poupou nem mesmo as formulações preceptistas de Pinciano[17]. Pois bem: segundo os comentadores, a sumária descrição física que Cervantes esboça do Quixote - "era de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro" - compromete o hidalgo com o perfil que traça Huarte do homem de temperamento "caliente y seco", de poucas carnes e muitos músculos. Cheio de imaginação e inteligência, propenso à melancolia e à cólera, traços bastante óbvios em D. Quixote, esta espécie de homem, segundo Huarte, é inclinado às manias. As rápidas pinceladas de Cervantes, portanto, não seriam nada casuais[18]. Pouco depois, sua pena insistiria neste tipo de tratamento das personagens: de San

---

17 Cf. SHEPARD - In ob. cit., pp. 28-40.

18 Segundo Martín de Riquer, as teses da influência de Huarte sobre Cervantes foram desenvolvidas por Salillas e Unamuno. Cf. RIQUER, Nota 14, ao Cap. I de D. Quixote.

Interessante atentar para o seguinte: ainda conforme Riquer, o "ingenio", para Huarte, "é algo como a posse de faculdades intelectivas" e dificilmente topamos com um "hombre de muy sabido ingenio que no pique algo en manía, que es una destemplanza caliente y seca del cerebro". Por este caminho, talvez seja mais fácil descodificar o termo "ingenioso", no título do Quixote: diria respeito tanto a "homem de entendimento sutil e inventivo", quanto a algo como "desequilibrado", se quiséssemos nos expressar em termos estranhos a Huarte e Cervantes.

són Carrasco afirma que "tendría hasta veinte y cuatro años, carirredondo, de nariz chata y de boca grande, señales todas de ser de condición maliciosa y amigo de donaires y de burlas".

Naturalmente, não se pode minimizar a influência de Huarte sobre Cervantes e nem desprezar a importância que o Quixote possa ter exercido na concepção do "varão discreto" em Baltazar Gracián. De uma certa maneira, entretanto, as considerações anteriores são um tanto especiosas para os nossos propósitos. Voltam a colocar a questão da origem da loucura quixotesca, em relação à qual, apesar do que deixa supor, Cervantes é lacônico: "del mucho leer y del poco dormir ...". O que se pode afirmar com segurança é que, apesar da importância do naturalismo de Huarte e do "bolo viver" de Gracián, a prática literária de Cervantes atribui uma certa autonomia - em relação à natureza e à moral - à atividade isolada da leitura. O que quer dizer que, apesar de tudo, o livro que se lê não é indiferente ao seu leitor. Mais ainda: em certa medida, o livro produz o seu leitor.

É este, sem dúvida, um dos fatores que fazem a importância de D. Quixote para a história da literatura. O livro de Cervantes é seguramente o primeiro a ter ciência de que o próprio livro produz as condições de sua leitura. Não é com o mesmo rosto ou com as mesmas mãos que passamos da leitura de Amadís à do Quixote: esta passagem não nos deixa incólumes. É verdade que o texto de Cervantes reproduz e exalta a estrutura ilusionista do Amadís de Gaula. Mas esta exaltação se cumpre pela via de uma desmontagem insistente das condições de existência do ilusionis

mo. Distanciando e aproximando, transitando perseverantemente entre o verossímil e o verdadeiro, iludindo e denunciando a ilusão - D. Quixote acaba se tornando uma paródia da relação de leitura suposta nas novelas de cavalaria. Suas páginas não chancelam, portanto, a figura disparatada do leitor quixotesco. Exibindo as condições e os limites da leitura cavalheiresca, fornecem os preceitos que permitem distinguir a história e a poesia. D. Quixote produz o leitor discreto.

É sob estas condições que Cervantes intervém no célebre debate acerca das novelas de cavalaria. Seu papel não é o de paramentar sob um discurso satírico as objeções já formuladas no registro da teoria, como se a sátira fosse uma estratégia mais feliz e assegurasse, por si só, a audiência dos leitores. Aprisionar o Quixote sob esta idéia significa sacrificar suas mais caras contradições. Mais ainda: é deixar-se levar pelo propósito de Avellaneda, tomando o apócrifo pelo autêntico. De fato, esta explicação parece dar conta, em linhas gerais, do falso D. Quixote, precioso testemunho da maneira como o século XVII tendeu a ler o livro de Cervantes. A identidade de intenções entre ambos os textos - que não deve nos confundir - é declarada pelo "tradutor" apócrifo desde o prólogo, onde se afirma que

> tenemos ambos un fin, que es desterrar la perniciosa licción de los vanos libros de caballerías, tan ordinaria en gente rustica y ociosa[19].

---

[19] AVELLANEDA - D. Quixote, Prólogo, p. 24.

Mas a recusa desta "lição perniciosa" não implica, para Avellaneda, numa ruptura com a relação de leitura que a promove. A invenção do sábio Alisolán, "historiador no menos verdadero que moderno", é um recurso de natureza puramente retórica, incapaz das ricas consequências que Cervantes extrai da figura de Cide Hamete Benengeli. A compreensão de Avellaneda acerca da relação entre leitura e loucura quixotescas é puramente formal ou moral: não implica numa decidida investigação acerca do próprio ato de ler.

> ... efecto maldito de los nocivos y perjudiciales libros de fabulosas caballerías y aventuras, dignos ellos, sus autores, y aun sus lectores, de que las repúblicas bien regidas igualmente los desterrasen de sus confines[20].

Mas não basta decretar este desterro escrevendo uma sátira puramente negativa, que duplique a relação de leitura do objeto satirizado. A menos que pudéssemos ler a metáfora ao pé da letra e supuséssemos que Avellaneda sonhava com o despovoamento geral da Espanha, imaginando o tipo de decreto da expulsão dos mouriscos sob Felipe III. Pois o desterro puramente literário, sem as soluções de força, as fogueiras ou os autos de fé, veio por obra e graça do Quixote de Cervantes: a paródia da relação de leitura suposta nas novelas de cavalaria.

Mas não é tarde para insistir: de uma certa manei

---

20 AVELLANEDA - In ob. cit., Livro VI, Cap. XXIV, p. 231.

ra, este desterro se aparenta com a velha decisão do filósofo - expulsar o poeta, cobrindo-o de flores. Assim Cervantes marca sua diferença em relação aos moralistas da Contra-Reforma. Sob sua pena, a crítica das novelas de cavalaria significa, ao mesmo tempo, uma calorosa exaltação.

Retornemos à fala do Clérigo de Toledo, cujas certezas não são tão límpidas assim, como parecem a muitos. É talvez uma das tantas contradições do livro que, volta e meia, procura domesticar, com o auxílio das regras, o fluxo carnavalesco "decididamente hostil e toda perfeição definitiva". O próprio Cervantes tem ciência da contradição: é por isso, sem dúvida, que as razões do Clérigo terminam com uma ressalva elogiosa às novelas de cavalaria,

> que era el sujeto que ofrecían para que un buen entendimiento pudiese mostrarse en ellos, porque daban largo y espacioso campo por donde sin empacho alguno pudiese correr la pluma. (I, XLVII, 550)

Correr la pluma, apesar das regras: sin empacho alguno. É ilegítimo supor que até então, em sã consciência, ninguém ousara fazer justiça e festejar tão desabridamente as novelas de cavalaria? É verdade que Cervantes conhecia e respeitava os preceitos aristotélicos, mas sabia que D. Quixote inaugurava uma nova tradição narrativa. Seria grosseiro e simplista sustentar que, enquanto escrevia, burlava as regras frequentemente e, fazendo teoria, procurava domar-se, tomando-as como irrecusável

ponto de referência?

> Porque la escritura desatada destos libros da lugar a que el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico, cómico, con todas aquellas partes que encierran en sí las dulcísimas y agradables ciencias de la poesía y de la oratoria; que la épica tan bien puede escribirse en prosa como en verso. (I, XLVII, 550)

Escritura desatada: nada melhor para definir o Quixote do que este achado. Fórmula de compromisso, sem dúvida, que marca as diferenças do livro de Cervantes, mas acolhe sob sua idéia aquilo que se retém das novelas de cavalaria. Daí o fato de o leitor de D. Quixote ser pensado e produzido sob o modelo do leitor cavalheiresco ideal, dotado de "discreción". Um preceptista clássico ou um contra-reformista tout court se permitiria tais licenças em matéria de ciência e religião?

À GUISA DE CONCLUSÃO

É tão grande a potência criadora do pai do romance moderno, que ela se exerce, sem esforço, em todo o "espaço" romanesco. Não há uma idéia no romance ocidental que não esteja presente em germe em Cervantes.

Girard

O aparecimento de D. Quixote (...) iniciou o romance burguês, a literatura do realismo crítico, sua triunfal irrupção. E pode se dizer que não há nesta literatura um só escritor de importância duradoura que não tenha sido afetado por este começo tão poderoso.

Lukács

Curioso anotar, afinal, como a sorte de D. Quixote está intimamente ligada à própria evolução do romance. Desde o século XVII, o cavaleiro andante de Cervantes vem fustigando a imaginação de dramaturgos e romancistas, como se fosse o intérprete definitivo da própria idéia de ficção. Retomadas explícitas ou não, fracassadas ou bem sucedidas: o tipo fixado na pena de Cervantes irrompeu teimosamente no curso dos séculos seguintes. Desproposital sugerir que se refizesse, paralelamente à história do romance, uma história das leituras de D. Quixote? Exagero sustentar que cada época escreveu seus romances, segundo a maneira, especial e datada, que leu o Quixote?

Que se pense, por exemplo, no curioso desfavor que o gênero romanesco mereceu numa certa altura do século XVII, a ponto de os Iluministas - quando o integram no seu projeto filosófico e político - se verem às voltas com a empresa de reabilitá-lo ou, por assim dizer, inventá-lo outra vez. É possível que os termos apropriados não sejam estes: o certo, talvez, é afirmar que, até então, o romance ainda não tinha sido levado a sério. De qualquer maneira, algumas pistas são capazes de sugerir que durante o século XVII seu descrédito se aprofunda. Nascido sob a força do riso, a escolha do gênero fez a celebridade dos seus primeiros grandes nomes, Rabelais e Cervantes. Em D. Quixote, como se sabe, a leitura de romances é uma atividade à qual se dedicam vorazmente quase todas as personagens do livro. Existe uma farta literatura, contemporânea ou imediatamente anterior, que desconfia da sua natureza e atribui a ela um perigoso parentesco com a loucura. O próprio Quixote prolonga estas pre-

cupações. Nas suas páginas, porém, ninguém se entrega furtivamente à leitura, como se se tratasse de algo ilegítimo. Na altura da segunda metade do século XVIII, por outro lado, esta atividade já terá ganho um caráter de coisa proibida. Evoquemos, por exemplo, a célebre abertura de Les Bijoux Indiscrets de Diderot: lisez, Zima, lisez. A voz persuasiva do autor é sobretudo uma tentação. Os romances estão sob o travesseiro, relaxaram a vigilância: Zima, lisez.

Quando se põem a produzir a teoria do chamado romance burguês de costumes, é com estes pressupostos de "ilegalidade" que os Iluministas se vêem às voltas. Se quiséssemos permanecer restritos ao caso francês, e lembrando ainda uma vez o nome de Diderot, bastaria referir o seguinte texto:

> Por um romance, entendeu-se até hoje um tecido de acontecimentos quiméricos e frívolos, cuja leitura era perigosa para o gosto e os costumes. Queria muito que se encontrasse um outro nome para as obras de Richardson, que elevam o espírito, tocam a alma, respiram por toda parte o amor do bem, e que também chamamos de romances[1].

Como já se viu, esta citação faz parte de um dos mais importantes textos que o século XVIII escreveu sobre o romance e dá bem a medida da má reputação que acompanha o gênero. Pois bem: este descrédito está ligado, entre outras coisas, à própria concepção do riso que o século XVII encarece. Enquanto

[1] DIDEROT - "Eloge de Richardson". In ob. cit., p. 1059.

se anunciam as democracias burguesas, generosas e liberais, o riso carnavalesco tende a tornar-se "imotivado". Que sorte esperaria o romance, que a princípio tanto dependeu do riso, quando a rígida hierarquia dos gêneros situava estes nos umbrais do literário? Para ser reconduzido ao domínio "legítimo" da literatura séria, o romance deveria ficar na espera dos novos ares do século XVIII. O mesmo desfavor tomou conta da obra máxima de Cervantes: apenas o idealismo alemão viria resgatá-la da leitura anti-heróica e puramente negativa que acompanhava sua história até então. Não é esta concepção do riso que dirige a escolha de Lesage que, ao traduzir livremente o Quixote, preferiu a versão apócrifa, despojada da ambivalência carnavalesca de Cervantes?

Naturalmente, a explicitação destas questões dependeria de uma avaliação da recusa, operada pelo século XVII, das grandes tradições carnavalescas, não apenas de Rabelais, mas também de Cervantes. Em que medida esta recusa marcou definitivamente a evolução posterior do romance? Entre outras coisas, a pergunta levaria (e daí a importância do esforço de Bakhtine) a fazer justiça à importância da Idade Média na constituição e no desenvolvimento do gênero romanesco: por que, afinal, seguir teimando em pensá-lo apenas sob o modelo da epopéia grega e latina?

Difícil, por outro lado, deixar de perguntar pelos motivos que se combinam para esta coincidência: o influxo da tradição do Carnaval empurra Cervantes em direção de uma reflexão acerca do ato "natural" da leitura. Mero acaso? Confluência de tradições estranhas? Em que medida a forma "clássica" do romance

(que no dizer de Adorno "encarna-se" definitivamente em Flaubert), ao recalcar a herança do carnaval medieval, desqualifica a "lição' de leitura contida no Quixote? E o que devem a ele, por outro lado, estas inquietantes experiências romanescas que Adorno chamou, paradoxalmente, de epopéias negativas?

Perguntas que, afinal, poderiam remeter a uma só: para que lugar de sua memória a evolução do romance relegou D. Quixote?

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W. - "A Indústria Cultural". In Comunicação e Indústria Cultural (org. por Gabriel Conh), São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1971.

- "La Posición del Narrador en la Novela Contemporánea". In Notas de Literatura I, Barcelona, Ariel, 1962.

- "T.V., Consciência e Indústria Cultural". In Comunicação e Indústria Cultural.

ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max - La Dialectique de Raison, Paris, Gallimard, 1974.

ALONSO, Amado - "Cervantes". In Materia y Forma en la Poesía, Madrid, Gredos, 1955.

- "Don Quijote, no Asceta, pero Ejemplar Caballero y Cristiano". In Materia y Forma en la Poesía.

ANÔNIMO - La Quête du Graal, Paris, Seuil, 1965.

ANÔNIMO - Lazarillo de Tormes, Madrid, Espasa-Calpe, S/A, 1974.

AMEZCÚA, José - Libros de Caballerías Hispánicos (estudio y antología), Madrid, Ediciones Alcalá, 1973.

ARISTÓTELES - Poética, Porto Alegre, Ed. Globo, 1966.

AUBRUN, Charles - "La Miseria en España en los Siglos XVI y XVII y la Novela Picaresca". In Literatura y Sociedad (vários autores), Barcelona, Ediciones Martínez Roca S/A, 1971.

AUERBACH, Erich - "A Dulcinéia Encantada". In Mimesis, São Paulo, Ed. Perspectiva - Ed. da Universidade de São Paulo, 1971.

- "A Saída do Cavaleiro Cortês". In Mimesis.

AVELLANEDA, Alonzo Fernandez de - El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha, Barcelona, Zeus, 1968.

BADEL, P.Y. - Introduction à la Vie Littéraire du Moyen Age, Paris, Bordas, 1973.

BAKHTINE, Mikail - La Cultura Popular en la Edad Media y el Renacimiento, Barcelona, Barral Ed. S/A, 1974.

- La Poétique de Dostoievski, Paris, Seuil, 1970.

BÉGUIN, Albert - "Préface". In La Quête du Graal.

BENJAMIN, Walter - "Le Narrateur". In Poésie et Révolution, Paris, Denoel, 1971.

- "L'Oeuvre d'Art à l'Ere de sa Reproductibilité Technique". In Poésie et Révolution

- Tentativas Sobre Brecht, Madrid, Taurus, 1975,

BENNASSAR, Bartolomé - L'Homme Espagnol, Paris, Hachette, 1975.

BONNEFOY, Yves - "Les Romans Arturiens et la Légende du Graal". In La Quête du Graal.

BORGES, J.-L. - "Magias Parciales del 'Quijote'". In Otras Inquisiciones, Buenos Aires, Emecé, 1970.

- "Pierre Menard, Autor del Quijote". In Ficciones, Buenos Aires, Emecé, 1968.

- "Un Problema". In El Hacedor, Buenos Aires, Emecé, 1969.

BRECHT, Bertolt - El Compromiso en Literatura y Arte, Barcelona, Península, 1973.

- Escritos Sobre Teatro, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973, 3 vol.

BRUN, Félix - "Hacia una Interpretación Sociologica de la Novela Picaresca". In Literatura y Sociedad.

CABAT, Odilon - "La Chevalerie". In Histoire des Idéologies (sous la direction de François Châtelet), Paris, Hachette, 1978, Vol. II.

CASTRO, Americo - El Pensamiento de Cervantes, Barcelona, Madrid, Noguer, 1973.

- Hacia Cervantes, Madrid, Taurus, 1967.

CERVANTES - El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha. In "Obras Completas", Madrid, Aguilar, 1975.

- Novelas Ejemplares. In "Obras Completas".

CHKLOVSKI, Victor - "Comment est Fait Don Quichotte". In Sur la Théorie de la Prose, Paris, Ed. L'Age d'Homme, 1973.

DIDEROT - Oeuvres, Paris, Gallimard-Pléiade, 1951.

ERASMO - Eloge de la Folie, Paris, Garnier-Flammarion, 1964.

FEBVRE, Lucien - Erasmo, la Contrarreforma y el Espiritu Moderno, Barcelona, Ed. Martínez Roca S/A, 1970.

FEBVRE, Lucien e MARTIN, Henri-Jean - L'Apparition du Livre, Paris, Albin Michel, 1971.

FOUCAULT, Michel - Histoire de la Folie, Paris, Gallimard, 1971.

- Histoire de la Sexualité. La Volonté de Savoir, Paris, Gallimard, 1977.

- Les Mots et les Choses, Paris, Gallimard, 1966.

FRANCO, Jean - "La Parodie, le Grotesque et le Carnavalesque". In Idéologie, Littérature et Société en Amérique Latine, Bruxelles, Editions de la Université de Bruxelles, 1975.

FREUD, Sigmund - Le Mot d'Esprit et ses Relations Avec l'Inconscient, Paris, Gallimard, 1971.

FUENTES, Carlos - Cervantes o la Crítica de la Lectura, México, Cuadernos Joaquín Mortiz, 1976.

GIRARD, René - Mensonge Romantique et Vérité Romanesque, Paris, Grasset, 1973.

GOLDMANN, Lucien - "Intervenção às Elocuções de Charles Aubrun e Felix Brun". In Literatura y Sociedad.

- Sociologie du Roman, Paris, Gallimard, 1964.

GRACIÁN, Baltasar - El Discreto, Madrid, Espasa-Calpe S/A, 1938.

HATZFELD, Helmut - El Quijote Como Obra de Arte del Lenguaje, Madrid, Patronato del IV Centenario del Nacimiento de Cervantes, 1949.

- Estudios Sobre el Barroco, Madrid, Gredos, 1974.

HAUSER, Arnold - Historia Social de la Literatura y el Arte, Madrid, Guadarrama, 1969, 3 vol.

- Maneirismo, São Paulo, Ed. Perspectiva - Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.

HEGEL - Esthétique, Paris, Aubier, 1975.

HUGO, Victor - "Préface à Cromwell". In Cromwell, Paris, Garnier Flammarion, 1968.

HUIZINGA, Johan - O Declínio da Idade Média, Lisboa-Rio de Janeiro, Ed. Ulisseia, s.d.

LAUFER, Roger - Lesage ou le Métier de Romancier, Paris, Gallimard, 1971.

LUKÁCS, Georg - "Don Quijote". In Realistas Alemanes del Siglo XIX, Barcelona-México, Grijalbo, 1970.

- Ecrits de Moscou, Paris, Ed. Sociales, 1974.

- Ensayos Sobre el Realismo, Buenos Aires, Ed. Siglo Veinte, 1965.

- La Théorie du Roman, Paris, Gonthier, 1971.

- Problèmes du Réalisme, Paris, L'Arche Editeur, 1975.

MACHEREY, Pierre - Pour une Théorie de la Production Littéraire, Paris, Maspero, 1971.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón - "Cervantes y el Ideal Caballeresco". In Mis Páginas Preferidas, Madrid, Gredos, 1973.

- "Un Aspecto de la Elaboración del 'Quijote'". In De Cervantes y Lope de Vega, Madrid, Espasa-Calpe, S/A, 1973.

MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino - "Cultura Literária de Cervantes y Elaboración del 'Quijote'". In San Isidoro, Cervantes y Otros Estudios, Madrid, Espasa-Calpe, S/A, 1959.

MONTALVO, García-Ordoñez de - Amadís de Gaula, Madrid, Ed. de la Real Academía Española, 1950, Vol. 40.

ORTEGA Y GASSET, José - Meditaciones del Quijote, Madrid, Ediciones de la Revista de Occidente, 1970.

PAUTRAT, Bernard - "Brecht: Politique en Scène". In Mimesis des Articulations (vários autores), Paris, Flammarion, 1975.

PAZ, Octavio - "Los Signos en Rotación". In Los Signos en Rotación y Otros Ensayos, Madrid, Alianza Ed., 1971.

PIRANDELLO, Luigi - "L'Arioste et Don Quichotte". In Ecrits sur le Théâtre et la Littératures, Paris, Gonthier, 1968.

PRADO Jr., Bento - "Metamorfoses do Enunciado de Ficção". In Almanaque, nº 5, São Paulo, Ed. Brasiliense, 1977.

QUEVEDO - El Buscón, Madrid, Aguilar, 1970.

RIQUER, Martín de - Caballeros Andantes Españoles, Madrid, Espasa-Calpe, S/A, 1967.

- "Introducíón". In Don Quijote, Madrid, Cuspa Editorial, 1977.

- "Introducíón a la Lectura del Quijote". In Don Quijote, Barcelona, Ed. Labor, 1969.

RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco - "Notas" a Don Quijote, Madrid, Espasa-Calpe, S/A, 1961, 8 vol.

SARAIVA, Antonio José - "'Os Lusíadas', o 'Quixote' e o Problema da Ideologia Oca". In Para a História da Cultura em Portugal, Lisboa, Publicações Europa-América, 1967, Vol. II.

SHEPARD, Sanford - El Pinciano y las Teorías Literárias del Siglo de Oro, Madrid, Gredos, 1970.

SPITZER, Leo - "El Perspectivismo Linguistico en el 'Quijote'". In Linguística e Historia Literaria, Madrid, Gredos, 1974.

TOGEBY, Knud - La Estructura del Quijote, Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1977.

UNAMUNO, Miguel de - Vida de Don Quijote y Sancho, Madrid, Espasa-Calpe, S/A, 1971.

VARGAS LLOSA, Mario - "Martorell y el 'Elmento Añadido' en Tirant lo Blanc". In El Combate Imaginario (las Cartas de Batalla de Joanot Martorell), Barcelona, Barral Editores, 1971.

VILLANUEVA, Francisco Márquez - Personajes y Temas del Quijote, Madrid, Taurus, 1975.

ZUMTHOR, Paul - Essai de Poétique Médiévale, Paris, Seuil, 1972.